

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО „КРЪСТЬО  
САРАФОВ”**

**ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА”**

**КАТЕДРА „СЦЕНИЧНА РЕЧ”**

**Венера Андреа Мелеки**

**ЖАНРОВА СПЕЦИФИКА И ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОБЛЕМИ ВЪВ ВОКАЛНОТО  
ОБУЧЕНИЕ НА АКТЬОРА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на

**ДИСЕРТАЦИЯ**

за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

Научен ръководител:  
проф. Диляна Мичева

# Съдържание

Увод.....	3
-----------	---

## Първа Глава

<b>Жанровото многообразие – фактор във вокалното обучение на актьора.....</b>	<b>7</b>
---	----------

1.1 Детски песни.....	12
1.2 Български популярни песни.....	13
1.3 Световни евъргрийни.....	14
1.4 Български народни песни.....	14
1.5 Песни от мюзикъли.....	16
1.6 Театрални песни.....	17
1.7 Подбор на репертоар.....	18

## Втора Глава

<b>Методика. Елементи на вокално-техническата и изпълнителска култура на актьора.....</b>	<b>19</b>
---	-----------

2.1 Глас.....	19
2.2 Видове гласове.....	20
2.3 Качества на гласа.....	21
2.4 Недостатъци на гласа и тяхното коригиране.....	23
2.5 Хигиена на гласа.....	24
2.6 Психология на гласа.....	27
2.7 Певческа стойка.....	30
2.8 Дишане; видове певческо дишане.....	31
2.9 Фонация; тонообразуване; опора на гласа.....	33
2.10 Резонанс.....	36
2.11 Атака на тона; видове атаки.....	38
2.12 Дикция и артикулация.....	40
2.13 Детските песни на Диляна Мичева от сборника „Музиката в детския свят“.....	43

2.14	Разпяване.....	43
2.15	Развиване на музикален слух.....	46
2.16	Метро-ритмичното възпитание на актьора.....	47
2.17	Изразни средства темпо, динамика, щрихи.....	48
2.18	Ансамбловото пеене.....	50
2.19	Работа с микрофон.....	51

## **Трета Глава**

<b>Жанрово-песенното многообразие в нови музикално-театрални форми.....</b>	<b>52</b>
---	-----------

### **3.1**

Театрален концерт.....	53
------------------------	----

<b>Заклучение.....</b>	<b>55</b>
------------------------	-----------

<b>Приноси.....</b>	<b>56</b>
---------------------	-----------

<b>Публикации по темата на дисертацията.....</b>	<b>56</b>
--	-----------

<b>Библиография.....</b>	<b>57</b>
--------------------------	-----------

## **Увод**

Търсенето на нови пътища във вокалното обучение на актьора, се базира на традициите и проверения опит. Разнообразието и спецификата на песенните жанрове, включени в програмата по вокално обучение на актьора, развиват и обогатяват вокално-техническите и изпълнителски умения на актьора. Доказали се във времето образци от различни музикални жанрове и тяхното овладяване – детски песни, български популярни песни, български народни песни, световни евъргрийни, песни от мюзикъли и театрални песни, изгражда при младите актьори музикалния мироглед и музикална култура, усет за стил и интерпретация и обогатява палитрата от изразни възможности.

Защо съм избрала да изследвам тема, за която съществуват безброй източници, учебници и методи, които практически работят и какво ново имам да предложа и да установя, което все още не е казано и направено досега, по отношение на развитието на вокално-техническите умения и овладяването на различните песенни жанрове?

Голяма част от методите работят за преобладаващ процент от студентите и резултатите са налице, но както винаги, съществуват и изключения, които не трябва да бъдат пренебрегвани, особено когато студентът е неподготвен в музикално и певческо отношение. Затова вокалното обучение на актьора е неизчерпаема тема и винаги ще се развива и еволюира в синхрон с тенденциите на съвременния театър.

В осъвременяването на методичния подход при възпитанието на младите актьори, се стремим към пълноценно овладяване на механизми, обединяващи пеенето, словото, движението и актьорското майсторство.

Жанровото многообразие на песните, включени в програмата по вокално обучение на актьора, е фактор в професионалното му формиране, който подпомага процесите за развитие и усъвършенстване на студента по актьорско майсторство за драматичен и куклен театър. Целта е, да се изгради синтетичен тип професионални актьори.

**Цели** на дисертационния труд:

1. Да се подчертае значението на жанровата специфика и многообразие на песните включени в учебната програма по вокалното обучение на актьора.
2. Да се посочат конкретни методи за развитие на вокално-техническите и изпълнителски умения на актьора.
3. Да се докаже необходимостта от практическо прилагане на посочените методи.
4. Да се представи и анализира приложението на песните от различни жанрове в театрален спектакъл.
5. Да се посочи връзката между изразните средства пеене, слово, движение и взаимопроникването им в изграждането на драматургията и образно-действената партитура в театралния спектакъл.

Определените цели прецизират поставените задачи в разработката, които съответстват на структурата на отделните глави. Проблемите в труда са разгледани в два аспекта – теоретичен и практически.

**Предметът** на настоящия труд е вокалното обучение на актьора и изпълнителските проблеми, които възникват в процеса на работа и са следствие на недостатъчна музикална и вокална подготовка.

**Обект** на изследването е студентът по актьорско майсторство в специалности АДТ и АКТ, разнообразни вокални жанрове – детски песни, български популярни песни, български народни песни, световни евъргрийни, песни от мюзикъли и театрални песни и спектакълът “Театрален концерт” – съвършен пример за богато жанрово-песенно многообразие в музикално-театралната форма.

**Хипотези:** Песните служат за основа, върху която се постига: изграждане на вокална постановка; развиване на актьорския глас; развиване на музикален слух (интервалов усет, ладов усет, хармоничен и полифоничен слух); овладяване на соловото и ансамбловото пеене; музикално-интерпретаторски умения; пеене с микрофон и синбек и тяхната сценична актьорска реализация; изграждане на вокално-технически умения; овладяване на певческото дишане и опората на тона; овладяване видове атаки на тона; развиване на дикцията и артикулацията; пеене в различни темпа, динамики и ритмични рисунъци; изграждане на вкус, естетика и култура в интерпретацията на песните.

**В първа глава** представям жанровото многообразие на песните – основен фактор във вокалното обучение на актьора.

**В Детски песни** разглеждам авторските детски песни на проф. д-р Анастасия Търколева от сборника „Песните на Мечо Пух”, които обхващат различни популярни жанрове: рок, поп, суинг, кънтри, реге, чарлстон, самба, балада, молитва. Песните са основа, върху която се изграждат вокално-технически умения и музикална обща култура: разпяване и развиване на ладов усет, овладяване на твърда и мека атака на тона, овладяване на артикулациите legato, non legato и staccato, изграждане на интервалов усет, развиване на музикален слух, овладяване на тактови размери, овладяване на прости едноделни, двуделни и триделни форми и др.

**В Български популярни песни** разглеждам историята на българската популярна песен. Описвам влиянието, което оказва западната музика върху нейното развитие, чрез жанрове като полка, виенска лирична песен, немска улична песен, френски шансон, джаз, танго, румба, фокстрот, чарлстон и др. Давам примери със стари български популярни песни, включени в програмата по вокално обучение на актьора. Тези песни имат безспорни художествени и практико-приложими качества, обогатяват музикалната култура на студента, възпитават естетиката и националното му самочувствие.

**В Световни евъргрийни** разглеждам различните песенни жанрове на XX век – джаз, френски шансон, италиански песни и поп музика, като прилагам конкретни песенни примери. Тези популярни песни намират широка приложимост във вокалното обучение на актьора.

**В Български народни песни** разглеждам богатото жанрово, мелодично, темпово и метро-ритмично разнообразие на народните песни от различни фолклорни области и тяхната специфична орнаментика. Народните песни са основен фактор във вокалното обучение на актьора, развиват творческото му въображение и подпомагат процесите на овладяването на елементите на вокално-техническата му култура – дишане,

звукоизвличане, опора на тона, видове атаки на тона, резонанс, както и овладяване на изразните средства – темпо, динамика, ритъм, метрум, артикулация, интонация. Чрез специфични за съответната фолклорна област диалекти, се овладяват и някои фонетични закономерности.

**В Песни от мюзикъли** разглеждам историята на жанра мюзикъл, развитието му от сцената на Бродуей до големия кино-екран. Давам примери с песни от екранизирани мюзикъли. Представям някои от песните на Дисни анимационни филми, включени в програмата по вокално обучение на актьора.

**В Театрални песни** представям някои от песните на Курт Юлиан Вайл по текстове на Бертолт Брехт. Театралните песни представляват съществен етап във вокалната подготовка на студентите.

Елементите на вокално-техническата и изпълнителска култура на актьора, изследвам в **втора глава** – Методика.

**Вокално-техническите елементи:** глас; видове гласове; качества на гласа; недостатъци на гласа и тяхното коригиране; хигиена на гласа; психология на гласа; певческа стойка; дишане/видове певческо дишане; фонация/тонообразуване/опора на гласа; атака на тона/видове атаки; резонанс; дикция и артикулация; разпяване.

**Изпълнителските елементи:** развиване на музикален слух; метро-ритмичното възпитание на актьора; изразни средства темпо, динамика, щрихи; ансамблово пеене; работа с микрофон.

**В трета глава** – Жанрово-песенното многообразие в нови музикално-театрални форми, разглеждам музикалния спектакъл „Театрален концерт“ с режисьор проф. Румен Рачев и вокален педагог и композитор на фолклорните аранжimenti проф. Диляна Мичева. Представям интервюта с проф. Румен Рачев и проф. Диляна Мичева. Тук се разглежда подробно песенното многообразие и изпълнителските проблеми, които възникват по пътя на овладяването му. Песните в спектакъла намират израз в съвкупност от много елементи – пеене, слово, танци, куклен театър, свирене на инструменти, което изгражда нов път в театрално-музикалните форми. Представям и мои впечатления за някои от песните-импресии.

**Приложението** представя авторския сборник от детски песни на проф. д-р Анастасия Търколева „Песните на Мечо Пух“. Методичен комплекс от песни-упражнения за изграждането на вокално-технически и музикално-интерпретаторски умения, както и подготовка за работа върху песните от популярната музика, включени в програмата по вокално обучение.

Намирам, че представените в труда изследвания за жанрово-песенното многообразие – фактор във вокалното обучение на актьора, приложението му в нови театрално-музикални форми, теоретичните констатации и практически изводи за овладяването на вокално-техническите и музикално-интерпретаторски умения, ще бъдат изходна точка за нови изследвания в тази област.

## **Първа глава**

### **Жанровото многообразие на песните – фактор във вокалното обучение на актьора**

Разнообразието и спецификата на песенните жанрове, включени в програмата по вокално обучение, изграждат, осъвременяват и обогатяват вокално-техническите и изпълнителски умения на актьора. Овладяването на образци от различни музикални жанрове и епохи – детски песни, български популярни песни, български народни песни, световни евъргрийни, песни от мюзикъли, театрални песни, включени в учебната програма, изграждат музикалния мироглед и музикална култура, усет за стил и интерпретация и обогатяват палитрата от изразни възможности на актьорите, който пеят, говорят, танцуват. Съществуват различни школи, учебници и методики за развитието на вокално-техническите и изпълнителски умения в овладяването на различните песенни жанрове.

#### **Теоретични трудове свързани с жанровата специфика на песните:**

Трудът на **проф. д-р Анастасия Търколева** „Добрите стари песни, поглед върху българската популярна песен през 50-те, 60-те и 70-те години на XX век“, изследва и представя епохата на зараждането и етапите в развитието на популярната музика в страните от западна Европа и България. Авторът описва най-значимия Фестивал в историята на българската популярна музика – Златният Орфей, представя имената на изпълнителните и техните песни получили признание и популярност за пръв път, след участието им в рамките на Фестивала. Проф. Търколева изследва творческия път и стилови особености на българските композитори и предоставя нотен материал на някои от техните песни. Трудът е особено полезен за практическата работа със студентите в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. В настоящия труд са разгледани детските песни на проф. д-р Анастасия Търколева от сборника „Песните Мечо Пух“, онагледяващи жанровото

многообразие на детските песни – основа за надграждане в методическия процес в работата с български популярни песни.

Трудът на **Стефка Оникян** „Вокална работа в поп и джаз музиката“ (2011) е с общообразователен характер. Авторът задълбочено изследва възникването и развитието на популярната музика, различните стилове и епохи, представени са световноизвестни изпълнителни и техните песни. Разглежда интеграционните процеси в различните жанрове – джаз, поп, популярна класическа музика, френски шансон, италиански евъргрийни.

В своя труд, „Орнаментиката в българската народна музика“ (1961), **Александър Моцев** представя обстоен анализ и систематизация на видовете орнаменти в народните песни и изследва техния мелодичния строеж. Трудът е особено полезен в методическия процес в овладяването на техническите и изпълнителски проблеми, свързани с интерпретацията на безмензурните народни песни.

В своя труд, „Българска народна музика“ (1977), **Николай Кауфман** представя спецификата и характеристиката на българските народни песни от различните фолклорни области. Трудът е особено полезен за овладяването на основните стилови белези и постигането на вярна интерпретация на народните песни от различните региони. В книгата си „Погребални и други оплаквания в България“ (1988), авторът представя резултатите от многогодишното си изследване върху българските оплаквания.

Дисертационният труд на **Стефан Чапкънов**, „Феноменът българско народно пеене, проблеми на звукоизвличането“ (2002), представя полезни методи при вокалната работа в колективен състав (ансамболово пеене).

С приносен характер е трудът на **Анка Кушлева**, „Звукоизвличане и орнаментика при народно пеене. Методи за тяхното овладяване“ (1996). Авторът представя сложния процес на звукообразуването и посочва проблемите и методическите похвати в тяхното преодоляване. Трудът е полезен и с разглежданите в него музикално-диалектните особености в различните фолклорни области.

Трудът „Българска народна музика, том втори“ (1975) на **Стоян Джуджев**, е особено полезен за овладяването на орнаментиката в безмензурните народни песни. Представени са и научни изследвания за връзката между стих и мелодия. Авторът дава сведения за творческото създаване на народните песни, описва неразривната връзка между мелодията, ритъма и интонацията в думите.

В своята книга **Михаел Ханиш** „За пеенето в дъжда“ (1985), прави успешен опит за исторически очерк на жанра филмов мюзикъл, наред с интересен и илюстративен

материал. Той очертава различните периоди в развитието на мюзикъла в киното, описва любопитни факти, успехи и провали, разказва за световно-известни певци, актьори и режисьори. Авторът води читателя в различните етапи, противоречия, кризи и перспективи в развитието на филмовия мюзикъл.

#### **Изследвания в областта на съвременната вокална педагогика:**

Базисна за настоящата дисертация е книгата на **проф. Диляна Мичева**: „Вокалното обучение на актьора” (2019). Приносното значение на книгата се изразява в представената авторска методика за вокалното обучение на актьора. Разгледани са елементите на вокално-техническата и изпълнителска култура. В търсенето на нови методически похвати във вокалното обучение на актьора достига до двуединството пеене-слово, пеене-движение. В своята практика, проф. Мичева наложи авторски подход в изграждането на певческо-двигателни умения, на певческо-двигателно образно мислене. Авторът разглежда и посочва пътищата в постигане и изграждане на песенно-словесна партитура, на говорно-певческа модалност в театралния спектакъл. Особено полезна е разгледаната в труда тема – Вокалното обучение на актьора – фактор в неговото синкретично формиране. Намирането на различни форми на синтез изисква различен методически подход в интеграционните процеси и общи закономерности и принципи, на които са подвластни пеенето, словото, движението и актьорското майсторство.

**Проф. д-р Анастасия Търколева** в хабилитационния си труд „Педагогически похвати при вокалната подготовка на младия актьор”(2003), разглежда характеристиката на гласа и методите във вокалното обучение на актьора, на базата на своя педагогически опит.

**Проф. д-р Емил Митрополитски** в труда си „Музикално-драматичният образ – пъстроцветната палитра /проблеми на синтеза говорно-певческа и пластична характеристика/“ (2009), показва основната насока в своите научно-практически изследвания, базирани на основната методическа насоченост в изграждане на синтетични актьори, които пеят, говорят, танцуват. Този труд е полезен в представените научно-практически изследвания на подходите в изграждане на музикално-драматични образни в съвременните музикално-театрални жанрове – оперета и мюзикъл. Базирайки се на своя личен изпълнителски и педагогически опит, проф. Митрополитски посочва методи и средства за изграждане на технически умения в говорно-певческо-драматично-пластично единство. Актуална и полезна за възпитанието на студентите е разглежданата в труда тема за актьорската игра в съвременните естетически критерии в музикално-сценичните жанрове – оперета и мюзикъл.

**Алис Боварян** в труда си „Вокално-постановъчна работа в жанровата музика“ (2007), разглежда анатомията на гласовия апарат, характеристиките и качествата на гласа, прави класификация на гласовете, излага основите на вокалната постановка заедно с предложени вокално-технически упражнения. Особено полезна е съпоставката, която прави между класическото и джаз/поп/рок пеенето. Посочени са таблици, в които демонстрира различните вокални стилове и техническите специфики при тяхното звукоизвличане.

В труда на **Стефка Оникян** „Вокална работа в поп и джаз музиката“ (2011), са предложени цялостни системи от упражнения за развиване на вокално-техническите и изпълнителски умения. Особено полезни са теоретико-практическите съвети за изграждането на певческия глас и неговото приложение на концертния подиум.

#### **Теоретични трудове в изграждането на актьорския глас:**

В своя труд, „Магията на словото“ (2009), **проф. Диана Борисова** представя своите научно-практически изводи. Опирайки се на научните тези на редица учени, както и на своята дългогодишна преподавателска практика по сценична реч в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, авторът разглежда процеса на подготовка за творчество, правоговорните форми и необходимите условия за тяхното усвояване. Авторът насочва към осмисляне на говорния механизъм и неговото използване в сценичното пространство, интелектуалното тълкуване на текста – стимул в изразителната реч. Особена практическа значимост в труда са авторските разработки на „Камбаните“ на Едгар Алан По. В своята методика проф. Борисова многократно е използвала това произведение, търсейки и постигайки в голяма степен, развитието на актьорския глас по целия диапазон, разработвайки гласовите регистри – от най-ниския до най-високия.

В труда „Психо-физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора“ (2007), авторът **Красин Йорданов** представя, изследва и сравнява някои от психо-физическите техники за работа върху гласа и говора на специалистите Сисили Бери, Кристин Линклейтър, Патси Роденбърг, Александър, Лабан и др., както и на ученията Йога, Айкидо и Тай-чи. Авторът набляга върху ползите от техниките в гласово-говорното възпитание на актьора, които имат за цел да освободят психо-физиката на студентите и да премахват излишното напрежение.

В своя труд, „За речта и за сцената“ (2017), **проф. Методи Танев** представя своите научни разработки по техника на говора, принципите на гласоводене, на основата на общи физиологични, психо-физиологични и акустични закономерности. Особено полезен в практическата работа със студентите, е разделът „Гласоводенето с

произведения от българската поезия“. Авторът представя своите разработки върху взаимодействието между музика и сценична реч. Посочва различни примери, чрез които обучаващият се студент да се научи да действа, чрез словото подсказано от музиката.

В своя труд, „И проговориха“ (2014), **проф. д-р Катерина Илкова** разглежда елементите на гласово-говорната характеристика при изграждането на художествения образ. Посочва проблемите в търсене и постигане на звуковата характеристика, свързана със знаковата същност на куклата в нейното многообразие. Авторът посочва факторите, от които зависи гласът на куклата – размери, мащаб, пола на героя, неговата възраст, характер, както и пропорциите и видът на системата кукли. Приложените методически единици са полезни при изграждането и възпитанието на актьорския глас в кукления театър.

Самото заглавие на труда „Прозодичното оформяне на речта като педагогически похват“ (2012) на **проф. д-р Веселина Раева**, насочва към едно задълбочено изследване в тълкуването и значимостта на прозодията в речта и музиката. В труда са представени функциите на прозодията, както и квалификацията на терминологичните значения на „прозодия“ и „прозодичен“. Авторът задълбочено е изследвал връзките между фонетика-прозодия, психология-прозодия, глас-прозодия, паузация-прозодия. Изложените от автора съждения правят труда с особена практическа и научна приложимост в обучението на студентите.

В своя труд, „Тайният свят на човешкия свят“ (2012), **д-р Ралица Бежан** представя методически подходи в различните прояви на гласа – основно изразно средство на актьора. Особено внимание отделя на „Актьорският глас като педагогически проблем“. Фундаменталната тема в труда е „Гласът в актьорското творчество“. В нея авторът представя употребата на гласа, като актьорско средство в стиловете на различни драматурзи от различни епохи.

Трудът на **доц. д-р Валерия Кардашевска** „Българския песенен фолклор – етап от обучението по сценична реч“ (2018), е полезен с научно практическото изследване на фолклорната система от обреди и ритуали в театралната игра. В труда са предложени различни теоретико-практически подходи в обогатяване и развитие на словесните изразни средства, чрез българския песенен фолклор. Авторът посочва комплекс от упражнения, изградени на базата от различни школи, трансформирани в авторски педагогически модел за провокация към природата на артиста.

Новите съвременни методи и подходи в овладяване на механизми обединяващи пеене, слово, танци, актьорско майсторство, изведоха вокалното обучение като компонент от синкретичното формиране на съвременния актьор.

Песенните жанрове включени в програмата по вокално обучение на актьора, намират приложимост в дисциплините ритмика, сценична реч, сценично движение, както и АКД и АКТ.

Овладяването на песни в различни ритмични рисунъци, тактови размери, темпа и динамики, подготвя студентите за дисциплината *ритмика*. Ритмичното възпитание на актьора се основава на правилно проведения паралел между елементите в музиката, словото и движението. В работния процес студентите отразяват метрума и ритъма на песента с крака и ръце, успоредно с нейното изпълнение. Съединяването на различни метро-ритмични структури, отразени с крака и ръце и съчетани с песен, развива ритмо-двигателни певчески умения и ритмо-двигателната памет.

Жанровото и текстово разнообразие на песните подготвят студентите за дълбоката взаимовръзка на пеенето с дисциплината *сценична реч*. Те се запознават с приликите и разликите в изразните средства на двата компонента в песента – текст и мелодия: артикулация, интонация, ударение, мелодика, както и с проблемите, които възникват при тяхното съчетаване – прозодия, метро-ритмични несъответствия.

Музикалната интерпретация на песните, посветена на текста и драматургията, спомага за развитието на творческото въображение на актьора. Студентите имат възможността да се срещнат с текстовете на български поети и поетеси – Христо Ботев, Иван Вазов, Никола Вапцаров, Пейо Яворов, Елизабета Багряна, Дора Габе и др., което ще обогати тяхната култура.

## **Детски песни**

В съвременното строгите жанрови граници в класическата детска песен се разчупват и я извеждат в различни популярни жанрове: рок, поп, суинг, кънтри, реге, чарлстон, самба, балада, молитва. Авторските детски песни на проф. д-р Анастасия Търколева от сборника „Песните на Мечо Пух”, обогатяват и осъвременяват вокалната и интерпретаторска подготовка на актьорите. Подбраните от автора песни са с многостранна насоченост и практико-приложима стойност и проекция в обучението на студентите. Предоставените нотни текстове, аудиозаписи на песните и синбеци към тях, се използват в интеграционния учебен процес в дисциплините музикално и вокално

обучение, ритмика, актьорско майсторство за куклен театър. Жанровото многообразие на песните на Анастасия Търколева подготвя работата върху песните от популярната музика, включени в програмата по вокално обучение.

Във **вокалното обучение** детските песни на Анастасия Търколева служат за основа, върху която се гради развитието на актьорския глас, изграждането на вокално-технически и музикално-интерпретаторски умения, ритмическо и ладово възпитание, развиването на музикален слух (полифоничен и хармоничен) и интервалов усет, солово и ансамблов пеене със синбек и микрофон. Изпълнението на песните също така, спомага за овладяването на певческото дишане и опора на тона, за овладяването на видовете атаки на тона и за умело музикално фразирание, чрез артикулациите *legato*, *non legato* и *staccato*. Много често детските песни (фрагмент или цяла песен) се използват и като упражнение за разпяване, поради удобната им теситура и сравнително лесна мелодична и ритмична структура.

В **музикалното обучение**, чрез детските песни на Анастасия Търколева, се овладяват музикално-театралните изразни средства – ритъм, метрум, динамика, темпо, артикулация, видове тактови размери, както и проста едноделна, двуделна и триделна музикална форма.

## **Български популярни песни**

В репертоара на актьора присъстват българските популярни песни. В основата на тази музика лежи градският музикално-танцов фолклор, който се превъплъщава и в различни самостоятелни танцово-песенни форми: полка, виенска лирична песен, немска улична песен, френски шансон и др. Българските популярни песни заслужават внимание, поради безспорните си качества. Освен мелодичността и атмосферата, която създават, те могат да послужат и в изграждането на вокално-техническите и изпълнителски умения на актьора. Лирико-драматичните песни от „концертен тип”, са трудни във вокално и музикално отношение, което дава възможност за ярка гласова изява на изпълнителя. Тези песни са подходящи за усвояване на певческото дишане, звукоизвличане, игра с различни динамики, темпа, артикулации, умело фразирание, ясна дикция и развиване и изравняване на гласовия диапазон. Леките, фриволни, весели и закачливи текстове и мелодии, очароват с чистотата и непосредствеността си. Студентите са привлечени от този тип песни, които развиват творческото им въображението и дават възможност за актьорска изява. В българската популярна музика, често се срещат и песни, повлияни от

англо-американската музика, с характерните за джаза хармонии, провокиращи към импровизация, и един по различен маниер на пеене, присъщ на джаз певците. Много от песните от по-ранния период, са с многогласни беквокали, което развива качества като хармоничен слух, пеене в ансамбъл, усет за баланс между основния глас и придружаващите го вокали. Студентите имат възможността да се срещнат с имена като Йосиф Цанков, Петър Ступел, Атанас Бояджиев, Димитър Вълчев, Емил Георгиев, Ангел Заберски, Борис Карадимчев, Морис Аладжем, Тончо Русев, Светозар Русинов, Вили Казасян, Александър Бръзицов, Митко Щерев, Мария Нейкова, Стефан Димитров и много други, чието творчество заслужава да остане живо. Тяхната музика е изключително полезна, обогатява музикалната култура на студента, възпитава естетиката и националното му самочувствие. Безспорни художествени и практико-приложими качества, имат и някои от съвременните български песни.

## **Световни евъргрийни**

Евъргрийн, буквално преведено от английски език означава „вечнозелен“, „неостаряващ“. По същия начин евъргрийн песните са именно неостаряващите хитове, най-често родени в десетилетията на XX век. Те са въздействащи в мелодично, текстово и емоционално отношение, което провокира желанието на актьора да ги изпълни и овладее. Овладяването на евъргрийни от различни националности – английски, френски, италиански, испански, руски, български, спомага опознаването на лингвистичните специфики на съответните езици и тяхната приложимост във вокалното обучение на актьора. Различните песенни жанрове на XX век включват джаз песни, френски шансони, италиански песни, поп песни и др.

## **Български народни песни**

Един от основните фактори във вокалното възпитание на актьора, са българските народни песни. Българските народни песни имат богато жанрово, мелодично, темпово и метро-ритмично разнообразие. Овладяването на народни песни от различни фолклорни области – родопска, тракийска, добруджанска, шопска, различните диалекти, мелодични, темпови, метро-ритмични структури и тяхната специфична орнаментика, спомага изграждането на вокално-технически и изпълнителски умения на актьора. Тесният тонов обхват в някои народни песни, подпомагат процесите на овладяването елементите на вокално-техническата култура на актьора (дишане, звукоизвличане, опора на тона,

видове атаки на тона, резонанс), както и овладяване на изразните средства – темпо, динамика, ритъм, метрум, артикулация, интонация. Кратки музикални структури при тези песни в умерено темпо и умерено силна динамика, са подходящи за разпяване и работа за изравняване на гласовата теситура, за преодоляване на някои недостатъци на гласа. Чрез специфични за съответната фолклорна област диалекти, се овладяват и някои фонетични закономерности. Българските народни песни развиват и творческото въображение на актьора.

**Безмензурните песни**, наречени още безтактови песни, проточени, провлачени, песни на трапеца, се отличават с голяма свобода в метро-ритмично отношение и се изграждат върху словесния ритъм. Безмензурните песни са важен фактор във вокалното обучение на актьора. Разширените чрез сложна орнаментика музикални фрази, в бавно, протяжно темпо, поставят пред бъдещия актьор, вокално-технически проблеми от по-висша степен: овладяване на дишането и активиране на дихателната опора в по-големи музикални построения; развиване на мелодико-интонационни умения; овладяване на сложна орнаментика и ритмика; изравняване на гласовия диапазон и овладяване на артикулацията legato; овладяване на динамични нюанси; развиване на певческите качества на гласа – тембър, обем и плътност.

**Орнаментиката** на българския фолклор е безподобно явление и е част от педагогическата и изпълнителска практика на актьора. Единични тонове или групи от тонове, които украсяват, оцветяват, подчертават някой тон в мелодията и винаги в съответствие с лада на основния тон. Прецизното изпълнение на орнаментиката при народните песни от всички фолклорни области, изисква правилно интониране и развита музикалност. Овладяването на орнаментиката подпомага преодоляването на вокално-технически и интонационни проблеми.

Богатото образно-емоционално съдържание, жанровото, мелодично, темпово и метро-ритмично многообразие, извеждат българската народна песен в **нови театрално-музикални форми**. Тяхното взаимопроникване във словото, движението, пластическите и куклени изображения, разширяват диапазона на изразните средства в театралния спектакъл. Представянето на българските народни песни в нетрадиционни театрални форми, налага нова съвременна методика във вокалното обучение на актьора, в изграждането на организирана система от песенно-пластични-танцувални изразни средства. В търсене на съвременни методически похвати, се стига до пренасочване на вниманието на актьора от вокалната техника до творческо певческо-словесно общуване.

*„Подборът на интонациите от българската фолклорна архаика, тяхната вътрешна динамична сила, преплитането на полифонично развити песни с музикални инструменти, пластично-звуковите картини изграждат непрекъсната линия достигаща до висш синтез на контраст и единство театралните компоненти музика, пластика, куклени изображения, светлина.“* (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора като компонент от синкретичното му професионално формиране, стр. 150)

## **Песни от мюзикъли**

Жанрът мюзикъл, е вид сценично изкуство, което се ражда още в края на 19-ти век. Основата на жанра е водевил, оперета и бурлеска. Първоначално мюзикълът, като предшественик на оперетата, представлява музикална комедия с леко и жизнерадостно съдържание, незадължителен сюжет и с типичния щастлив край и с ярки, запомнящи се мелодии на песенния материал. Истинското развитие на този жанр идва през 50-те, когато основният двигател е стойностната литературна творба (либретото), след което музиката и хореографията, върху които почива цялата музикално-драматична-танцувална творба. В този жанр се съчетават разнообразни музикални, театрални и танцувални изразни средства – песни, арии и ансамбли, танци, речитативи, говорни диалози, акробатика, сценична пластика – които изграждат специфично за жанра музикално-драматично и танцувално платно.

Основното предизвикателство на този жанр, е съчетаването на пеене с движение и танц, на рязкото преминаване от пеене към говор и обратно, както и на умелия синтез на говорно-певческата и пластичната характеристика на дадения образ.

Мюзикълът е обширно понятие, което в себе си съдържа различни стилове и под жанрове – класика, рок, поп, джаз. Това предполага необходимост от разнородни умения на артистите във вокално и танцово отношение. За някои видове мюзикъли, като „Фантомът на операта“ или „Моята прекрасна лейди“, се налага класическа вокална постановка на певците, за други видове, като „Мамма миа“ – поп вокална постановка, за "Исус Христос - суперзвезда" – рок.

Този жанр намери реализация, както на театралната сцена така и в киното. Много мюзикъли написани първоначално за сцена, станаха изключително популярни, след като се превърнаха във филми. Значителна част от вокалното обучение в НАТФИЗ, съдържа работа върху песни от мюзикъли, превзели и големия екран.

## **Песни от Дисни анимации и филми:**

Много от тези песни са включени в репертоара на младия актьор и подпомагат процесите на вокалното му обучение и подготовка. Студентите работят с желание и вдъхновение върху тези песни, поради безспорните им качества и съвкупността от елементите – музика, театър, интерпретация, пластичност. Основен фактор при пеенето на песни от Дисни анимационни филми, е усвояването на гласовата характеристика на персонажа. Подобно и в изграждането на кукления персонаж в кукления театър. Замисълът на актьора е да съживи куклата или анимацията, основно чрез гласа си, да въздейства на детето, да изпълни неговите очаквания, да му поднесе един високохудожествен и запаметяващ се образ.

*„Какво всъщност е гласово-говорна характеристика? Гласово-говорната характеристика в изграждането на образа в кукления театър, е такова съчетание на глас и особености на говора, което най-точно отговаря на визията на куклата. Тя включва в себе си такива качества на гласа – височина, сила, тембър – както и характеристики на речта – темпо, ритъм, интонация, деформация – които съответстват и на характера, и на емоционалния свят на персонажа.“* (Катерина Илкова – И проговориха, стр. 78)

Работата върху Дисни песни се осъществява в по-късен етап от вокалното обучение на актьора. Изменението на някои качества на гласа, като височина, сила и тембър, в името на изграждането на убедителен персонаж без гласово натоварване, налага известен вокално-технически и музикално-интерпретаторски опит.

## **Театрални песни**

Култивируваният актьорско-певчески талант се измерва и с неограничените интерпретаторски способности при богатото жанрово многообразие – неизменима част от вокалното обучение на актьора. Не бива актьорът да разчита само на природните си дадености, а непрекъснато да ги усъвършенства чрез образите, които пресъздава на сцената и чрез песента си. Театралните песни представляват съществен етап във вокалната подготовка на студентите и основната задача при тях, е уелото преминаване от говор към пеене и обратно. Песента е неотделима част от драматичния образ, тя е негово продължение, както в темброво, от към гласовите качества, така и в психо-физическо отношение. Сред репертоара на театралните песни при студентите, срещаме песни на Курт Юлиан Вайл (1900-1950), немски композитор, който след като емигрира в

САЩ се определя като американски композитор. През 1927 г. той започва да работи заедно с Бертолт Брехт и през 1928 г. те пишат операта „Трите гроша“ (Die Dreigroschen). Курт Вайл и Бертолт Брехт работят по много творчески проекти заедно – опера, балет, песни и др.

## Подбор на репертоар

Задачата на вокалния педагог е изключително важна и отговорна, а именно методически и точен подбор на песенен репертоар за неговите студенти. Подборът на репертоара зависи от музикалното и вокално ниво на студента. В начален етап от обучението, се подбира лек песенен репертоар, в удобна теситура, с тесен тонов обхват и в опростен ладов и метро-ритмически строеж. Задачите се усложняват с времето, преминава се от лесно към трудно, от познато към непознато и от единия жанр в другия. От голяма важност, във възпитателно и творческо отношение, е докосването на студентите, макар и за кратко, до различни жанрове, епохи, маниер на пеене, начин на звукоизвличане, техника на пеене. Предварително изготвения песенен план на педагога, внася ред, систематичност и целенасоченост в обучителния процес.

***„За младите певци, е трудно да се ориентират и да намерят подходящ репертоар, и тук на помощ идва преподавателят със своите познания. Подбора на репертоара е индивидуален, според качествата на певеца, но е добре преподавателят да предлага хубави песни. Ако песните са избрани според вкуса и темперамента на изпълнителя, ако му харесват, той ще ги изпълнява с удоволствие.“*** (Стефка Оникян – Вокална работа в поп и джаз музиката, стр. 131)

Подборът на репертоар е съобразен също така и с предназначенияте сценични изяви на курса. Предстоящата сценична изява, вдъхновява, мотивира и стимулира студентите за по-интензивна подготовка и по-задълбочено проникване в спецификата на песента и нейния жанр.

# Втора глава

## Методика. Елементи на вокално техническата и изпълнителска култура на актьора

### Глас

Човешкият глас е невидимият, индивидуален, съвършен акустичен инструмент, който не може да бъде сравнен в своите качества и възможности и с най-съвършения музикален инструмент. Като анатоמו-физиологичен продукт, гласът отразява висшата нервна дейност в рамките на второсигналните механизми.

Социалното значение на гласа заема изключително важно място, тъй като е безценно средство за общуване между хората и в много професии се явява като водещ двигател.

Общуването е най-сложният социален феномен и основен обект на изследване във всички научни области и сфери на изкуството свързани с човешката същност.

Общуването има своето най-необходимо и единствено оръжие, а именно гласа.

Благодарение на гласа и езика, хората обменят информация, която сформира тяхната личност и развива мисловна им дейност. Чрез гласа си, хората проявяват своя темперамент, душевност, култура и богата палитра от човешки чувства и емоции.

*„Мощно оръжие както на сцената, така и в живота, гласът може да гали и да убива, да успокоява и тревожи, да ласкае и да смущава”* (Диана Борисова – Алхимия на актьорския глас, стр. 9)

Гласът подлежи на непрестанно развитие. Освен говорната реч, гласът се проявява и в по-висша степен – пеенето. Великият певец Шаляпин определя изкуството на пеенето като *„единствен правилен път към художествения образ, към въображението, чувството и духа, към онова „слово“, с което по думите на поета било заповядано на пророка да обгаря сърцата на хората.“* (И.К. Назаренко – Изкуството на пеенето, стр. 7)

Актьорът използва своята личност като инструмент при създаването на образи. Изграждането на личността на персонажа се проявява главно, чрез езика на тялото на актьора и неговия глас. Актьорското изкуство изисква, както съзнателно и овладяно използване на тялото, така и добре обработен и гъвкав глас. Гласът на актьора е средство, което предава посланието на произведението и общува със зрителя. Когато използването на гласа е чисто техническо и изолирано от образа и неговото психологическо състояние,

то тогава у зрителя се поражда чувство на неудовлетвореност. Обучението на актьора налага задълбочено проникване в гласово-говорната и вокална техника и нейното овладяване, за да съумее той да борави свободно с гласа си и да пресъздава достоверно своите образи.

Проф. д-р Катерина Илкова разделя гласа от говора, като отделни понятия в определението гласово-говорна характеристика. *„Педагогът на практика, първоначално се занимава с гласовите проблеми, а след това постепенно навлиза и в говорните тънкости. Чрез тях куклярят, разкрива или подчертава психологическата характеристика на героя.“* (Катерина Илкова – И проговориха, стр. 73)

На основата на гласово-говорната и вокална техника лежи дишането. Който владее изкуството на дишането, владее и своя глас и в по-мощен смисъл – става господар на съдбата си.

## Видове гласове

Определянето на типа глас има голямо практическо значение и лежи в основата на вокалното обучение. Науката все още не разполага с точно установен метод, позволяващ бързо и безпогрешно определяне на гласа, но затова има редица други признаци и критерии.

Според проф. Диляна Мичева, *на първо място трябва да се обърне внимание на тоновия обхват на гласа – ниските гранични тонове са дадени (не се създават), а се дооформят от вокалния педагог и се включват пълноценно в общия гласов диапазон. Високите тонове се създават в процеса на вокалното обучение. За опорна точка при определянето на гласовата разновидност се приема ниският граничен сектор.* (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 19/20)

Вида певчески глас се определя от **гласовата теситура** (поредица от тонове, в които гласът звучи естествено и свободно) и **тоновият обхват** (диапазон – интервалът между най-ниския и най-високия тон на даден глас).

Друг критерии за определяне на типа глас е **тембърът**, който лесно може да се деформира при подражаване и неправилно пеене. Когато естественият тембър се запазва по целия диапазон, певецът е на прав път и чрез системни упражнения, диапазонът се разширява, а тембърът се обогатява.

Важен показател при определянето на типа глас е мястото на **преходните тонове**. Преходни тонове се наричат тези тонове, където гласът се „чуши“ и преминава от един регистър в друг. Различните типове гласове имат преходни тонове на различна височина. В моя личен певчески опит съм стигнала до заключението, че на преходните тонове, където се намира най-тъмната точка на гласа, закриването е наложително – фиксиране и потъмняване на тона и добра певческа опора.

В началото на вокалното обучение на актьора не трябва да се бърза с определянето на типа глас, тъй като гласът подлежи на постоянна промяна и развитие по време на обучението. След овладяване певческото дишане и развиване вокално-техническите умения, гласът сам ще покаже накъде отива с по-голяма лекота.

## Качества на гласа

**Основните качества на гласа са височина, сила, тембър, диапазон.**

**Височина** – зависи от честотата и броят на трептенията в секунда, които обозначаваме с херц (Hz). Колкото по-висок е един тон, толкова повече са трептенията или колебанията, които звукоизточникът извършва за една секунда. В актьорската практика, и по-конкретно в кукления театър, на актьора често се налага да изобразява различни персонажи със специфични характеристики на гласа. Високите женски гласове са подходящи за изобразяването на малко момиче, врабче, принцеса, мишле, коте, зайче, докато ниските женски гласове са по-подходящи за стари жени, вещици, прислужници, мечки, маймуни, крави и др. С високите мъжки гласове се изобразяват младежи, принцове, слончета, жирафчета, а с ниските – гарван, динозавър, лъв, тигър.

**Силата** на гласа зависи от под-струнното налягане, което кара гласните връзки да трептят. Колкото по-интензивно е налягането, толкова по-голяма е амплитудата на колебание на гласните гънки и съответно толкова по-голяма е силата на звука. **„Силата на гласа се регулира от нервната система.“** (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 15) При наблюдения върху студентите по време на часовете им по вокално обучение, на изпити или на концерти, качеството сила е пряко зависимо и от тяхното вътрешно състояние. При силно вълнение, притеснение, несигурност и страх, силата на звука намалява. Силата на гласа е фактор в преодоляването на сценичното пространство. **„Още едно качество на гласа е свързано с неговата чуваемост – ПРОБИВНОСТТА. Сила и пробивност – не са идентични качества. Има актьори, чийто гласове звучат силно в живота, но на сцената не притежават пробивност. Такива непробивни**

*гласове старите италиански музиканти наричали „метало фалзо“, т.е. „развален метал“. От друга страна, съществуват гласове, които звучат тихо и невзрачно в ежедневието, но на голямата сцена, се създава впечатлението, че се усилват и прекрасно се чуват дори от последния ред.“ (Ралица Бежан – Тайният свят на човешкия глас, стр. 30)*

**Тембър** на гласа се определя като цвят на тона и пряко зависи от броя на обертоновете. Броят на обертоновете варира в зависимост от вида на гласа и неговата индивидуална характеристика. Тембърът зависи от индивидуалните акустични условия на всеки гласов апарат. Затова всеки глас е неповторим, както е неповторим и самият човек. Съществува тъмна и светла окраска при всеки глас. Тя се проявява при съответен маниер на пеене от техническа гледна точка. Може да се „направи“ тъмен звук, може да се „направи“ и светъл такъв. Ако не е наложително от характеристиката на пресъздадения образ, тогава най-добре е да се придържаме към най-естественото за гласа звукоизвличане.

**Плътноста** до голяма степен зависи от анатомията на гласовия апарат и начина, по който е овладян дихателния процес. Плътност се достига когато гласните връзки се прилепят плътно, когато се активира гръдния резонанс и се упражнява твърда атака на тона.

**Диапазон** на гласа е поредица от тонове, от най-ниския до най-високия тон, които може да произведе човешкият глас. В началото на вокалното обучение, вокалният педагог определя гласовия диапазон с вокални упражнения и изработва „работен диапазон“ на актьора – поредица от тонове, където звукът се образува без напрежение. В тази зона се извяват качествата определящи гласа.

#### **Певчески качества на гласа:**

**Обемът** зависи от силата на тона. Обемът и плътността на гласа са взаимнодопълващи качества и зависят и се влияят от постигнатата до момента вокална техника.

**Блясък** или метал на гласа, е елемент от индивидуалния тембър на певеца. Вродено качество на ларинкса, което не се придобива с вокална техника, но тя може да го разкрие и реализира.

**Полетност** на звука се проявява при ярко извявена висока форманта на гласа и се счита за най-важното техническо средство на гласа. Висока форманта означава предимство и сила на обертонове във високия регистър. Благодарение на това значимо качество, звукът се носи по-далече и озвучава без напрежение всякакви зали.

**Издържливостта** на гласовия апарат е безценно качество при певците и при актьорите. Тя се постига единствено, при развита и стабилна вокална техника и умело владеене на

дихателния процес. Тогава гласът трудно се поддава на бърза умора и пресипване. **Вибратото е специфично качество на певческия глас, ритмична пулсация на гласа, която се открива при артистичното пеене и според съвременните схващания е музикално украшение, което придава особена красота на тона.**” (Иван Максимов – Вокална Фонология, стр. 132)

По време на вокалното обучение, е необходимо да се възпитава контрол над вибраторото. Това се постига чрез специфични вокални упражнения, пеене на дълги тонове без вибраторото.

Вокално педагогическата практика доказва, че при правилна педагогическа методика и необходима положителна нагласа на актьора, качествата на гласа подлежат на развитие и усъвършенстване. Всеки студент е индивидуален, с различна гласова характеристика и изпълнителски предимства и проблеми, следователно и подходът от страна на педагога трябва да бъде строго индивидуален.

## **Недостатъци на гласа и тяхното коригиране**

Гласовите недостатъци могат да бъдат вокални и фонетични или временни/постоянни, които се отстранят само с медицинска намеса.

**Основният признак на гласовите недостатъци, се дължи на отклоненията от гласовите качества.**

**Вялото звукообразуване** (бял глас) е непълноценен допир на гласните връзки, поради който гласът губи своя тембър и резонира предимно в главата. За да се преодолее този недостатък, са необходими упражнения с твърда атака на тона в артикулация „staccato” и „non legato“ и активиране на опората на тона и гръдния резонанс.

**Стегнатият глас** (гърлен глас), е резултат от напрежение и стегнатост, които водят до затруднено звукообразуване. Според Христо Бръмбаров (вокален педагог), при неправилния натиск на корена на езика върху епиглотиса, придружен от високо вдигнат ларинкс, звуковата вълна се притиска в гърлото. Този недостатък се преодолява с придихателна атака на тона и преминаване към мека атака. Полезни са възходящи или низходящи упражнения с вокала „У”, които изискват използването на по-голям импеданс и разхлабване на ларинксовия свинктор.

**Носовият глас** е следствие на вяла, провиснала небна завеска, породена от насилствено пеене напред. Такова насилие противоречи на певческите правила, тъй като гласа не трябва да се насочва изкуствено напред или назад. Носовият глас се преодолява, като

съзнателно се освобождава ларинкса и пеещият се стреми към окръглен тон, носейки гласа над мекото небце. Съществуват много упражнения, които активират и повдигат мекото небце, но трябва да се работи внимателно, тъй като много лесно се преминава от едната крайност в друга – от пеење напред, в прекомерно пеење назад. Съгласната **к** пред гласните **а, е, и, о, у**, би помогнала за активирането на мекото небце, както и съгласната **б**, която запушва носа и „изпраща“ звука в истинската маска – над очите.

**Форсиране на гласа** е напъгане на външната ларингиална мускулатура, което увеличава налягането на въздуха върху гласните гънки. Упражнения за певческо дишане и опора, леки упражнения със затворена уста и упражнения с различни вокали на мека атака в артикулация *legato* биха помогнали за отпускането на ларингиалната мускулатура.

Глухият звук се получава при пеење с недостатъчно отворена уста.

*„Недостатъкът се коригира с упражнения и вокали върху вокала „о“ и окръглени „а“ и „е“, като специално внимание се отделя на отпуснатата долна челюст и вертикалния отвор на устната кухина.“* (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 24)

**Тремоло на гласа** се дължи на силно нервно напъжение, треперене на ларинкса и неустойчивост на долната челюст. То е сигурен знак, че гласните гънки са били разтегнати извън техните възможности. За преодоляването му, се прилагат упражнения със затворена уста (м, б, р), след което се преминава на вокал „А“ с неподвижна уста (но без напъжение в брадичката), без вибрато (прав тон) и постепенно се удължава трайността на тона. Следва включване на всички вокали – А, Е, И, О, У.

**Фонетичните недостатъци** се проявяват върху съгласните р, л, с, з, ц, ч, щ, ш. Фонетичната и музикална структура на песенните жанрове включени в програмата по вокалното обучение на актьора, спомагат за преодоляването на тези недостатъци.

## **Хигиена на гласа**

Актьорът трябва да изгради определени навици и режим в ежедневието си, които да подпомагат спазване на гласова хигиена. В ежедневието съществуват разнородни дразнителни фактори, които оказват влияние върху гласовия апарат – неблагоприятни температурни условия, околна замърсена среда, стрес и др.

Заболяването на гласовия апарат, причинено от околната среда, често води до пълна загуба на качествата на гласа – сила, тембър и др. Съществуват специални вокално-

терапевтични упражнения, които имат цел да върнат естественото положение и трептене на гласните гънки и да премахнат от тях нежелани течности и образувания. Едно от най-добрите терапевтични упражнения, е произвеждането на прав тон (без вибрато) на вокала „У“ в умерена динамика, като актьорът се стреми да продължи фонацията и при вдишване. Т.е. вдишване на вокал „У“ (изсмукване на въздуха) и издишване на вокал „У“.

Психичното състояние и нагласа на артиста, оказва не по-малко влияние върху гласа.

Съществено влияние на гласа оказват и хормоните, което най-ясно проличава в периода на мутация или менструация при жените. Не се препоръчва гласово натоварване по време на тези процеси.

Представям няколко съвета, част от които съм установила чрез личен практически опит. Те се отнасят, както до конкретната грижа за гласа преди или след спектакъл, така и до цялостен начин на живот.

#### **По отношение на сценичната подготовка:**

- Актьорът преди спектакъл, трябва да набира физически сили и да се съсредоточава, да поддържа психическо равновесие и спокойствие и напълно да се отстрани от всякакви външни вълнения. Това най-често се постига, чрез различни дихателни, психо-физически или медитативни техники.

- Да се храни до 2-3 часа преди изява, никога непосредствено преди спектакъл, както и в същия този ден да не приема никакви люти, кисели, горчиви или прекомерно солени храни и ядки.

- Да не употребява алкохол преди спектакъл, поради простата причина, че гърлото се изсушава и гласът „пада“ губейки свежестта си. Редовното пиене на вода, противоположно на ефекта на алкохола, хидратира целия организъм.

- Да избягва тютюнопушенето. За съжаление, голяма част от актьорите пушат, и то особено много по време на работния процес.

- Да се стареа да спи поне 7-8 часа в денонощието. Здравия сън е един от най-важните фактори в поддържането на гласовата хигиена. Ако актьорът спи през деня преди вечерния спектакъл, препоръчително е да се събужда най-малко 3 часа по-рано. Гласът се нуждае от няколко часа постепенно раздвижване и „събуждане“, за да се задвижи кръвообращението.

- Да не излиза навън при ниска температура. Ако все пак се налага, да се стареа да вдишва главно през носа и да избягва говоренето.

- Преди репетиция или спектакъл, актьорът да загрява гласовия си апарат и да се съобразява с възможностите на гласа си в дадения момент. Изградените навици при неправилната вокална постановка, водят до много тежки последици, като хронична гласова преумора и пресипване, полипи и възли на гласните връзки, дисфония (промяна на тембъра) и др.

#### **По отношение на начина на живот:**

- Да спортува редовно, но умерено. Не е желателно да прибегва до тежки физически упражнения. Тичането, плуването и йогата са най-подходящите при работа с гласа, не нарушават дихателния ритъм и не натоварват частите на тялото, спомагащи за свободно звукоизвличане - рамене, шия и коремен пояс.

- Да се храни здравословно и редовно, но никога непосредствено преди сън с тежка храна и алкохол. Това произвежда киселини в стомаха по време на сън и причинява „Гастро-езофагеална рефлуксна болест“, която води до сухота, болка и възпаление в гърлото.

- Да поема необходимите за тялото витамини, минерали и протеини. При интензивна работа с гласа, витамин С и витамини от групата В, са изключително потребни. Също така, приемането на колаген, осигурява якост и здравина и е важен за целостта на тъканта след многократно натоварване при високи по честота звуци.

- Да не натоварва гласа в болно състояние, а вместо това отговорно да прилага медицинско лечение и да извършва специални вокално-терапевтични упражнения.

- Да отбягва форсирането на гласа, което най-често е резултат от неправилна вокална и говорна постановка, както и от викане и продължително говорене, във или извън работната среда. Много е важно актьорът да изгради у себе си „изкуството“ да се спира на време. То е трудно постижимо, но не невъзможно. **„Много често актьорът не усеща, че вреди на гласа си заради адреналина и възбудата по време на представление, и по тази причина и след представление той продължава да го уврежда.“** (Лора Мутишева – Словесно действие в действие, стр. 137)

- Артистът трябва да води спокоен живот, който да му осигурява душевен мир, периодично усамотяване и вътрешно вглъбяване и себеопознаване.

Развитието на вокално-техническите и изпълнителски умения на актьора, пряко зависи от горепосочените профилактични практики за гласова хигиена, както и от вокално-методическата работа с вокалния педагог. Добрия вокален педагог оказва огромно влияние върху певческия път на младия артист.

## Психология на гласа

Тялото, съзнанието, емоциите са в неразривна връзка и взаимодействие. Съвременните научни открития, приложната кинезиология и епигенетика доказваха, че нарушеният баланс на енергийната система на тялото рефлектира върху емоционалното и психическо състояние на индивида.

**„Човешкият глас е второсигнална проява на висшата нервна система. Фонаторната функция е обект на изследване в областта на физиология, неврология, психология.“** (Боримир Фурнаджиев – Човешкият глас)

Последните проучвания в областта на психологията доказват, че отрицателните емоции са основата на 80% от здравословните проблеми на хората и до функционалната дисфония.

**„Функционалните дисфонии са гласови смущения, които се проявяват предимно с обективни усещания на неудобство и затруднения при гласообразуването.“** (Иван Максимов – Вокална Фонология, стр. 211).

Функционалните дисфонии могат да бъдат два вида: телесна – фонопоноза и умствено-душевна – фононевроза.

**Фонопонозата** е вид слабост на гласа, резултат от простудно състояние, претоварване и преумора, преправяне на гласа, неправилна вокална и говорна постановка – твърдо атакуване на тона и повдигане на ларинкса, високо и плитко дишане, стягане на вратните, шийни и лицеви мускули, натиск върху корена на езика и др.

Опитът показва, че с натрупване на вокални умения и увереност, актьорът съумява да си служи със своя гласов апарат по-добре, и като резултат на това – постига издръжливост.

**Фононеврозата** е резултат от отрицателни емоции, които се отразяват на **невропсихичните механизми на гласопроизвеждането** и причиняват нежелателна промяна на някои качества на гласа, като е възможно в тежки случаи пълна и внезапна загуба на глас (дисфоня, афония). Според Иван Максимов, тази диагноза е **последствие на конфликтни ситуации и стресови състояния от семеен, служебен или социален характер.** (Иван Максимов – Вокална фонология, стр. 212). Авторът включва в книгата си данните от диагностицирането на загуба на глас при актьорите и певците и почти половината от случаите са именно фононевроза.

Често студенти, които никога не са пели на сцена, се страхуват и отказват да пеят пред публика. Този страх може да бъде предизвикан от високи или низки тонове; от пеене

пред публиката; от сценичните партньори; от конкурсното жури; от камерата; от заболяване; от забравяне на текст и др.

**Фононеврозата** се отличава от естественото вълнение преди излизането на сцена. Вътрешното напрежение на артиста, породено от сценична треска, лично разтърсващо преживяване или липса на увереност в професионалните си умения, непосредствено се отразява и на тялото. Появява се нестабилност в интонацията – повишаване или понижаване, нарушава се резонансът, учестено дишане, липса на опора, напрегнато тяло, форсирано пеене, неовладян певчески процес.

При липса на сценичен тренинг, особено при провеждане на изпитите по вокално обучение 1-ви и 2-ри семестър, някои студенти изпадат в стрес.. В такива случаи много от качествата на гласа, се превръщат в недостатъци.

*„Една от основните цели на актьорското обучение, е възпитанието на творци, които притежават уменията да постигат добре координирано функциониране и интегриране на гласа, тялото, мисълта и емоцията.“* (Красин Йорданов – Психологически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора)

По време на пеене, изпълнителят трябва да се стреми към концентрация и спокойствие, за да съумее да даде най-доброто, на което е способен в дадения момент.

**В своя труд „Когато завесата падне, духовете лудуват“** д-р **Минчо Колев**, описва конкретни и изпитани на практика техники, свързани с духа, душата и тялото на актьора. Техники, които възстановяват цялостната същност на актьора преди или след репетиция/спектакъл. Актьорът е инструмент и проводник, чрез който минават образи, енергии, чувства, които за да бъдат правдоподобни и истинни, много често рушат частица от неговата собствена душа. Следователно, когато завесата падне, духовете лудуват...

Минчо Колев предлага *„Техниката на дихателната медитация е именно такъв метод, който е неутрален и може да бъде приспособяван спрямо конкретната личност, ежедневните ситуации и време; същевременно този метод е адекватен и с оглед на разнообразните и понякога разнопосочни ежедневни задачи на актьора.“*

Според Минчо Колев, *„чувстването и мисленето винаги трябва да бъдат в състояние на баланс“.* (Минчо Колев – Когато завесата падне, духовете лудуват)

Тази задача, често се оказва изключително трудна при актьорите, тъй като по време на тяхното превъплъщение в чуждия образ, те се поставят предимно под влиянието на чувствата и емоциите. Докато при певците, мисловния процес е водещ и основополагащ по време на вокалното изпълнение, в противен случай, всичко би се разпаднало. Мария

Калас е твърдяла че *„певецът първо става вокалист, след това се превръща в артист...„*

Методът на Минчо Колев се основава върху психо-физиологически елементи, елементи от различни медитативни, сугестивни (внушаващи) и развиващи въображението техники. Важен фактор по време на медитацията, е концентрацията върху дихателния процес, който следва определена схема, основана върху символиката на числата.

**Телесният аспект** е важен фактор при дихателната медитация, определена като медитативна техника, и предизвиква физически промени, някои от които мускулно отпускане и разширяване на кръвоносните съдове, затопляне в областта на темето и крайниците и други приятни за тялото усещания.

*„Подобно състояние на отпуснатост намира израз в множество физиологични отличителни черти – нервно-мускулни, кардиоваскуларни, респираторни, свързани с кожната проводимост и с централната нервна система. Тонусът на скелетната мускулатура се покачва, намалява се рефлексната дейност, разширяват се периферните кръвоносни съдове, леко се намалява пулсът, артериалното кръвно налягане спада, честотата на дишане автоматично се увеличава и става равномерна, намалява се използването на кислород.“* (Минчо Колев – Когато завесата падне, духовете лудуват, стр. 135/136)

Конкретната медитация се отличава от други медитативни техники. Нейната цел, не е толкова постигане на отпуснато и изчистено съзнание, колкото на интензивна концентрация над дихателния процес и други телесни усещания, което отвежда медитиращия до по-дълбоки сфери на съзнанието.

Преди репетиция или представление, актьорът прилага дихателната медитация с цел да навлезе в кожата на своя персонаж. Мислите свързани с неговото ежедневие се изключват, настъпва затихване и постепенно доближаване до света на ролята. При ефективно изпълнение на дихателната медитация, актьорът може дори да обогати и усъвършенства своя образ, чрез повече интензивност на чувствата и силно сценично присъствие. След спектакъл медитацията помага на актьора да се отърси от ролята и да се възвърне към себе си. В случая, актьорът изпитва нужда да не мисли, а по-скоро да се потопи в тишина, след *енергийния вихър* и емоционалната възбуда, които е преживял. Д-р Минчо Колев смята, че при такъв случай най-ефективен е ритмичното дишане върху определени числа. С помощта на символиката на числата, актьорът минава през няколко нива на съзнанието, където е натрупана разнородна информация, от типа на *вътрешни образи, ментални и емоционални съдържания или напълно несъзнавани енергийни*

*информации от емоционално естество.* (Минчо Колев – Когато завесата падне, духовете лудуват, стр. 145)

В обобщение целта на приложимите медитативни практики, е преди всичко да развие менталните и енергийни способности на артиста, което ще му изгради силно сценично присъствие, закрепване на самосъзнанието и изостряне на възприятията.

Диана Борисова в книгата си „Алхимия на актьорския глас“ счита, че понятието „дишане“, е в тясна взаимовръзка с понятията „дъх“ и „дух“. *Старите гърци са считали, че душата е поставена върху диафрагмата.* (стр.24)

Въздействието на съзнателното дишане върху човека е широкоспектрално - укрепване на физиологичните процеси, засилване на мисловната дейност и управляване на променливите емоционални състояния.

*„Изкуството на актьора започва от овладяване на изкуството на дишането във връзка с процесите на мислене, с чувствата, а също и с физиологическите процеси в организма.“* (Диана Борисова - Алхимия на актьорския глас, стр.18)

## **Певческа стойка**

Певческият процес е пряко свързан с множество фактори. По време на пеене се включва цялото тяло – лицето, гърлото, белите дробове, гърдният кош, диафрагмата, краката и за да работят всички тези части безпрепятствено и в синхрон, е необходимо да се изгради стойка, която да подпомага процеса. В повечето случаи се пее в изправено положение, но поради различните условия и изисквания в театрално-музикалните спектакли, често се налага актьорите да пеят в седнало, клекнало, легнало положение или дори по време на танц.

**Тялото** трябва да бъде гъвкаво и освободено от всякакъв тип напрежение, като се движи по естествен път леко напред, с отпуснати колене, краката са леко раздалечени и не се отдалечават повече от ширината на раменете. Когато гърдният кош е добре изнесен напред, тогава раменете заемат естественото си изправено положение.

**Ръцете** са енергийни канали. Ако са напрегнати, стиснати в юмрук или се движат безцелно и неконтролируемо, това създава впечатление на несигурност и е много вероятно певческият звук да „пострада“. Актьорът трябва да следи и да отпуска ръцете си свободно до тялото, подпрени на бедрата или да ги използва само при необходимост, като продължение на емоцията, като част от неговия интерпретаторски прочит и всяко движение да има определена и смислена цел.

**Главата** стои в хоризонтално и естествено положение, за да може да се върти свободно, без напрежение в шийната мускулатура.

*„Ако тя е дръпната силно назад, брадата издадена напред, мускулите на ларинкса се обтягат, което намалява тяхната подвижност, а същевременно се получава и натиск върху ларинкса. Ако пък главата е наведена напред така, че брадата отива доста навътре, то коренът на езика упражнява натиск върху ларинкса, положение което причинява задавеност и гърленост на тона.”* (Елена Орукин – От нешколувания тон до високото певческо майсторство, стр. 27, 28)

**Лицето** е много важен фактор особено при един артист, независимо дали говори или пее. Лицето създава първото впечатление у зрителя, следователно главната задача на актьора е да се стреми то да бъде максимално спокойно, естествено и приятно. Спокойното лице е показател на правило, свободно и стабилно звукоизвличане.

**Устният отвор**, движението на челюстта и работата на езика са от огромно значение. При възпитанието на студентите, трябва да се обърне особено внимание на устния отвор и да се подходи към този въпрос строго индивидуално. Всеки човек има различни анатомични особености – форма на челюстта, скули, черепна кутия. Устният отвор е пряко свързан и с височината на тона. По един начин се отваря в ниския и среден регистър и по друг начин при височините. Всяко едно излишно, изкуствено и насилствено движение на устните, брадата, скулите и челото, е показател за напрежение и за грешна представа за звукоизвличане.

## **Дишане; видове певческо дишане**

Човешкият глас е резултат на озвучената въздушна струя, която преминава през гласовия орган и се превръща в „материя на звука.“ Въпросът за дишането, както и неговото практическо овладяване в певческия процес, е основна задача на вокалното обучение на младия актьор.

*„Дишането е естествен регулатор на актьорската и всякакъв вид поведенческа техника.“* (Ралица Бежан – Тайният свят на човешкия свят, стр. 21)

**Рефлекторното дишане** е непрекъснат и естествен за организма процес, при който времетраенето на вдишването и издишването е приблизително равно. Певческото дишане се различава от рефлекторното с това, че въздуха се „задържа“ при издишване, което е предизвикано от съзнателна мисъл и намерение.

***„След като тонът е полетял, трябва вече да се мисли как да бъде правилно поддържан и именно тук се прилага изкуството на дишането“*** (Карузо и Тетрацини за изкуството на пеенето – стр. 45)

Какво се има предвид под „задържането“ на въздуха, който процес е още наричан и „певческа опора“? Певческата опора е техника на издишването. По време на пеенето, издишания въздух трябва да се изпуска с абсолютен контрол и концентрация в малки, постоянни количества, независимо от темпото, силата и диапазона на музикалното произведение. Изпускането на малко въздух по време на пеенето, се извършва с помощта на коремната преса и диафрагма. Придобива се усещане за „дихателен пояс“, което дава стабилност на тона и освобождава гласовия апарат от стегнатост и напрежение.

***„Опора на певческия тон – при вдишване коремната стена се издува, гръдният кош увеличава своя обем, диафрагмата се отпуска и подpira издишвания въздух, което дава опората на тона. „*** (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 35)

При липса на опора, резултатът е бързо изразходване на въздуха, лишавайки гласа от сила, тембър и свобода.

Младите актьори трябва да обърнат специално внимание на дихателната опора, когато пеят мелодически низходяща музикална фраза към среден или нисък регистър, в песен или във вокално упражнение. Най-често срещаният случай е, когато диафрагмата се отпуска след възходящо мелодическо движение или след корона върху висок тон. Много любопитен психологически факт е, че опората се отпуска именно след високия тон при слизане. Това се дължи на вътрешно облекчение, че трудното приключи и вече можем да си отдохнем. Като резултат – опората се отпуска, въздухът се изтласква, позицията пада, гласовият апарат се напъга и ларинксът се покачва.

Препоръчително е да се вдишва през носа по време на пеене, ако разполагаме с време. Вдишването през носа не напъга ларинкса, прочиства и овлажнява въздуха, осигурява правилната позиция на мекото небце и дава възможност да се поеме по-голямо количество въздух при необходимост.

***„Вдишването се извършва през носа. Неравноста на намиращите се в него влакна задържа праха. Вдишването през носа затопля и овлажнява поетия въздух, което предпазва слезестата ципа и ларинкса, подготвя работата на белите дробове.“*** (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 34)

**Младите актьори най-често допускат следните грешки при вдишването на въздух:** дишат по средата на думата в музикалното произведение; поемат излишен или твърде малко въздух; вдишват шумно, което раздразнява гласните гънки.

За да се овладее изкуството на дишането, е полезно да се използват различни по жанр, темпо, диапазон, артикулация и динамика произведения. Активността на диафрагмата се обуславя от характера на произведението и се приучава да реагира с еднаква готовност, както при бързи и закачливи песни, така и при бавни и драматични такива.

Съществуват **3 основни вида певческо дишане**, които често се сливат в едно, установени, чрез теоретични и практически изследвания на вокални педагози и певци.

**Ключичното дишане** (високо дишане) се извършва с горната част на гръдния кош, горните ребра и върховете на белите дробове. Този вид дишане не се препоръчва при вокалната практика, тъй като не води до пълноценно поемане на въздух.

**Гръдното дишане** е подобно на ключичното и неподходящо при пеене, с разликата, че гръдният кош, ребрата и белите дробове се разширяват малко повече и въздухът се разпростира по-свободно, но не се използва целият капацитет на белите дробове и диафрагмата не участва в процеса.

**Кост-абдоминалното дишане**, наречено още коремно-ребрено, диафрагмо-ребрено или „ниско дишане“, е най-подходящо при пеене. С кост-абдоминалното дишане, белите дробове се изпълват с максимално количество въздух и диафрагмата заема активно участие, което позволява свободното изпускане на въздушната струя към гласните гънки. Великият тенор Карузо обяснява този процес по следния начин: *„Преди всичко трябва да вдъхнем пълно. Ако подадем тона при наполовина запълнени бели дробове, той бързо губи опората си (силата), при което възниква също опасност да се отклони от чистата интонация. За да се направи пълно вдишване, трябва да се повдигнат гърдите и едновременно да се разслабят коремните мускули. При издишването се извършва обратния процес. Диафрагмата заедно с еластичните мускули, окръжаващи стомаха и други важни органи, се усилват от това упражнение много и главно поддържат дихателния процес; те представляват важни фактори за регулиране на дишането, от което зависи тонът.* „ (И. К. Назаренко – Изкуството на пеенето, стр.178)

## **Фонация; тонообразуване; опора на гласа**

Поясняването и изучаването на принципите на тонообразуването, занимава хора от различни сфери на изкуството и медицината – певци, актьори, вокални педагози, педагози по сценична реч, физици, физиолози, фониатри, философи и др.

Съществуват неизчерпаем брой развити теории, превърнати в установени методи и вокални школи, които водят до малко или повече резултат. Всеки певец и вокален педагог има индивидуален мисловен подход върху принципите на звукоизвличането, което води до поставяне на различни приоритети по време на фонаторния акт и насочване на вниманието на обучаващия се върху различни неща – въздух, опора на тона, атака на тона, гласни гънки, език, меко небце, челюст, маска и т.н. Не е случайно мотото „Колкото певци, толкова и школи“. Въпреки различните вокални школи, съществува една, която превъзхожда абсолютно всички. Школата на истинското, италианско белканто, което се основава единствено върху две прости неща: пеене върху въздуха и уеднаквяване на вокалите през целия диапазон.

Белканто (belcanto) означава красиво пеене. Естетиката за красиво и естествено пеене, трябва да се подхранва и развива независимо от вокалния жанр. Белкантото е единственото пеене, което не напъга и не натиска гърлото. „Натискът“, който се осъществява е единствено върху коремно-поясните мускули, които създават така наречената певческа опора. Освен певческата опора, вокалите също играят съществена роля при фонаторния акт. Те трябва да се преливат един в друг и отворът на устната кухина да бъде възможно най-естествен във вертикално/закръглено положение и събран звук в една точка. **„Абсолютно събрано, фиксирано и фокусирано, мислено в една точка опряно пеене в певческата лицева маска позволява на певците, които са го овладели, да оперират с него като с лазерен лъч.“** (Христо Христов – Малка академия за млади вокалисти, стр. 30)

Мисленето в една точка и „изпращането“ на гласа в маската са само представи, които подпомагат процеса. Те са резултати на вече предприети действия, като опората на тона, поддаване на малко количество въздух (пеене върху въздуха), образуване на естествени вокали, отпускане корена на езика, лицевите, шиените, вратните и други мускули, поддържане на свободно отворено гърло, наподобяващо прозявка.

„Точката“ представлява околоносните синуси, които представляват запълнени с въздух пространства, разположени около носната кухина в черепа. Околоносните синуси се делят на 4 групи: челни, решетъчни, клиновидни и горночелюстни.

Спецификата при пеенето на различни жанрове, се основава върху съгласуваност на гласните гънки и певческото дишане. Ако дихателният процес е добре организиран по време на пеенето и се подава необходимото количество въздух, т.е. минималното, то тогава се явява в помощ на всички функции на гласовия апарат по време на фонация.

Вокалният процес разполага с три вида механизми на звукообразуване – **гръден, фалцетен и смесен**. Пръв Мануел Гарсия изброява три регистъра: гръден, главов (фалцетен) и контрабасов. При метода на италианското оперно пеене (белканто) са били установени три вокални регистри: гръден, *passagio* (преход) и главов. Неговата дефиниция за понятието „регистър“ е следната: *„Под регистър се разбира поредица от следващи един след друг хомогени, от низините към височините възходящи тонове, които са произведени при развитите на еднакви механични принципи и се различават от друга поредица от също един след друг следващи тонове, произведени по друг механичен принцип. Всички тонове, които принадлежат на един и същ регистър, вследствие на тона са от едно и също естество независимо какви промени могат да претърпят по отношение на звученето или на силата. Регистрите в част от тяхната област се покриват така, че тоновете , принадлежащи на една област, едновременно могат да принадлежат на два различни регистъра и гласът, както говорният, така и певческия, не може да се сбърка.“* (Джеймс Артър Старк – *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*)

При **гръдния механизъм**, гласните гънки се прилепват плътно, трептят с цялата си дължина и звукът е силен с твърда атака. Включването на гръден механизъм преобладава при говор, при народното пеене, при мюзикъла, при жанровете рап и хип-хоп.

Съществуват няколко методични похвати, които могат да бъдат приложени при работата със студентите-актьори за овладяването на гръдния механизъм: изговаряне на песенния текст; разпяване в средния и ниския регистър от диапазона на студента; култивиране на вкус към по-обемен, плътен и наситен звук.

При **фалцетния механизъм** (главов регистър) гласните гънки не се прилепват плътно по цялата им дължина и трептят с краищата си. Въздухът преминава свободно през оформената пролука между тях и звукът се носи меко, свободно и прозрачно. При класическото пеене констатираме еднорегистрово строене по изкуствен път, с доминиращ фалцетен механизъм. При преминаването от гръден към фалцетен механизъм забелязваме рязка промяна при тембровата окраска на гласа. Овладяването на този механизъм се осъществява, чрез кратки вокални упражнения движещи се във високата тезитура или упражнения с октавови скокове в *glissando* (подхлъзване на тона), като ниския тон се пее в гърдите, а високия в главата.

**Смесеният механизъм** на гласообразуване е комбинация от гръден и фалцетен механизъм и се прилага най-често жанра мюзикъл. Този механизъм изисква специфична

вокална подготовка, овладяно певческото дишане и овладян гръден и фалцетен механизъм.

В обобщение, при народното пеене преобладава гръдният регистър, при класическото главовият, а при мюзикъла, поп, джаз и рок жанра се използват похвати и от двата регистъра, спазвайки принципа – позицията на гласовия апарат да бъде максимално близко до говорната.

Целта на дисциплината вокално обучение в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ е възпитаването на актьори, които добре владеят гласовия си апарат и с лекота преминават от единия жанр в друг, но това се оказва непосилна задача, дори и за професионалните певци. Изборът на един жанр при професионалните певци е основополагащо решение. Вокалният педагог трябва да открие в кой жанр лежи силната страна на студента, какви са вокалните му възможности, какъв е музикалният му вкус и темперамент.

## Резонанс

Певческият глас произлиза от трептенето на гласните гънки. Това трептене образува тон, който пулсира между твърдите повърхности на устната кухина. Пространството в ларинкса усилва и намалява звуковите вълни. Този ефект се нарича резонанс.

*„По етимологична дефиниция „резонанс“ означава съзвучие, т.е. поява на допълнителни (обер-или хармонични) тонове в слуховите ни възприятия, тонове, които са налични в общата звукова картина, но недостатъчно силни, за да бъдат възприети отделно от слуховия ни орган. Усилването на тези хармонични тонове се извършва от т. нар. резонатори. „ (Иван Максимов – Вокална фонология, стр. 88)*

**Резонатори** се наричат тези определени кухини, през които преминават звуковите вълни. Тяхното предназначение е да усилят тоновия звук и да открият неговите обертонове. Резонаторни кухини оцветяват тона и подчертават неговата индивидуална специфика. Според Иван Максимов *„гръден и главов резонатор на практика не съществуват.“* (Иван Максимов – Вокална Фонология). Това понятие, се употребява за регистрите на гласа – гръден, среден и главов.

Гръдният регистър се задейства, когато усещанията се концентрират в областта на гръдната кост при пеене на ниски тонове. При пеене на високи тонове, имаме активизация на вибрационни усещания в областта на лицето и на главата и това се нарича – главов регистър.

Тези трептения, които се образуват при звукоизвличането не са резонанс, резонаторни усещания, породени в кухините и пространството на гласовия апарат.

**Глътката** (фаринкса) е подвижен и „мек“ резонатор, тъй като има способността да се свива и разширява, според промяната на положението на езика и мекото небце. При грешно положение на глътката, получаваме така наречения „гърлен звук“.

**Устната кухина** е пространството между горната неподвижна челюст, твърдото небце, мекото небце, езика, зъбите и долната подвижна челюст. Състоянието и движението на долната определя качеството на звука. Причините за стягането на челюстта биват от прекомерно широк устен отвор; тесен устен отвор; лоша телесна стойка; неспокойство и нервност. За да се получи добър резонанс, студентите трябва да се стремят към поддържане свободното и естественото положение на **челюстта**.

*„Челюстта е прикачена за черепа точно под слепоочията пред ушите. При поставяне на двата си пръста там и отпускане на челюстта, вие ще установите, че пространството между черепа и челюстта пада надолу. При пеене това пространство трябва да бъде колкото е възможно по-широко, което показва че челюстта е паднала надолу, позволявайки да се отвори задната част на гърлото.“*

(Карузо и Тетрацини за изкуството на пеенето, стр. 21)

**Езикът** играе основополагаща роля при постигането на добър резонанс. Колкото по-свободен и мек е коренът му, толкова по-пробивен и оцветен е тоновият звук. Езикът трябва да лежи спокойно върху долната челюст и върхът му да бъде в ямката зад долните резци, без да се дърпа твърде назад или напред, което „запушва“ гърлото, и без промяна в положението му според височината или вокала на тона.

**Мекото небце** има способност да се повдига нагоре и да се спуска надолу и тази негова подвижност, може да изиграе добра или лоша роля в певческия процес. Много често певците/актьори пренебрегват неговата функция, като „насочват“ звука напред към околоносните кухини. Това намерение отпуска мекото небце и се получава носов, вял, слаб и непълноценен тон, както и стягане в мускулите на ларинкса. Оптималната позиция на мекото небце е леко повдигнато. Повдигането на мекото небце не е самоцелно, а резултат на други действия свързани с опората на тона, захапката на ларинкса, отвореното и свободно гърло, активирането на околоносните кухини (маската). Някои певци усещат „маската“ на предните зъби, други около носа, трети на черепа, четвърти на фаринкса и т. н. Самоцелното повдигане на мекото небце и „изпращането“ на тона назад, категорично не носи добри резултати. Представата, че по този начин ще се постигне по-окръглен, звучен и обработен тон, е грешна. Ларинксът бива натиснат и ограничен откъм

движение, езикът се втвърдява и отива назад, звукът се заглушава, диапазонът се стеснява и качествата на гласа се губят. Ако то бъде много повдигнато, носоглътката се запушва и следователно, пътят на въздуха и звука към околоносните кухини (резонатори) ще бъде възпрепятстван.

Правилната позиция на мекото небце води до лесно достигане на високите тонове, подвижност на ларинкса, поява на звънливост, блясък и метал в гласа.

**Гръдният кош** е един от основните резонатори на човешкото тяло. Гръдният резонанс може да се усети като се постави ръка върху областта на гърдите при пеене в ниския регистър на гласа. Според Алис Боварян *гръдният резонанс придава по-богат, потъмен или по-дълбок оттенък на гласа, създавайки усещането за мощност, топлина и чувственост.* (Алис Боварян – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика, стр. 85)

**Главовият резонанс** може да се усети при пеене на високи тонове. Мястото на главовия резонанс бива различен при всеки индивид. Всеки разполага с различна лицева физиология, характеристика и мимика, кухините над ларинкса и над мекото небце са разположени различно (носна кухина, предни горни зъби, твърдо небце, челна кухина и теме). *„Такова усещане певецът има само когато изходният звук, излизащ от ларинкса, включва много високи обертонове, когато в него ясно е изразен високият певчески формант, благодарение на плътно събраните гласни връзки и резонанса в надглотисовата кухина на ларинкса. Когато тембъра на гласа е оформен правилно, за това му сигнализира не само слухът, но и ярките резонансни усещания.* „ (Алис Боварян – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика стр. 86)

## **Атака на тона; видове атаки**

Начинът, по който се възпроизвежда първия тон веднага след вдишването на въздух, се нарича атака на тона. Тя бива твърда, мека и придихателна.

При **твърда атака** гласните гънки рязко и плътно се прилепват, насилствено и чрез удар, което възпрепятства свободното преминаване на въздуха през тях и се получава гърлен тон. *„Гърлени тонове или стиснати тонове са тези, които са принудени на сила да излязат през полузатворено гърло, блокирано или от недостатъчно отваряне на ларинкса или от затваряне на отвора на гърлото, причинено от корена на езика, силно натиснат надолу и назад или вероятно от низко паднало меко небце. За да*

*имате свършено отворено гърло, необходимо е да имате напълно отпусната челюст.*“ (Карузо и Тетрацини за изкуството на пеенето, стр. 21)

Този вид атака е често явление при младите актьори, което се изразява и в техния гръден и твърд маниер на говор. За преодоляване насилствената и вредна за гласните гънки твърда атака, се взема удобен тон в средния регистър от диапазона на гласа на вокал „А“ и се започва със staccato, като постепенно се удължава трайността, докато не се получи напевен тон в legato. Друго упражнение е изпяването на четири последователни „А“, като петото се изпява във възходяща квинтова гама в legato. Поставянето на съгласната „Х“ пред всеки вокал, спомага за омекотяването на атаката на тона.

При **мека атака** гласните гънки заемат естественото си положение, като се допират плавно и постепенно, което позволява на въздушната струя да премине свободно и безпрепятствено през тях. Това е резултат на свършена координация между атакуването на тона и издишването на въздуха. *„За разлика от твърдата атака, меката атака се извършва не преди звука, а едновременно със започването му. Мястото ѝ се определя много лесно чрез изпяване на срички, започващи с „м“ или „н“.*“ (Алис Боварян – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика, стр. 81)

При **придихателна атака** издишването изпреварва звука. Преждевременното издишване и късното трептене на гласните гънки възпроизвежда неестествен шум, наподобяващ съгласната „х“. Този тип атака не се препоръчва, освен ако не е преднамерена и с художествена замисъл. Издишаният въздух се изразходва много по-бързо и звукът бива вял, непълноценен и интонационно нестабилен.

За преодоляването на придихателната атака може да се вокализира на секундов, терцов, квартов, квинтов, дори октавов интервал, на гама или арпеж, със сричката „ла“. Според Алис Боварян, *сричката „ла“ се смята за основна при вокализирането и тонът е добре да завърши, когато в дробовете има още запас от въздух.* (Алис Боварян – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика, стр. 83)

Меката атака на тона осигурява най-много ползи за гласовия апарат – издръжливост, опазване и разкриване на качествата на гласа – сила, тембър и полетност. Овладяването на видовете атаки на тона е належащо при жанрово многообразния репертоар, включен в програмата по вокално обучение на актьора.

## Дикция и артикулация

Връзката между текста и мелодията се изразява в единството между музикален и поетичен образ и е психологическа. Не е прието тъжна мелодия да се пее върху весел и закачлив текст, както и обратното. Мелодията подсилва емоционалното съдържание, скрито в текста. *„В двуединството пеене-слово съдържанието в текста проправя път към проникването в музикалното съдържание, музикалната изразност на мислите и чувствата, а мелодията на песента подсилва словесната идея и въздействие.,“* (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора като компонент от синкретичното му професионално формиране, стр. 72)

При песните от различни жанрове и на различни езици, включени в програмата по вокално обучение в НАТФИЗ, откриваме силна връзка между текста и мелодията. Често говорът преминава в напевна реч или песен. Песните от мюзикъли са добър пример за това, където говорният диалог между двама преминава във вокален дует. Дикцията и артикулацията са основен фактор в постигането на художествена изразителност в текста. Термините **артикулация** и **дикция** не са равнозначни, но са безспорно взаимосвързани. **Артикулация** означава учленяване на говорните звуци, образуване и произнасяне на звуци (гласни и съгласни). *„Артикулацията е система от задължителни норми на езика, които го правят общоприето средство за общуване. За актьора артикулацията е особено важна като връзка и съотношение на тези езикови норми и проявлението ѝ като „продукт“ на конкретна психофизическа дейност, на характера, на духа.“* (Ралица Бежан – Тайният свят на човешкия свят стр. 54/55)

**Дикцията** е качественото произнасяне на звуците на речта. Тя зависи от културата (различна националност и диалекти), говорния стил, мислите, логиката на речта на актьора, както и от това колко бързо и ясно работи артикулационният му апарат. *„Дикцията се отнася не само до учленителните норми на езика, а същевременно изразява степента и начина на индивидуалното им осъществяване и съдържа известни естетически оценки.“* (Елисавета Сотирова – Техника на говора, стр. 131)

Артикулацията е фундамент на дикцията. Студентите трябва да се насочат към говорното начало, не само като съдържание, но и като осмисляне на правила по правоговор, изграждане на полезни навици свързани с начина на озвучаване и произнасяне на звуците и думите.

В начален етап и при добра последователност в обучението, студентите трябва да изградят артикулационни умения върху гласни и съгласни. Гласните са основата на

певческия процес, с които се постига напевност на звука, докато отчетливото произнасяне на съгласните организира ритъма в думите, поражда добрата дикция.

Много често студенти с красиви и поставени гласове, пеят с изключително лоша дикция и текста остава неразбран за слушателя. Вокалният педагог трябва да изработи със студентите отчетлив и изразителен текст в песента. Умението да се произнася отчетливо и изразително песенният текст, без да се губи красотата и напевността на звука, зависи от съгласуваната работа на артикулационните органи в устната кухина – езикът, устните, челюстта, небцето, ларинксът и фаринксът.

Съгласуваната работа на тези органи, осигуряваща създаването на говорните звуци, са процесът на артикулацията.

**Певческата артикулация се отличава от говорната. Различията са от акустично, психо-физиологично и техническо естество:** артикулационните органи по време на пеенето заемат различна позиция, като например по-голям и широк гърлен и устен отвор; позицията на артикулационните органи при пеенето се модифицира плавно и меко, докато при говор се отличават с резки и чести изменения; диапазонът при певческия глас достига повече от две октави и обхваща няколко регистъра - гръден, среден, главов, докато говорният глас се движи около средния регистър; периодът на издишване при пеенето трае по-дълго, отколкото при изговор; при певческата артикулация гласните се удължават а съгласните се произнасят бързо и ясно; пеенето дава възможност за повече динамични нюанси и откроява пълноценно тембровите качества на гласа; при говор често срещаме шепотни звуци, следователно шепот при пеенето няма, тъй като гласните гънки не трептят.

Студентът трябва да осмисли функцията на двата елемента – гласна и съгласна.

В начален етап от вокалното обучение се пристъпва към овладяването на артикулацията на гласните. Работата на вокалният педагог се състои в това да изравни всички гласни на студента (а, е, и, о, у, ъ). Педагогът задава просто вокално упражнение, което започва с удобна за студента гласна. Например: вместо упражнение на вокал А, се задава упражнение на ИА (Я), понеже вокала И е удобният и природно-поставен вокал на студента. Задачата на студента, е да осмисли процеса и да запази усещанията предизвикани от първоначалната гласна до края на упражнението. Подходът е индивидуален, тъй като при всеки студент, удобната гласна е различна.

Добрата дикция при пеенето се сформира, чрез отчетливото произнасяне на съгласните. Въпреки активността на артикулационните органи, не трябва да има излишни и утежняващи движения в процеса, за да не се предизвика напрежение в ларинкса.

Стефка Оникян предоставя няколко упражнения, които освобождават напрежението в устната кухина и които раздвижват артикулационните органи:

*„ 1. Отпуснете и приберете брадичката няколко пъти.*

*2. Натиснете брадичката надолу и се опитайте да затворите уста.*

*3. Раздвижете долната челюст напред, назад, надясно и наляво, като устата е отворена.*

*4. Надуйте последователно лява и дясна бузи, а после и двете заедно.*

*5. Извадете силно езика навън и го приберете няколко пъти. “*

(Стефка Оникян – Вокална работа в поп и джаз музиката, стр. 149)

**Съществува значителна разлика между литературното и певческото произнасяне на съгласните.** Спецификата при пеенето е съвкупността от задачи, които едновременно ангажират вниманието на студента – правилното образуване на вокала, владенето на въздушния поток и ясното произнасяне на съгласната. Съгласните не пречат на певческия процес и на оформянето на вокала, тъй като с помощта на устните, езика и нагаждането на глътката, двете функции се свързват свършено във вокално-говорно оформяне на звука. При пеене сричките завършват на гласна. Ако има съгласна, тя се произнася със следващата сричка. В такива случаи литературното сричкуване не съответства на певческото.

**Литературно сричкуване:** бляс-ват, угас-ват

**Певческото сричкуване:** бля-сват, уга-сват.

*„В някои случаи повторението на думи с регресивна асимилация, затруднява артикулацията и студентите неправилно изпяват фрагмента от песента.*

*Пример: детската песен на Диляна Мичева „Сняг“.*

*Припев на песента – Сняг, сняг, сняг...*

*При регресивна асимилация, съгласният звук г, преминава в съгласния звук к – сняк, сняк, сняк.*

*Получава се натрупване на съгласни между думите.*

*Студентът трябва да изпее – сня-ксня-ксня.*

*Бързото темпо на песента усложнява още повече артикулацията и често студентите изпяват грешно: сня-сня-сня.“ (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 66)*

При работа със студентите, добрата дикция, лекота и пъргавина на гласа се изработват, чрез упражнения върху срички, думи, фрази или малък фрагмент от песен, в музикални щрихи *non legato*, *marcato* или *staccato*, в бързо темпо, чрез *accelerando* в удобен за

студента регистър. Целеустремената работа на младия актьор върху дикцията и артикулацията, чрез жанровото многообразие на песните, обогатява неговите вокално-изпълнителски умения, като по този начин, се поставя необходимото внимание, акцент, смисъл и чувство върху всяка сричка, дума или фраза.

Много подходящи при изграждането на добра дикция и артикулация и овладяването на щриха *non legato*, са детските песни на Анастасия Търколева от сборника „Песните на Мечо Пух“, на Диляна Мичева от сборниците „Музиката в детския свят“, на Красимир Милетков, на Борис Карадимчев, на Петър Ступел и др.

## **Детските песни на Диляна Мичева от сборника „Музиката в детския свят“**

Детските песни на проф. Диляна Мичева имат принос във вокалното обучение на актьора. Развиват уменията за ясна дикция и артикулация и възпитават младия актьор в точния прочит на мелодия и текст, което подпомага изграждането на завършен музикален образ. Актьор, който владее ясна дикция, пее с поставен изнесен глас, стига с лекота до публиката, която чува и разбира текста и мелодията в песента.

С песните се работи върху дикция, постигане на подвижност, пьргавина и лекота в артикулационния апарат. Те са подходящи за овладяване на най-често проблемите съгласни Ж, Ш, Ц, Щ, З, Р, Л, Ч и С.

Песните са прекрасен пример за работа върху натрупването на съгласни. При натрупването на съгласните в една дума, мелодията асимилира („поглъща“) или някоя от тях или и двете. *„Не са малко случаите, при които в думата се събират две или три съгласни, една до друга (според лингвистичните особености на съответния език). Активната артикулация и ясната дикция предпазват тяхното поглъщане от мелодията на песента.“* (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр. 67)

## **Разпяване**

Разпяването е утвърден възпитателен подход при соловото и хоровото пеене, в класическия, поп, джаз и фолклорен жанр. Всеки вокален педагог избира да работи с определен тип вокални упражнения или с кратки мелодични фрагменти на по-леки песни. Вокалните упражнения загряват гласовия инструмент и развиват вокално-техническите умения у младия актьор.

Разпяването може да се провежда индивидуално или групово. Когато разпяването се провежда индивидуално, подходът на педагога се повежда от индивидуалните гласови дадености на студента, вокалното и музикалното му ниво и подготовка, и не на последно място, психо-физическото му състояние. Смятам, че индивидуалният контакт със студента е задължителен.

Когато разпяването се провежда в хор, тогава подходът на педагога се основава на общи показатели и принципи.

**Разпяването се дели на три етапа:** дихателни упражнения; загряване на гласовия апарат със затворена уста; развиване на вокално-технически умения, чрез упражнения на вокали. При **пеене със затворена уста** най-често се използва съгласната „м“. Някои педагози я избягват, за да предотвратят риска за носово звукоизвличане, като вместо нея, използват упражнения с „бр“ или с „р“, с цел освобождаване устните и езика. Пеенето със затворена уста е чудесно начало след дихателните упражнения, тъй като тонизира и загрява гласовия апарат, толкова колкото е необходимо, подготвяйки го за по-сериозната вокална работа.

Основният етап от разпяването се състои от най-разнообразни **вокални упражнения**, изпяване на кратки фрагменти от песенния репертоар или напевни скороговорки.

Когато разпяването е индивидуално или колективно, педагогът обикновено избира гласната А, тъй като тя се образува най-естествено и лесно от физиологическа гледна точка – спомага за отпускането на шийните и лицеви мускули, на челюстта и езика и не предизвиква напрежение в ларинкса. Следват подобни упражнения и с другите гласни (Е, И, О, У) за да се изравнят всички вокали, за да се активира опората и резонанса и за да се придобие усещане за звук и атака на тона.

Вокалните упражнения с гласните Е и И стимулират работата на ларинкса, гласната А освобождава, О и У на мека атака съдействат при използването на опряно главово-смесено звучене и за изостряне на резонаторните усещания.

Всяко упражнение има своето предназначение. Едно възходящо арпежно упражнение, звучи различно и има различен резултат, когато е построено на А или на Я. На А се получава по-гърдно оцветяване, докато на Я се активира смесеното звучене (гърдно и главово) и се омекотява атаката на тона.

Вокалните упражнения постепенно се усложняват при разпяването – увеличава се тоновият обем, усложнява се ритмическата структура, ускорява се или се забавя темпото и се преминава в различни ладове – минорни, хроматични, йонийски, дорийски и фригийски.

**По време на вокалните упражнения се следи за:** ниско дишане; за отвора на устната кухина и използването на устния резонатор; за еднакво темброво оцветяване при всички гласни в различните регистри от диапазона на гласа; за правилна дикция и артикулация; за метро-ритмичен усет; за динамично нюансиране, мека атака на тона и средна динамика при пеенето (*mezza voce*).

Педагогическата практика доказва, че певческият процес е строго индивидуален, тъй като често упражнения, които са лесни за едни, са трудни и изморителни за други. Не съществува единна формула и метод за всички. Съществуват основни принципи на звукоизвличането, но пътят към тях се променя, според вокалните възможности, музикалността и не на последно място, според психиката на студента.

В начален етап от обучението, се работи главно със средния и ниския регистър от диапазона на гласа на студента. Средният регистър се определя от говорния глас, което довежда до заключението, че за едни студенти средният регистър е по-висок, за други по-нисък и т. н. След като се изработят тези регистри и се построи стабилна вокална основа за гласа, тогава лесно и осъзнато се преминава към височините. Задачите трябва да се изпълняват последователно, а не преждевременно, тъй като рискът да се появят психологически бариери и страхове у студента, докато все още не е изградил нужните вокални умения, е много голям.

При **групово разпяване**, присъщо за хорове и вокални ансамбли, начинът е съобразен с броя участници, и с това дали съставът е смесен или само женски или мъжки. Груповото разпяване предизвиква няколко трудности за преодоляване, тъй като всеки един студент има различен глас, тембър, сила, диапазон, начин на звукоизвличане, различни артикулационни проблеми, гласови недостатъци и различно слухово възприятие. При тези условия, педагогът предварително прослушва индивидуално всеки един студент, за да прецени подбора вокални упражнения, с които ще работи, както и местата на студентите в групата. Много спомагателен фактор за начинаещите студенти във вокално отношение, е да заемат място до по-напредналите в групата. По този начин, те развиват умение да чуват по-добре и да спазват вярната интонация за по-дълго.

**При груповото разпяване/пеене студентите развиват умения като:** обединяване на сила и тембър; уеднаквяване на вокалите; отчетливо произнасяне на текста; едновременно встъпление и край при отделните фрази; умение за „верижно дишане“.

Системното, правилно и последователно изпълняване на упражненията, цели овладяването и освобождаването на мускулите и органите на гласообразуването, както

развиването на гласа и запазването му за по-дълго време. Примери за конкретни упражнения могат да се видят в докторския труд.

## Развиване на музикален слух

Музикалното възпитание на актьора включва формиране и развиване на музикалния слух. Музикалният слух е по-важен фактор дори от качествата на гласа и неговите възможности. Основният критерий за музикалност, е именно наличието на музикално слухови способности. Невярното интониране се дължи на слабо съгласуване между вътрешния слух и гласните гънки, но понякога и поради неправилно гласообразуване.

*„Музикалният слух представлява възприемане, запаметяване и възпроизвеждане на тоновете и техните съчетания в музикалните произведения. Различаваме: абсолютен, тембров, релативен, хармоничен, вътрешен и външен слух.“* (Веселина Раева - Културологични аспекти на сценичната реч. Емоционален слух, стр. 74)

Музикалният слух е обусловен от природни дадености и се определя, като способност и чувствителност при възприемане на музикални звуци и техните параметри – височина, сила, тембър и трайност. Музикалният слух не е фиксирана даденост, която не търпи изменения, напротив има способността да се развива. Развитието на музикалния слух е процес, в който се изграждат умения като: повишаване чувствителността към различните изменения във височината, силата, тембъра и трайността на тоновете; възприемане и прецизно възпроизвеждане на височината на отделните тонове и тяхната връзка в мелодията. Вярната интонация зависи и от начина на звукоизвличане и до каква степен е овладян дихателния процес.

Музикално-слуховите представи могат да се развият чрез възпроизвеждането на отделни тонове или прости и кратки мелодични откъси; възпроизвеждането на интервалови скокове; възпроизвеждането на различни орнаментики; възпроизвеждането на различни ладове във възходящо или низходящо постепенно движение.

След етапа на формирането на интерваловия и ладов усет, методичния процес във вокалното обучение включва работа върху многогласието. Развиването на усет при многогласие се основава върху различаването и възприемането на два или повече едновременно звучащи гласа. Усет за многогласие се дели в две категории: хармоничен слух и полифоничен слух.

**Хармоничният слух** се възпитава в колективен способ на музициране, т. е. в ансамбловото пеене. Той е способност да се възприема едновременното звучене на два или повече тона като единно цяло. Това включва пеене на двуглас, триглас и др.

**Полифонията** се основава на „равнопоставянето“ и самостоятелността на гласовете в дадено музикално произведение. Развиването на полифоничен слух е важен етап от вокалното и музикалното изграждане на актьора. Той се учи да чува своя глас и този на другите, да запява едновременно с други гласове или да се вписва в полифонични построения. Българския музикален фолклор създава подходящи условия за развиването на полифоничен слух.

Съществуват редица упражнения специално изработени за развиване на музикалния слух, но заедно с това студентът не бива да спира развитието и над своите вокално-технически умения.

## **Метро-ритмичното възпитание на актьора**

Важен фактор и основно изразно средство при изграждането на вокално-технически умения при актьора, е развиването на метро-ритмичен усет, чрез който се възприемат, възпроизвеждат и преживяват времевите отношения в музиката, организирани в силни и слаби метрични пулсации.

**Ритъмът** организира цялата музикална форма и представлява редуване на дълги и къси тонови трайности в музикалното произведение. Яснотата и подредеността, които внася ритъмът при движението на мелодията, довежда до изграждането на нейния образно-изразен характер. От ритъма зависи тоновата трайност и интонацията на словото, дишането и темпото. Тоновите трайности на музикалното произведение са относително нещо, поради простата причина, че темпото определя дължината на тона. С особено внимание трябва да се подходи в обучителния процес към различните характерни ритмични групи, за да бъдат максимално добре интегрирани от студентите.

**Метрум** е редуването на силни и слаби времена в музикалното произведение, които образуват прецизната ритмична пулсация. Метрумът осмисля различните ритмични рисунъци, а неговата пулсация е свързана с текста да даденото произведение.

Ритъмът и метрумът действат съгласувано, като две страни на процеса за организирането на тоновете в музикалното произведение. Метрумът организира ритъма без да го ограничава, той е израз на симетрия, докато ритъмът е израз на стремеж към

разнообразие. Тясната връзка на метрума и ритъма намират отражение в термина „метро-ритъм“, който напълно отразява времевата организация на музиката.

Студентите актьори, още в началния етап от вокалното обучение, изграждат умения за разграничаване и овладяване на двете изразни средства – ритъм и метрум, чрез разнообразни упражнения. Проф. Диляна Мичева описва едно упражнение, което изисква изключителна концентрация и вече усвоена координация между пеене, ритъм и метрум по следния начин: *„В следващия етап задачата се усложнява пеейки песента, студентите трябва да овладеят отразяването на нейния ритмичен рисунок, пляскайки го с ръце и чрез движение в краката да го съчетават с метрума на песента. В по-сложните упражнения отразяването на метрума преминава в пляскане на ръце, а ритъмът в редуване на краката.“* (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора като компонент от синкретичното му професионално формиране, стр. 33)

Метро-ритмичното възпитание на актьора, намира отражение в дисциплините „Вокално обучение“, „Сценично движение“, „Ритмика“, „Актьорско майсторство за драматичен театър“ и „Актьорско майсторство за куклен театър“.

## **Изразни средства темпо, динамика, щрихи**

Изкуството на пеенето включва многообразие от нюанси, които обогатяват изразителността, интерпретацията и музикалността на вокалното изпълнение. Тези нюанси са свързани с динамиката, темпото, метро-ритмиката и музикалните щрихи – legato, non legato, staccato, marcato.

**Динамиката**, като художествено изразно средство, има най-осезаемо влияние върху вокалното изпълнение. Динамиката е свързана с образното съдържание, мелодичния строеж и движение и с традицията при изпълнението на дадено произведение. Тя е емоционалната връзка между мелодия и текст и се използва, за да се акцентира и подчертае тон или цялостна фраза. Динамичните нюанси често са обозначени от композитора и това улеснява процеса, но когато липсват такива, изпълнителят е този, който трябва да внесе цвят на произведението и да го изпълни със съдържание, според неговата душевност и разбиране.

Вокалната работа с актьори включва упражнения за изграждането на певчески умения в различни динамични нюанси. Динамичните нюанси намират широка приложимост и в

ансамбловото пеене. Употребата на динамичните нюанси не бива да е самоцелна, а винаги в тясна връзка с мелодичното движение и драматургичното съдържание.

**Темпото** в музикалния език е скоростта, с която се изпълнява дадено произведение.

Темпото и неговите нюанси, определят музикалния жанр на песента (балада, детска песен, канцонета, шансон, романс, народна песен, химн, валс, марш); характера на песента (епична, лека, весела, тъжна, хороводна); смисловото съдържание на песента (сюжет, идея, послание, чувства, образност). Темпата могат да се обособят в три основни групи – бързи, умерени и бавни. Прието е, че бавните темпа извеждат певческото начало на преден план и дават възможност за разнообразно нюансиране, художествена изразност, разгръщане на вокални възможности и умело фразиране. При бързите темпа съществуват следните трудности за преодоляване: артикулационни проблеми; съкращаване и „изяждане“ на нотните стойности и думи на песента; съкращаване на последната тонова трайност, за да се диша навреме; нестабилна опора и ключично дишане; изоставяне от основното темпо. Педагогът трябва да насочва вниманието на студента към спазване основното темпо на песента. Отклоненията от основното темпо следват да бъдат приложени целесъобразно и с художествена промисъл.

**Музикален щрих** се нарича начинът, по който се извлича звукът. Овладяването на най-разпространените музикални щрихи, *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, е важен фактор във вокалното обучение на актьора.

В начален етап от обучението и като по-голяма част от вокалните упражнения при разпяване, се прилага музикалният щрих – **legato**. Овладяването му се състои от максимална напевност на гласните и мекото им преливане една в друга, докато не се получи единна вокална линия, като едновременно се следи спазването на метричния показател и ритмика на произведението.

**Non legato** е междинен щрих, който създава известна трудност, поради неговата двойственост. Тоновите губят своята напевност и свързаност и придобиват относителна самостоятелност, без да са напълно отсечени. Овладяването на този щрих изисква стабилна диафрагмена опора и се извършва, чрез твърда атака на тона и равномерни тласъци на диафрагмата. *Non legato* се използва при бързи пасажи; речитативи; за акцентирането на определена дума и др.

Музикалният щрих **staccato** е противоположният щрих на щриха *legato*. Терминът произлиза от италиански и означава – прекъснат, отрязан, отсечен. Нотните стойности маркирани с него са с точка под или над нотата и се изпълняват кратко. *Staccato* се постига, чрез тласъци на диафрагмата навън. Студентите пристъпват към този щрих в

по-късен етап от обучението, за да се избегне рискът от удар върху гърлото, преди да е изработена дихателната опора. **„В стакатото участват активно всички мускули, изпълнено с „А“ напомня звучен смях.“** (Стефка Оникян – Вокалната работа в поп и джаз музиката, стр. 68)

Музикалният щрих **marcato** е подобен на щриха staccato и се обозначава със следните символи над нотната стойност - Λ или >. При marcato се изисква подчертано и отчетливо изпълнение на всеки тон реализирано, чрез чести и равномерни тласъци на диафрагмата. Този щрих е характерен за химни и маршове от песенните жанрове.

## Ансамбловото пеене

Ансамбловото пеене е важен фактор във вокалното обучение на актьора и се пристъпва към него, след добра индивидуална музикална подготовка и базисна вокално-изпълнителска техника. Според проф. Диляна Мичева, **развиването на изпълнителски умения за ансамбловото пеене се извършва постепенно. Чрез по-лек песенен репертоар, обхващащ различни стилове, епохи и жанрове, се достига до многогласното пеене, църковни песнопения, ансамбли от евъргрийни и мюзикъли, както и до сложни хармонични и полифонични обработки на български народни песни.** (Диляна Мичева – Вокалното обучение на актьора, стр.52)

**За постигане качествено ансамбловото изпълнение е необходимо** уеднаквяване на вокалите; вярно интониране на отделните партии; постигане на единство между изпълнителите при встъплението; групово овладяване на дикцията и артикулацията; спазване на музикалните щрихи и динамики; изграждане на хармоничен и полифоничен усет; овладяване на верижно дишане.

**Вярното интониране** е правилно музикално и акустично възпроизвеждане височината на тона и е основополагащо условие при ансамбловото пеене.

Друго условие за постигане качествено ансамбловото изпълнение е прилагането на техниката на **верижното дишане**. Тази техника при дишането придава единност на произведението и емоционална свързаност на отделните построения.

**Вибратото** при ансамбловите изпълнения трябва да бъде минимално, за да не се нарушава чистотата на интонацията и естетичното изпълнение.

Пеенето на леки произведения **в унисон**, уеднаквява елементите в пеенето и изравнява силата на гласовете, налага съгласуваност по отношение на мелодията, орнаментиката, темпоритъма, динамичните нюанси и тембрите на гласовете.

Овладеяването на **двугласното пеене**, развива хармоничен слух, което е способност да се възприема едновременното звучене на два и повече тона като единно цяло.

При песни с **полифонична фактура**, строежът на всеки глас е изявен индивидуално. Върху този тип ансамбловото пеене се работи в по-късен етап от вокалното обучение, понеже се изисква силно развит музикален слух и контрол над гласа в сложната полифонична фактура. При работа с актьорите за усвояването на полифонично звучене, най-често се използват народни песни и тяхното съчетаване.

**Условията за овладяване на полифонично звучене:** вярно интониране на мелодичното движение на всеки един пласт; поддържане на темпото и ритъма; спазване на динамичните нюанси; ясна артикулация.

Изпълнението на песни с **инструментален акомпанимент или синбек**, подпомага студентите при спазване вярната тоналност и темпо-ритъма на песента.

Заключителният етап от работата върху ансамбловото пеене, е приложението му в театрални спектакли, съчетано с актьорска пластика, танц, слово и игра с кукли.

*„Особено въздействие в драматургическото изграждане на театралния спектакъл оказват вокално-инструменталните ансамбли. Впливането на музикални инструменти, хлопки, чанове, свирки, в човешките гласове, смесването на тембри, и регистри в една обща звучаща маса извеждат дори детайли от душевността на персонажите, на тяхната образност, поведение и взаимоотношения.“* (Диляна Мичева – Вокално обучение на актьора като компонент от синкретичното му професионално формиране, стр. 60)

Пеенето в ансамбъл е изключително важен етап във вокалното обучение на актьора и развива редица умения: повишава музикалността, усъвършенства вокалните умения, развива естетическия и художествен вкус и развива умение за работа в екип. Многопластовите народни песни на проф. Диляна Мичева, откриха нов път към автентичния фолклор и са широко приложими от студентите при овладяването на ансамбловото пеене. Голяма част от авторските ѝ обработки намират израз в театралните спектакли, в нови театрално-музикални форми.

## **Работа с микрофон**

Овладеяването на микрофонната техника е съществен етап от вокалното обучение на актьора и изисква внимание, практика и изградени вокално-технически навици.

Във всички вокални жанрове, с изключение на оперния жанр, микрофонът е главното техническо средство, с което борави един певец.

**Работата с микрофон при студентите се разделя на два етапа:** Микрофонна техника (сценична и студийна) и сценично поведение с микрофон (как се държи, какво се прави с него, кога се сменя от едната ръка в друга).

**Студентите служейки си с микрофон на стойка или в ръка често допускат грешки:**

1. Скриването на лицето с микрофона.
2. Когато микрофонът се държи с две ръце или когато стойката се държи с едната ръка и микрофонът с другата.
3. Когато микрофонът тип „headset“ се докосва или се държи с едната ръка.
4. Докосването на микрофонната глава с цяла ръка или с палец.
5. Насочването на главата на микрофона към мониторите или тон колоните.
6. Студентът трябва да обърне внимание на експлозивните съгласни (т, д, к, п, б) и на шипящите съгласни (с, з, ш, ж), за да не се получи пукане в микрофона.

При работата с микрофон се набляга и върху **сценичното поведение** и общуване с публиката. Съобразно вида микрофон, изпълнителят има свободата да обходи цялата сцена, авансцена и дори да влезе в публиката. От артиста се очаква да бъде открит с публиката, да ѝ предаде спокойствие и равностойно внимание.

Правилата за сценично поведение и контакт с публиката могат да се нарушат, стига да има ясна цел, логика, органичност, естественост и красота във всяко едно движение. Контакт с публиката може да се осъществи и от най-далечната точка на сцената.

## Трета глава

### **Жанрово-песенното многообразие в нови музикално-театрални форми**

Мелодико-темпо-ритмичното и стилово разнообразие на песните, е предпоставка за тяхната приложимост в различни музикално-театрални форми, от театрален концерт до равностоен компонент в мултимедиен спектакъл. В театралната форма песните могат да послужат за: интонационна среда на сценичното действие; изграждане на звукови картини; в определянето на характеристиката на отделни персонажи и техните взаимоотношения; в изграждането на драматургическата линия в театралния спектакъл.

В някои съвременни музикално-театрални форми, словото отпада като компонент. Драматургическото действие се изгражда, чрез танцово-пластически рисунъци, куклени изображения, песни и звукови картини. Взаимопроникването на песните в класически и куклени изображения обогатяват връзката между форма и съдържание. Това налага съвременен подход на осмисляне, изпълнение и методика.

## **„Театрален концерт“**

### **– музикално-театрален спектакъл**

Спектакълът е изграден върху световно известни евъргрийни, песни от мюзикъли, песни от Дисни анимационни филми, руски песни и български народни песни. Всяка песен е самостоятелно развита, театрализирана импресия. Режисьор на спектакъла е проф. Румен Рачев и вокален педагог и автор на фолклорните аранжimenti е проф. Диляна Мичев. Взаимодействието и взаимопроникването на музикално-театралните средства, движат спектакъла „Театрален концерт“. Всяка песен-импресия представлява завършена картина, която намира израз чрез музика, слово, танц, куклен театър. Съвкупността на тези елементи, изгражда нов път в театрално-музикалните форми. „Театрален концерт“ е спектакъл, в който словесно-музикалните изразни средства, изграждат не само диалог между куклите, а и диалог между куклата и зрителите, диалог между актьорите и куклите и диалог между актьорите.

**Интервю с проф. Диляна Мичева за ролята на песните в образно-действената партитура на спектакъла „Театрален концерт“:**

*Проф. Диляна Мичева споделя: „Спектакълът е изграден от 20 песни от различни жанрове – мюзикъл, евъргрийни, български фолклор и др. Дълбока и органична е връзката между музикалните образи и действената партитура на живите хора и куклените персонажи.*

*Основен драматургически принцип в спектакъла е развитието от множественост към единство. Контрастното противопоставяне на песенни жанрове, различни по характер, интонационна среда, музикална форма, повишава интензитета на образното въздействие, на сценичната среда в театралния спектакъл.*

*Синтезът на различни театрално-музикални средства е в основата на изграждането на самостоятелно въздействащи миниатюри (импресии). Всяка импресия представлява завършена образно-тематична система. Конкретизирането на стилистиката на отделните импресии намира израз в*

*синкретизма музика-театър. Съвкупността на елементите на театрално-музикалната партитура се подчинява на логическата организация на спектакъла. Театрален концерт не е чиста форма на куклен театър, в който куклите са единствените действащи лица, а театър, в който драматургическият елемент е заложен в живите хора (актьорите). Те трябва да го решат, чрез кукли. Според проф. Рачев, живите хора потъват в света на куклите, а куклите оживяват в света на хората. Образи, действие чрез хора и импровизирани кукли, хора-кукли, очертават колоритното платно, тематично-образната система на отделните импресии. Песните в спектакъла изграждат звуковата среда, образите и техните взаимоотношения, впитат се като неотменна част в действена партитура. Театралната форма на отделните импресии се вписва в музикалната форма на песните. Много често импровизираната кукла се създава пред публиката, успоредно с песента, която носи нейната психо-физическа характеристика, онагледява стила на нейното сценично поведение – походка, говор, взаимоотношенията ѝ с другите персонажи.*

*Разнообразните мелодични движения в песните стимулират асоциативната образност на персонажите, подсилват техния метафорично-алегоричен изказ.*

*Взаимопроникването на музикално-театралните изразни средства се подчинява на логическата организация на спектакъла. Разнообразните мелодични движения в песните, стимулират, асоциативната пространствена образност на персонажите. Ритмичната енергия в песните прониква в пластичната изразителност на актьора, а оттам и на общия пулс на образно-емоционалното, песенно-пластично развитие на сценичното действие. Смяната на ритмичната енергия в песента в ритмичните импулси, влияе на моторно-двигателната сфера в пластичната изразителност на актьора, а оттам и на общия пулс в образно-емоционалното, песенно-пластично развитие на сценичното действие.*

*Темпото на песните организира цялостната форма на отделните импресии. Неговата широка амплитуда от продължителното му задържане в една плоскост до бързото изменение рефлектира в различните сценични ситуации в образно-действена фактура. Движенията в песента и в пластичния рисунък, се материализират в образно-пространствени съотношения в строгата организация на темпото. Неговата основна функция се проявява и в търсенето и постигането на музикално-пластичен синхрон в разчленяването на песенно-пластичната партитура в сценичното действие. Единството на песен, танц, сценично действие,*

*свирене на музикални инструменти, налага точно прецизиране и на динамичния баланс, на динамичната амплитуда, както в отделните импресии, така и в изграждането на цялостната динамична партитура на спектакъла.“*

Спектакълът театрален концерт е ярко доказателство за единството на интеграционните процеси, закономерности и принципи във вокалното обучение на актьорите, които са подвластни на другите фактори в театралното обучение – сценична реч, сценично движение, АКТ, АДТ. Настойчивото търсене на различни форми на синтез, формира сценичните умения на актьорите, които пеят, говорят, танцуват, играят с кукли, свирят на музикални инструменти. Вплитането на песните в театралното действие, театралната драматургия, извеждат вокалното обучение, като компонент от синкретичното формиране на актьорите.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В дисертационния труд са разгледани жанровата специфика и многообразие на песните, включени в програмата по вокално обучение на актьора.

Направен е опит за теоретично изследване, обяснение и практическо разрешаване на редица вокално-технически и изпълнителски проблеми във вокалното обучение на актьора.

Базирайки се на известни досега разработки и изследвания на музиколози, вокални педагози и певци и от позицията на личния си опит като професионален изпълнител-певец, авторът си поставя задачата да създаде модели на работа за един последователен, методически процес във вокалното обучение на актьора, чрез различни песенни жанрове. Песенният репертоар във вокалното обучение е съобразен с индивидуалните качества и особености на всеки актьорски глас.

Допълнени са становища, направен е паралел между говор и пеене, изтъкнати са приликите и разликите между тях.

Анализирани са принципите и закономерности на песенните жанрове в съвременния музикално-театрален спектакъл „Театрален концерт“ с режисьор проф. Румен Рачев и вокален педагог и композитор на фолклорните аранжimenti проф. Диляна Мичева. Те споделят своя личен педагогически и творчески опит в изложените в трета глава, интервюта. Направените изводи и обобщения ще бъдат от полза за работата на студенти, педагози, режисьори в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“.

## **ПРИНОСИ**

1. Темата на труда е актуална с научно-приложима стойност и перспектива.
2. Принос в труда е глава първа, в която авторът научно изследва и представя спецификата на песенните жанрове, включени в програмата по вокално обучение на актьора.
3. В труда са изследвани и представени всички функции на вокалното обучение – изграждането на вокално-технически и изпълнителски умения на актьора. Представени са комплекси от упражнения за овладяване на техническите проблеми във вокалното обучение и упражнения за преодоляване недостатъците на гласа.
4. Съществен принос в труда е темата „Психология на гласа“. За първи път се изследват научно-практическите приложения във вокалното обучение на актьора, техниките и упражненията на д-р Минчо Колев за дихателна медитация.
5. Принос в труда е трета глава – „Жанрово-песенното многообразие в нови музикално-театрални форми“, анализ на спектакъла „Театрален концерт“ и интервюта с проф. Румен Рачев и проф. Диляна Мичева – създателите на спектакъла.

## **Публикации по темата на дисертацията**

1. Мелеки, В. – (Под печат). „Жанровото многообразие на песните – фактор във вокалното обучение на актьора“. София: НАТФИЗ Годишник 2018.
2. Мелеки, В. – (Под печат). „Психология на гласа“ из сборника с научни доклади и разширени анотации на работните ателиета от научно-практическата конференция по случай 70 години от основаването на катедра „Сценична реч“ - Гласът – средство за въздействие. София: изд. Фабер, 2020.

## Библиография (за целите на автореферата)

1. Боварян, Ал. – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика. София: АСКОНИ-ИЗДАТ, 2007.
2. Борисова, Д. – Алхимия на актьорския глас. София: Българска книжарница, 2006.
3. Борисова, Д. – Магията на словото. София: Българска книжарница, 2009.
4. Бръмбаров, Хр. – По някои въпроси на вокалната педагогика у нас. София: сп. „Бълг. музика”, кн. 6, 1962.
5. Гърбев, Л. – Образи зад думите. София: НБУ, 1999.
6. Димитров-Мечкарски, Т. – Терминологични основи на сценичната реч. София: Фараго, 2019.
7. Джиджев, Т. – Проблеми на метро-ритъма и структурата на песенния фолклор. София: 1981.
8. Джуджев, Ст. – Българска народна музика, том 1. София: Наука и Изкуство, 1970.
9. Джуджев, Ст. – Българската народна музика, том 2. София: Музика, 1975.
10. Дмитриев, Л. Б. – Голосообразование у певцов. Москва: Музыка 1962.
11. Дмитриев, Л. Б. – Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1963.
12. Дякович, Цв. – Проблеми на вокалната педагогия, год. На БДК, 1960.
13. Жабленска, Л. – Теоретични въпроси при певческото звукообразуване. Сп. “Муз. Хоризонти”, кн.16, 1976.
14. Илкова, К. – И проговориха. София: Тара Пъблишинг ООД, 2014.
15. Йосифова, М. – Изграждане на певеца-актьор, хабилитационен труд. София: 2000.
16. Йосифов, Ил. – Трудният път на голямото певческо изкуство. София: 1968.
17. Йорданов, Кр. – Психо-Физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора. София: Издателско ателие Аб, 2007.
18. Калас, М. – Интервю с Едуард Джоунс през 1967.
19. Карапетров, К. – Вокална методика. София: Музика. 1999.
20. Кардашевска, В. – Българският песенен фолклор – етап от обучението по сценична реч. София: ЗИП, 2018.
21. Карузо, Е. и Тетрацини, Л. – За изкуството на пеенето. София: 1993.
22. Кауфман, Н. – Българската многогласна народна песен. София: Наука и Изкуство, 1968.
23. Кауфман, Н. – Българска народна музика. София: Музика, 1977.
24. Киселова, Ел. – За вокалната педагогия. София: Наука и Изкуство, 1963.

25. Ковачева-Бежан, Р. – Тайният свят на човешкия глас. София: Славика 21, 2012.
26. Колев, М. – Когато завесата падне, духовете лудуват. София: Арт Агентур Колев, 2014.
27. Кушлева, Ан. – Постановъчни проблеми при развитие гласа на народния певец от детска възраст до високия професионализъм. Традиция и съвременни тенденции. 2000.
28. Кушлева, Ан. – Звукоизвличане и орнаментика при народно пеене. Методи за тяхното овладяване. 1996.
29. Кърнолски, М. – Вербално-невербалната комуникация на певеца-артист с публиката. Дисертационен труд, София 2015.
30. Максимов, Ив. – Вокална фонология: наука за гласа. София: Музика, 1993.
31. Максимов, Ив. – Заболявания на гласа. София: Медицина и Физкултура, 1967.
32. Матанов, Б. – Игровият способ в актьорското обучение по техника на говора. Годишник на ВИТИЗ; т. XIV, 5, 1973.
33. Моцев, Ал. – Орнаментиката в българската народна музика. София: ИМ, 1961.
34. Митрополитски, Ем. – Хигиена на гласа-хигиена на тялото и психиката. София: 2011.
35. Митрополитски, Ем. – Музикално-драматичният образ - пъстроцветната палитра /проблеми на синтеза говорно-певческа и пластична характеристика/. София: Ателие '89, 2009.
36. Мичева, Д. – Вокално обучение на актьора като компонент от синкретичното му професионално формиране, Хабилитационен труд, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.
37. Мичева, Д. – Вокалното обучение на актьора. София: Action, 2019.
38. Мичева, Д. – Музиката в детския свят. София: Изкуства, 2016.
39. Мутишева, Л. – Словесно действие в действие. В. Търново: Фабер, 2019.
40. Назаренко, И. К. – Изкуство на пеенето. София: Наука и Изкуство (трето допълнено издание), 1978.
41. Оникян, Ст. – Вокална работа в поп и джаз музиката. София: Феномен, 2011.
42. Орукин, Ел. - От нешколувания тон до високото певческо майсторство. София: Наука и Изкуство, 1963.
43. Раева, В. – Културологични аспекти на сценичната реч. Емоционален слух. София: Онгъл, 2016.
44. Сквирский, С. И. – Настройка гласа-педагогическите наблюдения. Киев ЗАО „Віпол“, 2009.

45. Сотирова, Ел. – Сценическата реч в актьорското майсторство. София: Наука и Изкуство, 1975.
46. Сотирова, Ел. – Техника на говора. София: Наука и Изкуство, 1983.
47. Стоянов, П. – Музикален анализ. София: Музика, 1993.
48. Танев, М. – За речта и сцената. София: Контекст, 2017.
49. Търколева, Ан. – Добрите стари песни, поглед върху българската популярна песен през 50-те, 60-те и 70-те години на ХХ век, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов” – София.
50. Търколева, Ан. – Песните на Мечо Пух.
51. Фурнаджиев, Б. – Човешкият глас: физиология, заболявания, лечение, профилактика. София: второ издание, 2014.
52. Ханиш, М. – За пеенето в дъжда. София: Музика, 1985.
53. Христов, Хр. – Малка академия за млади вокалисти. София: Аливго, 2007.
54. Чапканов, Ст. – Феноменът Българското Народно Пеене, проблеми на звукоизвличането. Бургас: Печатница „Балканфиш принт“.
55. Черкин, Г. Зл. – Технически упражнения за гласова постановка. София: Наука и изкуство, 1973.
56. Юссон, Р. – Певческий голос. Москва: Музыка, 1974.
57. Bunnett, RS. – Guide to musicals. Glasgow: HarperCollinsPublishers 1997, 2001.
58. Stark, J. – Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy University of Toronto Press Incorporated 1999. Toronto Buffalo London. Printed in Canada. Reprinted in paperback 2003, 2008.