

3. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / П. А. Ковалик. – К., 2002. – 26 с.
4. Коробка Т.С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: 36 статей. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного музичного дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної. – К., 2013. – С.377-392.
5. Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. П. Лашенко // Музичне виконавство. Книга сьома. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. Вип.18. – С. 8 – 25.
6. Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.П. Лашенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
7. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Вип. 3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С. 106-112.
8. Степанченко Г. Хорові картини / Галина Степанченко // Дзеркало тижня. – 2004. – 19–25 червня (№24).
9. Ткач Т. С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: 36 статей.– Вип..74: Естетика і практика сучасної мистецької освіти. – К., 2008. – С.50–57.
10. Яремчук А. Пасіонарний виклик Миколи Гобдича / Андрій Яремчук // Українська культура. – 2006. – №10. – С. 19–21.

References

1. Bench-Shokalo O.G. (2002). Ukrainian choir singing: actualisation of a tradition. Kyiv: [in Ukrainian].
2. Dychko, L. (2003). The modern state of choral art; developmental trends. Materialy do ukrayins'koho mystetstva , 2, 18 – 22 [in Ukrainian].
3. Kovalyk, P.A. (2002). The Chorus performance as the phenomenon of the creative interaction (from the Kyiv Chorus School experience). Abstract of the PhD diss. (Arts), Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
4. Korobka, T.S. (2013). The communication process in the choral performance as a complicated system of relationship. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho , 106, 377-392 [in Ukrainian].
5. Laschenko, A. P. (2001). The newest trends in the modern Ukrainian Choral Art. Muzychne vykonavstvo. Knyha s'oma. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho, 18, 8 – 25 [in Ukrainian].
6. Laschenko, A.P. (1989). Choral culture : aspects of learning and development. Muzychna Ukrayina, 136 [in Ukrainian].
7. Martyniuk, A.K. (2000). Conductor-choir school in Ukraine and the world. Teoretychni ta practychni pytannya kulturologiyi, 3, 106-112 [in Ukrainian].
8. Stepanchenko, Gh. (2004). . Choral pictures. Dzerkalo tyzhnya, 24, 19 – 25 [in Ukrainian].
9. Tkach, Yu.S. (2008). Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho, 74, 50-57 [in Ukrainian].
10. Jaremchuk, A. (2006). Passionary challenge of Mykola Gobdych. Ukrayins'ka kul'tura, 10, 19 – 21 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 784.9: 784.4

Дріневська Ванда Сергіївна
заслужена артистка України,
викладач кафедри народно-хорового
мистецтва та фольклору Київського національного
університету культури і мистецтв

ВАЖЛИВІСТЬ ДОТРИМАННЯ БАЗОВИХ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ПІД ЧАС СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Мета роботи – розглянути базові вокально-технічні принципи, що забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень. **Методологія** дослідження ґрунтується на взаємодії педагогічного та мистецтвознавчого підходів, де останній представлений теоретичними засадами вивчення народно-пісенної творчості, а також на методах аналізу та структурування методичного матеріалу. **Наукова новизна** полягає в виділенні основних вокально-технічних принципів (йдеться про гігієну співацького голосу, вібрацію голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку, керування диханням, техніку співу у мовній позиції, навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону, межі діапазонів, узагальнення пройденого матеріалу) і їхній концептуалізації в ролі теоретико-методичного базису сольного народнопісенного виконавства. **Висновки.** Наголошено, що перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогармонійних засад української народної пісні, до аналізу технічної специфіки виконавства, варто проаналізувати ці принципи, без дотримання яких народний сольний спів неможливий як вокально-технічне і художньо-естетичне явище. Проаналізовані принципи є вагомим фун-

даментом професійно-технічної складової, яка поряд з контекстуальною та змістовно-семантичною, забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень.

Ключові слова: українська пісня, народнопісенне виконавство, вокально-технічні принципи, компетентність виконавця.

Дринева Ванда Сергеевна, заслуженная артистка Украины, преподаватель кафедры народно-хорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств

Важность соблюдения базовых вокально-технических принципов во время сольного исполнения народной песни

Цель работы – рассмотреть базовые вокально-технические принципы, обеспечивающие высокий уровень компетентности исполнителя народных песен. **Методология** исследования основана на взаимодействии педагогического и искусствоведческого подходов, где последний представлен теоретическими основами изучения народно-песенного творчества, а также на методах анализа и структурирования методического материала.

Научная новизна заключается в выделении основных вокально-технических принципов (речь идет о гигиене певческого голоса, вибрацию голосовых связок и управления ими, формирования высоты и интенсивности звука, управление дыханием, технику пения в речевой позиции, навык пения низких и высоких нот, переходные участки диапазона, границы диапазонов, обобщения пройденного материала) и их концептуализации в роли теоретико-методического базиса сольного народнопесенного исполнительства. **Выводы.** Отмечено, что прежде чем переходить к изучению мелодических, метроритмических и ладогармонических основ украинской народной песни, к анализу технической специфики исполнительства, стоит проанализировать эти принципы, без соблюдения которых народный сольное пение невозможно как вокально-техническое и художественно-эстетическое явление. Проанализированные принципы являются важным фундаментом профессионально-технической составляющей, которая наряду с контекстуальной и содержательно-семантической, обеспечивают высокий уровень компетентности исполнителя народных песен.

Ключевые слова: украинская песня, народно исполнение, вокально-технические принципы, компетентность исполнителя.

Drinevska Vanda, Honored Artist of Ukraine, Lecturer of the Chair of Folk and Choral Arts and Folklore of the Kiev National University of Culture and Arts

The importance of keeping basic vocally-technical principles during folk song solo performance

Purpose of the article is to consider the main vocal and technical principles that ensure a high level of competence of folk song performers. **Methodology** of the research is based on the interaction between pedagogical and artistic histories, where the latter is represented by the theoretical foundations of the study of folk-song creativity, as well as methods of analysis and structuring of methodological material. **Scientific novelty** concludes in singling out the basic vocal-technical principles (hygiene of the singer's voice, vibration of voice communication and control of it, formation of height and intensity of sound, breathing control, technique of singing in speech position, skill of singing low and high notes, transitional areas of the range, boundaries of ranges, generalization of the learnt material) and their conceptualization in the role of theoretical and methodological foundations of solo folk performance. **Conclusions.** Before then go the learning melodic, metrorhythmic and harmonic principles of Ukrainian folk song, to the analysis of technique specific of performance, including means of art expressiveness and folk performance methods, not mentioned about style peculiarities, it is necessary to pay attention to the basic principles without keeping which folk solo singing is impossible as the vocally-technical and art- aesthetic phenomenon. Analyzed principles are an important basis for a professional-technical component, which, along with contextual and content-semantic, provides a high level of competence for folk song performers.

Key words: Ukrainian song, folk song performance, vocally-technical principles, singer's competence.

Звертаючись до аналізу окремих проблем, які пов'язані з таким системним явищем як народнопісенне виконавство, необхідно враховувати специфіку його у парадигмальному вимірі, відповідно до якого йдеться про синкретичний вид духовно-творчої діяльності, що спрямована на опредметнення традиції народної пісні. Це опредметнення, в свою чергу, передбачає реалізацію на засадах інтеграції та процесуальності, яка виявляється в діахронному та синхронному ракурсах. Поряд з цим, кожне сольне чи хорове виконання народної пісні схоже на творення окремого і неповторного світу, що свідчить про застосування варіативного комплексу атрибутивних ознак під час цього процесу.

Вже на феноменологічному рівні є добре помітною специфіка виконання народної пісні, в ході якого, на чому наголошують сучасні дослідники, можна виявити виняткову значущість аугментації, відсутність вібрації, редукування ненаголошених голосних, використання другорядних наголосів і нижчого у порівнянні з академічним і естрадним стилем рівня високої співочої форманти, використання спеціальних прийомів (наприклад, апокопа, глісандування, обривання звучання та словопереривання) та додаткових за характером вигуків і складів, актуалізація потенціалу відкритого звукоутворення і нетемперованості інтонації та ін. Поряд з музичною виразністю тексту унікальність народнопісенної творчості залежить як від позамузичних (ті, що відносяться до іміджу, обрядовості, міміки, костюму, пластики та рухів виконавців) і позатекстових (дихання та звукоутворення, фактура,

темпоритм і динаміка, специфіка тембру, імпровізаційність, специфічні прийоми вокальної техніки, емоційні наголоси тощо), так і від комунікаційних і змістовно-семантичних факторів [7, 11-12].

Виходячи з вищезазначеного, сучасний виконавець народних пісень, має чітко усвідомлювати важливість збалансованості двох компонентів: з одного боку, контекстуального та змістовно-семантичного, що втілюється на рівні регіонально-жанрової, ментальної та індивідуальної детермінації виконавства, а з іншого боку, професійно-технічного, без якого навряд чи можна вести мову про народну пісню як збалансоване та злагоджене художньо-естетичне явище.

Українська народна пісня а ригорі неможлива поза українознавчим контекст-том. Саме народна манера співу через притаманні їй способи звукоутворення та комплекс народно-співацьких прийомів і засобів, завдяки зв'язку з побутовою мовою і здатності співака володіти різними типами звучання, завдяки перевазі однорегістрового (грудного) звучання голосу над головним [9, 122], розкриває у художньо-естетичній та вокальній формі праісторію та душу українського народу, його мудрість і жагу до боротьби, котра поєднана з жагою до життя. Йдеться про погляд на народнопісенне виконавство крізь призму семантичних, аксіологічних і ментальних ознак, коли воно сприймається як творче опредмет-нення та діяльнісне відтворення колективного досвіду світосприйняття нації, національної пам'яті та сталих архетипів українського народу, коли формується "музична ментальність" як здатність "поєднувати в собі найбільш суттєві риси культури певного народу, нації, соціальної групи і трансформувати їх на кожному новому витку історичного їх розвитку відповідно до нових світоглядних і ідеологічних засад" [2, 19].

Разом з тим, такі музично-ментальні риси українського народу як антеїзм, пантеїзм, індивідуалізм, емоційність, інтровертизм, ексекутивізм, кордоцент-ризм тощо, що виразно проявляються на рівні тембру, інтонації, мелодики, ритміки, дихання, артикуляції, міміки та пластики, фактури і т.п., було б важко розкрити без належної професійно-технічної підготовки. Як зазначав свого часу Ф. Шаляпін: "Треба опанувати мистецтво володіння голосом ... Молоді роки йдуть – повинні піти – на вивчення техніки, на базі якої будується мистецтво співу". Або ж згадаймо думку з цього приводу Д. Аспелунда, який відзначав, що "... для досягнення справжньої майстерності вихідні дані, у вигляді наявності досвіду і навіть таланту, далеко не достатні, вони повинні бути помножені на величезну роботу" [16, 163-164].

Важливу роль у цій роботі відіграють базові принципи вокальної техніки під час хорового або сольного виконання народної пісні. Якщо їх не дотримуватись, то навряд чи співакові чи співакці, а нас цікавлять саме сольні партії, вдасться відтворити всі ті нюанси, що їх дослідники відносять до української народнопісенної виконавської парадигми (наприклад, горизонтальний звуковий посил, імпульсний тип вокального видиху, "відкрита" артикуляція, множинні мовленеві ефекти і т. ін.).

Саме тому, метою статті є розгляд базових вокально-технічних принципів і з'ясування їх ролі під час сольного виконання української народної пісні. Дана мета реалізується в наступних завданнях: по-перше, аналіз основних принципів вокальної техніки (гігієна співацького голосу; вібрація голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку; керування диханням; техніка співу у мовній позиції; навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону; класифікація голосів, межі діапазонів; узагальнення пройде-ного матеріалу), по-друге, характеристика важливості цих принципів для належного виконання української народної пісні, зі всіма ментальними і технічними аспектами, що з нею пов'язані.

Дане дослідження виконано в контексті, а також на перетині, з одного боку, традиції осмислення природи та специфіки української пісенності, особливостей фольклорного, зокрема пісенного виконавства, специфіки ментальності українського народу і ментальної детермінованості мистецтва, а з іншого боку, беручи до уваги теоретичні підходи у сфері пісенної техніки та вокальної педагогіки.

Перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогар-монійних засад української народної пісні, до аналізу технічних особливостей виконавства, враховуючи засоби художньої виражальності та фольклорні виконавчі прийоми, вже не кажучи про стильові особливості народної пісні, варто звернути увагу на базові вокально-технічні принципи, порушення яких взагалі унеможливило б феномен народнопісенного виконавства у його процесуальному та методичному аспектах.

Найперше, з чого слід почати, це з гігієни співацького голосу як основного музичного інструменту. Цікавими у цьому відношенні є праці О. Дедковської [3], О. Прядко [11], Н. Фоломєєвої [14] та ін. Важливо пам'ятати, що саме голос виконавця, а точніше злагоджена робота його голосового апарату, є запорукою успішного і красивого виконання вокального твору. А це не процес допоміжного характеру, а ціла наука. Як наголошує А. Єгоров, "охорона голосу – рівень знань, вмінь і навичок, що забезпечують дотримання правил гігієни голосу, профілактику і корекцію роботи голосу з урахуванням конкретних цілей і завдань, специфіки умов голосової діяльності та індивідуальних даних" [5, 5].

Соліст-виконавець народних пісень повинен звертати увагу майже на все: від загальних речей до дрібниць. Мова йде про позицію стоячи, яка є більш зручною для легкого і вільного звучання, природне дихання з фазою вдиху, що коротша за фазу видиху, про дихання, що повинне поєднуватися з процесом звучання голосу, де не потрібно забувати не лише про фізіологічні дані, але й про емоційний фактор. Окремо вправи, котрі спрямовані на розвиток діапазону сили, тембру і легкості звучання, що необхідно виконувати на середньому регістрі (співати на голосних звуках, стежити за легкістю і чистотою звучання, не доводити до перевтоми). Важливо не допускати, зазначає О. Дедковська, форсованого співу на крайніх нижніх і крайніх верхніх нотах діапазону [3].

Потрібно зважати і на індивідуальні особливості артикуляційного апарату, і на вироблення навичок правильного використання голосу, що також є елементом гігієни. Ці навички напряму пов'язані з дотриманням належного голосового режиму, під час якого важливе значення відіграють зовнішні та внутрішні впливи на вокаліста, його стан здоров'я та матеріально-організаційне забезпечення умов роботи. Н. Фоломеева підкреслює, що більшість проблем з гігієною співацького голосу виникають з огляду на неправильну організацію часу репетицій і занять, яка призводить до перенапруження голосового апарату; проведення занять у "фізіологічно незручний" час, коли голосовий апарат не має оптимального тону; за умов відсутності догляду за апаратом, наприклад, не проводити репетиції в умовах високої або низької температури і вологості, при голосовій втомі вдаватися до голосової дієти, ауто- та вібромасажу, час від часу проходити обстеження у лікаря-фоніатра або ларинголога, не працювати під час наявності симптомів захворювань, що пов'язані зі здоров'ям голосового апарату тощо. Окрему увагу слід приділяти запобіганню зловживанню силою звуку та надмірному штучному розширенню природного діапазону [15, 101, 102].

Необхідно виробити вміння працювати самостійно, намагаючись не завдавати шкоди власному голосовому апарату, уникати неправильних вокальних навичок, дотримуватися профілактичних заходів з гігієни голосу, прислухатися до загального стану організму. А вже виходячи з цього, не займатися під час хвороби, особливо дихальних шляхів, уникати різкої зміни температури, менше розмовляти на сильному холоді, навантажувати голосовий апарат відповідно до ступеня його тренуваності тощо.

Не менш важливою є вібрація голосових зв'язок, оскільки якщо вдасться сформувати навички роботи з голосовими зв'язками, тоді ми отримаємо звук вокальний і резонанс. Також непотрібно забувати про важливість вібрації для тембру як звукового забарвлення голосу, що, за словами Л. Гринь, "залежить повністю від характеру коливань голосових складок, від обертонового складу звуку та його інтенсивності, взаємодії роботи резонаторів" [1, 123]. Адаже що таке вібрація? Це природна модуляція звуку згідно частоти та амплітуди. Під час сольного виконання народної пісні, прислухаючись до голосу співака, можна помітити, як його голос трішки вібрає за силою (амплітудою) звуку та тоном (частотою звукового коливання). А звідси й назва цього феномену "вібрато" (від італ. – *vibrato*), що можна віднести до індивідуальної властивості голосу. В яких ситуаціях відсутня ця вібрація? Коли неправильно працює гортань, вона напружена, скована під час співу.

Обумовлюючи тембр, через ускладнення форми звукового коливання, що уможливує обертон [10], вібрато також впливає на якість голосу і його технічність. Зміни, яким підвладні вібрації, залежать від типу голосної сили звучання та теситури, від вокального твору та психоемоційного стану співака. Також на вібрато може впливати захворювання чи несприятливий режим роботи голосового апарату. Зокрема застосування форсування у тривалій перспективі призводить до тремоляції або так званого "качання" голосом. Ось чому для красивого звуку вагомою є рівномірність вібрато, котра поряд з силою звуку, діапазоном, тембром і технічністю, визначає вокальний стан.

У зв'язку з цим принципом перебуває інший – керування голосовими зв'язками, формування інтенсивності і висоти звуку. Виконавцю слід пам'ятати, що висота звуку залежить від скорочення та розслаблення голосових зв'язок, а його інтенсивність від тиску повітряного стовпа.

Важливо розуміти, що спів окрім всього є ще видом дихальної гімнастики. На думку Г. Стулової, "...певний співацький режим щодо голосоутворення та співацьких навантажень може або зміцнювати, або руйнувати здоров'я дитини, тому що процес співу пов'язаний з особливим способом роботи дихальної системи, а, отже, з регуляцією обмінних процесів, кровообігу, живленням мозку, м'язових тканин та ін." [13, 18]. Зазначений аспект напряму пов'язаний з іншим принципом вокальної техніки, що стосується керування диханням, в ході якого слід враховувати важливість діафрагми, міжреберної мускулатури і грудної клітини, а також вирізняти основні типи дихання (абдомінальне, грудне, за допомогою ключиці). Цікавими є висновки, до яких приходять вищевказана дослідниця, що керування дихання розглядає у поєднанні з обґрунтування необхідності використання малого дихання в співі. При цьому, розглянувши детально структуру двох м'язових систем дихального апарату

(гладку і поперечно-смугасту) та їхнє функціональне призначення в співі, а ще опираючись на результати у сфері фізіології та на власні фахові спостереження, Г. Стулова робить висновок про шкідливість глибокого дихання для здоров'я, як в житті, так і під час співу. Чому це так? Міркуючи над відповіддю, вона стверджує, що регулярне використання глибокого дихання спричиняє накопичення надлишку кисню в крові, а це, в свою чергу, пришвидшує процес "згоряння" організму, його старіння, тоді як у вокалістів неминуче виникають захворювання, серед яких емфізема легенів і бронхіальна астма [14].

На підтвердження цього хотілося б навести думку Л. Работнова, який окрім всього іншого підкреслював, що після вдиху перед атакою звуку "альвеолярне повітря під час фонації замикається особливими клапанами в роздутих легеневих часточках і безпосередньо не впливає на тиск, що утворюється під зв'язками, і є таким необхідним для підтримки процесу фонації. Тому чим глибше зроблений вдих перед атакою звуку, тим більше розширюються легеневі бульбашки (альвеоли) легень, тим більша кількість повітря замикається в них і зовсім не використовується у співі. Утворення голосу відбувається лише за допомогою повітря, що знаходиться в бронхіальній системі, і яке дорівнює її обсягу, за умови максимального розширення дихальних труб" [12, 40].

Коли ми торкаємося питання техніки співу у мовній позиції, то відразу слід уточнити, що йдеться про те, щоб співати так само, як і говорити. Дуже часто вокалісти, зокрема й народники, постають перед проблемою певної голосової скутості. Особливо це стосується новачків, коли навіть після нетривалого співу, починає сильно напружуватися і боліти горло та інші м'язи. Це відбувається із-за вокальної неграмотності, коли під час виконання використовуються м'язи, які в принципі не потрібні для співу. Відчуття комфорту, яке при цьому виникає, є оманливим. Коли ми говоримо, у нас горло не болить і не виникає ситуації дискомфорту. Саме тому мовна позиція є ідеальною для співу, в першу чергу, тому що вона вивільняє голос від всілякої скутості. У цій позиції виконання набуває ознак органічності та легкості.

Від мовної позиції недалеко і до артикуляції. Якщо ми у співі орієнтуємося на вимову, тоді потрібно приділити увагу артикуляційному апарату, працюючи над фонемами (голосними та приголосними) та морфемами (відкритими та закритими складами). Говорячи про роботу внутрішніх артикуляційних органів під час співу, слід наголосити, що вона відбувається уповільнено і за допомогою розтягування голосів. Ми не даремно наголошували на правильній вимові тексту, бо саме від неї залежить якість співу. Тому-то й потрібно працювати над артикуляційними навиками, котрі можна набуту у помірному темпі, спокійному ритмі та на зручних звуках діапазону. І що саме головне, так це швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних, котрі залежать від активної роботи мускулатури артикуляційного апарату, здебільшого завдяки м'язам щік, губ і кінчика язика.

Якщо згадувати народно-виконавську манеру, то серед найприкметніших ознак варто вказати на рівність співацького голосу і тембральну самобутність, на наявність специфічних виконавських прийомів на кшталт вібрато, "з'їздів", "під'їздів", форшлагів повторювання складів, розтягування слів на голосних звуках тощо, а також на чітку артикуляцію та дикцію, що нагадує розмовний стиль, мікстове звучання голосу і природність формування і звучання голосних. Саме ці та пов'язані з ними атрибути українських народних голосів, дали підстави Г. Верьовці вказувати на їхнє "колеритне, яскраве, рівне і насичене звучання і дуже багатий і виразний спів з притаманною народному стилю імпровізаційністю виконання" [8, 201].

Тут не випадково було згадано про мікстове звучання, адже йдеться про спів у змішаному регістрі, про оволодіння регістровими тонами у різних місцях діапазону, що має відношення до такого вокального принципу як навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону. Цей принцип пов'язаний з класифікацією голосів і питанням меж діапазонів, що передбачає ознайомлення зі специфікою діапазону та регістру різних співочих голосів. Більша частина професійних співаків володіє діапазоном голосу близько двох октав, тоді як зустрічаються і ті, діапазон яких доходить до двох з половиною і трьох октав, але це вже йдеться про солістів оперних театрів. Діапазон початківців не більший за 8–9 тонів.

Коли фахівці та дослідники використовують поняття "регістр голосу", то вони, як правило, розуміють під ним певну частину діапазону. Враховуючи це, існує поділ діапазону на три регістри – нижній, середній і верхній. Між ними існують ще "перехідні" ноти (зміна регістрів), які є найбільшим ускладненням для співаків-початківців.

Режим роботи голосової щілини у єдності з відповідними йому резонаторами, обумовлює формування звуку. І тут треба чітко вказати на важливість регістрів і резонаторів як показників діапазону вокального голосу. "Регістр голосу, – підкреслює Л. Гринь, – це ряд послідовних за висотою звуків, утворених у результаті дії механізму голосового апарату. Згідно з аналізом наукових праць,

усі співочі голоси мають два регістри (грудний і головний) і три резонатори (грудний, середній (медіум) і головний). Розподіл жіночих голосів на три регістри пояснюється тим, що кінцеві ноти верхнього регістру утворюються головним резонуванням, тобто роботою головного резонатора. Усі вокальні голоси звучать по-різному. Навіть за однакових акустичних умов вони різні не тільки за тембром, а й за чутністю, дзвінкістю, особливо на фоні оркестру, ансамблю" [1, 124].

Ще декілька слів про регістри. "Грудний" називають нефальцетним, коли у співака в зоні трахеї переважають вібраційні відчуття, тоді як "головний" фальцетним, оскільки він охоплює в діапазоні верхні тони малої октави (рідко і у низьких голосів), всю першу і всю другу октави, піднімаючись серед жіночих і дитячих голосів до рівня ре – мі третьої октави. Поряд з цими двома, зазначає В. Карпов, посилаючись на праці Р. Юссона [17] та Л. Дмитрієва [4], потрібно виділяти найнижчий регістр – штро-бас (з нім. "солом'яний", "шарудливий" бас), котрий здебільшого зустрічається у мові і рідко у вокальній практиці. І, звісно ж, самий вищий, – "свистковий" або "флейтовий" регістр, – що охоплює верхній тетра-хорд другої октави, третю октаву і часом нижні тони четвертої. Також він додає наступне: "Регістри не "стикуються", а "накладаються" один на одного, окрім "штро-баса", що не має тональної звуковисотності. Голосовий апарат завжди працює в якомусь одному регістрі. Але всередині кожного можлива нескінченна кількість варіації щільності і глибини змикання голосових складок, різних співвідношень сили видиху, швидкості плинину повітря через гортань і опору складок. Співаки мають знати, в якому регістрі працюють голосові складки в кожен момент, на кожному тоні" [6, 105].

Здійснюючи узагальнення основних вокально-технічних засад, що, до речі, теж можна віднести до рівня базових принципів, потрібно вказати на вагомість повторення пройденого матеріалу, поєднання цих контентів, які з педагогічної точки зору, є дидактичними одиницями, в єдиний комплекс практичних навиків. І коли ці принципи з теоретичної площини переходять у практичну, тоді вони перетворюються на ефективні інструменти покращення рівня виконання. Через те, аналізуючи процес підготовки майбутнього виконавця народної пісні, варто зрозуміти, що поряд з українознавчим аспектом з професійного ракурсу зазначені вокально-технічні принципи є тим базисом, без дотримання якого народний сольний спів неможливий в принципі як вокально-технічне, а також і художньо-естетичне явище. Про які "теплий" тембр чи щирість інтонації можна говорити, якщо не відпрацьовані артикуляційні навики та не звернена увага на вібрато, чи про "імпульсивний" розподіл дихання, коли ми не спромоглися управляти останнім на належному рівні, не звертаємо увагу на грудні клітину, діафрагму тощо.

Таким чином, проаналізовані базові вокально-технічні принципи є вагомим фундаментом професійно-технічної складової, яка поряд з контекстуальною та змістовно-семантичною, забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень. Важливо розуміти, що українська народна пісня у її сольному виконання це не лише важливий елемент української культури, але й певний вокально-технічний продукт, що створюється відповідно до певних правил і принципів. Саме тому, перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогармонійних засад української народної пісні, до аналізу технічної специфіки виконавства, враховуючи засоби художньої виражальності та фольклорні виконавчі прийоми, вже не кажучи про стильові особливості, варто звернути увагу на базові принципи, без дотримання яких народний сольний спів неможливий як вокально-технічне і художньо-естетичне явище, а ще феномен народнопісенного виконавства у його процесуальному та методичному аспектах. До таких основних принципів вокальної техніки можна віднести: гігієну співацького голосу, вібрацію голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку, керування диханням, техніку співу у мовній позиції, навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону, межі діапазонів, узагальнення пройденого матеріалу. Сподіваємось, що запропонований у даній статті розгляд цих принципів, допоможе поглибити теоретичні дослідження у цьому напрямку, особливо, що стосується зв'язку цих принципів з технічними особливостями сольного і хорового виконання, а ще з огляду на стильові особливості народних пісень.

Література

1. Гринь Л.О. Якісні характеристики вокального голосу майбутнього актора-вокаліста / Л.О. Гринь // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. – 2013. – Вип. 33 (86). – С. 122-126.
2. Джулай Г.А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Г. Джулай; Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2003. – 24 с.
3. Дедковская Е. Г. Охрана и гигиена певческого голоса педагога – музыканта / Е. Дедковская // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.П. Шамякіна. – Выпуск № 4(37). – Мозырь, 2012. – С. 63–69.
4. Дмитриев Л. Б. Фониатры о регистрах певческого голоса / Л. Б. Дмитриев // Перспективы развития вокального образования: Сб. статей. – М.: Искусство, 1986.
5. Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы / А. Егоров. – М.: Гос. Муз. Изд., 1982. – 171 с.

6. Карпов В.В. Регистри співочого голосу та значення врахування їх особливостей у педагогічній і творчій роботі / В.В. Карпов // *Культура народів Причорномор'я*. – 2014. – №278, Т.2. – С. 105–107.
7. Карчова Ю.І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ю.І. Карчова; ХНУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. – 19 с.
8. Козак С.Д. Григорій Верьовка: Біограф. повість / С.Д. Козак. – К.: Молодь, 1981. – 232 с.
9. Лоцман Р.О. Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста / Р.О. Лоцман // *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки*. – 2012. – Вип. 108. – С. 119–126.
10. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. – К.: Музична Україна, 1988. – 139 с.
11. Прядко О. Збереження співацького голосу студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів / О. Прядко // *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки*. – 2013. – Вип. 121(1). – С. 282–287.
12. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. – М.: Музгиз, 1932. – 160 с.
13. Стулова Г. П. Дидактические основы обучения пению: Учебное пособие / Г. П. Стулова. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1988. – 69 с.
14. Стулова Г. П. К вопросу о певческом дыхании / Г. П. Стулова // *Наука и школа*. – 2016. – №1. – С. 78–81.
15. Фоломеева Н.А. Методика охорони та гігієни голосу студентів-вокалістів педагогічних ВНЗ / Н.А. Фоломеева // *Молодий вчений*. – 2016. – №11.1. – С. 100–103.
16. Щербинина С.В. Вокально-исполнительское мастерство народных певцов / С.В. Щербинина // *Педагогическое образование России*. – 2013. – №1. – С. 163–167.
17. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 264 с.

References

1. Grin L. (2013). Qualitative characteristics of the vocal voice of the future actor-vocalist, *Pedagogy of the formation of a creative person in higher and secondary schools, Zaporizhzhia*, Vol. 33 (86), 122–126. [in Ukrainian].
2. Dzhulay G. (2003). "Musical mentality: socio-philosophical analysis", Thesis abstract for Cand. Sc. (Philosophy) Odessa. [in Ukrainian].
3. Dedkovskaya E. (2012). Protection and hygiene of the singing voice of a music teacher, *VesnIk Mazyirskaga dzyarzhaynaga pedagagichnaga ynIversIteta Imya I.P. ShamyakIna*, Vol. 4 (37), 63–69. [in Russian].
4. Dmitriyev L. (1986). Foniatra about registers of a singing voice, *Prospects of development of vocal education, Moscow*. [in Russian].
5. Egorov A. (1982). Hygiene of a voice and its physiological bases, *Moscow*. [in Russian].
6. Karpov V. (2014). Registers of singing voice and the importance of taking into account their peculiarities in pedagogical and creative work, *Culture of the peoples of the Black Sea, Simferopol*, №278, Vol.2, 105–107. [in Ukrainian].
7. Karchova Yu. (2016). Ukrainian folk song performance in professional music practice of the last third of the XX – the beginning of the XXI century, abstract for Cand. Sc. (Art studies), *Kharkiv*. [in Ukrainian].
8. Kozak S. (1981). *Hryhoriy Verevka: Biographical story*, Kiev, Young. [in Ukrainian].
9. Lozman R. (2012). Methodical and Ukrainian studies principles of professional training of folk song performers in modern city conditions, *Scientific notes of the National Pedagogical University named M.P. Drahomanov. Series: Pedagogical and Historical Sciences, Kiev*, Vol. 108, 119–126. [in Ukrainian].
10. Lush D. (1988). *Development and preservation of the singing voice*, Kiev, *Musical Ukraine*. [in Ukrainian].
11. Pryadko O. (2013). Preservation of the singing voice of students of musical and pedagogical specialties of higher educational institutions, *Scientific notes*, vol. 121(1), 282–287. [in Ukrainian].
12. Rabotnov L. (1932). *Fundamentals of physiology and pathology of a voice of singers*, Moscow, State musical publishing house. [in Russian].
13. Stulova G. (1988). *Didactic bases of training in singing: Manual*, Moscow. [in Russian].
14. Stulova G. (2016). To a question of singing breath, *Science and school*, Vol. 1, 78–81. [in Russian].
15. Folomeyeva N. (2016). Methodology of protection and hygiene of voice of students-vocalists of pedagogical universities, *Young scientist*, Vol. 11.1, 100–103. [in Ukrainian].
16. Shcherbinina S. (2013). Vocal mastery of national singers, *Pedagogical education of Russia*, Vol. 1, 163–167. [in Russian].
17. Yussion R. (1974). *Singing voice. Research of the main physiological and acoustic phenomena of a singing voice*, Moscow, *Music*. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.03.2018 р.