

**Петрикова О. П.**, викладач кафедри теорії та методики музичної освіти  
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Україна

## **ПРИЙОМИ ВІЛЬНОГО КЕРУВАННЯ РЕГІСТРАМИ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ**

*У статті розглядаються актуальні питання теорії та методики керування регістрами в процесі вокальної підготовки студентів. Наголошується на важливості застосування прийомів вільного керування регістрами у студентів на заняттях з постановки голосу.*

**Ключові слова:** керування регістрами, вокальна підготовка студентів.

Система мистецької освіти в нашій країні та оновлення її змісту неможливі без пошуків нових підходів та більш результативних технологій навчального процесу. Успішна реалізація цих завдань можлива лише за умови широкого та творчого застосування того цінного, що надбано вітчизняною і світовою мистецькою практикою та науково-педагогічною думкою.

Необхідність створення державних стандартів освіти на основі принципів гуманізації, диференціації, інтеграції, широке застосування нових технологій спрямовує функціонування навчального закладу на удосконалення системи професійної підготовки фахівця.

Провідні наукові концепції з музичної освіти (А. Авдієвського, Е. Абдулліна, А. Болгарського, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької) визначають проблему підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва як митця культурно-гуманітарного процесу в загальноосвітній школі.

Як зазначає О. Олексюк, результатом музичної освіти є сама людина, її досвід як сукупність особистісних якостей, музичних знань, умінь і навичок, ціннісних орієнтацій, світогляду, творчої діяльності [5, 7–8].

Метою мистецької, зокрема музичної освіти у вищих навчальних закладах є, насамперед, оптимізація фахової підготовки студентів. Розуміння поставлених проблем перед художньо-освітньою галуззю стимулює педагогів-музикантів до плідної творчої праці. Зміст роботи викладачів вищих навчальних закладів спрямовано на удосконалення практичної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва шляхом впровадження новітніх підходів на заняттях виконавського циклу, зокрема з постановки голосу.

Враховуючи те, що навчальна дисципліна «Постановка голосу» є однією із профілюючих у структурі підготовки фахівця музично-естетич-

ної освіти для загальноосвітніх шкіл, до завдань цієї навчальної дисципліни входять: розвиток вокально-технічних, виконавських здібностей студентів, уміння свідомо володіти голосом, озброєння майбутніх спеціалістів з музичної освіти основами теорії і методики формування, розвитку та охорони співацького голосу в межах, необхідних для подальшого повноцінного навчання співу дітей.

Навчальні завдання «Постановки голосу» мають ґрунтуватися на досить широкому колі знань щодо природи та механізмів голосоутворення, закономірностей формування співацького голосу та керування цим процесом, розуміння сутності складних фонаційних явищ, які відбуваються в організмі людини, забезпечуючи досягнення кінцевого результату — створення художньо-музичного образу.

Однією із основних професійних компетенцій дисципліни «Постановка голосу» є володіння технікою вільного керування регістрами.

Метою даної статті є визначення прийомів вільного керування регістрами у процесі вокальної підготовки студентів.

Регістри існують природно, але можуть зробитися непомітними у результаті навчання. Співаки, що мають рівний голос, можуть довільно відтворювати звуки в різних регістрах. Завдання співака полягає в умінні їх замаскувати таким чином, щоб вони не відрізнялися на слух.

Питання керування регістрами цікавлять сучасних дослідників, що представляють різні галузі мистецьких знань (Морозов В. П., Ємельянов В. В., Єлісовенко Ю. П., Пляченко Т. М.).

Як стверджує В. Ємельянов, питання про регістрову будову голосу і використання того чи іншого регістру у співі є найзаплутанішим так само, як і назви регістрів [2, 76]. У методичній вокальній літературі та на практиці вживаються наступні найменування: низький, середній, високий, грудний, головний, мішаний, мікст, медіум, фальцет, фістула.

Питання термінології — це одна з гострих проблем. Більшість підтримує стару термінологію, найчастіше вживають — «грудний» і «головний» регістри. Ці терміни засновані на відчуттях співака на різних ділянках частотного діапазону. Звичайно, це не точно і не логічно, оскільки нижній (грудний) і верхній (головний) регістри — є результатом роботи гортані, а не супутних коливань тіла. Отже, за В. Ємельяновим, гортань людини (дитини, чоловіка, жінки) здатна відтворювати звуки у чотирьох режимах [2, 79].

Теоретиками вокальної педагогіки [1; 2; 3; 4; 7; 8] вироблено наступну класифікацію регістрів:

а) найнижчий — шумовий, тобто нефіксований за висотою тону звук низького тембру. Зазвичай використовується тільки в мовленні (інші назви — тріскочучий, штро-бас);

б) низький як основний у мовленні та співі на слух сприймається, як насичений низькими обертонами (модальний, грудний, важкий, нефальцетний, перший у Р. Юссона, натуральний в італійській традиції) [8, 61]. У грудному регістрі голосові складки працюють найбільш інтенсивно, найбільш щільно змикаються. Голосові м'язи отримують найбільше навантаження, тому саме грудний регістр потребує обережності у використанні.

У грудному регістрі реалізується народна манера співу, у грудному регістрі співають виконавці естрадної, поп- та рок-музики.

В академічному співі грудний регістр використовується як основний басами, баритонами та тенорами. Жіночі голоси, незалежно від типу, використовують грудний регістр у малій октаві та нижньому тетраході першої октави. Дитячі голоси можуть використовувати грудний регістр до його верхньої межі (ре — мі першої октави), наприклад як Робертіно Лоретті. Дітям, як і жінкам, небезпечно використовувати грудний регістр вище межі, встановленої природою (мі — фа першої октави). Чоловікам можна співати грудним регістром у першій октаві, а дітям і жінкам — ні за яких умов;

в) високий — використовується в основному під час співу (фальцет, світлий, головний). У професійному академічному співі до нього відносяться чоловічий фальцет, жіночий медіум, жіночий головний, дитячий фальцет та всі варіанти так званого «міксту на основі фальцету». Цією регістровою механікою співають так звані чоловічі сопрано та чоловічі меццо-сопрано, які ще називають контр-тенорами. Фальцетний регістр, незалежно від типу голосу і статі, має приблизно однаковий діапазон: від нижнього тетраходу малої октави до перших тонів (до — ре) третьої октави. Найбільш зручне звучання фальцетний регістр має приблизно від соль першої до соль другої октави.

Як зазначає В. Ємельянов, існує думка, що фальцетний регістр бідний тембрально та невиразний емоційно, ні на чому не базується [2, 82]. У людини, що не співає і не навчається співу, грудний регістр може бути так само тембрально бідний і невиразний, як і фальцет. Достатньо порівняти голос професійної співачки (фальцетний регістр) з грудним регістром чоловіка, що не співає і не вчиться вокалу. Спостереження за чоловіками, що співають сопрановими та меццо-сопрановими голосами, свідчать, що за наявності великої звучності і гарного тембру їх фальцетного регістру, що імітує жіночу технологію, їх же грудні голоси, що звучать за чоловічою моделлю, можуть бути значно менш цікавими і виразними.

Голоси дітей, що природно співають фальцетним регістром, у хорових партіях перших чи других сопрано або дискантів називають

«сопрано» або «дискант». Треба брати до уваги, що не існує в природі диференціації дитячих голосів на альти та дисканти. Це не більше, ніж хорові партії;

г) дуже високий, є у деяких співачок і дітей (свистячий, флейтовий). Свистячий, або флейтовий регістр включається зазвичай у дітей перших років життя в екстремальних ситуаціях, життєвих або ігрових. Він має дуже високу інтенсивність і великі звуковисотні можливості (до четвертої октави включно). У більш старшому віці спрацьовує під час вищання або пишання. У чоловіків свистячий регістр інколи називається фістулою і дає разом з фальцетом повноцінний жіночий діапазон. Свистячим цей регістр називається через повну аналогію механізму його виникнення з губним свистом і тембральну схожість з будь-яким свистячим тоном, у т.ч. з тембром флейти. У вітчизняній традиції цим регістром володіли зазвичай легкі сопрано. В західноєвропейській традиції цим механізмом користувалися усі жіночі голоси, в т.ч. російськiвськi колоратурні меццо-сопрано.

Французький дослідник Р. Юссон запропонував відмовитися від будь-яких епітетів та назв регістрів, замінивши їх переліком знизу догори за звуковисотною шкалою: перший, другий, третій [8, 61–64]. Ця нумерація співвідносилась би зі звичними назвами так: перший – грудний, другий – головний, третій – фістула, флейтовий. З різних причин ідея не прижилася. У науці – тому, що обґрунтування регістрової механіки та фізіології, надані Юссоном, були визнані непереконливими. На практиці – тому, що це виявилось дуже складним та відірваним від співочого та вокально-педагогічного досвіду.

Важливо розуміти, що за звуковисотністю регістри не стикаються між собою, а їхні діапазони накладаються один на одного за звуковисотною шкалою. Існує механізм автоматичного переведення гортані з одного режиму роботи в інший. Цей механізм працює за пороговим принципом. В. Ємельянов називає його міжрегістровим пороговим ефектом, або регістровим порогом (якщо збільшувати інтенсивність грудного звучання та продовжувати співати вище, то рано чи пізно настає «зрив» голосу, «півень». Це спрацьовує регістровий поріг, і гортань захищається від перевантаження, змінюючи режим роботи на більш легкий та економічний – фальцетний) [2, 84].

Дуже важливо розуміти, що можливості пристосування голосової щільності до різних умов підкладкового тиску та акустичного опору – необмежені. На цій якості базується тембральне багатство співочого голосу.

Як зазначає Т. Пляченко, методика постановки голосу передбачає згладжування ламаності звучання голосу на так званих перехідних

нотах з одного регістру в інший — з грудного регістру в середній, з середнього — в головний, тому що спів у різних регістрах створює враження різнохарактерності звучання, ніби співак співає різними голосами. Згладжування регістрів, або, інакше кажучи, подолання неоднорідності, неоднотонності й ламаності звучання голосу є одним із найболючіших питань для більшості учнів-співаків і педагогів-вокалістів [6, 44].

Пороговий ефект може бути непомітним для слухача, але усунути його неможливо. Мистецтво керування регістрами складається з того, щоб оптимально підібрати прийоми подолання регістрового порогу, наприклад, максимальне наближення характеру змикання грудного регістру до характеру змикання фальцетного. При використанні цього прийому вони зближаться за тембром, і подолання регістрового порогу непомітно для слухача стане можливим.

В. Ємельянов застерігає про небезпеку використання грудного регістру у першій октаві дитячих та жіночих голосів (вище мі — фа першої октави): «Не можна дозволяти дітям та жінкам співати грудним регістром у першій октаві. В роботі з чоловічими голосами доречно використовувати прийом співу у першій октаві, але з використанням відомих захисних механізмів, що складають суть академічної манери співу» [2, 115].

В. Морозов вважає, що є сенс користуватися прийомом старих майстрів італійської вокальної школи, відображеним у крилатому афоризмі Камілло Еверарді: «Ставь голова на грудь, а грудь — на голова!» [4, 87]. Ця найцінніша порада видатного співака та педагога містить ключ до оволодіння технікою співу.

Відома російська оперна співачка О. Образцова наголошує, що головний резонатор озвучує весь голос тембром і є регулюючим центром протягом усього діапазону голосу [4, 140].

Для рівного звучання голосу на всіх тонах італійська оперна співачка М. Френі рекомендує прийом співу з використанням верхніх резонаторів, тобто у «масці», стверджуючи, що це значно полегшує спів [4, 140]. Це особливо важливо під час виступів у тих випадках, коли співак не дуже добре себе почуває.

За висловлюванням В. Морозова, для майстрів співу характерним є обов'язкове використання як грудного, так і головного резонансу протягом усього діапазону, що стає найважливішим прийомом досягнення однакового тембрового звучання від нижніх до верхніх нот, тобто вирівнювання регістрів, ліквідації «поверхової» будови голосу, характерної для багатьох пересічних співаків [4, 86—87].

На думку Ю. Єлісєнєнко, володіння регістрами є ознаками поставленого співочого чи ораторського голосу, бо саме рівність його звучання

в різних регістрах свідчить про копітку роботу з оздоблення чи окультурення свого голосу. Досягти якісного однорідного звучання голосу в усіх регістрах можна лише завдяки тривалому і цілеспрямованому виконанню спеціальних вправ [1, 54–64], що є дієвими прийомами вільного керування регістрами.

Заслуговують на увагу розроблені В. Ємельяновим тренувальні програми для грудного та фальцетного регістрів дитячих та жіночих голосів, а також прийоми переходу з грудного у фальцетний регістр [2, 163–172, 183–187].

В. Морозов зазначає, що взаємодія верхніх та нижніх резонаторів — це головна основа професійного співацького голосу, що забезпечує його силу, красу тембру і легкість звукоутворення, невтомність та сценічне довголіття співака [4, 146].

**Висновки.** Існуючий стан вокально-технічної підготовки студентів до практичної діяльності вимагає ознайомлення з новітніми технологіями та професійними підходами на різних етапах роботи над голосом. Тому володіння прийомами вільного керування регістрами у процесі вокальної підготовки студентів є важливим фактором професійної вищої музичної освіти та потребує подальшого вивчення.

#### ДЖЕРЕЛА

1. Єлісовенко Ю. П. Ораторське мистецтво: постановка голосу й мовлення: навч. посібник ; за ред. В. В. Різуна / Ю. П. Єлісовенко. — К. : Атіка, 2008.
2. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренаж / В. В. Емельянов. — СПб. : Лань, 1997.
3. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. — К. : Муз. Україна, 1985.
4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения: Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — М. : Изд. МГК, ИП РАН, 2002.
5. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді / О. М. Олексюк. — К. : КДШКК, 1996.
6. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу: навч.-метод. посібник [для студентів мистецького факультету (Спеціальність «Музична педагогіка і виховання»)] / Т. М. Пляченко. — Кіровоград : КДПУ, 2005.
7. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посіб. / Ю. Є. Юцевич. — К. : ІЗМН МО України, 1998.
8. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. — М. : Музыка, 1974.

*В статье рассматриваются актуальные вопросы теории и методики управления регистрами в процессе вокальной подготовки студентов. Отмечается важ-*

*ность применения приемов свободного управления регистрами у студентов на занятиях по постановке голоса.*

**Ключевые слова:** *управление регистрами, вокальная подготовка студентов.*

*The article deals with current issues of theory and methods in the control registers of the vocal training of students. Noted the importance of management techniques available registers of students in the classroom setting for voices.*

**Key words:** *control registers, vocal training of students.*

**Пляченко Т. М.**, завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук, доцент, Україна

## **КОМПЕТЕНТІСНА МОДЕЛЬ У СТРУКТУРІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

*У статті розкрито сутність, зміст і значення компетентної моделі у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики. Окреслено групи компетенцій, володіння якими забезпечує успішність професійної діяльності вчителя музики в загальноосвітніх навчальних закладах.*

**Ключові слова:** *майбутній учитель музики, компетентна модель, фахова підготовка.*

**Постановка проблеми.** Модернізація системи професійної підготовки вчителя музики у вищих навчальних закладах передбачає врахування сучасних вимог до музичного педагога, специфіки його фахової діяльності, яка за своєю сутністю, змістом і характером є поліаспектною та поєднує організаційно-педагогічну, музично-виконавську і науково-методичну. Як зазначає Н. Кузьміна, розроблення моделі фахівця на основі моделі його діяльності дає можливість ширше подивитися на проблеми підготовки й використання фахівців, оцінити якість роботи різноманітних ланок педагогічного ВНЗ і побудувати модель як еталон, спираючись на який вища педагогічна школа може організувати свій подальший розвиток [2, 263].

Зважаючи на актуальність цієї тези, розроблення професійних вимог до сучасного вчителя музики має ґрунтуватися на його компетентній моделі, що потребує визначення її сутності, змісту і значення у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики.