

УДК 78.071.2

Цитування:

Кулієва А. Я. Технічні та виражально-змістовні функції «перехідних тонів» і «примарного тону» в контексті вокально-регістрової виконавської стратегії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. №3. С. 196–202.

Kuliiieva A. (2022). Technical and Expressively Meaningful Functions of "Transitional Tones" and "Primary Tone" in the Context of Vocal-Register Performing Strategy. *National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal*, 3, 196–202 [in Ukrainian].

Кулієва Антоніна Яківна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-0337-8255>
tonika.kulieva@gmail.com

ТЕХНІЧНІ ТА ВИРАЖАЛЬНО-ЗМІСТОВНІ ФУНКЦІЇ «ПЕРЕХІДНИХ ТОНІВ» І «ПРИМАРНОГО ТОНУ» В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНО-РЕГІСТРОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ

Мета статті – визначити технічні та виражально-змістовні функції «перехідних тонів» та «примарного тону» у вокальному мистецтві. **Методологія дослідження** базується на цілісному аналізі виконавського, викладацького досвіду видатних співаків, педагогів, власному досвіді авторки статті в синергії з працями музикознавців та науковців, використаного з метою виявлення специфіки функціонування «перехідних тонів» та «примарного тону» в структурі оперної партії як художньої цілісності; виконавському аналізі, націленому на визначення технічної специфіки вокального співу на «перехідних тонах» та «примарного тону», тлумачних як втілення специфічно-музичної змістовності «паріння людського духу» над «прозою життя»; умовою вивчення предмету дослідження постає історичний підхід, спираючись на який, оперний співак має обирати відповідні виконавсько-стильові ракурси виконання оперної партії задля розкриття «мистецької правди» вокалізації. **Наукова новизна** дослідження зумовлена: виявленням специфіки синтезу вчення про «перехідні тони» та «примарний тон», сформованих в італійській і німецькій школах, що набули значення складової вітчизняного вокального виконавства; тлумаченням співацького голосу як інструменту розкриття художнього змісту музичного твору за умов базування на принципі взаємодії виконавських регістрів. **Висновки.** Визначено технічні та виражально-змістовні функції «перехідних тонів» і «примарного тону» в контексті вокально-регістрової виконавської стратегії; пояснено значення «перехідних тонів» та «примарного тону» як уявлень виконавського музикознавства в процесі формування стилістичної ерудиції і технічної майстерності вокалістів-виконавців; розкрито досвід технічного виконавства, виражально-емоційного значення «перехідних тонів» та «примарного тону», набутого одеською вокальною школою.

Ключові слова: вокальне виконавство, оперний спів, «перехідні тони», «примарний тон», вокально-регістрова стратегія.

Kuliiieva Antonina, Ph.D in Art Studies, Professor, Department of Solo Singing, The Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy, Honoured Artist of Ukraine

Technical and Expressively Meaningful Functions of “Transitional Tones” and “Primary Tone” in the Context of Vocal-Register Performing Strategy

The purpose of the study is to determine the technical and expressive functions of “transitional tones” and “primary tone” in vocal art. **The methodology** is based on the holistic analysis of the performing, teaching experience of prominent singers, teachers, the author's own experience in synergy with the works of musicologists and scholars, used to study the specific functioning of the “transitional tones” and “primary tones” in the structure of the opera part as an artistic whole; performing analysis, aimed at determining the technical specificity of vocal singing in “transitional tones” and “primary tone”, defined as an embodiment of the specific musical content of the “soaring human spirit” over the “prose of life”; a condition for the study of the subject of research is the historical approach, with the support of which the opera singer has to select the appropriate performance-stylistic perspectives of the opera part for the sake of revealing the “artistic truth” of vocalisation. **The scientific novelty** of the study is due to the identification of the specifics of the synthesis of the doctrine of “transitional tones” and “primary tone”, formed in the Italian and German schools, which have gained importance as a component of the domestic vocal performance; interpretations of the singer's voice as a tool for revealing

the artistic content of the musical work in terms of basing on the principle of interaction of the performing registers. **Conclusions.** The technical and expressive-content functions of “transitional tones” and “primary tone” in the context of vocal-register performing strategy are determined; the significance of “transitional tones” and “primary tone” as representations of the performing musicology in the process of formation of stylistic erudition and technical mastery of vocalists-performers is determined; the experience of performance technique and expressive emotional value of the “transitional tones” and the “primary tone” acquired by the Odessa school of vocal performance has been revealed.

Key words: vocal performance, opera singing, “transitional tones”, “primary tone”, vocal-register strategy.

Актуальність теми дослідження. Одним з аспектів майстерності вокалістів-виконавців є володіння «перехідними тонами», тому розуміння специфіки функціонування «перехідних звуків» та «примарних тонів» у виконавському тлумаченні італійської та німецької вокальних шкіл, що набули практичного втілення у творчій діяльності одеської вокальної школи, дасть змогу співакам виконувати плавний перехід між регістрами.

Аналіз досліджень і публікацій. Основу нашого дослідження становлять наукові праці О. Стахевича [10–13], Д. Євтушенко [3; 4], М. Михайлова-Сидорова [3], М. Garcia [16; 17], М. Черкашиної [8], О. Маркової [6]. Згідно з концепцією О. Стахевича [12; 13], саме тлумачення «перехідних тонів» створює настановчі умови в процесі роботи з вокальним голосом; враховано технічно-педагогічний аспект вчення про «перехідні тони» («міксти»), який вчений обґрунтував [12; 13]. Важливим є розуміння фізіологічних процесів та робота голосового апарату під час виконання «перехідних тонів», що аналізують дослідники: R. Duhamel [15], J. Hey [20], N. Henrich [19], R. Husson [21], M. Castellengo [14], I. R. Titze [22]. Досвід співаків і педагогів у виконавській діяльності розкриває шляхи для оволодіння технікою вокально-регістрової виконавської стратегії: А. Кулієва [5], Л. Ванштейн [1], Н. Дяченко-Гордаш [2], С. Крушельницька [9], Т. Михайлова [7], Fucito S. [16], Beyer V. J. [16], J. Stark [23], J. Stockhausen [24].

Мета роботи – визначити технічні та виражально-змістовні функції «перехідних тонів» і «примарного тону» у вокальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Встановлення шляхів досягнення ідентичної до задумки композиторського твору виконавської концепції на основі оволодіння мистецтвом рівності регістрів співацького діапазону, завдяки зверненню до техніки «примарного» та «перехідних» тонів, – актуальне завдання вокальної стратегії. Вагомість означеного завдання посилюється загальною закономірністю вокального мистецтва: природна рівність співацького діапазону постає, скоріше, як виняток, ніж загальна якість. Але, як відомо, виняток лише

підкреслює правило. Робота над зонами діапазону, у межах яких у вокальних голосах різних тембрів розташовані «перехідні тони», передбачає засвоєння своєрідної техніки змін звукоподачі в умовах просування від одного регістру до іншого. Точність визначення регістрових перемінних функцій становить «наріжний камінь» педагогічної та виконавської майстерності вокаліста.

Фахівці констатують у діапазоні голосу співака більш ніж два регістри (зазвичай три), розташованих приблизно на квартовій відстані один від другого, та зазначають, що «чоловічий голос має два основні регістри (грудний і фальцетний) та один перехід» [18]. Як приклад існування «регістрів у регістрі» в діапазоні низьких чоловічих голосів, Мануель Гарсія (молодший) – видатний фахівець у сфері вокального співу – вказує на наявність «перехідних тонів» $do^1-re-be\text{m}o\text{b}o\text{b}^1-re^1$ в баса або $mi-be\text{m}o\text{b}o\text{b}^1-mi^1$ в баритона; позначає і зміну тембру на $la-ci-be\text{m}o\text{b}o\text{b}^1-ci$ малої октави [18]. Наведені тони чоловічих голосів визначені як «перехідні».

Спиралоючись на спостереження та узагальнення власного співацького й педагогічного досвіду, а також творчі настанови своїх менторів: заслуженої діячки мистецтв України Наталії Федорівни Войцеховської та народної артистки України Галини Анатоліївни Поліванової, відзначимо наявність дво-трирегістрового співу в жіночих голосах, які з метою тембрового вдосконалення потрібно «вирівнювати», «змішувати» («мікстувати»). У структурній організації жіночих голосів слід визначити не лише основні, а й малі «перехідні тони». Якщо функцією малих «перехідних тонів» сопрано володіють у діапазоні $mi-be\text{m}o\text{b}o\text{b}^1-mi^1-fa^1$ та $ci-be\text{m}o\text{b}o\text{b}^1-ci^1-do^2$; в іншому регістрі тони $mi-be\text{m}o\text{b}o\text{b}^2-mi^2-fa^2-fa-die\text{z}^2$ постають як основні, тоді як ci^2-do^3 набувають значення малих «перехідних тонів».

Отже, якщо основна зона «перехідних тонів» у чоловіків розташована на висотностях $re^1-mi^1-fa^1$, то в жінок mi^1-fa^1 , mi^2-fa^2 , що, до речі, збігається з «перехідними тонами» тенорів.

Серед регістрів співацького діапазону вокалісти-практики стихійно виділяють

«перехідні тони» як «мікстові», по-різному оцінюючи їх значення. У викладацькій практиці під словом «мікст» іноді розуміють недостатньо якісний співацький звук, не дійсний повноцінний співацький голос, а подібний до оперного фальцету. Справді, співак може брати верхні ноти не стільки голосом, скільки мікстом, тобто неповноцінним, полегшеним звучанням, близьким до фальцету. Саме таке звучання має мікстовий характер. Але водночас особливість міксту, тобто змішаного голосоутворення, полягає і в тому, що він може звучати цілком повноцінно та насичено.

Принципова різниця в розумінні «серединних», «перехідних тонів» полягає в їх тлумаченні як, по-перше, технічних засобів формування голосоутворення і, по-друге, особливої зони виразності. «Регістровий перехід», зумовлений зміною «типу коливання голосових складок», у науковій літературі тлумачать як «незалежний від ступеня щільного зімкнення», пов'язаний «із внутрішньорегістровим переходом, відповідно, з відкритого характеру голосоутворення у прикритий чи навпаки» [22].

Жіночі голоси мають три (а не два, як у чоловіків) основні регістри: грудний, центральний і високий. Узагальнюючи досвід одеської вокальної школи, уточнюємо конкретні висотні показники і визначаємо їх як особливі виражальні засоби співацького діапазону. Тож ідеальне сопрано має такі регістри: *соль-ля-фа¹* – грудний, або нижній; *соль¹-мі²-фа²* – центральний («медіум»), або середній; *соль²-до³-ре³* – головний, або високий. Легке сопрано має: *ля-сі-бемоль-фа¹* – грудний, або нижній, регістр; *соль¹-фа²* – центральний «медіум», або середній регістр; *соль²-фа³* – головний, або високий, регістр. Мета викладачів одеської вокальної школи – досягти умовно однорідного звучання голосоутворення у володарок сопрано, незалежно від регістру.

Своєрідною «серцевиною» середнього регістру («медіум») є «перехідні тони» *мі²-фа²-фа-діс³*, на які має бути спрямована основна увага педагога у формуванні оперного діапазону сопрано. З «перехідними тонами» середнього регістру сопрано пов'язана та загадкова «штучність мистецтва», завдяки якій виникає «ілюзія природності» звуковидобування, досягнута за рахунок спеціальної техніки «прикриття» ефектом грудного співу низького регістру високих, штучних за походженням звуків, тобто тих, що знаходяться вище від діапазону, притаманного

середньому регістру. Оперо-співацький ефект «штучного» подання високих звуків як таких, що створюють ілюзію природності вокального мовлення, набуває естетичного значення культуротворчості в самому процесі звучання. У підсумку технічна сторона оперного співу надає виразності естетико-світоглядному змісту майстра-вокаліста та педагогів, які виховують оперних вокалістів.

Теорія «примарного тону» має характерні для німецького національного мислення методологічні протиріччя: «романтизм» німецького способу думок та «розсудливість» побутового стереотипу сценічної поведінки співака відображує тяжіння як до інтуїтивно-сумарного, так і раціонально-теоретичного засобів звуковидобування «примарного тону».

Наявність «перехідних тонів» у вокальному мистецтві становить своєрідну паралель щодо функціонального тлумачення гармонічних комплексів, що модулюють у класичному інструменталізмі, націленому на «вирівнювання» тембрів у процесі виконання «чистої музики». Модулюючи, темброво інструментальні регістри – звукові ряди – технічно й за змістом підпорядковані загальній темброво-фактурній єдності: кожен інструмент симфонічного оркестру зберігає власну тембральну специфіку в різних регістрах, підкорюючись завданню досягнення принципової рівності («врівноваженості») звучання загалом.

Відзначена «гра смислів», що відбувається між основним і допоміжними («штучними») регістрами-зонами у вокальному мистецтві, маємо тлумачити не лише як виразність технічної сторони, труднощі якої «долають» завдяки майстерності співака, але і як спосіб розкриття художнього змісту твору. Виразність, властива «штучним» регістрам у високохудожніх творах, підносить їх на справжній «емоційно-естетичний п'єдестал». Досвід вокальної роботи засвідчує: виразність «перехідних тонів» сприяє «одухотвореному піднесенню» мистецького вираження, без якого втрачається процесуальність мелодичного співу оперного голосу.

Змістовно-концепційне значення «перехідних тонів» у вокальному мистецтві зумовлене специфікою втілення функціонального принципу організації засобів музичної виразності. Звернення внутрішнього драматизму, властивого співацькому тембру, потребує професійного володіння мистецтвом «вирівнювання» регістрів. Водночас відносна нерівність регістрів, наявність спеціальної ділянки «перехідних тонів» зумовлюють

народження особливих «вібрацій смислу», які композитори вводять свідомо або інтуїтивно до побудови образної драматургії вокальних партій, потребуючи від вокалістів особливої виконавської уваги. Оволодіння мистецтвом досконалого виконання «перехідних тонів» сприяє досягненню того своєрідного «паріння» голосу оперного співака між «землею» (тобто натурального – «грудного», мовно детермінованого оперного співу) та «небом» (мистецькою витонченістю штучності високого регістру, який утілює високий художній смисл), що засвідчує досягнення висот професійної майстерності. Побудова емоційно-хвильової передкульмінаційної та кульмінаційної зон на основі «перехідних тонів» постає як характерна особливість оперної драматургії доби романтизму. Зокрема, такий виражальний ефект застосовували оперні драматурги Дж. Верді, Р. Вагнер, інші зарубіжні й українські митці, імена яких визначають репертуарний ґрунт виконавчої творчості вокалістів.

Класикою володіння мистецтвом «перехідного тону» є «Серенада» Ф. Шуберта. Символічно, що художня дія цього шедеву вокальної музики, дійсно, відбувається «між небом і землею», а його мелодія нібито «в'ється» навколо *мі-бемоль*² і *фа*² – класичного «перехідного тону» у вокальному мистецтві сопрано. Вокальний голос у романсі, що на основі застосування прийому грудної вібрації нібито бринить у високому регістрі, обминаючи натуральні тони, набуває естетичної вишуканості, постає як концентроване втілення виразності оперного співу з властивим йому «діамантовим блиском», поєднання майстерності та «природної пристрасті». Володіння мистецтвом «перехідних тонів» зумовлює досягнення незрівнянної краси «помежованого паріння» на тонах, що не належать повністю основним регістрам й одночасно «покриваються» їх сукупним виразовим значенням.

Натуральні тони голосу, переважно в грудному регістрі, німецькі майстри (з огляду на інструментальність вокального мислення взагалі й оперного стилю Р. Вагнера зокрема) тлумачать як носіїв індивідуальної тембральної специфіки вокаліста [20].

«Примарний» (тобто «первісний», «натуральний») тон у співі завжди викликав пильний інтерес у композиторів і теоретиків вокального мистецтва [20; 24]. Одеська вокальна школа узагальнила власну вокальну методичку, яка базується на початковому вдосконаленні натуральних тонів, що в

подальшому навчанні дає можливість обробити й зробити довершеними й решту регістрів. Німецькі педагоги абсолютизували в психологічному поданні процес «відбудови» співацького оперного голосу. Тембральні ознаки «примарного тону» німецькі вокалісти усвідомлювали в контексті «ладового чуття» як «опорний» – «неопорний» комплекси, «основні» – «допоміжні» тони вокального діапазону, як паралель до тонікальності – атонікальності музичного мислення [13; 20; 24].

«Примарні тони» в німецькій вокальній системі не завжди збігаються за своїм значенням з основним (тобто грудним) регістром у виконавській системі італійської школи [11; 13; 20]. За нашим досвідом, «примарний тон», що зазвичай тяжіє до середнього регістру, може розташовуватися як у грудному (низькому чи середньому) регістрі, так і в зоні «перехідних» («мікстових») тонів. Суттєвою є спільна риса, властива італійській та німецькій школам: співацький діапазон оперного вокаліста усвідомлюється в рухомій змінності «основних» і «допоміжних» звуків, відображаючи установки на функціонально-ладові сполучення тонів.

Творчість великих оперних композиторів, які розумілися на вокальній виразності, базується на відтворенні специфічного змісту музики, а саме на самоцінності музичного звуку. З «перехідними тонами» в оперному співі пов'язане втілення «свята святих» музичної змістовності, що потребує музикознавчого осмислення щодо розуміння втіленої в ній семантики. Головна виражально-смысловна зона вокальної партії, «сфокусована» в тембральній зоні «примарного тону», потребує концентрованого вираження артистичних можливостей співака.

Італійська вокальна педагогіка, спрямована на вирівнювання регістрів, орієнтується на ілюзію однорегістрового співу кастратів, базується на грудному регістрі, що має ґрунтовне значення в постановці голосу. При дворегістровому співі в голосах вердієвської школи високий регістр немовби «підтягується» до грудного завдяки застосуванню техніки співу «перехідних тонів» та підкресленню тембральних показників грудного регістру. Виконавське амплуа ліричного тенору, як і високого сопрано, потребує своєрідного «пересування» регістрової опори на високі ноти. Якість співацьких амплуа (ліричний тенор, драматичний тенор, баритон, бас; мецо-сопрано, високе мецо-сопрано, легке сопрано, драматичне сопрано) визначається

превалюванням відповідного тембру-регістру в дворегістровій виконавській стратегії. Певна «регістрова зона» виконує опорно-подієву функцію в загальному голосовому запасі, тобто постає як винятково індивідуальне узагальнення голосів-типів, згідно із функціональним співвідношенням базових осередків і «неопорних регістрів», що доповнюють «опорні».

Функціональна установка дворегістрового співу зумовлена формуванням оперного тембру-амплуа з яскраво вираженим опорним регістром і відповідним типом техніки. Оскільки «перехідні тони» утворюють у співацькому діапазоні спеціальну тембрально-технічну зону, з ними пов'язане специфічне функціональне навантаження в співацькому діапазоні, а саме «підкреслення» опорного регістру.

Якщо вдатися до аналогій між регістрами вокального діапазону та функціонально-гармонічною системою, то можливі такі спостереження. Опорний регістр у вокальному тембрі-амплуа виконує «quasi-тонічну» функцію, тоді як додатковий регістр постає як «quasi-домінанта» сфера. Згідно з цією логікою функціонально-зонного розподілу вокального діапазону, «перехідні тони» умовно набувають значення субдомінантової функції в гармонійній системі. «Перехідні тони» становлять «зону відштовхування» в процесі переходу до опорного регістру. Грамотна звукова подача «перехідних тонів» у вокальному виконанні зумовлює красу кульмінаційних нот. «Керування» опорним регістром із зони «перехідних тонів» становить співацьку «стратегію», закладену в композиторських творах.

Практика роботи з голосом дала змогу встановити й «мініперехідні» зони, розташовані на квартових відрізках співацького діапазону. У підсумку виникає система додаткових функцій «перехідних тонів» у зонних розчленуваннях діапазону, які співаки освоюють за допомогою техніки голосоутворення.

Як свідчить аналіз співацької манери видатних співаків світу, функціональний зв'язок регістрів у співацькому мистецтві набув різних виконавчих тлумачень. Зокрема, вокальну практику Е. Карузо вирізняє опанування різних регістрових ділянок: необхідність відповідати тембровому амплуа драматичного тенора спрямувало співака на оволодіння мистецтвом подання яскравих нот. На відміну від Е. Карузо, ліричні тенори Рене Коло (René Kollo) та Клаус-Флоріан Фогт

(Klaus Florian Vogt) зачаровують легким та насичено м'яким голосом, який ллється по всьому діапазону.

Функціональна взаємодія зон оперного голосу, яку опанувала італійська школа, оригінально корегується риторично-декламаційною установкою представників французької вокальної школи. Зокрема, Р. Дюгамель висуває три типи міміки артиста-співака, що виражають почуття здивування, печалі та радості [15]. Р. Дюгамель «проти статичного звучання голосу на опорі», він упевнений, що «тільки «емоційний тембр» голосу може передати зміну настрою та почуттєвості, що становить», на його думку, «основу сучасного співу» [15]. Завдання вираження таких почуттів визначає вокальну техніку володіння регістрами. У процесі регістрового «вирівнювання» співацького діапазону відчутною є функціонально-централізуюча тенденція, що походить від вокальної практики давньофранцузької школи. Давньофранцузька традиція принципово відрізняється від італійської норми: за Е. Карузо, спокій – то «переважна емоція» співу [16], саме їй має підкорятися багатство емоційних станів вокаліста.

Німецька концепція «примарного тону» набуває значення романтичної індивідуально-психологічної версії італійської системи тембру-амплуа. Концепція «примарного тону» в німецькому вокальному мистецтві, яку запропонували Ф. Шмітт та Ю. Гей, базується на трирівневій системі функціонального розподілу співацьких регістрів. Ю. Гей трактує «примарний тон» як натуральний і найбільш «зручний», «природний» у процесі звуковибудування. Йому протистоїть «ідеальний» тон як такий, що володіє найбільш естетичними властивостями як для співака, так і слухача [20]. У німецькій виконавській системі «тонічна» сфера натурального-примарного тону міститься, як правило, у середньому регістрі, а «домінантовий» комплекс «ідеального» тону становить мету й сенс вокальної подачі. Відомо, що обидва німецьких педагоги спирались на вагнерівський репертуар в удосконаленні вокальної майстерності співаків. У вагнерівській системі мислення спостерігається «гіпертрофія домінантності», що означає користування прийомом «перетягування» тонічно опорних властивостей на напружену домінантну структуру. Установка на ідеальний тон як утілення сенсу вокальної майстерності становить концептуальну паралель з трактуванням домінантної сфери у висотній

системі музики Р. Вагнера. Екзальтація домінантності-ідеальності в німецькій вокальній педагогіці співвідноситься з розумінням регістрових взаємодій в італійській школі на основі відповідності стану загального емоційного спокою (відповідно до «тональності» спокою у виконавській манері Е. Крузо).

Висновки. Для італійської і німецької шкіл емоційні градації співу мають яскраво виражену функціональну установку на тлумачення опорності в «спокої радості», на відміну від «функціональної змінності» емоційних станів здивування, смутку, радості у французькій школі. Водночас в італійській і німецьких школах інтонації плачу, здивування, захоплення також постають як суттєві при обробці регістрових якостей. При цьому італійську вокальну школу більшою мірою вирізняє дотримання спокою міміки: спокійний стан є базовою ознакою виразності вокального впливу.

Одеська вокальна школа приділяла й приділяє велике значення володінню «перехідними тонами». Їй притаманне синтезування традицій італійської вокальної техніки виконання «перехідних тонів» (у класі Ю. Рейдер, її випускниць і послідовниць О. Благовідової І. Райченко-Скуфатті, які виховали плеяду послідовників: народних артистів України М. Огренича, Г. Поліванову, І. Пономаренко, заслужених артисток України Т. Мороз, А. Джамагорцян, заслуженого діяча мистецтв України Н. Войцеховську, а також автора дослідження) і практичного застосування положень німецької теорії «примарного тону», особливо використовуваної на початкових етапах навчання. В основі техніки виконання «примарного тону», яку впроваджує одеська школа, закладено ідею «просування» тембральності «примарного тону» на весь вокальний діапазон.

Література

1. Ванштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика. Киев, 1924, 24 с.
2. Дяченко-Гордаш Н. Сольовий спів, його теорія й практика. Прага : Сіяч при Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова, 1927. 92 с., 7 образків у додатку, ноти.
3. Свтушенко Д. Г., М. Михайлов-Сидоров. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. Київ : Мистецтво, 1963. 339 с.
4. Свтушенко Д. Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. Київ : Муз. Україна, 1979. 91 с.

5. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. ... канд. дис.: 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, 2001. 19 с.

6. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 183 с.

7. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. Київ : Муз. Україна, 1970. 128 с.

8. Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / упор.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь. Київ : Держконсерваторія, 1991. 116 с.

9. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування. У 2 т. / упоряд. М. Головащенко. Київ, 1978–1979.

10. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.

11. Стахевич А. Г. Искусство *Bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография. Харьков : ХГАК, 2000. 155 с.

12. Стахевич О. Г. Основы вокальной педагогики. Ч. 1: Природно-научные теории сольного пения : курс лекций. Харьков; Суми: ХДАК; СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 91 с.

13. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова книга. 2013. 176 с.

14. Castellengo M. Manuel Garcia Jr, a clear-sighted observer of human voice production. PEVOC 6: London, 2005. Submitted to *Logopedics Phoniatrics Vocology*.

15. Duhamel R., Fuger L. Nouvelle methode pratique de chant français. Paris : Enoch, 1929.

16. Fucito S., Beyer B. J. Caruso and the Art of Singing. Published 2017 by Forgotten Books. 242 p.

17. Garcia M., Mémoire sur la voix humaine. CR Académie des Sciences de Paris; Duverger Ed., Paris, 1847.

18. Garcia M. École de Garcia: Traite' complet de l'Art du Chant, 8 ed. Paris: Heugel et Cie, 1884.

19. Henrich, N. Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers, *Logopedics Phoniatrics Vocology*. 2006. 31(1). Pp. 3–14.

20. Hey J. Deutscher Gesangsunterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags. Reprint der Ausgabe von 1884. Hansebooks, 2022. 196 p.

21. Husson R. La Voix chantée: Commande cérébrale des cordes vocales, classification chronaximétrique des tessitures, mécanismes protecteurs du larynx, analyse physiologique des techniques vocales et des grandes méthodes pédagogiques. Paris : Gauthier – Villars Gap, impr. L. Jean, 1960. 207 p.

22. Titze I. R. Principles of Voice Production (1994, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ); (2nd Printing, 2000, National Center for Voice and Speech, Salt Lake City, UT), Chap. 4. P. 100; Chap. 10. Pp. 281–310.

23. Stark J. *Bel canto: a history of vocal pedagogy* (2nd ed.). Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2003. 325 p.

24. Stockhausen Ju. *A Method of Singing*. Translated by Sophie Löwe. London: Novello. [English translation of Julius Stockhausens Gesangs-methode, Leipzig: Peters, 1884.]

References

1. Vanstein, L. (1924). *Camillo Everardi and his views on vocal art. Memories of a student*. Kyiv, 24 [in Russian].

2. Dyachenko-Gordash, N. (1927). *Solo singing, its theory and practice*. Prague: The Seeder at the Ukrainian High Pedagogical Institute named after M. Dragomanov. M. Dragomanov, 92, 7 samples in addition, notes [in Ukrainian].

3. Yevtushenko, D. H., Mykhailov-Sydorov, M. (1963). *The question of vocal pedagogy. History, theory, practice*. Kyiv: Art [in Ukrainian].

4. Yevtushenko, D. G. (1979). *Reflections on the voice: notes of the teacher – vocalist*. Kyiv: Muz. Ukraine [in Ukrainian].

5. Kuliieva, A. (2001). *Vocal national traditions and the problem of transitional tones*. PhD. 17.00.03 – Music Art. Kyiv [in Ukrainian].

6. Markova, E. (1990). *The intonation of music: Scientific rationale and pedagogical problems*. Kyiv: Muz. Ukraine [in Russian].

7. Mikhailova, T. (1970). *Education of Singers in Kyiv Conservatory. A Chronological Review from 1863 to 1963*. Kyiv: Muz. Ukraine [in Ukrainian].

8. *Musical Culture of Italy and France: from Baroque to Romanticism (the problems of style and intercultural contacts): collection of scientific papers*. Op. under the supervision of M. R. Cherkashina, G. V. Kukol. Kyiv: State Conservatory, 1991 [in Ukrainian].

9. Solomiia Krushelnytska. (1978–1979). *Memories, materials, correspondence in 2 vols*. Kyiv [in Ukrainian].

10. Stakhevich, A. G. (1997). *Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy: Research*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

11. Stakhevich, A. G. (2000). *The Art of Bel canto in Italian opera of XVII–XVIII centuries: a monograph*. Kharkov: KDAK [in Russian].

12. Stakhevich, O. G. (2002). *Fundamentals of Vocal Pedagogy*. P. 1: *Natural-scientific theories of solo*

singing : a course of lectures. Kharkiv; Sumy: KhDAC; SumDPU [in Ukrainian].

13. Stahevich, O. (2013). *From the History of Vocal Performance Styles and Vocal Pedagogy: Manual*. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].

14. Castellengo, M. (2006). *Manuel Garcia Jr, a clear-sighted observer of human voice production*. PEVOC 6: London, 2005. Submitted to Logopedics Phoniatrics Vocology [in English].

15. Duhamel, R., Fuger, L. (1929). *Nouvelle methode pratique de chant français*. Paris: Enoch [in French].

16. Fucito, S., Beyer, B. J. (2017). *Caruso and the Art of Singing*. Forgotten Books [in English].

17. Garcia, M. (1840). *Mémoire sur la voix humaine*. CR Académie des Sciences de Paris; Duverger Ed., Paris, (1847) [in French].

18. Garcia, M. (1884). *Traite' complet de l'Art du Chant*, 8 ed. Paris: Heugel et Cie [in French].

19. Henrich, N. (2006). *Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers*, Logopedics Phoniatrics Vocology 31(1), 3–14 [in English].

20. Hey, J. (1884). *Deutscher Gesangsunterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. Reprint der Ausgabe von 1884. Hansebooks. 2022 [in German].

21. Husson, R. (1960). *La Voix chantée: Commande cérébrale des cordes vocales, classification chronaximétrique des tessitures, mécanismes protecteurs du larynx, analyse physiologique des techniques vocales et des grandes méthodes pédagogiques*. Paris: Gauthier-Villars Gap, impr. L. Jean [in French].

22. Titze, I. R. (1994, 2000). *Principles of Voice Production* (1994, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ); (2nd Printing, 2000, National Center for Voice and Speech, Salt Lake City, UT), Chap. 4, 100; Chap. 10, 281–310 [in English].

23. Stark, J. (2003). *Bel canto: a history of vocal pedagogy* (2nd ed.). Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 325 [in English].

24. Stockhausen, Ju. (1884). *A Method of Singing*. Translated by Sophie Löwe. London: Novello. [English translation of Julius Stockhausens Gesangs-methode, Leipzig: Peters, 1884] [in English].

*Стаття надійшла до редакції 31.05.2022
Отримано після доопрацювання 30.06.2022
Прийнято до друку 08.07.2022*