



## ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАНДУРИСТА- ВОКАЛІСТА У ПРОЦЕСІ СПІВОГРИ

**А** Досліджено процес початкового етапу постановки голосу бандуриста-співака, окреслено низку загальнопрофесійних і теоретичних чинників підготовки учня до бандурної співогри, визначено основні аспекти формування виконавської вправності учня: самопізнання та удосконалення голосу як «внутрішнього» інструмента, стимулювання до постійного творчого розвитку та прагнення до досконалості, гармонія фізіологічних і психоемоційних складників вокально-інструментальної діяльності. На основі досвіду «Староіталійської вокальної школи» та її послідовників, а також теоретико-методичних здобутків сучасних видатних вокальних педагогів зазначено, що формування бандуриста-співака здійснюється викладачем на ґрунті постійної взаємодії виконавського педагогічного та історико-теоретичного досвіду. Новизна полягає у виявленні специфічних взаємопідсилюючих виконавських аспектів психофізіологічної діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри.

**Ключові слова:** бандурне виконавство; співак-бандурист; співогра; психофізіологічні особливості; співацьке дихання; голосовий апарат

**Актуальність проблеми.** Вокально-інструментальний жанр, як складник бандурного виконавства, й досі не отримав цілісного методичного та наукового розгляду. Спів у супроводі бандури є найдавнішим традиційним і, разом з тим, сучасним популярним видом бандурного виконавства, у якому втілюється національна самобутність українців. Концертний репертуар сучасних бандуристів-співаків різноманітний за жанрово-стильовою палітрою. У їхньому арсеналі: реконструкції історичних дум (Д. Губ'як, Т. Компаніченко, Т. Лазуркевич, Л. Посікіра), історичні та побутові народні пісні (Е. Драч, В. Єсіпок, С. Захарець, В. Мішалов, О. Созанський), сучасні авторські композиції академічного, джазового та естрадного спрямування (О. Герасименко, Л. Дедюх, М. Круть, гурти: «Вербена», «Шпилясті кобзарі», «Квітана» та ін.).

Нині спостерігаємо підвищену зацікавленість громадської, культурно-мистецької та медіаспільноти до феномену бандурної співогри, що функціонує на перетині вокальної та інструментальної виконавських традицій. Наповнюваність бандурних класів у системі позашкільних мистецьких закладів, спеціалізованих мистецьких шкіл Києва, Львова, Одеси та Харкова, мистецьких коледжів і закладів вищої професійної мистецької освіти України актуалізують пошуки нових педагогічних і методичних прийомів виховання співака-бандуриста із застосуванням індивідуального підходу для виявлення творчого потенціалу, природного обдарування учня та його професійної або аматорської мистецької реалізації.

**Аналіз попередніх досліджень і публікацій.** Домінантність вокально-інструментального втілення у бандурному репертуарі актуалізована у працях визначних бандуристів-методистів: Г. Хоткевича, В. Кабачка, С. Баштана, А. Омельченка, М. Гвоздя та ін. Спів у супро-

воді бандури як сольний, так і ансамблевий, став предметом наукового осмислення у дисертаціях: В. Дутчак, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, Т. Слюсаренко, Н. Чернецької, М. Євгенєвої та ін. Виконавські вокально-інструментальні традиції та новації висвітлено у статтях І. Варенко, Н. Воронової, Л. Дуди-Когут, Н. Чернецької, Я. Черногуза та ін. Значними і вагомими є теоретичні та методично-педагогічні дослідження: фізіології виконавського процесу в цілому та фізіологічних основ постановки голосу, зокрема (М. Грачова, К. Злобін, І. Павлов, І. Сеченов, Ю. Фролов та ін.); психологічні аспекти функціонування вокального голосу (В. Єрмолаєв, А. Зданович, Б. Теплов, Л. Честович та ін.); методика постановки голосу (О. Жданович, В. Морозов, І. Назаренко, О. Стахевич та ін.); професійна підготовка вокалістів до сценічної діяльності (Н. Гребенюк, А. Єгоров, В. Морозов, Г. Стасько та ін.)

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Проблеми формування та розвитку співака-бандуриста, удосконалення його вокальної майстерності вже стали предметом наукових розвідок. Однак бандурна співогра синтезує два рівноправних різновиди виконавської діяльності вокальний та інструментальний, кожен з яких має свою фахову специфіку й психофізіологічні закономірності функціонування. Необхідність осмислення психофізіологічних, художніх, м'язово-рухових чинників бандурної співогри як невід'ємного складника бандурного виконавства потребують спеціального розгляду. Фактор затиску вокального та ігрового апарата бандуриста-співака треба окреслити як окрему проблему в процесі становлення виконавської майстерності, що потребує подальшого вивчення.

**Метою статті** запропонованого дослідження є виявлення психофізіологічних особливостей формування співацького голосу в поєднанні з інструмен-

тальним супроводом та застосування цієї специфіки у бандурній співогрі.

**Викладення основного матеріалу.** *Si canta col meccanismo non voce* (ми співаємо механізмом, а не голосом) – цей вислів староіталійських майстрів вокального мистецтва не втратив своєї актуальності й нині. Загальновідомо, що спів – це психофізіологічний процес, що реалізовується у взаємодії вокальних даних і художніх завдань. Вокально-технічні дані розглядаємо як комплекс: музичний слух, володіння вокальним диханням, резонаторами, різноманітними прийомами звуковидобування. Художні завдання поєднують у собі: опанування музичним стилем твору, розумінням епохи, створення художнього образу, вміння передати емоційний стан тощо. Вокальна практика засвідчує, що володіння голосовим апаратом сприяє художньому виконанню, а захоплення художньо-творчим процесом знімає м'язову напругу, і голосовий апарат функціонує у природному режимі. В. Левко підкреслює: «Перше, що необхідно закласти і настроїти у володаря хорошого голосу – природного музичного інструмента – це еталон звучання» [6, с. 9].

Спів як мистецтво є результатом тривалої підготовчої роботи, і ця діяльність є не інтуїтивною дією, а усвідомленим процесом. Прикметно, що питання природи співацького звука, причинно-наслідкових зв'язків впливу гучності співу на емоції слухача (значущість динамічної драматургії музичного твору), розуміння голосу як руху повітряного потоку, а дихання – як головної умови співу, аналіз будови голосового апарата були вперше окреслені й отримали науково-філософське обґрунтування у працях Платона (діалоги «Держава», «Закони», «Тімей» тощо) і Аристотеля («Політика»). Усі наступні дослідження в історії вокального мистецтва вибудовувалися саме на цьому фундаменті. Досліджуючи історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя, Л. Гринь підкреслює: «Вокально-технічні прийоми українських викладачів, хоч і відрізняються один від одного, проте спрямовані на одне – на виховання особистості співака. Співак повинен оволодіти теоретичними знаннями з вокальної педагогіки, бути обізнаним у питаннях історії музичної та вокальної літератури, знати голосовий апарат – будову і функції кожної його частини, а потім шляхом синтезу й узагальнення з'ясувати взаємодію цих частин і зробити певні висновки» [4, с. 48].

Співогра бандуриста – складний комплекс, що має свою як інструментальну, так і вокальну специфіку. Н. Андгуладзе, підкреслюючи необхідність і прагнення вокаліста-виконавця відчувати себе резонуючим інструментом, зазначає: «Гармонія між небом, землею і людиною відбувається не через фізичне єднання, а через звукову узгодженість, що змушує їх вібрувати в унісон» [1, с. 64]. Бандурист-співак резонує не тільки з

«небом і землею» і сам із собою, але й з інструментом. Відтак, осмислення кожного з аспектів окремо – вокального та інструментального, виявлення їхніх особливостей, а пізніше їхньої синергії, дозволить цілісно сприйняти явище бандурної співогри.

Проаналізуємо специфіку зазначених аспектів.

Інструмент бандури співак-бандурист може бачити і вивчати через зорове, тактильне і слухове сприйняття, і навіть власноруч підстроїти його за допомогою спеціального ключа. Значно складніше знайти, усвідомити, настроїти свій внутрішній «інструмент» – вокальний голос. Способи тримання бандури, посадки з інструментом також є візуалізовані та тактильно відчутні, надати ж гортані найзручнішого положення при вокалізованні співак може тільки інтуїтивно, за допомогою слуху, не маючи можливості візуально переконатися у правильній, раціональній роботі власного голосового «інструмента».

Для створення оптимальних умов бандурного звуковидобування, окрім правильної, зручної посадки з інструментом та визначеного типу тримання бандури («київський» або «харківський»), виконавцеві слугують руки, для співу ж бандурист-співак користується засобом, що не підлягає звичному спостереженню та управлінню – вокальним диханням. Бандура має темперований хроматичний стрій і бандурист не бере участі у формуванні висотності інструментального звука, на відміну від вокального складника виконання. Способи інтонування, підвищення і пониження звуку, підпорядковані складним внутрішнім психофізіологічним процесам, пов'язаним із координацією слуху та голосу. Відмінними за засобами реалізації також є інструментальна та вокальна артикуляції.

Інструментальне виконавство в усіх різновидах сягає у глибину століть. Вокальне мистецтво має настільки давню історію, що рівень її тяглості важко досягнути. Виконавська традиція витворила такий еталон якості інструментального звука, найвищою ознакою якого вважають його наспівність (вокалізування). Н. Воронова, досліджуючи сучасне бандурне виконавство, підкреслює вокально-інструментальний синкретизм бандурної творчості й зазначає: «Бандурний вокал, пов'язаний із щипково-мелодійною природою інструмента, несе подих від старовинно-церковної та ренесансно-делікатної (мадрігаліної) до оперної манер співу, за якими вбачається культура християнського смирення й артистичної світської вишуканості співців-лицарів» [2, с. 144].

Отже, робота бандуриста-співака і над інструментальним виконавством, і над вокальною майстерністю перебуває у нерозривному зв'язку синкретичного взаємоділення вокалу, слова, інструментального звука і синтезується у мистецьке явище – бандурну співогру.

На початковому етапі оволодіння вокальним голосом бандуриста-співака закладаються основи професійної творчості, що торкаються як психологічної, так і фізіологічної сфер. В. Павлічук зазначає: «Цілеспрямований педагогічний процес має поєднувати у собі таку організацію музичної діяльності на заняттях із постановки голосу, яка б активізувала одночасну роботу різних нервово-м'язових механізмів: слухового (ілюстрація показ педагога), голосового, зорового (спів з нот) загальнорухового (пластика рухів, тактування)» [8, с. 339].

Важливим завданням педагога, окрім виявлення вокальних можливостей і максимальної реалізації творчого потенціалу учня, є виявлення фізіологічних та індивідуальних природних закономірностей формування вокального голосу молодого виконавця.

На перших заняттях викладач роз'яснює учневі будову голосового апарата та демонструє технологію звукоутворення, пильно стежить за зручністю посадки з бандурою для ефективного запобігання зайвих фізичних перенавантажень тіла. Адже саме від положення тіла, його свободи та м'язової координації з інструментом залежить продуктивність голосового апарата бандуриста-співака. Оскільки проблеми та особливості посадки бандуриста, індивідуальні фізіологічні особливості учнів, конструктивні особливості інструмента, різноманітні форми м'язових затисків, специфічні точки опори під час гри, різновиди психофізичної діяльності ігрових функцій рук тощо детально досліджені та оприлюднені автором у низці попередніх публікацій, у запропонованому дослідженні зупинимось, здебільшого, на особливостях розвитку вокального голосу бандуриста-співака.

Особливу увагу у роботі з учнем викладач звертає на положення хребта як стрижневої магістралі вивільнення голосу, адже, як правило, бандурист співає сидячи (хоча нині, все частіше, в концертному варіанті, виконавці застосовують спеціальні стійки для бандури і співають та акомпанують стоячи). Якщо, наприклад, нижня частина хребта ослаблена і не виконує основної функції – підтримки корпусу бандуриста, – напружуються м'язи живота, які у цей час повинні забезпечувати ефективність співацького дихання. Коли ж верхня частина хребта зігнута – страждає плечовий пояс, грудна клітина «згорнута», легені затиснені й основне навантаження з підтримки корпусу виконавця лягає на грудні м'язи, що також є надважливими у процесі вокального дихання. Не менш значущою є ефективна робота шийного відділення хребта, адже саме шия є завершенням звукового каналу. Практика засвідчує, що затиск м'язів шиї викликає перенавантаження щелеп, язика, гортані, губ, що ускладнює роботу над вокальним звуком.

Для оптимального оволодіння співацьким голосом важливим є положення рук. Якщо вокалістам рекомендують тримати руки вільними, провисаючими від

плечового суглоба, або тримати їх зігнутими у ліктях, то у бандуриста руки виконують функції підтримування інструмента та інструментальної гри (акомпанементу). Безперечно, бандурист-співак повинен оволодіти вільними пластичними ігровими рухами, адже затиск м'язів рук також негативно позначається на звучанні голосу.

За останні десятиліття бандурна педагогіка і методика збагатилися прогресивними тенденціями, що характеризуються наступними принципами та підходами до виховання м'язової свободи рук учня. Відчуття свободи і «звільнення» ігрових рухів рук розуміємо не як часткову, ізольовану, а як організовану координацію нервово-м'язових функцій організму. Організована та координована свобода рухів рук виконавця-бандуриста обумовлена зміною навантаження і розвантаження, напруження і розпруження бандурного апарата, що відчувається не тільки виконавцем, але й зовнішньо виявляється у його рухах.

Треба зауважити, що звільнення не означає повного розслаблення м'язів – потенційний м'язовий тонус, готовність до миттєвого м'язового скорочення (напруги) зберігається. Свідомий контроль під час вироблення навички керованої свободи рухів рук є необхідною передумовою здобуття автоматичного контролю, що вивільняє увагу бандуриста за ігровим руховим процесом. Це дає можливість зосередитися на співацькому складнику вокально-інструментального твору. Викладачеві необхідно навчити учня відчувати різницю між двома різновекторними станами – звільненням і затиском (рук, шиї, губ, живота тощо). Розуміння учнем відмінностей звільнення і затиску – процес поступовий і трудомісткий, і все ж пізнання полярності зазначених станів і відчуттів сприятиме природності співогри. У виконавському процесі м'язова свобода тісно пов'язана з психічною свободою, адже у співогрі повною мірою виявляється взаємодія всіх функцій організму. Психічна скутість заважає художності виконання, провокуючи затиск як вокального, так і інструментального виконавського апаратів.

Важливим етапом формування вокального голосу є робота над співацьким диханням. Загальновідомо, що «старі італійські майстри» завжди ставили ідеал краси вокального звука у залежність від хорошого співацького дихання. Нижньореберний діафрагматичний, як стрижневий тип дихання, був розроблений так званою «Великою Болонською школою» і століттями передавався від учителя до учня із вуст у вуста [1].

Послідовники «староіталійської школи» (В. Манфредіні, Ф. Абт, Д. Конконе, Тривульдіо, Ф. Ламперті) зберегли та передали поетапну моторику та психофізіологічні відчуття для відтворення співацького голосу із застосуванням нижньореберного діафрагматичного типу дихання [5].

Панує думка, що найефективнішим є нижньореберний діафрагматичний тип дихання. Однак П. Голубєв, як один із найвизначніших українських педагогів співу, який виховав низку оперних і концертних співаків, педагогів-вокалістів, серед яких: Б. Гмиря, М. Манойло, В. Валайтис, зазначає: «Ізольованих типів дихання у співі і поза ним не існує» [3, с. 22].

Відомий співак і педагог пропонує класифікацію різних типів співацького дихання, що лише встановлюють їхню фізіологічну компоненту за переважанням рухів на різних ділянках дихального апарата: 1) ключичне (клавікулярне, верхньореберне) – дихання, у процесі якого переважають рухи верхніх ребер, ключиць і плечей; 2) середньореберне (грудне, костальне, бокове) – дихання, у процесі якого переважають рухи середніх ребер і грудної кістки; 3) нижньореберне – дихання, у процесі якого переважають рухи нижніх ребер; 4) діафрагматичне (черевне, абдомінальне) – дихання, у процесі якого переважають рухи діафрагми [3, с. 23]. З наведеної класифікації різних типів дихання можна зробити висновок, що такий формальний розподіл співацького дихання на окремі типи практичного значення у процесі виховання голосу виконавця немає.

Спираючись на значний виконавський і педагогічний досвід, П. Голубєв привертає увагу до розуміння поняття «опора» у вокальному процесі: «Опора дихання і опора звука можуть змінюватися не тільки в залежності від висоти і сили звука, але й від різних голосних, а також від різного емоційного стану співака у художньому виконанні, тих або інших музичних творів» [3, с. 23]. У музично-педагогічній практиці «опору дихання» розуміють як м'язове відчуття узгодженої роботи вдиху та видиху. «Опорою звука» вважають взаємодію між ступенем скорочення голосових зв'язок з одного боку, і відповідним підзв'язковим повітряним тиском – з іншого. Ця взаємодія зумовлюється відповідною «опорою дихання» і залежить від висоти і сили звука. Нажаль, і тепер «опора звука», або взаємодія голосових зв'язок і дихання, у спробах пояснити їхню сутність, мають у вокальних педагогів різне тлумачення, головним чином, унаслідок індивідуальних властивостей відчуттів співака, що виявляються в процесі співу.

У вокальній практиці викладання, «опертий звук» – це звук, наповнений, пружний, і насиченою просторовою локалізацією, а «не опертий звук» – в'ялий, плоский, безбарвний тощо. У формуванні навички співати «опертим звуком» важливу функцію виконує діафрагма як найголовніший орган співацького дихання. На цій основі відчуття опертих «дихання і звука» легше досягнути за допомогою вправ на твердій атаці звука. П. Голубєв зауважує: «У вправах для розвитку голосу треба дотримуватися принципу суворої послідовності: від вправ у повільному спокійному темпі – до рухливіших;

від вправ, які охоплюють обмежену ділянку діапазону, де ноти звучать без напруження – до вправ по всьому наявному в даний період діапазону, утримуючись, однак від крайніх його меж; від вправ на витримування вокальної лінії на одній зручній голосній – до комбінування голосних із приголосними; від застосування незначної сили звука – до нормальної його сили» [3, с. 11].

Зауважимо, що вихованець відомої Київської вокальної школи (учень Г. Кабки), соліст Національної опери України В. Дитюк також запропонував власну формулу технології опанування вокальним твором, що має глибоке укорінення у традиції італійської та української вокальних шкіл. «Якщо правильно поставити вимову, артикуляцію – це половина співу. Треба спочатку добре проговорити кожне слово, роблячи упор на голосні звуки, на приголосні, витрачаючи якомога менше акценту, бо співаються ж голосні. Саме цьому вчать поважні італійські концертмейстери. Потім ув'язати слова у фрази, які потім чітко промовляти з метрономом, спочатку повільно, а коли доведеш до автоматизму, аби нічого не відволікало від вокалу, поєднуєш з мелодією, працюєш із диханням» [9].

Техніка вокального вдиху є апробована співаками впродовж століть. «Вдихни аромат прекрасної троянди» – цей вислів майстрів бельканто став хрестоматійним. Використання поетичного образу зосереджує увагу учня на художньо-творчій домінанті співу, а не на сухому регламентуванні технологічних співацьких дій. Із цього приводу Лю Цзін зазначає: «Застосування внутрішніх відчуттів у процесі співу допомагає вдосконалити процес звукоутворення, оскільки корекція відбувається на основі створених уявою та закріплених пам'яттю звукових еталонів» [7, с. 50].

Здійснюючи співацький вдих носом («вдихаючи аромат троянди»), співак мимоволі привідкриває уста, м'язи обличчя розслабляються і, що найважливіше, припіднімається верхнє піднебіння. При цьому підборіддя опускається, звільняється нижня щелепа, утворюючи вокальний «напівпозіх» і учень готовий до співу, що забезпечується «співацьким видихом». Але завдання викладача полягає не тільки у стимулюванні емоційного ставлення до співу. Через емоції учень вчиться здійснювати природні ігрові рухові дії, що з часом набувають автоматичності, вивільняючи увагу для контролю за якістю звучання власного голосу.

Отже, однією з важливих умов формування співацького голосу, а потім і майстерного володіння ним (фразування, філірування тощо) – є раціональне використання співацького дихання, вільного володіння повним арсеналом засобів художньої виразності.

Зауважимо, що будь-які зміни емоційного плану, як-то: тривога, занепокоєння, гнів, пригнічення або радість, піднесення, відчуття тріумфу, – викликають

відхилення в інтенсивності та темпоритмі дихання. Тому на початковому етапі роботи з учнем необхідно відмовитися від композицій, сповнених драматизмом, а надавати перевагу вокалізам та елегійним творам. Треба врахувати, що драматичні твори вимагають свідомішого контролю дихання, відповідності дихальної техніки емоційним імпульсам.

Якщо питання техніки співацького вдиху достатньо широко висвітлено у педагогічній і мистецтвознавчій літературі, то процесу співацького видиху приділено недостатньо уваги, хоча ці фактори є рівнозначними у співі. Провідна роль у видиху належить м'язам черевного пресу. Оскільки вивчення фізіології й анатомії м'язів живота не є метою нашого дослідження, лише зазначимо, що і ця група м'язів підконтрольна волі виконавця. Скільки б викладач не пояснював фізіологію й анатомію, учень повинен самостійно свідомо прийняти, через процес самопізнання, і навчитися застосовувати свій психофізіологічний вокальний «інструмент» у поєднанні із супроводом бандури.

**Висновки.** Практика засвідчує, що бандурист-співак формується в єдності вокально-інструментального універсалізму, який синтезує й узагальнює виконавські традиції та стимулює до розвитку нових жанрових форм і виконавських новацій. Отже, оволодіння бандуристом-співачком складним комплексом вокальних та інструментальних знань і вмій технікою майстерного поєднання одночасно сольного співу та довершеного акомпанементу вимагають не тільки індивідуального

підходу зі сторони викладача, але й глибокого самоаналізу самопізнання та прагнення до мистецької та творчої, духовної досконалості зі сторони учня.

Історичні та методичні традиції провідних вокальних шкіл є базовими для сучасних оптимальних вокально-інструментальних методичних стратегій, що передаються в академічному варіанті та є формою збереження і трансляції професійного мистецького досвіду як у межах бандурного вокально-інструментального жанру, так і розкриття індивідуального обдарування бандуриста-вокаліста у процесі співогри.

**Подальші перспективи розвитку проблеми.** Культурно-мистецький простір змінюється динамічно, вокально-інструментальний бандурний жанр також зазнає постійних трансформацій і модифікацій постають нові виклики і перед музичною педагогікою. Акустичне музикування переходить у площину камерно-елітарних форм, новий час вимагає нових умінь і навичок – співу з мікрофоном, виконання бандурного супроводу зі спеціальними пристроями-звукознімачами, сучасна рухово-пластична сценічна естетика вимагає посиленої уваги до співацького дихання. Ці процеси потребують науково-теоретичного осмислення та пошуків шляхів їхнього методичного втілення, інноваційних методів навчання, що потребують постійного видозмінення, адже освіта впродовж життя створює фундамент професії і забезпечує митцеві можливість реалізувати своє індивідуальне обдарування та удосконалювати виконавську майстерність, відповідаючи на запит часу.

### Список використаних джерел

1. Андгуладзе Н. Homo cantor. Очерки вокального искусства. Москва : АГРАФ, 2003. 240 с.
2. Воронова Н. С. Мистецтво бандуристів у контексті мультикультуралізму. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 143–148.
3. Голубев П. В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Київ : Музична Україна, 1983. 60 с.
4. Гринь Л. Історичний аспект розвитку української вокальної школи XX сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету*. 2012. № 1 (17). С. 45–49.
5. Ламперти Ф. Искусство пения. Санкт-Петербург : Лань, 2009. 192 с.
6. Левко В. Н. Певец как музыкант-профессионал. *Преемственность основных этапов воспитания музыканта-профессионала*. Нижний Новгород : НГК им. М. И. Глинки, 2004. С. 7–14.
7. Лю Цзін. Сутність вокального слуху в контексті його розвитку у підлітків. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2016. Вип. 21. С. 45–50.
8. Павлічук В. І. Психологічні процеси на заняттях із постановки голосу. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* : зб. наук. пр. Запоріжжя, 2014. Вип. 36 (89). С. 337–343.
9. Дитюк В. Збився – починаю спочатку. І так поки не доб'юся ідеалу. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zbyvsya-pochynayu-spochatku-i-tak-poky-ne-dobyusya-idealuu?fbclid=IwAR2IKdSqeeZqGgnhglUG0BDqHb6YlIX4h3ZERyhFMJri9cgyB4qQSpYiW0>

2. Voronova, N. S. (2011). Mystetstvo bandurystiv u konteksti multykturalizmu. [Bandurist art in the context of multiculturalism]. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo. [Science. Religion. Society]*, 2, 143-148 [in Ukrainian].
3. Holubiev, P. (1983). *Porady molodym pedahoham vokalistam [Tips for young vocalist educators]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Hryn, L. (2012). Istorychnyi aspekt rozvytku ukrainskoi vokalnoi shkoly 20 storichchia [The historical aspect of the development of the Ukrainian vocal school of the twentieth century]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu [Bulletin of Zaporizhzhya National University]*, 1 (17), 45-49 [in Ukrainian].
5. Lamperty, F. (2009). *Iskusstvo peniia [The art of foaming]*. Sankt-Peterburg: Lan [in Russian].
6. Levko, V. N. (2004). Pevets kak muzykant-professional [Singer as a professional musician]. *Preemstvennost osnovnykh etapov vospytania muzykanta-professionala [Continuity of the main stages of education of a professional musician]* (pp. 7-14). Nizhnii Novgorod: NHK ym. M. Y. Hlynky [in Russian].
7. Liu, Tszin. (2016). Sutnist vokalnoho slukhu v konteksti yoho rozvytku u pidlitkiv [The essence of vocal hearing in the context of its development in adolescent]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Dragomanova. Seria 14: Teoriia i metodyka mystetskoi osvity [Scientific journal of M. P. Dragomanov NPU. Series 14: Theory and Methods of Art Education]*, 21, 45-50 [in Ukrainian].
8. Pavlichuk, V. I. (2014). Psykholohichni protsesy na zaniattiakh iz postanovky holosu [Psychological processes in voice training]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh [Pedagogy of formation of creative personality in higher and secondary schools]* (No. 36 (89), pp. 337-343). Zaporizhzhia [in Ukrainian].
9. Dytiuk, V. Zbyvsia – pochynaiu spochatku. I tak poky ne dobusia idealu. Retrieved from [https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zbyvsya-pochynayu-spochatku-i-tak-poky-ne-dobyusya-idealuu?fbclid=IwAR2IKdSqeeZqGgnhglUG0BDqHb6YlIX4h3ZERYhFMJri9cgyB4qQSpYiW0] [in Ukrainian].

### References

1. Andhuladze, N. (2003). *Homo cantor Ocherky vokalnoho iskusstva [Essays of vocal art]*. Moskva: AGRAF [in Russian].

Дата надходження до редакції  
авторського оригіналу: 08.10.2019

**Брояко Надежда. Психофизиологические особенности исполнительской деятельности бандуриста-вокалиста в процессе вокально-инструментальной игры.**

Ⓐ Исследован процесс начального этапа постановки голоса певца-бандуриста, очерчен ряд общепрофессиональных и теоретических факторов подготовки ученика к бандурной «игре-пению», определены основные аспекты формирования исполнительского мастерства учащегося: самопознание и совершенствование голоса как «внутреннего» инструмента, стимулирование к постоянному творческому развитию и стремление к совершенству, гармония физиологических и психоэмоциональных составляющих вокально-инструментальной деятельности. На основе опыта «староитальянской вокальной школы» и её последователей, а также теоретико-методических достижений современных выдающихся вокальных педагогов отмечено, что формирование певца-бандуриста осуществляется преподавателем на почве постоянного взаимодействия исполнительского, педагогического и историко-теоретического опыта. Новизна заключается в выявлении специфических взаимоусиливающих исполнительских аспектов психофизиологической деятельности бандуриста-вокалиста в процессе «игры-пения».

**Ключевые слова:** бандурное исполнительство; певец-бандурист; «игра-пение»; психофизиологические особенности; певческое дыхание; голосовой аппарат

**Broiako Nadiia. Psychophysiological Features of the Bandura Player and Vocalist Artistic Techniques in the Process of Vocal and Instrumental Performance.**

Ⓢ The paper is about process of the initial stage of the bandura singer's voice-training; it outlines a number of general professional and theoretical factors of preparing the student for bandura singing, identifies the main aspects of the formation of the student's performing skills; self-knowledge and voice improvement as an "internal" instrument to stimulate the self-development, perfection, harmony of physiological and psycho-emotional components of vocal and instrumental performance. Based on the experience of the Old Italian Vocal School and its followers, as well as the theoretical and methodological achievements of modern prominent vocal educators, it is stated that the formation of a bandura player and singer can be carried out by his/her teacher on the basis of the performing, pedagogical and historical-theoretical experiences. The novelty is in identification of the specific reinforcing performance aspects of the psychophysiological activity of the bandura player and singer in the process of playing bandura and singing.

**Key words:** bandura performance; bandura player and singer; singing; psychophysiological peculiarities; singing breath; voice apparatus

**Брояко Надія Богданівна**, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

**E-mail:** [nbroiako@gmail.com](mailto:nbroiako@gmail.com)