

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**УДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Житомир - 2024

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол №5 від 29 березня 2024 року)

Рецензенти:

Карпович О.В. – Заслужена артистка України, викладач Житомирського музичного фахового коледжу імені Віктора Косенка, артистка Житомирського академічного українського музично-драматичного театру імені Івана Кочерги.

Даценко В.П. – кандидат мистецтвознавства, викладач, концертмейстер Житомирського музичного фахового коледжу імені Віктора Косенка.

Бовсунівська Н.М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Черній В.В., Одайник С.І., Тітова О.Р.

Удосконалення вокально-виконавської майстерності в навчальному процесі: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». Житомир, 2024. 166 с.

У навчальному посібнику представлений матеріал, який висвітлює питання теорії і практики вокальної та концертмейстерської роботи з молоддю (учнями, студентами). Вокальне виконавство розглядається авторами як основа вітчизняної музичної культури і як засіб загального та індивідуального виховання сучасної молоді. Досліджено питання побудови голосового апарату людини, особливостей здійснення вокально-педагогічного процесу та його методології, а також розкрито важливі засади роботи концертмейстера.

Посібник рекомендований для здобувачів, викладачів, концертмейстерів закладів вищої освіти, педагогів мистецьких фахових коледжів та музичних шкіл, що займаються проблемою формування виконавської майстерності та музичної культури сучасної молоді.

© Черній В.В., Одайник С.І., Тітова О.Р., 2024

© ЖДУ імені Івана Франка, 2024

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
ВСТУП.....	6
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ОСОБЛИВОСТЕЙ ГОЛОСОУТВОРЕННЯ.....	8
1.1. Анатомо-фізіологічний огляд органів голосового апарату.....	8
1.2. Класифікація співочих голосів.....	13
1.3. Визначення типу голосу.....	18
1.4. Феномен голосу «поставленого від природи».....	20
Розділ 2. ОСНОВНІ ЗАСАДИ ПОБУДОВИ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ.....	25
2.1. Вокальний режим та гігієна голосу.....	25
2.2. Зняття м'язових затисків.....	29
2.3. Робота над диханням у співі.....	31
2.4. Усунення дефектів звучання співацького голосу.....	33
2.5. Робота над видами голосоведіння.....	36
2.6. Підбір вправ, вокалізів та художнього репертуару.....	39
2.7. Підготовка до виступів на сцені.....	43
Розділ 3. МЕТОДОЛОГІЯ НАВЧАННЯ ВОКАЛУ.....	45
3.1. Концентричний метод.....	46
3.2. Фонетичний метод.....	48
3.3. Методи показу, наслідування та пояснення.....	52
3.4. Метод уявного приспівування.....	54
3.5. Метод порівняльного аналізу.....	55
Розділ 4. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....	58
4.1. Сутнісний зміст концертмейстерської діяльності.....	58
4.2. Здібності, уміння й навички концертмейстера.....	65
4.3. Робота над вокальним акомпанементом.....	70
4.4. Робота над інструментальним акомпанементом.....	79
4.5. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера.....	93
ВИСНОВКИ.....	98
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	100
ДОДАТКИ.....	104

ПЕРЕДМОВА

Спів – один з найдавніших і найбільш популярних видів музичного виконавства. Вокальна музика домінувала над інструментальною аж до початку XVII століття. У сучасній культурі вона також перевершує за обсягом усі інші жанрові сфери музики. Музичне начало явно виражене уже в найпершій формі звукової поведінки людини – «дитячих вокалізаціях», у яких синкретично поєднані природно-біологічні, вербальні та музичні фактори. Різні види співу супроводжують людину все її життя.

Голос – це одна з головних ознак індивідуальності, що увібрала в себе особистий життєвий досвід людини, соціальне виховання, звукові еталони культури – розглядався і досі розглядається як унікальний природний музичний інструмент. І сьогодні вимоги до освіти вокаліста зросли іще більше. Він повинен знати класичний репертуар, освоїти складні за музичною мовою вокальні твори, володіти різними стилями й техніками, мати артистичні здібності. Нарешті, він повинен мати широку гуманітарну культуру, бути духовно розвинутою особистістю. Тому і формування його вокально-виконавської майстерності постає одним з найважливіших завдань сучасної музичної освіти.

Вокально-виконавська майстерність співака не виникає одномоментно, а формується у ході навчального процесу у закладі музичної освіти, і багато в чому вона залежить від ефективної організації цього процесу, який включає:

1) грамотно вибудовану спільну навчальну та репетиційну діяльність педагога, концертмейстера і самого вокаліста для досягнення ними високих виконавських результатів останнього;

2) мотивування вокаліста до систематичних занять з вокалу для удосконалення ним своїх виконавських навичок;

3) оптимальну організацію роботи кожного учасника навчального процесу (вокаліста, педагога та концертмейстера) з урахуванням їх потреб, можливостей і здібностей;

4) налагодження творчої взаємодії та сприятливої психологічної атмосфери усіх учасників навчального процесу (вокаліста, педагога та концертмейстера);

5) навчання вокаліста розумінню і донесенню ним змісту вокального твору до слухачів за допомогою акомпанементу та різних виконавських способів передачі художнього образу.

Таким чином, процес підготовки вокаліста – це досить складний, багатогранний, однак цікавий та захоплюючий процес, у ході якого він закріплює теоретичні знання не лише з вокалу, а й з усіх інших спеціальних дисциплін (історія музики, постановка голосу, сольфеджіо, гармонія, основи концертмейстерства тощо). Паралельно із цим розширюється загальний кругозір вокаліста, підвищуються його інтелектуальні знання і рівень культури.

Запропонована робота містить хороший матеріал, який дає розуміння особливостей здійснення вокально-педагогічного процесу, його методології, а також розкриває деякі аспекти роботи концертмейстера. Матеріал може бути цікавим для студентів музичних факультетів, викладачів музичних і загальноосвітніх шкіл, концертмейстерів, а також може бути використаний у практиці роботи з учнівською та студенткою молоддю.

Віктор ЧЕРНІЙ

ВСТУП

Мета запропонованого навчального посібника полягає у збагаченні молоді (учнів та студентів) знаннями щодо будови голосового апарату людини, особливостей здійснення вокально-педагогічного процесу та його методології, а також розкриває важливі засади роботи концертмейстера.

Головні завдання, які ставили перед собою автори навчального посібника перед його написанням, полягають у тому, щоб зібраний ними матеріал допоміг учням та студентам:

- 1) розвинути вокальні та слухові навички; гострий інтонаційний слух і темпоритмічне відчуття; загальні музичні здібності студентів; образне й асоціативне мислення, фантазії та творчу уяву, емоційно-ціннісне ставлення до мистецтва;
- 2) оволодіти основами музичної грамотності;
- 3) виробити навички усвідомленого виконання музичних творів;
- 4) сформувані мотиваційну спрямованість на продуктивну музично-творчу діяльність (слухання музики, спів, інструментальне музикування, драматизація музичних творів, імпровізація тощо);
- 5) зрозуміти загальні та специфічні особливості концертмейстерської діяльності;
- 6) розширити свій власний музичний та загальний культурний кругозір.

Перший розділ – «Теоретико-методичні аспекти особливостей голосоутворення» – подає відомості про анатомо-фізіологічну будову голосового апарату людини; про класифікацію співочих голосів; про особливості визначення типу голосу та про феномен голосу «поставленого від природи».

У другому розділі – «Основні засади побудови вокально-педагогічного процесу» – описуються вокальний режим та гігієна голосу; прийоми зняття м'язових затисків та усунення дефектів звучання співацького голосу;

особливості роботи над диханням у співі, над видами голосоведіння; також говориться про підбір вправ, вокалізів, художнього репертуару та підготовку до виступів на сцені.

Третій розділ – «Методологія навчання вокалу» – присвячено опису таких методів навчання вокалу як: концентричний та фонетичний методи; методи показу, наслідування та пояснення; метод уявного приспівування та метод порівняльного аналізу.

У четвертому розділі – «Методичні засади роботи концертмейстера» – представлено відомості про зміст концертмейстерської діяльності; здібності, уміння й навички концертмейстера; особливості роботи концертмейстера над вокальним та інструментальним акомпанементом; також виокремлено психологічні аспекти діяльності концертмейстера.

Таким чином, навчальний посібник сприяє удосконаленню вокально-виконавської майстерності учнів та студентів у процесі навчання їх вокалу.

Ми сповнені надії, що матеріал даного посібника буде корисний студентам музичних факультетів, концертмейстерам, викладачам музичних і загальноосвітніх шкіл, зусилля яких спрямовані на формування виконавської майстерності та музичної культури сучасної молоді.

Розділ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ОСОБЛИВОСТЕЙ ГОЛОСОУТВОРЕННЯ

1.1. Анатомо-фізіологічний огляд органів голосового апарату

Голосовий апарат людини за своїми функціями можна поділити на три частини: дихальну, звукоутворювальну і артикуляторну.

Дихання є найважливішим чинником співочого процесу. Голосові зв'язки не могли б виконувати своїх функцій звукоутворення, якби до них не надходив потік повітря, що виштовхується з легень. Але самі по собі легені є органом пасивним, і весь процес вдиху й видиху відбувається тільки лише завдяки дії на них м'язів діафрагми й грудної клітки. При вдиху діафрагма опускається й грудна клітка збільшується в обсязі. Внаслідок цього легені, герметично ув'язнені в грудній порожнині, розтягуються й наповнюються повітрям, вбираючи його ззовні через ротову й носову порожнини, дихальне горло, бронхи й бронхіоли. При видиху відбувається зворотний процес, а саме: діафрагма піднімається, грудна клітка зменшується в обсязі, у результаті чого легені виштовхують назовні повітря, що знаходиться в них. Проходячи тим же шляхом до порожнини рота, повітряний потік зустрічає на своєму шляху голосові зв'язки, які в зімкнутому стані здійснюють опір повітряному потоку. Під зв'язками виникає підвищений повітряний тиск. Різниця в тиску повітря зверху й знизу на голосові зв'язки змушує їх розімкнутися; завдяки своїй еластичності (пружності) вони знову замикаються. Часті, періодично повторювані розмикання й змикання голосових зв'язок, тобто їх коливання, і є причиною виникнення звуку. Висота звуку визначається частотою коливання зв'язок.

Відомо, що увесь процес співочого (так само як і мовного) звукоутворення відбувається при неодмінній участі рухової роботи м'язів, керованих

центральною нервовою системою. Щоб одержати можливість управляти всією складною структурою вокального апарату, співаку необхідно знати, що не всі м'язи, які приймають участь у співочому процесі, однаково підпорядковані свідомій волі людини. Одні з них – поперечно-полосаті виконують рухові функції, підпорядковуючись волі людини (наприклад, опускання нижньої щелепи, розширення й звуження грудної клітки, рух кінцівок і т.д.), інші – гладкі – виконують властиві їм функції, безпосередньо не підпорядковуючись волі людини (наприклад, робота м'язів кровоносних судин). М'язи голосових зв'язок представляють щодо цього деяке виключення. По своєю анатомічною будовою вони є поперечно-полосатими, але свідомому управлінню людини не піддаються.

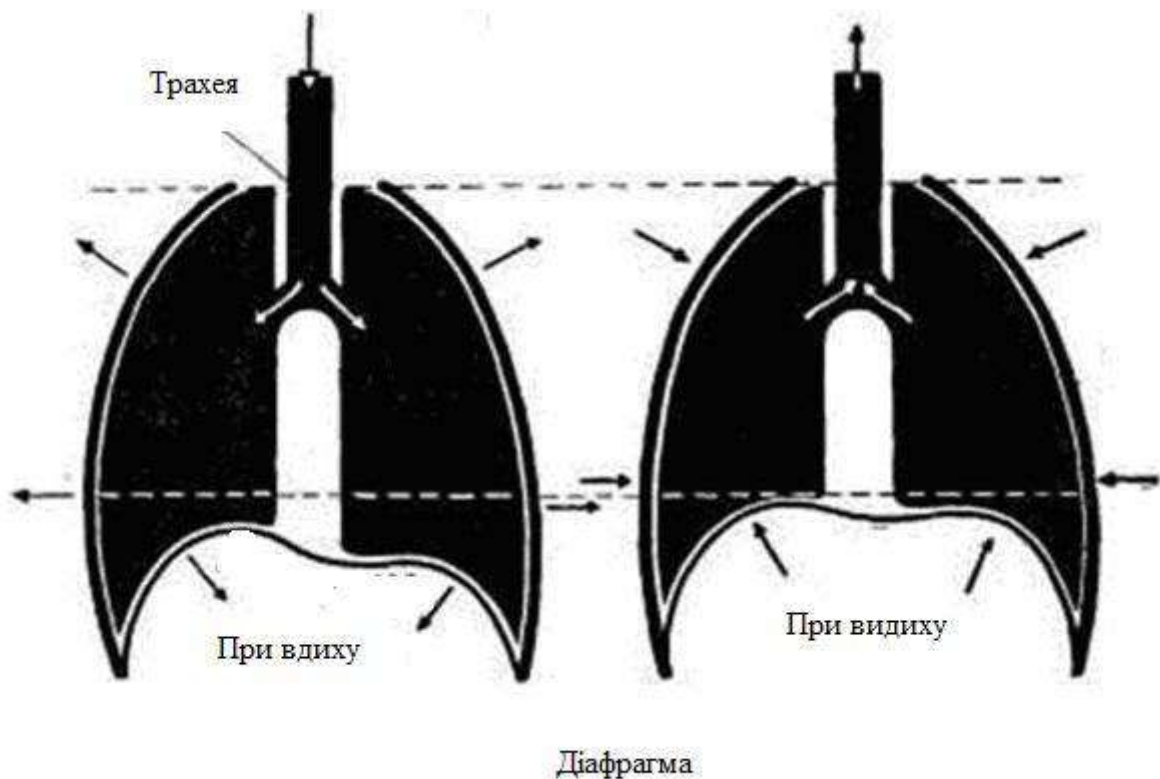


Рис. 1.1. Легені. Механізм дихання

Легені являють собою парний орган дихання, герметично ув'язнений у більшій частині грудної порожнини. Своєю формою легені нагадують тригранні піраміди. Тканина легенів складається з безлічі дрібних пухирців (альвеол), пронизаних складною мережею кровоносних судин. Завдяки

великій еластичності, легені при вдиханні сильно розширюються, наповнюючись повітрям, при видиханні – стискаються, виштовхуючи із себе повітря.

У легеневих пухирцях відбувається надзвичайно важливий життєвий процес газообміну між кров'ю й вдихуваним повітрям. Кров одержує з повітря кисень, необхідний для життєдіяльності клітин, і віддає вуглекислоту, яка виділяється легеньми назовні. Альвеоли пов'язані між собою альвеолярними ходами, які переходять потім у бронхіоли. Бронхіоли, зливаючись, утворюють бронхи, що переходять у трахею, а потім у гортань.

Своїми основами обоє легень спираються на мускульну перегородку, названу грудочеревною перешкодою або діафрагмою. У стані спокою діафрагма куполоподібно вигнута догори. При вдиху вона опускається і, разом з розширенням грудної клітки, розтягує в різних напрямках легені, завдяки чому вони наповнюються повітрям. Одночасне підняття куполу діафрагми й звуження грудної клітки здійснює тиск на легені, що викликає виштовхування на них повітря (видих).

Одним з найважливіших органів вокального апарату є й гортань із голосовими зв'язками, що у ній знаходяться. Анатомічна будова гортані надзвичайно складна; цей орган виконує досить важливі функції для двох зовсім різних фізіологічних процесів: дихання і звукоутворення.

Гортань міститься посередині ший, у передній її частині. Кістяк гортані складається з декількох великих і дрібних хрящів, з'єднаних між собою і з оточуючими органами безліччю зв'язок, суглобів і м'якушів. Зверху гортань межує із глоткою, від якої вона відокремлюється надгортанником, а знизу – з дихальним горлом (трахеєю); з боків до неї примикають великі кровоносні судини й м'якуші, за допомогою яких гортань рухається догори, донизу й почасти вперед та назад. Рухи гортані легко прощупати пальцями під час розмови, співу й ковтання.

Необхідна для співу «робоча установка» гортані та всі її рухи ні в якому випадку не можуть і не повинні регулюватися якими б то не було загальними

для всіх співаків «непорушними нормами». Співак повинен знати, що голосоутворююча функція гортані тісно пов'язана з індивідуальними особливостями всього голосового апарату співака.

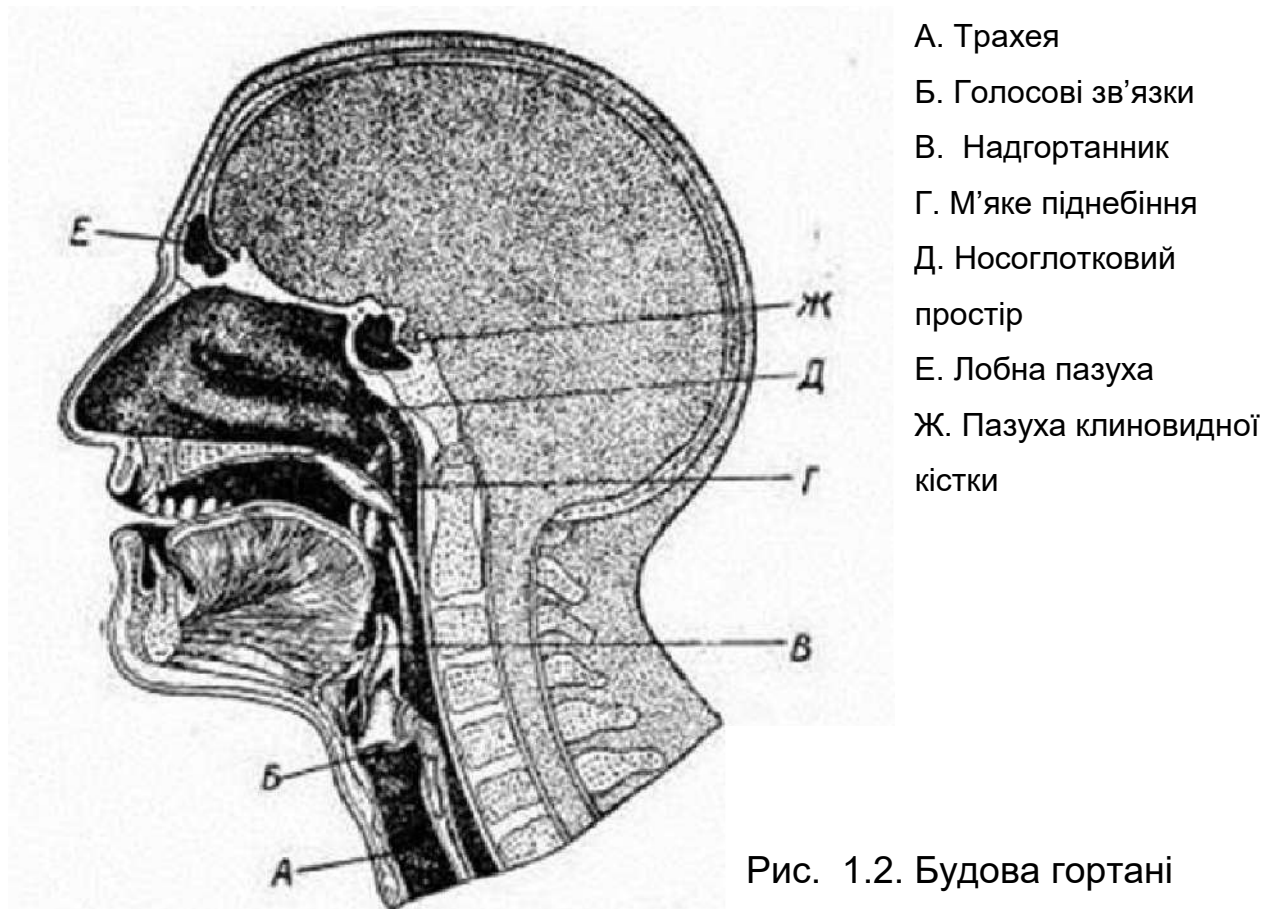


Рис. 1.2. Будова гортані

Розташовані усередині гортані голосові зв'язки мають вигляд двох білих складок, що проходять (приблизно) через середину гортані. Надзвичайно складна структура голосових зв'язок і величезна кількість найтонших мускульних волокон, що йдуть у всіх напрямках, – все це відкриває перед співаком нескінченно широкі можливості в їх використанні. Можливо, наприклад, часткове скорочення окремих волокон, включення в роботу окремих відрізків голосових мускулів в окремих частинах тощо.

Незважаючи на надзвичайно складну структуру голосових зв'язок, співаку цілком доступно технічне використання усіх їх звукоутворюючих можливостей шляхом вироблення умовних рефлексів

Зароджуючись у ділянці гортані, звук надходить у так званий

надзв'язковий простір, тобто, глотку і порожнину рота й носа. Ці порожнини утворюють в сукупності те, що називається верхнім або головним резонатором. Через носоглотку порожнина рота пов'язується з порожниною носа; при піднятті м'якого піднебіння, яке відіграє роль клапана, ці порожнини роз'єднуються. Являючи собою систему верхніх резонаторів, кожна із цих порожнин має свої особливості. Порожнина носа уступає в рухливості порожнині рота й глотки, але виграє в порівнянні з ними в тому, що складається, головним чином, із твердих тканин (кісткової й хрящової), що, безсумнівно, збільшує її резонаторні властивості. Порожнини рота й глотки вкриті епітеліальною тканиною й слизоватою оболонкою, які володіють, у порівнянні із хрящем і кісткою, досить слабкими резонуючими властивостями. Але замість цього порожнини рота й глотки мають колосальні переваги перед порожниною носа, володіючи цілим рядом рухливих частин, що дозволяють значно змінювати форму й обсяг цих органів, що перебувають у повному підпорядкуванні волі співака.

Такі умови відкривають перед співаком нескінченно багаті можливості для регулювання сили звуку і його тембру. Більше або менше розкриття щелеп, підняття й опускання піднебінної фіранки, зміна форми губ і мови та язика, – все це при відповідному тренуванні також легко підпорядковується свідомому управлінню (впливу) співака.

Крім резонуючих порожнин надзв'язкового простору (глотки, рота й носа), що становлять головний або верхній резонатор, людський голосовий апарат має у своєму розпорядженні резонатори підзв'язкового простору, що складають нижній або грудний резонатор. Такими є трахея й бронхи. Резонуюча властивість цих органів підтверджується вібруванням грудної клітки, яку можна легко відчувати, приклавши руку до грудей. Трахея бере свій початок від гортані і являє собою трубку, яка складається із хрящових кілець. На рівні четвертого-п'ятого грудного хребця трахея ділиться на два бронхи, що складаються із хрящових кілець дещо меншого діаметру, ніж сама трахея. Бронхи, у свою чергу, розгалужуються на безліч дрібних

трубочок (бронхіол), які ведуть до легень. Резонуюча здатність цих органів цілком успішно використовується співаком за умови правильної роботи всіх інших органів вокального механізму й при правильній їх взаємодії.

До системи резонаторів безпосереднє відношення має один із хрящів гортані, названий надгортанником. Маючи здатність рухатися догори й донизу, надгортанник у першому випадку відкриває гортань, чим сприяє роботі головних резонаторів, а опускаючись, прикриває її, сприяючи роботі грудного резонатора.

Використання усіх голосових резонаторів повинно проходити в повному гармонійному контакті з роботою дихального й звукоутворюючого механізму й під постійним контролем художнього чуття й смаку.

1.2. Класифікація співочих голосів

Музичним інструментом співака виступає його власний голос. Як немає однакових відбитків пальців, так і немає повністю ідентичних голосів. Усі співочі голоси різні і сьогодні є кілька їх класифікацій.

Так, за родами голоси бувають:

- у чоловіків – баси, баритони і тенори;
- у жінок – сопрано, мецо-сопрано і контральто;
- у дітей – альт, дискант, сопрано;

За видами голоси бувають:

- (ліричні, драматичні, мецо-характерні, колоратурні, лірико-драматичні;
- бас-профундо, бас-октава, бас-кантанте, бас-буф, бас-центральный;

За типами голоси бувають:

- флейтове звучання колоратурних сопрано;
- вокальний флажолет;
- фальцет (властивий для чоловічих та народних жіночих голосів);
- фістула (нагадує звучання свистка);

- мікст – змішаний регістр (натуральний або вироблений, властивий чоловічим голосам);

- носо-зубний резонанс або «маска».

Народний голос, своєю чергою, має свою типологію звучання:

- горловий (степова манера);

- народний альт;

- народне сопрано (дворегістрові голоси);

- народно-академічний (термін, який увели Г.Верьовка і Д.Христіансен).

Комбіновані типи звучання – це народно-академічний, тембровий спів.

Загалом усі співочі голоси за висотою відтворених звуків і за тембром розділяються на жіночі, чоловічі й дитячі. Кожна із цих груп ділиться на високі й низькі голоси.

Жіночі голоси. Їх діапазон – від верхньої половини малої октави до середини третьої октави. У жіночих голосах розрізняють три регістри: грудний, середній, або мікстовий, і головний.

Сопрано – це високі жіночі голоси, за характером звучання бувають ліричні, драматичні й лірико-драматичні.

У ліричного сопрано теплий, задушевний, «м'який» тембр. Розрізняють центральне й легке ліричне сопрано. Центральне сопрано ліричного характеру за повнотою звучання наближається до драматичного сопрано, у нього добре звучна середина й часто більш короткий головний регістр. Легке ліричне сопрано володіє природною швидкістю, легкістю й рухливістю, і називається лірико-колоратурним сопрано. Драматичне сопрано відрізняє насичене звучання драматичного плану. Голос важкий, із трудом йде наверх. Легкі ліричні й лірико-колоратурні голоси в хорі становлять партію першого сопрано, інші високі жіночі голоси – друге сопрано.

Мецо-сопрано – низькі жіночі голоси, в хорі входять до партії альтів. На відміну від сопрано, у якого ноти грудного регістру звучать слабко й бідно за тембром, у цих голосах, крім загального більш густого звучання, ноти мають значне грудне резонування, достатню силу й красу тембру.

Розрізняють високе й низьке мецо-сопрано. Перше частіше буває ліричного характеру, друге – драматичного. Високе мецо-сопрано – досить рухливий голос; ноти грудного регістру звучать у нього м'якше й трохи слабше, ніж у низького сопрано. Низьке сопрано від високого відрізняється малою рухливістю, більш густими грудними нотами. Такий голос із широким діапазоном грудного регістру й особливо густими, повнокровними нотами в малій октаві, називають контральто. У такого голосу яскраво виражене грудне резонування поширюється іноді на весь середній регістр, у зв'язку із чим перехід до головного регістру дуже різкий й утруднений.

Контральто (італ. *contralto*) – найнижчий жіночий голос із широким діапазоном грудного регістру. Характерною ознакою контральто є повнокровні, густі ноти в малій октаві. Контральто наближається до чоловічих голосів. Цей факт ілюструє здатність контральто легко озвучувати майже всю малу октаву.

Чоловічі голоси звучать на октаву нижче жіночих, у них розрізняють два регістри: грудний і головний, різко розмежовані, особливо в низьких голосів.

Тенор – високий чоловічий голос. За характером звучання тенори розділяються на ліричні й драматичні. У ліричного тенора найбільше повно звучить перша октава; наверх цей голос іде легко; нижня половина малої октави звучить слабко, нецікаво за тембром. Ліричного тенора із широким діапазоном головного регістру називають альтіно. Драматичний тенор відрізняється насиченим звучанням відповідного характеру.

Низькі чоловічі голоси: баритони й баси звучать у великій, малій і нижній половині першої октави, іноді – у контр-октаві.

Баритон – є досить рухливим голосом, особливо ліричний баритон. За характером баритони поділяються на ліричні й драматичні. Драматичні баритони за густотою звучання наближаються до басів й іноді, за потреб, якщо присутня достатня сила звуку на нижніх нотах, можуть бути використані в партії других басів.

У баса – широкий діапазон нижніх нот. Звуки у великій октаві

відрізняються густим низьким звучанням достатньої сили. Баси, що мають у своєму діапазоні ноти контр-октави, називаються басами профундо, або октавістами. У цього голосу короткий діапазон верхніх нот. Голос наверх іде важко, верхня половина малої октави звучить напружено й негарно.

Голоси дітей істотно відрізняються від голосів дорослих. Це розходження особливо помітно між голосами хлопчиків і чоловіків.

Дитячі голоси мають високе головне звучання. За змістом обертонів вони бідніші голосів дорослих, особливо в молодшому шкільному віці, але мають особливу легкість та сріблястість. Хоча голоси дітей і уступають за силою голосам дорослих, але відрізняються більшою дзвінкістю. Такі властивості тембру, як сріблястість і дзвінкість, надають дитячим голосам особливу принадність. Якісна відмінність дитячих голосів пов'язана з анатомо-фізіологічними особливостями голосового апарату і всього зростаючого дитячого організму.

В 1-2 класах у голосах дітей типових розходжень немає. Голоси учнів 3 класів відрізняються від голосів учнів 1-2 класів, в основному, тільки обсягом свого діапазону. Він дещо розширюється вгору і охоплює перші тони другої октави. Зміна в голосах помітна між 2 й 3 класами.

У 9-10 років, коли розвиваються вокальні м'язи, спосіб голосоутворення починає усе більше отримувати мікстовий характер, дитячі голоси звучать із більшою силою, збагачуються обертонами, збільшується і їх діапазон. Особливо міцніє звучання на середній ділянці діапазону. Ці ноти вже відрізняються від верхніх і нижніх нот. В одних дітей на нижніх нотах з'являються елементи грудного звучання, розширюється діапазон вниз. В інших дітей діапазон росте вгору.

Отже, голоси дітей, починаючи з 10 років, поступово диференціюються на два типи: високі й низькі. Високі голоси у дівчаток називаються сопрано, у хлопчиків – це дисканти. Діапазон сопрано й дискантів майже збігається. Розподіл голосів на низькі та високі починається з 3 класу і яскраво виражений уже в 4-5 класах. До 11-12 років міцніють дихальні м'язи,

збільшується ємкість легень. Зростає і сила звуку. Досить рельєфно виявляються три реєстри: грудний, головний і змішаний.

Голосоутворення у підлітків 11-13 років загалом відбувається за типом змішаного реєстру. Грудний реєстр у дітей, порівняно з дорослими, різниться меншою наповненістю, м'яким звучанням, у нього «бархатистий» тембр, а у нот головного реєстру – виражений фальцетний характер. За цього віку легко відрізняються голоси дівчаток від голосів хлопчиків, вони різняться не тільки за тембром, але й за силою. Голоси хлопчиків звичайно бувають сильнішими за голоси дівчаток.

Після 12 років дитячий організм переходить у стадію статевого дозрівання, під час якого відбувається його глибока перебудова. У зв'язку із цим виникають зміни й у голосовому апараті. Відбувається зміна голосу – мутація – тобто, перехід дитячого голосу в дорослий.

Зміна голосу у хлопчиків і дівчаток відбувається по-різному. Цей процес у дівчаток протікає менш помітно й менш болісно, ніж у хлопчиків. У дівчаток він звичайно розвивається поступово, спокійно, у той час, як у хлопчиків спостерігаються різкі, стрибкоподібні зміни в голосі. Голоси хлопчиків під час мутації знижуються на октаву, чого не відбувається з голосами дівчаток. Формування дорослого жіночого голосу відбувається, в основному, на базі міцніючого середнього реєстру (першої октави).

Педагогічна практика довела, що дітям у період мутації співати можна і навіть корисно, тому що, крім загального музичного росту, спів у цей період сприяє розвитку голосового апарату й більш швидкому формуванню дорослого голосу.

Отже, у розвитку дитячих співочих голосів яскраво виражені три періоди.

1. Домутаційний:

- а) до 9-10 років – період фальцетного звукоутворення;
- б) з 9-10 років до мутації – період найбільш повного виявлення всіх можливостей дитячих голосів: тембру, сили, типу голосу.

2. Період мутації (6-8 класи).

3. Період змушніння дорослого голосу (9-10 класи).

Голоси юнаків і дівчаток, пройшовши перелом, продовжують іще формуватися; поряд із загальним змушнінням організму іде подальший розвиток дорослого голосу.

1.3. Визначення типу голосу

Голоси, щодо яких виникають сумніви стосовно їх типу, в природі зустрічаються не часто. Педагог, маючи деякий досвід і розуміння характерних особливостей різних голосів, вірно визначити тип голосу взагалі зможе легко. Лише деякі голоси, такі, як драматичне сопрано й мецо-сопрано, драматичний тенор і ліричний баритон, інколи можуть викликати сумніви в їх визначенні через неясний характер звучання. Ці проміжні (так звані «мецо-характерні») голоси часто можна зустріти в початковому періоді навчання і на них слід звернути особливу увагу.

У ході навчального процесу (співу) неодмінно відбувається розвиток голосу в той чи інший бік. Як правило, для проміжних голосів характерне динамічно насичене звучання на середині діапазону й красивий тембр. Коли ж тип голосу визначений неправильно, співак може проспівати все життя не своїм голосом і не реалізується у повній мірі.

У деяких співаків-початківців не завжди можливо виявити діапазон голосу, тим паче – його теситурні можливості. Часто педагоги зіштовхуються із вкороченим діапазоном голосу через відсутність верхніх чи нижніх тонів, що обумовлюється недостатнім розвитком м'язів гортані, або несформованою навичкою формувати головний та нижній регістри. Паралельно із цим можна зустріти співаків, яких від природи наділено діапазоном голосу, що може виходити за межі усталеного, і тоді постає проблема вироблення однорідного звучання в регістрах.

Де ж у таких випадках шукати той центральний відрізок діапазону, щоб розпочати роботу над голосом співака, якщо не можливо визначити його

тип? Досі у науки немає якогось єдиного методу, який дозволив би відразу безпомилково визначити тип голосу, що є властивим даній людині. Тоді вже потрібно звертати увагу на такі ознаки як тембр, діапазон, розташування перехідних примарних звуків, а особливо – спроможність утримувати певну теситуру звучання; брати до уваги анатомо-фізіологічну особливість статури та голосового апарату (довжину голосових зв'язок та хронаксію зворотного нерву). Тембр і діапазон, як правило, можна виявити згодом, але беручи усі ці ознаки окремо, не можна буде визначити, який же тип голосу у співака-початківця.

Буває так, що за тембром передбачається один тип голосу, однак діапазон може йому не відповідати. І тут слід мати на увазі, що тембр голосу може легко деформуватися від неправильного співу або копіювання, і таке звучання дозволить обманути найприскіпливіший слух. Необхідна інформація отримується лише за уважного аналізу звучання перехідних нот, які у співака-початківця завжди яскраво вирізняються: саме цим повинен скористатися уважний педагог. До того ж, визначаючи тип голосу, слід звернути увагу на розташування примарних тонів, які часто знаходяться в середній частині голосового діапазону (це, власне, встановлено практикою). Здатність співака витримувати теситуру, яка властива даному типу голосу, також, підкаже педагогу вірне рішення.

Також давно відмічено, що у різних типів голосів різною є довжина голосових зв'язок; і хоча вони й можуть бути по-різному організовані в роботі (а також в утворенні різних тембрів), все ж їх типові розміри можуть певною мірою зорієнтувати педагога відносно типу голосу. Хронаксія зворотного нерву, як окрема ознака, теж не може бути безапеляційною відповіддю для педагога від лікаря-фоніатра, а виступає лише підказкою, де є найприроднішою межа діапазону даного голосу. Звичайно, нейроендокринна конституція, загальна будова тіла та його анатомічна структура також допомагають у певній мірі визначити тип голосу (наприклад, існує «басова» чи «тенорова» зовнішність). В той же час, не

доцільно вважати зв'язок між конституційними особливостям організму та типом голосу точною наукою і на неї посилалися. Визначаючи тип голосу у випадку проміжних голосів, слід враховувати цілий комплекс ознак. Поєднавши органічно суб'єктивні визначення та об'єктивні методи виявлення типу голосу, можна точніше вирішити проблему. Тобто, головний критерій – це завжди досвід і натреноване вухо педагога.

Гарантією від помилок буде велика обережність педагога, а також уважне й тривале вивчення матеріалу, продуманість висновків. У об'єктивних методів – роль лише допоміжна. Інколи не слід спішити з повідомленням учню або студенту про характер його голосу (хоча педагог вже визначив його для себе), тому що може виникнути в учня/студента тенденція «підігнати» свій голос під уявний характер звуку, який часто буває не зовсім вірним. Особливо це стосується драматичних голосів. Психологічний вплив такого визначення (з префіксом «драм-») на ранньому етапі навчання може повільнити опанування природним, легким звучанням голосу і призвести до форсування звуку.

1.4. Феномен голосу, «поставленого від природи»

Практика вокальної педагогіки уже неодноразово підіймала проблему щодо того, чи потрібно займатися спеціальною постановкою голосу тим молодим співакам, у яких голос уже «поставлений від природи». І відповіддю на це запитання може служити твердження українського оперного співака Михайла Голинського: «Будь-який голос (простий чи складний) не може бути досконалим від природи і потребує навчання, мета якого – виправити недоліки й удосконалити голос».

Практичний досвід і високе розуміння основ вокальної майстерності давали М. Голинському повне право стверджувати, що вчитися співу повинні всі, хто володіє голосами – «і простими, і складними». Отже, ті голоси, які здаються від природи вже поставленими, не можуть вважатися

«досконалими», тому їх власники повинні розвивати свої природні дані так само, як і співаки, що не володіють природною постановкою голосу.

Що ж собою являє голос, «поставлений від природи»?

Поставлений від природи голос у вокаліста-початківця – це голос, що має досить приємний тембр, відносно рівне звучання, більш-менш широкий діапазон, чисту інтонацію, а іноді й природну чарівність. Саме ці дані можуть привести педагога до припущення про наявність «природної постановки голосу», і тоді вокаліста швидко знайомлять із нотною грамотою й відразу приступають до розучування пісень та арій. Однак така помилка має сумний результат.

Отримавши незвичне для голосу співоче навантаження, незміцнілий голосовий апарат вокаліста швидко стомлюється, зв'язки подразнюються, дихання не одержує належної опори, і починає позначатися відсутність професійно-співочої основи. Голос може ставати й неприємно-різким, у подальшому – із хрипотою. У такому випадку молодому співаку рекомендовано одразу ж припиняти усі співочі заняття, відвідати лікарів (отоларинголога та фоніатра), провести відповідне лікування, дати голосу відпочити, і вже після цього з обережністю починати систематичні заняття під керівництвом педагога.

Практикою доведено, що голосовий апарат вокаліста-початківця рідко буває в «чистому» (незіпсованому) стані, і співак уже має ряд набутих навичок, часто негативних, глибоко та міцно вкорінених у природу голосу. Ці негативні навички виникають тому, що людина з природними вокальними даними часто співає «для себе», і співає так, як уміє або як їй захотілося. І саме у цей час незміцнілий голос співака отримує навички, що виникають стихійно й без будь-якого контролю. Їх усталеність залежить від тривалості періоду і від того, наскільки дбайливо або марнотратно користувався співак своїм голосом. І тільки великий досвід і чуття педагога допоможуть виявити справжню вокальну природу вокаліста.

Якщо до початку роботи з педагогом співак не видавав напруженого,

форсованого звуку, якщо він не зловживав високим регістром, який важко дається, якщо він не переймав у кого-небудь шкідливих прийомів, то можна припускати, що правильне звукоутворення буде прищеплюватися швидко. З іншого боку, на манеру співу вокаліста значний вплив здійснюють і мовленнєві навички. Вони характеризуються сукупністю тих прийомів, які кожна людина звикла інтуїтивно використовувати для побудови свого розмовного мовлення. Оскільки у співі, як й у розмовному мовленні, доводиться користуватися тим самим механізмом, то зрозуміло, що всі мовленнєві навички, які виробилися у вокаліста за все його попереднє життя, накладуть досить помітний відбиток на його співочі прийоми, а отже, і на характер вокального звучання.

Зважаючи на все вищезазначене, від педагога потрібні велика обачність і досвід, необхідні для того, щоб визначити, що в голосі початківця є природним, а що – набутим. І першочергове завдання педагога – це не навчити учня/студента тим або іншим співочим прийомам, а вивчити його природні дані і набуті «нашарування». Тільки після цього слід здійснювати систематичне, заповзятє викорінювання «дурних» навичок, одночасно привчаючи вокаліста до правильного звукоутворення.

Рекомендовану послідовність педагогічного процесу виражають наступною формулою: спершу → вивчати, потім → відчувати, і нарешті → привчати.

На першому етапі педагогу доцільно звернути свою увагу на зовнішню сторону, а саме: на загальну поведінку учня/студента під час співу, на положення його корпусу, стан обличчя, шиї і плечей. Напруженість мускулатури обличчя і шиї може викликати скутість і тремтіння нижньої щелепи; за неприродної піднесеності й напруженості плечей, занадто закинutoї назад голови або, навпаки, занадто притягнутого до грудей підборіддя – педагог розуміє, що у вокаліста у наявності неправильне дихання, яким зумовлюється неправильне звукоутворення. Наслідок такого м'язового напруження – тремтячий звук, манера рвучкого вдиху й неприродно напружена подача звуку, який ніби нагадує «каркання» [3, с. 14].

Боротьба з «дурними» навичками в жодному разі не повинна починатися поясненнями учню/студенту складних вокальних теорій – про типологію дихання, про опору звуку, резонатори, свободу м'язів тощо. Це створить в голові вокаліста плутанину про сам процес звукоутворення. Ці пояснення рекомендовано відкласти на більш пізній час. На перших же заняттях доцільно вказувати учню/студенту на його неправильні навички та помилкову манеру співу, даючи пояснення, що співак має відчувати себе зовсім вільно, невимушено; не потрібно піднімати плечі та не вдихати занадто багато повітря; не «гримасничати»; не дихати ривками, а вбирати повітря спокійним, повільним вдихом тощо.

Значну частину неправильних навичок та прийомів співу порівняно швидко можна ліквідувати завдяки простим вказівкам, які педагог робить спокійно, поступово, однак неухильно й систематично. Співак-початківець, як правило, не був до цього привчений критично ставитися до свого співу і тому може не зауважувати своїх неправильних навичок та прийомів співу, які поступово стали звичними для нього; однак він легко від них може відучитися за постійних і точних вимог педагога.

Паралельно із цим на перших же заняттях слід звернути увагу й на мовленнєві навички вокаліста. Йому необхідно зрозуміти, що за наявності досить тісного зв'язку між розмовним мовленням і співом, він має постійно стежити за манерою свого мовлення і вести боротьбу зі звичними мовленнєвими дефектами. А завдання педагога – з перших же занять здійснювати суворий контроль над розмовним мовленням співака.

Питання для самоперевірки

1. Опишіть механізм голосоутворення.
2. Назвіть класифікації співочих голосів.
3. Яке звучання мають дитячі голоси?
4. Які способи визначення типу голосу співака?
5. Що являє собою голос «поставлений від природи»?

Розділ 2

ОСНОВНІ ЗАСАДИ ПОБУДОВИ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ

1. Вокальний режим та гігієна голосу

Діяльність людського організму будується за принципом змінних витрат енергії з її наступним поповненням. Це можна віднести і до співу. Педагогу слід переконати майбутнього вокаліста в тому, що він повинен дотримуватися спеціального режиму протягом усього життя.

Оскільки голос для вокаліста – це його професійний інструмент, він повинен жити з деякими пересторогами, а саме – мати усталений режим сну та харчування; спортом та фізичною працею займатися без перевтоми; звернути увагу на загартування організму від простуд; утримуватися від вживання алкоголю та паління, які є отрутою як для слизової горла й дихальних шляхів, так і для нервової системи. Тобто, майбутній вокаліст повинен звикнути до думки, що він має дотримуватися заборон, про які більшість людей у побутовому житті навіть не підозрює; наприклад, для нього ризиковим є простий ковток надто гарячої або надто холодної води. Крім того, на початковій стадії навчання співу заборонено будь-яку професійну роботу голосом, у тому числі – хоровий спів, який вважається найбільш шкідливим для голосу початківця. Спів у хорі потребує володіння диханням та вокальної майстерності високого рівня.

Важливою є і роль медичного контролю, особливо – це регулярне фоніатричне обстеження. Усю педагогічну й виховну спрямованість може бути змінено, якщо лікар відзначить вразливість, слабкість, сильну стомлюваність голосового апарату або ж наявність у співака певних захворювань голосового апарату, навіть патологій його будови. Якщо ж лікарем-фоніатром буде констатоване повне благополуччя в будові й здоров'ї голосового апарату, тоді педагогом можуть даватися нормальні

навантаження на голос учня або студента, більш сміливе обходження з його голосовим апаратом.

Крім того, візит до лікаря-фоніатра допомагає отримати оцінку загальних якостей голосового апарату учня (особливостей анатомічної структури та функцій), і ця інформація може бути корисною для педагога. В той же час, лікар виявляє особливості як нервової, так й ендокринної систем співака, що також визначає його професійні можливості. Якщо лікар досвідчений, то зважаючи на ряд анатомо-фізіологічних ознак, він може підказати педагогу, яким є тип голосу учня (за випадку сумнівів при його визначенні).

Важливою є і власне гігієна голосу вокаліста-початківця.

Під гігієною голосу розуміють усі умови, які впливають благотворно на голос. Перша з них – це спосіб життя, яким визначається організованість усталеного режиму праці й відпочинку, а також відсутність негативних нервових подразників, запальних та респіраторних захворювань горла й органів дихання. Друга важлива умова для формування голосу – це правильне дихання, тому слід особливо звернути увагу на розвиток тих органів, які безпосередньо впливають як на дихання, так і на загальний стан організму співака. У гігієнічному відношенні для співака важливо мати здорові зуби та ясна, адже рот – це джерело різних інфекційних хвороб і причина постійних запалень горла.

Гігієна голосу – це також вимога припинити будь-які співи й тривалі розмови, якщо співак має захворювання голосового апарату. Найкращі ліки – це повне мовчання кілька днів підряд та дотримання процедур, призначених лікарем-фоніатром. Надзвичайно шкідливим є спів під час запалення гортані, трахеї і навіть при незначній нежиті, адже наслідок цього – це довготривале незмикання голосових зв'язок аж до тривалої втрати фонації. Абсолютно недопустимим є захоплення дієтами у ході професійних навантажень на голос, адже за такого режиму харчування викликаються дистрофічні зміни в голосових зв'язках та відбуваються органічні перетворення в їх анатомічній структурі.

Щодо віку, з якого можна починати навчатися професійному співу, то практикою доведено, що виховання голосу іще з дошкільного віку з метою розвитку слуху й дихання може принести лише користь. Досить шкідливим є спів у період статевого дозрівання (за періоду мутації голосу): у хлопчиків – це від 13-ти до 17-ти років, а у дівчаток – від 12-ти до 15-ти років. Пояснюється це тим, що гортань у цей час змінюється, і ці зміни пов'язані з її габаритами та ростом голосових зв'язок.

Відносно того, до якого віку співаки можуть продовжувати професійну кар'єру, – він суто індивідуальний й залежить від вокальної підготовки співака, його вміння володіти голосом, загального стану здоров'я, дотримання ним правил гігієни, способу життя. З віком інтенсивність звучання «падає» в середньому регістрі (медіумі), незалежно від типу голосу; тому такою важливою є постійна турбота про дотримання професійної форми, а також – щоденне розспівування саме на середньому відрізку діапазону. Аби утримувати якість свого голосу на потрібному професійному рівні, вокаліст повинен постійно виконувати спеціальні вправи, погоджені з природними якостями й силою його голосового апарату.

Щодо того, як довго можна співати за один раз, то тут також усе досить індивідуально. Навіть при педагогічному контролі слід одразу ж припиняти заняття, якщо з'являються найменші ознаки втоми, а тим паче – хворобливі відчуття у горлі. Загалом не варто робити щоденне заняття більше за одну-півтори години, по 20-25 хвилин підряд із інтервалами на перепочинок.

Загальноприйняте правило про проведення уроків зі співаками-початківцями не більше 20-25 хвилин за часом з перервами між вправами обумовлено тим, що для співу потрібна велика концентрація уваги, адже тут присутня складна система координації численних органів і, як правило, в учня або студента передусім стомлюється нервова система під час занять, а не м'язи. Педагогу варто бути надзвичайно чутливим до найменших змін у тембрі й точності виконання завдання. І якщо ця точність втрачається – значить, нервова система втомилася й доцільніше припиняти заняття, тому що за втомленого

стану необхідні рефлексивні встановлюватимуться слабо і повільно. Навантаження має бути поступовим, регламентованим, про що педагог повідомляє свого учня або студента, адже початківці жадібно прагнуть співати якомога більше і частіше, і вважають помилково, що саме у такий спосіб скоріше досягнуть мети. Варто також суворо заборонити учням/студентам самостійні заняття.

Обов'язком вокального педагога також є неодмінне вивчення стану нервової системи усіх своїх учнів або студентів, аби допомогти кожному розібратися щодо особливостей власного темпераменту. Коли педагог знайомиться з новим учнем, він має спершу з'ясувати справжній стан його природних даних, зрозуміти психологічний тип його особистості, рівень інтелектуального розвитку й музичної підготовки. Саме тому необхідно проводити перші уроки у формі бесіди (і бажано наодинці) – саме це допомагає педагогу скласти виразне уявлення про повний комплекс якостей нового учня або студента, сприяє створенню особливого психологічного мікроклімату доброзичливості, глибокої зацікавленості у його навчанні та успіхах.

У ході бесіди з учнем/студентом важливо з'ясувати інформацію про його біографічні та музичні дані, зрозуміти його загальнокультурний рівень, відмітити особливості його психіки та характеру. Необхідно підняти питання про те, які мотиви підштовхнули обрати саме цей вид діяльності (у подальшому – професію), розповісти про її труднощі. Слід досягти такого результату, аби учнем було усвідомлено, що крім здібностей, мистецтво вимагає спрямованості зусиль характеру і волі. Часто буває так, що хороші музичні дані не поєднуються з необхідним комплексом психологічних якостей, а для того, щоб стати професійним музикантом, потрібен увесь комплекс. Тому так важливо, щоб ці вимоги педагога учень або студент вірно зрозумів з самого початку щодо себе й знав, чого саме не вистачає в його натурі й що слід розвивати.

Такі бесіди педагог може поєднувати з вокальними заняттями. Важливо,

щоб з перших занять учень або студент зберіг свої старі навички, а педагог, зайнявши тимчасову позицію повного невтручання, уважно й послідовно проаналізував особливості техніки його звукоутворення та музично-виконавські можливості. Такий глибокий аналіз дасть йому можливість скласти приблизний план занять із новим учнем/студентом, програмувати його діяльність у процесі навчання співу та весь подальший розвиток його музичної особистості.

2.2. Зняття м'язових затисків

Так як голос співака – це результат фізіологічних процесів, то м'язи його тіла повинні бути вільними від напруження, і так вони стануть більш сприйнятливими до імпульсів мозку.

Природний голос у співі, як правило, може блокуватися та спотворюватися фізичним напруженням. Співак-початківець страждає від емоційних, інтелектуальних і виключно суб'єктивних затисків. В основі усіх цих перепон – ті або інші психофізичні властивості. Коли співак їх позбувається, тоді його голос може передавати увесь діапазон людських емоцій та усе багатство думки.

У кожного педагога вироблена своя система зняття затисків, застосовує її він індивідуально, враховуючи багато об'єктивних факторів (тип особистості, рівень інтелекту, музикальності, ступінь психофізичної та психоемоційної підготовки й самої готовності до навчання тощо). На самому початку занять з учнем чи студентом-початківцем він звертає його увагу на правильність постави, положення голови, приємну міміку обличчя та вираз очей. Звичку до природного положення корпусу (спина – пряма, руки – вільні, жестикуляція – невимушена) виховують з перших уроків. Естетична сторона цієї проблеми вимагає серйозного ставлення як співака, так і його педагога.

Вважати, що постава впливає на фонаці, або визначає характер

голосоутворення, – це помилка. В той же час, коли м'язи живота підтягнуто, а грудна клітка знаходиться у вільному «розгорнутому» стані, то це найкраще положення для роботи над голосом. Вільне і при цьому активне положення корпусу співака мобілізує його м'язи для виконання вокально-фонаційних завдань по максимуму. Крім того, мобілізацією м'язів дисциплінується мозок: загострюється увага, посилюється тонус нервової системи, створюється необхідний психофізичний та психоемоційний стан готовності до співу.

Не варто розпочинати й спів без власне попередньої підготовки, яка включає зосередження уваги на виконанні завдань вокально-технічної та музично-емоційної підготовки, нервову та м'язову мобілізацію організму.

Увесь зовнішній вигляд вокаліста повинен бути гармонійним. Співак, що задирає високо голову чи нахиляє її низько (а найгірше – коли нахиляє її убік), може залишити по собі дивне та неприємне враження. До того ж, задираючи голову, співак сприяє напруженню м'язів, які можуть сковувати гортань; нахиляючи голову низько, через артикуляційні рухи нижньої щелепи він заважає вільному утворенню звуків, тому що впливає негативно на положення гортані. Ці звички педагог мусить знати і вести з ними боротьбу.

Іноді (суто індивідуально) педагог може попросити для покращення звуку заспівати «на посмішці». На початковій стадії роботи користуватися цим прийомом правильно, адже (згідно вченню про рефлекси) ним викликається потрібний радісний настрій та нервова готовність до виконання певного вокального завдання. Зворотний вплив моторики (через роботу м'язів) на психіку є основою методу фізичної дії К.С. Станіславського. Педагогу важливо пильнувати, щоб посмішка співака не перетворилася на «чергову», автоматичну; крім того, не доцільно використовувати цей прийом підряд для всіх учнів (студентів), аби спеціально утримувати усміхненою позицію ротових м'язів у випадках, коли це абсолютно не потрібно; до того ж це може викликати неприродне голосоутворення в учня (студента). Обличчя співака

завжди має бути вільним від гримас та затисків, що свідчать про його внутрішній дискомфорт.

Обов'язково нещадно вести боротьбу з різними мимовільними рухами рук та корпусу («городнє пугало»), звичкою учнів/студентів ставати навшпиньки або надавати поставі якоїсь спеціальної пози, адже це зі сцени сприймається як відсутність зовнішньо-естетичної поведінки, а вона має величезне значення для успішного виступу. Як правило, знявши той чи інший зовнішньо-м'язовий затиск, педагог може помітити покращення чи навіть кардинальні зміни у самому голосоутворенні учня/студента.

Таки чином, постава у співака повинна бути завжди красивою, обличчя – спокійним, погляд – «присутнім»; а дивитися зі сцени найкраще поверх голів глядачів.

2.3. Робота над диханням у співі

У своєму житті людина використовує змішаний тип дихання за участі грудної клітки та діафрагми; у співі ж використовуються різні типи дихання. Це:

- ключичне (клавікулярне, верхньо-грудне) дихання. Тут відбувається підйом грудної клітки, а діафрагма не залучена майже у процесі вдиху; живіт втягується, інколи можуть помітно підніматися плечі;

- нижнє грудне дихання. Вдих здійснюється в основному шляхом розширення і підняття нижньої частини грудної клітки (це дихання – не самостійний тип, адже тут відразу включається в роботу діафрагма; це варіант нижньореберно-діафрагмального дихання);

- нижньореберно-діафрагмальне (костоабдомінальне, грудо-діафрагмальне) дихання. Є найпоширенішим типом дихання, яке використовується більшістю співаків. За цього типу дихання грудна клітина та діафрагма активно включаються в роботу, і тому за вдиху не тільки

розширюється грудна клітина, а й живіт також дещо випирається вперед. Цей вид дихання може здійснюватися або з переважанням включення м'язів грудей (нижньо-грудне дихання) або з переважанням включення м'язів живота;

- черевне (абдомінальне) дихання. За цього типу при вдиху грудна клітина залишається нерухомою, а живіт випинається дещо вперед. Дихання здійснюється через рух двох груп м'язів-антагоністів (черевний прес – видих) і діафрагми (вдих). Грудна клітина участі в диханні не бере.

Вокальною практикою доведено, що, в принципі, можна отримати хороше професійне звучання за будь-якого з названих типів дихання, але дотримуючись лише однієї умови – варто попрацювати над диханням паралельно із звуком; при цьому навички виробляти поступово, послідовно, і рухатись в одному напрямку – від простого до складного. Не можна в один день співати на черевному диханні, а наступного дня – на ключичному. Деякої стандартизації в питанні дихання співака необхідно дотримуватися тому, щоб у нього виникли і закріпились потрібні рефлексії, пов'язані з регулювальною діяльністю гладких м'язів бронхів і діафрагми.

В той же час ключичний тип дихання часто не рекомендується тренувати. Нижньореберно-діафрагмальне та черевне дихання – найдоцільніші для співу.

Історією вокального мистецтва та практикою співаків і вокальних педагогів показано: якщо відносно різних типів дихання є певні розходження, то питання організації співочого видиху методичних розходжень не має. Різні вокальні школи підтримують ідею необхідності підготовки дихання до звукоутворення, правильної атаки звуку і збереження дихання під час співу.

Загальновідомі правила користування диханням у співі вироблені та апробовані часом; це основа, обов'язкові норми для розвитку співочого голосу:

- так, педагоги не рекомендують перебирати дихання, адже тоді досить важко здійснити організацію правильної атаки звуку та плавного

голосоведіння;

- не варто починати спів, не маючи достатньої дихальної підтримки: для цього слід зробити помітний вдих, а потім – коротку затримку дихання, тоді дихання буде фіксуватися на вдихальній установці, а гортанні органи надставної трубки знаходитимуться у природному й вільному стані. Саме на такій затримці дихання й слід здійснювати атаку звуку, використовуючи той вид атаки, який буде найбільш доцільним у даному випадку. Та координація, що виникла при такій атаці звуку, має зберігатися впродовж наступного звучання;

- дихання у фразі має розподілятися таким чином, щоб звук був добре підтриманий диханням і наприкінці фрази його було достатньо;

- і найзагальніше правило: дихання повинно вистачити до самого кінця фрази, а закінчивши її, надлишок дихання корисно видихнути перед початком нового вдиху.

Ці загальновідомі правила користування диханням – основні в роботі над голосом співака. Організація ж співацького звукоутворення засобами впливу на нього дихання – один із найуспішніших шляхів розвитку голосу.

2.4. Усунення дефектів звучання співацького голосу

У багатьох вокалістів-початківців присутні певні недоліки в тембрі голосу (фр. *timbre* – особлива якість, забарвлення звуку). При умові правильної побудови навчального процесу такий хибний тембр можна зовсім або частково виправити.

Для цілеспрямованого виховання голосу слід звільнити його від хибних призвуків, при цьому слід спершу вірно виявити причину їх виникнення. Співаки-початківці «полюбляють» часто спів у відкритій манері «білим звуком», і найкращий спосіб усунення цього недоліку – це округлення звуку шляхом приспівування вправ на «о» й навіть «у».

До тембрових вад віднесемо гундосіння, причиною якого є висяче піднебіння (його м'яка частина). виправити цей недолік можливо завдяки співу вправ на голосну «у» з відчуттям несильного позіхання.

Горловий та затиснутий дефекти тембру виникають через занадто активне функціонування голосових зв'язок і надмірне включення в роботу гортані. Щоб виправити цей тембровий дефект, корисно проспівувати вправи, які сприяють зниженню тону гортанного сфінктера. Для цього застосовується техніка прикриття звуку, голосні «о» та «у», пошук фальцетного та мікстового звучання на всьому діапазоні, «придихальна» атака. Водночас остання рекомендується як прийом лише на певний час, поки співак не зможе вільно й без напруження формувати звук і переходити у подальшому на м'яку атаку, якою доцільно користуватися постійно голосам, що схильні до горлового, скованого звучання.

«Не сфокусований», «розсипаний», «незібраний» характер звуку часто з'являється у співаків, що мають в'ялу гортань, коли голосові зв'язки недостатньо активно включаються в роботу. Цей дефект виправляється через епізодичні вправи на *staccato* й *marcato* з обов'язково твердою атакою звуку.

Типовим недоліком молодих вокалісток є гіпертрофія грудного звучання через ослаблення і навіть повну втрату головного резонування (ліричне сопрано з міцним медіумом часто співає у хорі в альтях). Іншим поширеним недоліком є зайве *vibrato* (являє собою своєрідну пульсацію звуку, що властива правильному звукоутворенню і відсутня у розмовному мовленні). За певного поєднання кожен голос має індивідуальне висотне, силове та темброве *vibrato*, яким створюється специфічний характер звучання, а голос отримує неповний колорит. Фізіологію *vibrato* пов'язують із коливанням гортані у м'язах ший та з дефектами дихання. Відзначимо також, що характер *vibrato* значною мірою є природною якістю, яка залежить від будови голосового апарату, тону м'язів, набутих навичок та стану нервової системи людини.

Vibrato можливо цілеспрямовано виховувати і контролювати вольовими

зусиллями. В той же час, міра опанування красивим vibrato, можливість виправити його дефекти завжди обмежуються природними даними вокаліста, і тут на допомогу повинен прийти досвідчений педагог. Вільним й природним vibrato може бути при поєднанні з вірним звукоутворенням. Найчастішими випадками дефекту vibrato стають тремолювання голосу: наприклад, «баранець» у звуці, коли vibrato відбувається більше за 6-7 разів на секунду, або ж «гойдання» голосу, яким створюється враження недостатнього vibrato. І навпаки, голос без vibrato стає невиразним, прямим, гудкоподібним.

Робота над тремолюючими й «розгойданими» голосами включає зняття зайвих м'язових затисків, напруження нервової системи і пошук природного звучання. У процесі звільнення від напруження голосового апарату поступово усувається і власне «гойдання» голосу. Цей процес довготривалий, до того ж він завжди може давати відповідний ефект.

Якщо привертати увагу учня до явища vibrato через розповідь педагога або навмисний показ, то це допоможе учню – він свідомо ставитиметься до свого vibrato, сформує вміння його чути й контролювати. Бувають також і випадки, коли vibrato в голосі відсутнє, тоді слід спеціально працювати над досяганням природного vibrato; причиною його ж відсутності або нерівномірності може бути перенапруженість та скутість гортані, і тому варто зосередитися на її звільненні.

Відзначимо іще, що часто педагоги зустрічають у практиці випадки «прямого», «жорсткого» голосу, коли досить важко виробити в них vibrato. Тут потрібні спеціальні вправи, які б нагадували підготовчі екзерциси до трелі, а також робота над рухливістю й трелями зокрема. За швидкого чергування звуків знімається зайве напруження, звільняється від скутості голосовий апарат, гортань стає більш вільною й починає вібрувати.

Істотної шкоди співакові може завдавати і форсування звуку. Позбавитися від нього відразу не можливо; цього досягають через поступове тренування голосового апарату, пом'якшуючи звук (роблять перехід до співу творів

елегійного змісту, спокійних), а іноді діють навпаки – дають співати твори швидкі, що потребують гнучкості й витонченості вокалізації. Кращим способом боротьби з форсуванням звуку є рухливість вокально-технічної манери, за якої темп і характер виконуваного твору не даватимуть можливості для форсування звуку.

У підсумку відзначимо, що розвиваючи рухливість, ми допомагаємо співаку виробити гнучкість голосу, звільнити його голосовий апарат від зайвого напруження та сприяємо у виробленні вірної координації усіх органів, що беруть участь у голосоутворенні.

2.5. Робота над видами голосоведення

Освоюючи елементи вокальної техніки, учні/студенти повинні опанувати чотири види вокалізації, а також виконання каденцій, без чого художній спів буде неможливим.

Так, *кантилена* (плавний зв'язний спів) є основним видом голосоведення. Плавний кантиленний спів, або ж уміння співати *legato* (співуче), вимагає вільного звуку, а він, своєю чергою, залежить від рівномірного та усталеного *vibrato*, і, власне, саме цією якістю характеризується правильно поставлений голос. Більша частина співаків на початковому етапі можуть не володіти хорошою кантиленою, адже вона виробляється поступово, у процесі освоєння співацького звукоутворення та звуковедення. Саме знайшовши вірну координацію в роботі голосового апарату, співак видає звук яскравий, опертий і вібруючий. Педагоги в таких випадках говорять, що звук ніби «ллється».

Тобто, перша умова розвитку кантиленного співу – це знайти вірну координацію у роботі голосового апарату співака. Друга умова – це вміння співати *legato*. Кантиленний спів освоюється спочатку на простих вправах і вокалізах, у подальшому відбувається перехід до творів із текстом, які

дозволяють виробити уміння співати відносно довгі фрази зв'язно.

Для вироблення кантилени великого значення набуває напрацювання навичок правильного звуковедення за різних видів мелодичного руху; також важливою є вокальна орфоепія, – вірна вимова приголосних і буквосполучень приголосних. Доцільно у роботі зі співаком застосовувати нескладні правила розкритих складів, – вокальний складоподіл (пишемо «дівчи-нонь-ка», співаємо «ді-вчи-но-нька»; «ба-тень-ко» – «ба-те-нько»).

Рухливість є умінням співати швидко (у швидкому русі). І власне рухливість є важливою та необхідною якістю професійного співу. Цей вид техніки є головним у співі для колоратурного сопрано. Загалом же існують голоси, що мають природну рухливість, і ця якість є особливою здатністю, пов'язаною з діяльністю центральної нервової системи співака.

Рухливість досить добре покращується у ході систематичних занять зі спеціально підібраними вправами та вокалізами М. Бордонї, Л. Маркезі, Б. Лютгена, М. Донець-Тессейр. Головним принципом у опануванні рухливості є поступовість ускладнення та самого виконання вокальних завдань у розумінні вибору певної фактури вправи та її темпу співу. Спершу потрібно засвоювати фрагменти вокалізів у швидкому русі на невеликих гамах та вкорочених арпеджіо, групето, форшлагах, і залишати на більш пізній час вивчення великих пасажів, каденцій та трелей.

Швидкий рух вправ сприятливо діє на голос і є своєрідною гімнастикою, особливо для гортані, яка через ці вправи стає більш гнучкою, еластичною, піддається різним змінам руху, тембровому забарвленню. За вірно підібраних вправ у швидкому русі голосовий апарат розкріпачується від зайвого напруження, затисків, скутості, або ж навпаки, – такі вправи можуть запобігти надмірному розслабленню м'язів.

Рухливість є найкращим способом у боротьбі із форсуванням звуку. За швидкого руху учень може взяти і важкий для нього «верх», і «перехідний» звук, а також виробити мікстове звучання тощо. Працюючи із вправами у швидкому русі, педагогу слід завжди контролювати інтонаційну точність,

чіткість атаки й акуратне виспівування усіх звуків. Якщо пасажі не виходять, то доцільно співати їх у більш повільному темпі, по складах, чи на staccato, переміщуючи акцент чи змінюючи ритм фігури.

Трель – це один з найскладніших видів техніки рухливості. Трель, крім того, виступає природною якістю голосу. Однак її можна напрацювати шляхом легких поштовхів, які приводять гортань до коливання. Водночас слід стежити, щоб у трелі точно виділялися верхній та нижній звуки.

Трель є надзвичайно корисною для усіх типів голосів, адже з її допомогою виробляється свобода й гнучкість гортані, тренується вокальне дихання. Цей вид техніки для співу краще використовувати у другому навчальному році, коли у вокаліста вже знайдена відносно правильна координація роботи голосового апарату.

Філірування є обов'язковим видом техніки для всіх типів голосів, і пов'язано воно з умінням плавно змінити динаміку звуку від гучного до тихого, при цьому не змінюючи вокальних якостей. Гарне філірування – це показник вірного звучання голосу співака.

Сучасні педагоги у своїх методиках навчання часто переносять вивчення й розвиток філірування на значно пізніший етап розвитку голосу. Починається робота із середніх, найбільш природно сформованих звуків глосу, від «mf» до «р» чи від «f» до «р», залежно від того, який характер голосу в учня та які у нього здібності. Перший звук може добре атакуватися, набувати достатньої сили та стійкості, поступово й природно «танучи» в звучанні «р». Потрібно контролювати, щоб звук постійно був «опертим» і однаково зібраним за високої позиції. Vibrato має залишатися спокійним і сталим, тобто, ні в якому разі не повинна змінюватися якість співацького тону. Розгортаючи звук від «р» до «f» – не варто доходити до надто великої гучності.

Вищий ступінь вокальної майстерності – це техніка виконання каденцій, які є спеціальними прикрасами-вокалізами, які вивчають добре підготовлені співаки вже після того, як ними опановано чотири основні види голосоведення. Матеріалом для навчання можуть слугувати спеціальні збірки

каденцій, а також окремі каденції з художньо-вокальних творів.

У підсумку відзначимо, що основою у розвитку різних видів вокальної техніки є правильне звукоутворення; однак здійснювати підхід у виробленні кожного виду вокалізації потрібно, враховуючи характер та можливості голосу.

2.6. Підбір вправ, вокалізів та художнього репертуару

Для розвитку голосу співака *вправи* відіграють велику роль, сприяючи виробленню основних навичок, що необхідні для професійного співу.

У навчальному процесі виконання вправ традиційно виходить для співака на перший план. Аби краще зосередити увагу учня на техніці звукоутворення, слід вправи добрати для початківців нескладні для запам'ятовування. Постійно потрібно стежити за співом учня/студента, вимагаючи у нього точну атаку і чисту інтонацію, і головне – суворо індивідуально обирати низхідний або висхідний напрям розспівок, у яких має бути характер мелодійних відрізків, і які мають бути різноманітними за ладо-ритмом. Останнє – це хороша передумова до виконання завдань, що спрямовані на зміну звучання, різного за тембром і характером з метою втілити ті чи інші художні цілі. Також слід якнайшвидше відходити від методу дублювання на інструменті мелодії вправи, а подаватися ці вправи мають з дуже добре продуманим художнім акомпанементом. Саме тоді з їх допомогою розвивається музикальність, загострюється слух учня і виховуються елементарні навички співу з акомпанементом, адже роботу над формуванням правильного звуку і виховання співака розділяти не слід.

Вправи – це спосіб правильного формування звуку, навчання особливостям техніки звуковедення за різних умов, що надалі диктуються мелодією. Адже принципи співу *legato*, *кантилена*, *стрибки*, *рухливість*, *staccato* й *portamento*, *пасажі* й *різноманітні прикраси* спочатку засвоюються

через вправи, а потім уже вдосконалюються і шліфуються через вокалізи та художні твори. В той же час, сформувавши загальний план вправ, який буде доцільним для всіх типів голосів або навіть однотипних голосів, досить важко через індивідуальні відмінності учнів чи студентів. Так як за індивідуального навчання співу є можливими різні варіанти (наприклад, якщо зручно співати на голосну «а», то спів можна розпочинати з неї; за глибокого звучання голосу краще співати на голосну «і», за плаского – на «у»), то в самому процесі приспівування вокальних вправ голосні доцільно нівелювати, що допоможе досягти тембрової рівності при звучанні голосу.

Вправи педагог повинен завжди підбирати не за шаблоном, а індивідуально. Кожну з них слід спрямовувати на досягнення певної мети: виправляти недоліки чи опановувати один з різновидів вокального руху тощо. Для вокаліста-початківця вправи повинні бути простими, аби його увага не відволікалася від правильного голосоведіння у процесі їх виконання. Зазвичай у вокальних вправах або представлена теорія вокальної школи, або вони є вокалізами; вокалізи ж буквально виступають завданнями на техніку співу, тому співати їх потрібно не механічно та бездумно, а з розумінням.

При вивченні різних видів техніки співу педагог може дати завдання вокалісту проспівати італійські вправи, у подальшому – це будуть каденції, які допоможуть співаку відкрити нові стильові можливості. Однак «ганяти» голос учня/студента бездумно скоріше шкідливо на вправах і каденціях, ніж корисно; проте і час затягувати не потрібно. Підібраний індивідуально для кожного учня педагогом комплекс вправ і вокалізів – це своєрідна гімнастика, найкращий тренінг для голосу, що використовуватиметься на протязі усієї творчої кар'єри співака.

Вокалізи є перехідним музичним матеріалом від вправ до художніх творів (франц. *vocalise* – від лат. *vocalis* – голосний звук – музичний твір для співу на голосний звук без слів; звичайна вправа для розвитку вокальної техніки). Вокаліз, що виступає вправою або етюдом для голосу без тексту, може виконуватися на голосний звук або з використанням методу сольфеджування,

і призначений для розвитку голосу, його виразності та виконавської техніки співака. Вокалізи входять до екзаменаційних вимог упродовж декількох перших років навчання співака. Робота над вокалізами на початковому етапі має передувати розучуванню твору з текстом; у подальшому ці два процеси йдуть паралельно.

Вокалізам належить дуже важлива роль у професійній підготовці співака: разом із вправами вони складають основну базу для формування професійного звучання голосу. У процесі навчання співаків із самого початку значна увага має приділятися простим вокалізам (за мелодією і ритмом), що мають невеликий вокальний діапазон, і якими, в основному, охоплюється середній регістр голосу. Винятком може бути випадок, якщо учень чи студент достатньо підготовлений, тобто – у нього великий діапазон, згладжені та розвинені регістри голосу, чиста інтонація.

Вивчення вокалізів необхідне для вироблення основних професійних навичок, що включають: вокальне дихання; рівне, плавне, вільне звучання голосу (кантилена); згладжені регістри; зручності у приспівуванні перехідних звуків; розвиток гнучкості, рухливості голосу; поступове розширення діапазону; досягнення високої позиції звучання, вирівнювання голосних і т.д. Вокалізи – це не лише матеріал для напрацювання техніки у співі, але й основа для виявлення тембральних особливостей голосу, розвитку вміння використовувати динаміку звучання. У подальшому це підведе співака до художньо-виразного співу творів із текстом.

Вокалізи можуть добре допомогти у розвитку співацьких навичок, напрацюванні правильної техніки дихання, а також у кращому відчутті свого голосу (мова про вокалізи-вправи, а не про вокалізи-твори). На відміну від реальних творів вони мають бути теситурно-зручними, а тут в цьому плані ніхто нічого не гарантує. Художні вокалізи й каденції повинні неодмінно одушевлятися, наповнюватися емоціями, інакше може постраждати інтонація, – міра оцінки професіоналізму співака.

Про застосування тих або інших вправ чи вокалізів авторами, як правило,

повідомляється у методичному тексті-супроводі. Загальна ж вимога – переважною більшістю авторів даються поради вокалізи сольфеджувати (як і більшістю педагогів сольного співу) або виконувати на певний зручний голосний звук чи поєднувати його з тим або іншим приголосним («ля», «ма», «за», «ді», «зі» тощо). Вокалізи допустимо транспонувати в зручну для співу тональність, аби не викликала перенапруженість голосу, що також сприяє у пошуку його найбільш вільного і тембрального звучання.

Якщо говорити про *художній репертуар вокаліста*, то якщо він підібраний вірно – ним виконується не лише функція навчального матеріалу, але й відбувається сприяння всебічному розвитку майбутнього вокаліста. Вчасно та доцільно обраний художній твір стає помічником у виробленні та втіленні методичних установок голосоведення, яскравого та точного звучання вокального слова, виразності та гнучкості фрази, у втіленні художньо-образного змісту.

На початковому періоді навчання для співаків зазвичай обираються народні солоспіви, нескладні твори старовинної класичної музики, пісні-романси. Вирішальний же чинник вокально-педагогічного процесу – це вміння педагога гнучко та чуйно застосовувати та варіювати різні технічні й художні засоби у вихованні співака. Адже художній твір лише тоді допоможе у розвитку учня чи студента, коли він буде доступним для його розуміння та йому самому подобається.

Важливу роль у питанні підбору вокально-дидактичного матеріалу для учня відіграє, власне, його сприйнятливість. Ним може бути розкритий на певному етапі роботи лише той репертуар, який він сам освоїв. Втім, значні позитивні зрушення можуть статися за сміливості педагога звернутися до складних творів, що стимулюватиме емоційну та розумову діяльність учня або студента, а разом – і розкриття вже накопиченого досвіду.

Доцільно пам'ятати, що у перші роки навчання закладається фундамент майстерності майбутнього співака. І тут стоїть перед педагогом складне завдання, яке полягає у навчанні учня/студента вокальній техніці; виборі

вірному підходу до розучування художніх творів; стимулюванні розвитку інтелекту і музикальності; прищепленні основ високої музично-виконавської культури.

2.7. Підготовка до виступів на сцені

Прилюдний виступ або академічний концерт вимагають від учня/студента мати певну професійну готовність до цього. Іноді через сильне хвилювання перед виступом чи занадто довге його очікування у співака може з'явитися апатичний стан і загальмованість нервової системи, а також виникнути труднощі з виконанням поставлених перед ним вокально-виконавських завдань.

Кожен педагог повинен здійснювати виховання в учня або студента так званих «бійцівських» якостей, вміння тримати себе на сцені, а увагу свою спрямовувати на виконання творчих завдань, а не концентруватися на власному хвилюванні. Загалом же на сцені хвилювання необхідне, адже воно стимулює творчість. Однак за початкового періоду навчання надмірністю хвилювання часто знижується рівень виступу, й учнем/студентом втрачаються на сцені ті позитивні якості, які були ним набуті за спокійної атмосфери класу. Тому педагогу доцільно використати могутність дії добре відомих вокалізів та розспівок, як допоможуть не тільки настроїти голосовий апарат, а й заспокоїти співака перед виступом. За добре «розігрітого» голосового апарату з допомогою звичних для співака вправ, вокалізів чи якихось інших добре вспіваних творів можливо зняти зайве збудження (за надмірного хвилювання) і навпаки, – тонізувати за апатії.

Під час виступу свого учня чи студента педагогу слід прискіпливо стежити за ним – як за виконанням програми, так і за його поведінкою на сцені, і вже потім провести аналіз, детально пояснивши всі позитивні й негативні сторони виступу. З найперших занять у класі, співаючи

найпростіші вправи, для учня чи студента важливою є вимога щодо осмисленого виразу обличчя, красивої постави тощо; саме так у ньому виховується артистичність. Поступове привчання вокаліста педагогом до «публічної самотності» супроводжується завченими конкретними художніми завданнями учню/студенту, виконання яких допомагає забрати зайве хвилювання та привчити його до володіння собою на сцені. Ранніми, неякісними прилюдними виступами провокується виникнення й закріплення непотрібних відчуттів під час перебування на сцені: страх, підміна майстерності манірністю й поверхове трактування художнього образу тощо. через це можуть виникати сталі м'язові затиски, нав'язливі жести й рухи, яких потім досить важко позбутися.

Питання для самоперевірки

1. Пояснити значення вокального режиму.
2. Що включає в себе гігієна голосу?
3. Чи впливає постава вокаліста на фонацію?
4. Перелічити й охарактеризувати типи вокального дихання.
5. У чому полягають дефекти звучання співацького голосу та які існують способи їх усунення?
6. До чого веде розвиток рухливості вокально-технічної манери?
7. Назвіть чотири види вокалізації.
8. Як вправи сприяють виробленню основних навичок, необхідних для професійного співу?
9. Що таке вокалізи?
10. Особливості підбору вправ, вокалізів та художнього репертуару

Розділ 3

МЕТОДОЛОГІЯ НАВЧАННЯ ВОКАЛУ

Вокальна методологія становить узагальнення досвіду провідних педагогічних шкіл сольного співу, у якому розкриваються найкращі традиції вокального мистецтва, відзначаються найпоширеніші помилки, а робота співаків та їх педагогів спрямовується від найтиповіших труднощів трудомісткого навчального процесу до успіху вокаліста на сцені. Педагогу слід дати вірний напрям роботі, – все інше покладається на учня/студента, який має чітко усвідомлюватися, що, якщо він не докладе постійних особистих, наполегливих зусиль, то ніколи не зможе здійснити своє найзаповітніше бажання – стати співаком.

На сьогоднішній день методологія навчання включає емпіричні, практичні й словесні методи, а також будується на загальноприйнятих дидактичних положеннях і спеціальних вокальних прийомах. Основа цього процесу – це показ та усне пояснення. Оперуючи ґрунтовними об'єктивними науковими даними, педагог сольного співу має ставити чіткі завдання перед учнями та давати конкретні вказівки, як ці завдання вирішуються. За усного пояснення великою є роль образних визначень характеру співацького звуку. Застосовувати доцільно визначення, пов'язані не тільки зі слуховими, але й дотиковими, зоровими, резонаторними, м'язовими відчуттями. Спеціальна вокальна методологія складна та різноманітна, вона об'єднує у собі пізнавальні процеси з практичними вміннями.

Методи і прийоми вокального навчання, відомі на сьогодні, – це уніфікований підсумок багаторічного теоретичного вивчення та практичного досвіду; ці методи відрізняються своєю чисельністю. Малоефективним буде навчання, яке ґрунтується на одному якомусь методі. Незаперечним є і той факт, що для вокального педагога важливим є досконале володіння різноманітними прийомами вокального навчання. Його майстерність полягає

у застосуванні у відповідних ситуаціях наступних методів: концентричного; фонетичного; методів показу, наслідування та пояснення; методів уявного проспівування та порівняльного аналізу.

3.1. Концентричний метод

Мета використання концентричного методу – розвиток центральної частини діапазону співацького голосу. Цей метод відносять до універсальних, адже він є основою методичних систем різних авторів; його використовують як для вокального навчання дорослих, так і для виховання дитячих голосів.

Концентричний метод засновано на таких положеннях:

- спів має бути плавним, без придиху, а це забезпечується достатньо щільним зімкненням голосових зв'язок, без допуску нераціонального витоку повітря;
- при вокалізації на будь-якій із голосних має звучати чиста фонема, без «га», аби не порушувалася плавність звуковедення;
- свобода та невимушеність голосоутворення (власне м'язові затиски дають відомості про порушення координації в роботі голосотворчого комплексу через регістрове перевантаження та форсування);
- у співі помірно відкритий рот сприятиме створенню оптимальних акустичних умов для роботи джерела звуку, оскільки своєрідний тиск, що виникає під голосовими зв'язками, рефлекторно реагує на ступінь відкриття рота та примушує їх (голосові зв'язки) працювати в певному регістровому режимі («імпеданс»);
- не слід робити ніяких зусиль та гримас (тут маються на увазі надмірні зусилля), до того ж звук, виданий без будь-яких зусиль, не може вважатися вокально-повноцінним, а сам голос буде безтембровим і млявим. За такого способу звукотворення не створюються умови для тренування мускулатури

голосового апарату. За правильного ж голосотворення відбувається в міру активне звучання, а це – результат оптимальних зусиль м'язів голосового апарату, що працюють;

- співати не голосно і не тихо, оскільки використанням «f» або «p» відповідно налаштовується голосовий апарат на грудний або фальцетний спів, а «mf» забезпечується змішане голосоутворення. Однак це не варто розуміти так, що динаміку «f» й «p» у співі взагалі не можна використовувати, адже ці нюанси є необхідними для тембрового збагачення звучання голосу в процесі вирішення різних виконавських завдань. Але «mf» повинне переважати (превалювати), – особливо за першого етапу вокального навчання, виходячи з того, що «mf» є поняттям, відносним для різних голосів, тому сила голосу має розмірятися з індивідуальними можливостями учня;

- уміти співаку довго тягнути звук однієї гучності (це досить важко, навіть важче за зміну гучності, оскільки у міру того, як повітря виходить, тиск під голосовими зв'язками зменшується, а звук має зберігатися однаковим за висотою та гучністю). Тут дихальні м'язи додатково поступово напружуються, щоб зберігався постійним цей тиск і тим самим забезпечувалася постійна динаміка і тембр голосу, а це створює певні труднощі для їх тренування на витривалість і викликає відчуття співацької опори;

- співати звукоряд вгору та вниз рівним за тембром звуком (це значить зберігання однакового регістрового настрою, що є можливим лише в межах невеликого за діапазоном відрізка звукоряду і, звичайно, за дотримання однакової динаміки): наприклад, можна використовувати вокальні вправи на оспівування тону тощо;

- без portamento і непривабливих «в'їжджань» уміти потрапляти у звук, використовуючи м'яку атаку (це пов'язано з тим, що момент виникнення звуку у значній мірі визначає характер подальшої роботи голосових зв'язок, а також слухове сприйняття якості інтонації й тембру голосу, саме тому

важливим є точне інтонування в момент атаки звука);

- дотримуватися послідовності завдань, обираючи вокальні вправи: спочатку це вправи на одному звуці в межах примарної зони, потім на двох звуках підряд, які необхідно плавно поєднувати, наступний етап – тетрахорди як підготовка до стрибків із подальшим поступовим заповненням, арпеджіо і гами (інтонація великої секунди вгору і малої секунди вниз вважається найважчою вправою, що вимагає свідомого керування регістровим механізмом). Для виконання висхідних вправ педагог має пояснити учню/студенту, що нижній звук треба свідомо полегшити, використавши м'яку атаку й мінімальну силу звуку, інакше зростатиме напруження в голосі; те ж саме відбувається при інтонації висхідних стрибків у мелодії художнього твору). При співі низхідних вправ доцільно рекомендувати співакам підсвідомо брати дещо вищу позицію наступного звуку: завдяки такому прийому інтонація та позиція звуку не змінюватимуться;

- не допускати втоми співака, адже вона приносить лише псування голосу;
- набагато корисніше та ефективніше співати 15 хвилини, ніж кілька годин без результату.

Отже, всі положення, що складають основу концентричного методу, націлені прямо або опосередковано на управління роботою голосових зв'язок у різних регістрах.

3.2. Фонетичний метод

Педагог, навчаючи співу, увагу майбутнього вокаліста зосереджує на співвідношенні роботи артикуляційного апарату (губи, язик і т.д.) та звучанні голосу.

Загальновідомо, що кожною фонемою, складом або словом цілісно організовується робота всього голосового апарату за певним напрямом.

Найменша зміна в артикуляції однієї й тієї ж фонеми створює зовсім нові акустичні та аеродинамічні умови у роботі голосових зв'язок, і це буде позначатися на тембрі голосу.

Специфікою проспівування голосних є їх єдина округла манера формування. Це необхідно для того, щоб забезпечувалася темброва рівність звучання голосу. Округлення голосних може досягатися через прикриття звуку у ході співу. Такий прийом – прикриття – можливий завдяки певному положенню надгортанника; воно впливає на задній устрій голосних, а прийом сомбрування – на передній. Будь-який голосний звук можливо проспівати плоско або округло за однакового положення губ. Тобто, у співі вирівнювання і округлення голосних відбувається не за рахунок положення губ, а за рахунок гортані, оскільки уніфікується їх задній стрій, а не передній. Крім того, у ході співу досить істотно змінюється розмір та об'єм ротоглоткової трубки: вона може подовжуватися або коротшати залежно від співацького положення гортані, порожнини якої розширюються, збільшують об'єм ротової порожнини через опускання нижньої щелепи, ротового дна та підняття м'якого піднебіння, чим створюються акустичні можливості для округлення голосних.

В українській мові є десять голосних, з них шість прості – це «е», «і», «о», «а», «и», «у»; а чотири складні – «я» (йа), «ю» (йу), «є» (йе), «ї» (йі).

Найдзвінкішим з усіх голосних звуків є «і»; його доцільно використовувати, співаючи ті вправи, які допомагають формувати головне резонування голосу. Саме ця голосна має здатність допомагати збирати і наближувати звук. Вправи на «і» застосовуються за глухого затемненого звучання голосу. У той же час, гортань при співі на «і» може дещо підніматися, тому виконуючи цей голосний звук – відбувається вироблення високої співацької форманти.

«І» можна поєднувати з будь-якою іншою голосною аби посилити її форманту. Також голосна «і» допомагає створювати активну атаку голосу. Звук «і» утворюється за значного скорочення голосових зв'язок, сприяє

активізації їх зімкнення і тому досить ефективний, коли є присутніми ті чи інші призвуки (залишкові явища мутації).

Звук «и» є незручним для співу артикуляційно; і пояснити це можливо напруженням кореня язика; ним може викликатися затиск горла і горлові призвуки. Цей звук не варто використовувати у вокальних вправах. А під час співу художнього твору співаку можна порадити наближувати звучання «и» до «і» – тоді зменшуватиметься незручність його артикуляції.

У голосного звуку «а» – середнє положення між дзвінками і глухими голосними, тому його легко піддавати округленню. Вимовляючи «а», ротоглоточний канал людини приймає найправильнішу, рупороподібну форму, і положення гортані наближається до співацького. Через таку якість «а» у співі вправ і вокалізів його найчастіше застосовують, адже це допомагає у звільненні артикуляційного апарату і виявленні природного тембру голосу.

Щодо звуку «е», то за артикуляційною будовою він не завжди зручний; його слід використовувати тоді, коли на цій голосній голос звучить краще, ніж на інших. Для низьких чоловічих голосів цей звук зручний для формування головних прикритих звуків, він також сприяє активній атаці звуку.

Для голосного звуку «о» характерне хороше підняття м'якого піднебіння, він дає відчуття позіхання й допомагає виробляти положення глотки, необхідне для округлення звуку; також цей звук допомагає зняттю горлових призвуків і затисків. Вправи на голосний звук «о» рекомендовано за надмірно близького, різкого і плоского звучання голосу.

Голосний звук «у» є найглибшим і «найтемнішим», тому його не застосовують у випадках глухого та заглибленого загального фону звучання голосу співака-початківця. У ході співу вправ на «у» піднімається найбільше м'яке піднебіння, а ротоглоточна трубка розширюється. Завдяки «у» активізуються голосові зв'язки, значно стимулюється робота губ, він наводить на відчуття прикриття у верхньому регістрі чоловічого голосу і

також допомагає позбутися плоского, надмірно близького звучання голосу.

Проспівуючи складні голосні, увагу слід звернути на те, що початок звуку «й» має миттєво змінюватися наступним голосним, при цьому педагогу слід стежити, щоб за швидкої зміни артикуляції з «й» на основний звук не відбувалося спотворення звучання останнього. Використовуючи ці голосні, можна досягти створення ближчого, зібранішого, яскравішого і позиційно вищого звучання відповідних простих голосних звуків, ним також активізуються голосові зв'язки в момент атаки. За горлання та при затисках ці голосні потрібно обережно застосовувати.

Знаходити близьку вокальну позиції сприяють сонорні приголосні: «р», «м», «л», «н», «з» – тут голос переважає над шумом. Подвоєним способом вокальної вимови звуку «р» активізується артикуляційний апарат.

За використання у вокальних вправах комбінацій і поєднань звуків варто враховувати ступінь складності вимови приголосних; ця вимова залежить від місця їх утворення. Доцільно пам'ятати, що при віддаленні місця їх утворення від губ до гортані, приголосні вишиковуються в наступну послідовність: дзвінки – «б», «м», «в», «д», «з», «н», «л», «р», «ж», «г»; глухі – «п», «ф», «т», «с», «ц», «ш», «к», «х». Найлегшими з них будуть полярні: «м», «р». Чим далі по ряду від них до середини, тим артикуляція стає складнішою; починають брати участь складніші поєднання задіяних органів артикуляції: зуби, корінь язика (його середина або кінець), м'яке піднебіння.

Співаючи глухі приголосні, увага співака звертається на те, що цими звуками голосовий апарат ніби провокується до виключно мовленнєвої, а не співацької установки. Тому вони вимагають дуже швидкого проспівування, ніби «спресованого» оточуючими голосними, щоб гортань не встигла відхилитися від співацької позиції. Це допоможе зекономити й витрати дихання (оскільки утворення глухих приголосних є беззвучним, лише за витоку повітря), а також сприятиме у виробленні кантилени.

За млявої артикуляції вимова глухих приголосних може сповільнюватися, і голосова щілина знаходитиметься у розімкненому положенні тривалий час,

результатом чого стане сип. Саме тому на початкових вокальних заняттях необхідно досягати активної артикуляції, однак не допускати надмірного напруження і м'язових затисків при цьому.

Таким чином, оскільки першим і головним завданням у вокальній роботі є навчання кантилені, найперші вправи доцільно вокалізувати за допомогою чистих голосних, а у виправленні різних недоліків – використовувати різні поєднання складів.

3.3. Методи показу, наслідування та пояснення

Навчання сольного співу здійснюється також із використанням вокально-технічного та художньо-виконавського методів наслідування учнем голосу свого педагога. Використовуючи ці два методи, вокальному педагогу слід уміло володіти показом, застосовуючи різні регістри свого голосу.

Методи показу і наслідування не варто використовувати часто, адже постає небезпека у копіюванні учнем/студентом тембру педагога. Більш доцільно прийти до них через метод дії на емоційну сферу співака, примусивши при цьому відчувати його художній образ, пережити цей образ у результаті сприйняття і аналізу музично-літературного тексту. Навідні питання та пошукові ситуації допомагають знайти відповідні прийоми вокального виконання, проявляти ініціативу, завдяки чому відбувається розвиток образно-художнього мислення, самостійності і творчості співу.

Метод наслідування доцільно використовувати на першому етапі вокальної роботи, адже з його допомогою співак-початківець може цілісно організувати голосову функцію і свідомо закріпити те, що мимоволі виникає. За повторних відтворень вдалих моментів під час співу увагу співака спрямовувати на запам'ятовування слухових, вібраційних і м'язових відчуттів, що виникають у цей момент.

Через те, що методом показу спрямовується увага на розкриття суті того

чи іншого співацького прийому через слухове сприйняття (і відбувається це на рівні підсвідомості), його варто використовувати лише у перший період навчання. У подальшому цей метод доцільно застосовувати через наслідування до поступового осмислення співаком своїх вокальних відчуттів і самостійного їх використання. Тобто, учень сам повинен віднайти свої внутрішні установки для виконання того або іншого вокально-виконавського завдання. А це можливо тільки тоді, якщо завдання зрозуміле і певний виконавський прийом для співака органічно впливає з мети як результат, що легко закріплюється.

Шлях методу показу і наслідування полягає від підсвідомого наслідування до осмислення художнього образу і усвідомленого пошуку вокальних прийомів і способів виконання.

Водночас є й інший, виключно інтелектуальний спосіб показу окремих вокально-технічних прийомів – їх методичне пояснення. Цей метод слід застосовувати щодо інтелектуально розвинених вокалістів, і з його допомогою співаками долаються технічні труднощі та виправляються недоліки, а також покращується звучання голосу. Завдяки цьому цей метод займає важливе місце в роботі різних педагогів.

Застосовуючи той чи інший м'язовий прийом, його слід завжди конкретно цілеспрямовувати, і тоді його цінність полягатиме в тому, що при можливості вдасться свідомо виправити недоліки в роботі якоїсь певної частини голосового апарату. Водночас використання кожного з таких прийомів має бути обережним і залежати від індивідуальних даних учня. Звукові та м'язові відчуття не завжди можна піддати точному словесному визначенню, й тоді педагог може вдаватися до різноманітних порівнянь, образних виразів.

Для кожного класу вироблено специфічну термінологію, яка, насамперед, має бути зрозумілою для учня й викликати у відповідь потрібні дії. Для успішного розвитку правильних навичок педагогом використовуються всі можливі шляхи, що допомагають їх формуванню. Велика роль належить і показу з подальшим наслідуванням, і словесним поясненням, – відповідним

обґрунтуванням способів і вокально-технічних прийомів, завдяки яким педагог прагне досягти результатів у роботі над голосом свого учня. У таких несхожих між собою способах пояснення та показу тих чи інших м'язових прийомів різні педагоги викладають сутність одних і тих самих явищ і процесів.

3.4. Метод уявного приспівування

Метод уявного або внутрішнього співу – один із основних в практичній вокальній роботі.

Використання уявного проспівування навіть на першому етапі вокального навчання має великий сенс. Цей метод виконує роль активізації слухової уваги, направленої на сприйняття і запам'ятовування звукового еталону. Він готує ґрунт для успішнішого вокального навчання, хоча й не підміняє цілковито вокальне тренування, оскільки навчитися правильно інтонувати і відтворювати звук повністю можна тільки в процесі самого співу.

Використання методу внутрішнього співу пов'язане з такими видами психічної діяльності, як музично-слухові уявлення (йдеться не тільки про висоту тону, але й усі вокально-виконавські компоненти). Наявність музичних та емоційних уявлень під час співу неминуче змінює ритм вокального дихання у відповідності до музичної фрази, викликаючи відчуття співацької опори, внутрішньої м'язової активності.

Уявний спів допомагає внутрішньо зосередитися й при необхідності оберігає голос від перевтоми. Такий спосіб повторювання вокального тексту з метою його заучування розвиває творчу уяву, необхідну для більшої виразності виконання; слухова увага стає напруженішою.

На заняттях у класі сольного співу можна використовувати наступний методичний прийом: при демонстрації концертмейстером зразка виконання вокального твору, співак повинен уважно слухати акомпанемент і подумки

проспівувати з активною, хоча й беззвучною артикуляцією. Це активізує м'язовий апарат усього голосотворчого комплексу, включаючи і дихальні м'язи.

Таким чином, уявний спів можна вважати основою формування вокально-слухових уявлень і вдосконалення слухо-рухових зв'язків. Його треба розглядати як один з найоптимальніших, ефективних методів повторення, розучування, виконавського вдосконалення вокального репертуару, засвоєння нових вокальних прийомів або зворотів, що важко інтонуються, а також форму самостійної роботи з найменшими витратами голосу.

3.5. Метод порівняльного аналізу

У практиці вокального навчання метод порівняльного аналізу знайшов широке застосування. Цей метод використовується з перших уроків, коли сам вокаліст-початківець повинен дати свої перші естетичні оцінки співацькому звуку. Порівнюючи різні зразки звучання голосу, співак навчається розуміти і диференційовано сприймати окремі компоненти вокального виконання, відрізняти правильне звукоутворення від неправильного. Завдяки аналітичним розумовим операціям, які при цьому відбуваються, у майбутнього співака активно розвиваються розумові здібності, вокальний слух і художній смак. Завдяки методу порівняльного аналізу формуються навички самоконтролю у процесі навчання співу.

Відомо, що той, хто співає, чує себе інакше, ніж з боку. Тому порівняння звучання свого голосу в записі із заданим еталоном або уявленням про нього допомагає учневі/студенту найяскравіше почути недоліки свого виконання. Саме тому в навчанні сольного співу час від часу доцільно і корисно використовувати метод запису на телефон, магнітофон або комп'ютер.

Метод порівняльного аналізу можна використовувати і при прослуховуванні співу інших учнів або записів відомих співаків. Завдяки

цьому музичне сприйняття майбутнього вокаліста стає усвідомленішим, поглиблюються й уточнюються вокально-слухові уявлення про якість співацького звуку і способи його утворення, а, отже, поліпшується і відтворення.

Усі представлені методи історично склались у вокальній практиці, й не виключають, а лише взаємодоповнюють один одного. Із загальнодидактичної точки зору, сюди ж можна віднести наступні методи та прийоми: наочний метод (слуховий і зоровий); словесні методи (бесіда, обговорення, пояснення, образні порівняння, оцінка, аналіз, питання, заохочення, вказівки, уточнення і ін.) та метод повторення пройденого матеріалу. Кожен з них є системою прийомів, об'єднаних спільністю завдань, що стоять перед педагогом і учнями/студентами вокального класу, а також – варіантами підходів до їх вирішення з метою досягнення відповідності професійним критеріям вокалістів. У результаті таких занять формується:

- грудно-черевне дихання;
- висока позиція звучання голосу, що забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формат;
- навички змішування грудного й головного резонування із превалюванням звучання кожного з них для різної висоти звуків та в залежності від змісту виконуваного твору;
- вільне положення гортані та м'язів надставної труби;
- зняття затисків у корпусі, обличчі та ін.

Вважається, що саме за цих умов і може бути вироблений округлий, опорний і змішаний звук голосу та кантилений спів, що відповідає звуковому еталону, – інтонаційному модусу професійного звукотворення, який і наслідує майбутній співак-соліст протягом навчання і всього професійного життя. Основою ж цілісного розв'язання проблем навчання сольного співу є принцип глибинного взаємозв'язку між спрямованістю вокально-педагогічної дії та інтенсивністю розвитку педагогічної техніки, добрим підґрунтям якої є виконавський досвід.

Питання для самоконтролю:

1. Охарактеризувати основні методи навчання сольного співу.
2. Пояснити сутність концентричного методу навчання сольного співу.
3. Чим відрізняються емпіричний метод показу й наслідування та метод пояснення?
4. Пояснити практичний сенс методів уявного проспівування та порівняльного аналізу.

Розділ 4

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

4.1. Сутнісний зміст концертмейстерської діяльності

Діяльність піаніста-концертмейстера, інтегрувавши досвід багатьох поколінь музикантів, одержала в сучасному творчому житті широке поширення у виконавській, педагогічній й організаційній практиці. Це актуалізує теоретико-методологічне обґрунтування її сутнісних основ, традицій та перспектив.

Спроби теоретизації й наукового осмислення питань, пов'язаних з мистецтвом акомпанементу, здійснювалися, починаючи з XVII ст. Спочатку західноєвропейські дидактичні праці Ф. Гаспаріні, Ф. Марпурга, І. Маттезона та інших практично ототожнювали мистецтво акомпанементу з виконанням генерал-баса. Специфіку клавірного мистецтва, як окремого виду діяльності, серед перших намагалися описати Ф. Куперен, Ж.-Ф. Дандріє, Ж.-Ф. Рамо, К.Ф. Бах та інші.

У XIX ст. у силу об'єктивних історичних передумов удосконалювався виконавська компонента концертмейстерства. Розвиток буржуазних відносин призвів до демократизації всіх форм музичного мистецтва, що відбилося в практиці платних концертів з доступними за ціною квитками для представників середнього класу. Гастрольна діяльність співаків, інструменталістів-віртуозів вимагала появи піаністів, які б володіли мистецтвом гри в ансамблі, здатних швидко засвоїти великий обсяг нотного тексту. У цьому випадку функції піаніста, які зазвичай не припускають педагогічної допомоги, були суто акомпануючими. Із середини XIX ст. концертмейстерство як окремий вид виконавства оформляється в самостійну професію.

В Україні професійне ставлення до мистецтва акомпанементу закріпилося ще у XIX ст. через введення у музичних закладах дисциплін спеціального профілю. Так, найстарші у світі Паризька й Лейпцігська консерваторії звернули увагу на підготовку концертмейстерів тільки у XX ст.

Навчальна дисципліна «Концертмейстерський клас» повсюдно з'явилася в програмах навчальних закладів у середині 1920-х рр. (у Київській консерваторії – у 1925 р., в Одеській музичній академії – в 1935 р., а в перші повоєнні роки – у школах і музичних технікумах). Також до початку 1930-х рр. у навчальних закладах була уведена штатна посада концертмейстера.

У XX ст. концертмейстерська діяльність одержала вузькі спеціалізації: сформувалася професія концертмейстера для роботи з різними інструменталістами й співаками, у музичному театрі, у танцювальних гуртках і хореографічних школах (училищах), з хором, у класах оперно-симфонічного й хорового диригування, на естраді, що обумовило розвиток відповідного навчання майбутніх концертмейстерів.

XXI ст. характеризується зростанням інтересу представників української музично-педагогічної науки до проблематики концертмейстерства. За цей період було представлено більше двох десятків дослідницьких робіт (Н. Ашихміна, Т. Воробкевич, С. Золкін, Н. Кашкадамова, Т. Молчанова, Л. Ніколаєва, О. Обухова та ін.)

На думку Т. Молчанової, вивчення історії становлення концертмейстерства в Україні та його сучасного життя дозволяє зробити наступний висновок: існує національна концертмейстерська школа як сукупність знань і традицій, які зберігаються і передаються. Основними відмінними рисами вітчизняної школи є тісне, партнерське співробітництво концертмейстера із солістом, активна участь у створенні інтерпретації твору. У навчальному процесі концертмейстер є, по суті, другим педагогом – наставником, який сприяє формуванню професіонала.

Аналіз літератури, в першу чергу, підтвердив необхідність вибудовування відносин між поняттями «концертмейстер» і «акомпаніатор». У

мовленнєвому спілкуванні музикантів, у музично-публіцистичній, науковій і педагогічній літературі слово «концертмейстер» часто використовується як синонім слова «акомпаніатор» (Т. Карпенко, О. Кубанцева, Н. Кашкадамова, Дж. Мур). Істотну різницю між сутністю понять «акомпаніатор» й «концертмейстер» бачать Т. Молчанова, А. Коломиєць, Т. Лісовська, С. Павлишин.

Термін *accompagnement* (акомпанемент) визначає французьке дієслово *accompagner*, яке означає «супроводжувати». У «Словнику іншомовних слів» представлені наступні тлумачення акомпанементу: «підголосок, супровід, підігрування».

До середини ХХ ст. слово «акомпанемент» наділяється більш чіткою та ясною дефініцією: це музичний супровід, що доповнює головну мелодію, служить гармонійною й ритмічною опорою солістові (співаку, інструменталістові) і покликаний поглибити художній зміст твору. Характер і роль акомпанементу залежать від епохи, національної приналежності музики й стилю останньої. У якості найпростіших форм акомпанементу, що найчастіше супроводжують виконання народної пісні, можна розглядати ляскіт у долоні або відбивання ритму ногою.

У закордонних працях, датованих XVI-XVIII ст., виконавця на клавішно-струнних інструментах, який супроводжує виконання соліста, називають «клавірист» або «акомпаніатор» («акомпаніст»). Термін «концертмейстер» у зазначену епоху відносився лише до першого скрипаля оркестру.

Поняття «концертмейстер» прийшло в українську мову з німецької. Буквально *der Konzertmeister* можна перекласти як «майстер концертного виконання музики». Можливо, своїм походженням термін зобов'язаний латинському слову *consortio* – «співучасть, товариство, спільність» і пов'язувалося поняття «концерт» з колективним музикуванням. Слово «концертмейстер» характеризувало музиканта, який веде головну партію в ансамблевому звучанні.

Через століття у «Енциклопедичному словнику Ф. Брокгауза й І. Єфрона» від 1890 р. «концертмейстером», як і раніше, йменувався тільки перший скрипаль в оркестрі, здатний у концерті замінити капельмейстера. У словнику В. Даля поняття «концертмейстер» відсутнє.

«Новий тлумачний словник української мови» трактує поняття «концертмейстер» у трьох позиціях:

- керівник групи виконавців в оркестрі (перший скрипаль, перший альтист і т.д.);
- соліст симфонічного або оперного оркестру;
- піаніст-аккомпаніатор, який розучує партії зі співаками.

Таким чином, у наявності семантична різниця обговорюваних дефініцій і необхідність виділення «зон співпадіння» значень. Ми пропонуємо трактувати поняття «концертмейстер» як фахівця, що виконує обов'язки виконавця-інструменталіста, репетитора, організатора репетиційного процесу, музичного супроводу, концертних виступів, які комплексно спрямовані на створення художнього образу музичного твору й донесення його до слухача/глядача.

Отже, концертмейстерство – це більш широка, різноманітна, багата музична діяльність, ніж акомпанемент. Однак центром тієї й іншої діяльності є ансамблева художня інтерпретація музичних творів, що і дозволяє відзначити деяку синонімію дефініцій «аккомпаніатор» й «концертмейстер». В той же час, слід відійти від синонімії обох термінів і встановити їх чіткі семантичні межі. Тут доцільно погодитися з позицією Л. Ніколаєвої: «Суть концертмейстерської роботи спрямована на спільний пошук художньої інтерпретації піаніста й соліста (солістів), тобто, гармонійне поєднання різного. Результатом такої усвідомленої роботи є не сумарне поєднання різних елементів, що складають творчий процес, а нова якість – ціле як органічний сплав усіх компонентів – континуум спільного виконавства». Тоді як акомпанемент – це «виконавство, в обов'язки якого входить гармонійна й темпо-ритмічна підтримка соліста (солістів) під час виступу».

Яскраву різницю між поняттями можна побачити на рис. 4.1-4.2.



Рис. 4.1. Діяльність піаніста-акомпаніатора

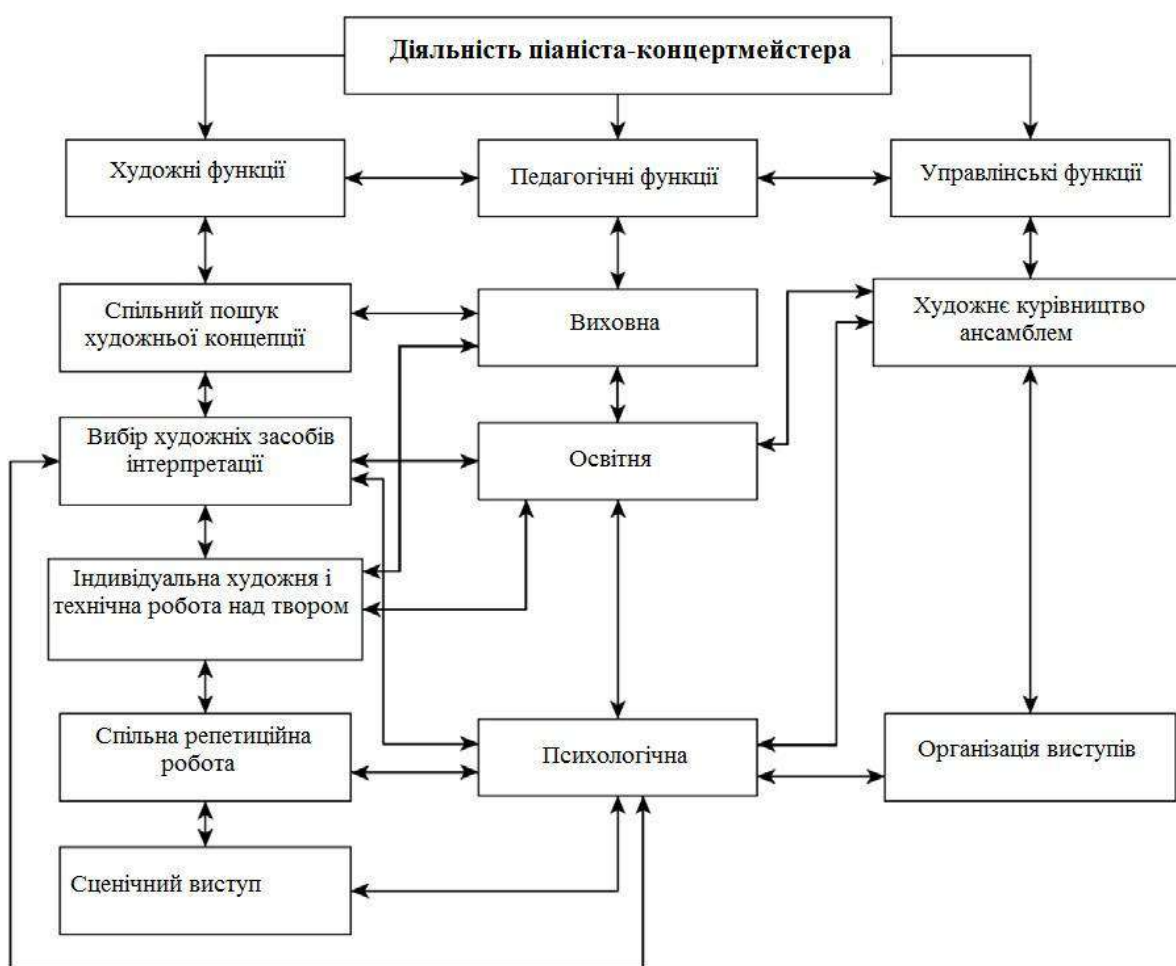


Рис. 4.2. Діяльність піаніста-концертмейстера

Т. Молчанова, структуруючи концертмейстерську діяльність, виділила її психологічний, філософський, естетичний і культурологічний аспекти.

Дослідниця підкреслила, що саме вони відіграють важливу роль у творчості акомпаніатора, впливаючи на музичне мислення й уяву, музичну пам'ять, естетичну й моральну сторони світогляду музиканта-виконавця. Творча діяльність концертмейстера включає дві складові: робочий процес і концертне виконання. Робочий процес ділиться на чотири етапи:

- роботу над твором у цілому (створення цілісного музичного образу як уявні начерки того, що потрібно виконати);
- індивідуальну роботу над партією акомпанементу (розучування фортепіанної партії, відпрацьовування складних моментів, використання різних піаністичних прийомів, правильне виконання мелізмів, дотримання «люфтів», підбір зручної аплікатури, уміння користуватися педаллю, утримання темпу (не виключаючи агогіки), виразність динаміки, точне фразування, професійне туше);
- роботу із солістом;
- робоче (репетиційне) виконання твору повністю (створення музичного виконавського образу).

Концертне виконання – це підсумок і кульмінаційний момент усієї проробленої роботи концертмейстера над музичним твором. Його головна мета – разом із солістом розкрити музично-художній задум твору при найвищій культурі виконання твору.

Н.Кашкадамова трактує концертмейстерську діяльність як багатофункціональне системне утворення з ядром у вигляді творчо-виконавської функції й периферійних елементів – педагогічної функції та функції самопізнання.

На думку Т. Карпенко, концертмейстерство – це творча багатопрофільна, поліфункціональна діяльність піаніста, яка органічно поєднує музично-виконавські, педагогічні й організаційні варіативні елементи. Її базовими константними компонентами є адресант, музикант-художник широкої кваліфікації і його спеціальні ансамблеві навички, психологічні якості, педагогічні й організаційні здібності. Творча діяльність піаніста-

концертмейстера є довільним процесом його емоційно-значеннєвої децентралізації, що супроводжується проникненням у художній світ партнера по ансамблю. Дослідник також підкреслює, що концертмейстерська діяльність має специфічні особливості у взаємодії із представниками різних виконавських спеціальностей.

Н.Ашихміна під концертмейстерською діяльністю розуміє поліфункціональну творчу (виконавську, педагогічну й організаційну) діяльність, у якій музика розкривається, як звучний художній процес або ініціюється закладеними в інших видах або жанрах творчості програмах. Сутністю діяльності концертмейстера в сучасній музичній практиці, на її думку, варто розглядати «супровід» не тільки як чисто художній процес музикування, але і як спосіб творчості, що проявляється в підтримці будь-яких ініціатив у сфері музики.

Т.Шабанова, аналізуючи психологічні аспекти діяльності концертмейстера, підкреслила, що робота концертмейстера відноситься до змінної структури, тому що є більш складною і потребує вміння адаптуватися в умовах, що змінюються; а також при узагальнено чітких цілях будується на індивідуально обраних способах здійснення поставлених завдань. Сума практичних знань, особистих теоретичних висновків, отриманих у перші кілька років самостійної роботи, вимагає осмислення, структурування, об'єктивного підтвердження.

Л.Пушкар концертмейстерство розглядає як багатофункціональну, багатопрофільну художню діяльність у межах загальної основи – системи людської діяльності. Розроблена ним теоретична модель концертмейстерської діяльності, адекватна структурі, змісту й меті художньої діяльності, є специфічно музичною (інтонаційно-значеннєвою) формою відтворення філософського змісту мистецтва; вона спрямована на духовне перетворення людини й інтегрує в собі створення, відтворення й сприйняття творів мистецтва.

Таким чином, аналіз точок зору сучасних авторів на сутність і структуру поняття «концертмейстерська діяльність» виявив схожість думок щодо її поліфункціональності й творчого характеру, а також дозволив створити узагальнене визначення: концертмейстерська діяльність – це творча багатoproфільна, поліфункціональна діяльність піаніста, яка органічно поєднує музично-виконавські, педагогічні й організаційні елементи, яка володіє специфічними особливостями у взаємодії із представниками різних виконавських спеціальностей і потребує вмінь адаптуватися в умовах, що змінюються, досягаючи узагальнено чітких цілей за допомогою індивідуально обраних способів здійснення поставлених завдань.

4.2. Здібності, уміння й навички концертмейстера

Концертмейстер – це однодумець і перший помічник педагога в справі виховання співака. Якими ж якостями і навичками повинен володіти піаніст, щоб бути чудовим концертмейстером?

Насамперед, він повинен добре володіти інструментом – як у технічному, так й у музичному плані. Поганий піаніст ніколи не стане гарним концертмейстером, однак будь-який гарний піаніст не досягне значних результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, не розів'є в собі чуйність до партнера, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соло й партією акомпанементу. Концертмейстерська сфера музикування припускає володіння як усім арсеналом піаністичної майстерності, так і різноманітним додатковим умінням, таких як:

- навичка «організувати» партитуру;
- уміння «вибудувати вертикаль»;
- уміння виявити індивідуальну красу голосу соліста;
- уміння забезпечити живу пульсацію музичної тканини;
- навичку давати диригентську сітку тощо.

Гарний концертмейстер повинен мати загальну музичну обдарованість, гарний музичний слух, уяву, вміння охопити образну сутність і форму твору, артистизм, здатність образно, натхненно втілити задум автора в концертному виконанні. Концертмейстер повинен навчитися швидко освоювати музичний текст, охоплюючи комплексно трирядкову й багаторядкову партитуру, і відразу відрізняти істотне від менш важливого. Специфіка роботи концертмейстера у вищих навчальних закладах, педагогічних коледжах та школах мистецтв полягає в тому, що йому доводиться співпрацювати із представниками різних художніх спеціальностей, і в цьому змісті він повинен бути «універсальним» музикантом.

Виділимо знання та вміння, необхідні концертмейстерові для професійної діяльності. Так, він повинен:

- *знати*:

1) правила оркестровки; особливості гри на інструментах симфонічного і народного оркестру; значення ключів «До» – для того, щоб правильно співвідносити звучання фортепіано з різними штрихами і тембрами цих інструментів;

2) основні диригентські жести і прийоми;

3) основи вокалу: постановки голосу, дихання, артикуляції, нюансування;

4) основи фонетики італійської, а бажано і німецької та французької мов (для успішної роботи з вокалістами), тобто знати основні правила вимови слів у цих мовах, в першу чергу – закінчення слів, особливості фразувальної мовної інтонації;

5) основні обряди українського фольклору та фольклору інших народів світу, а також прийоми гри на народних щипкових інструментах – бандурі, домрі та ін.;

6) основи хореографії та сценічного руху, щоб вірно організувати музичний супровід танцівникам і правильно скоординувати жести руками у співаків; основи поведінки акторів на сцені;

7) історію музичної культури, образотворчого мистецтва і літератури, щоб вірно відобразити образний стрій музичного твору;

- *вміти*:

8) читати з листа фортепіанну партію будь-якої складності, розуміти сутність втілюваних у нотах звуків, їх ролі в побудові цілого;

9) транспонувати в межах кварта текст середньої складності, що є корисним та необхідним при роботі з виконавцями на духових інструментах та вокалістами; читати і транспонувати на півтону і тон вгору та вниз чотириголосні хорові партитури;

10) грати клавіри (концертів, опер, кантат) різних композиторів у відповідностях до вимог інструментовки кожної епохи та кожного стилю; перекладати незручні епізоди в фортепіанній фактурі в клавірах, не порушуючи задуму композитора;

11) грати та одночасно бачити танцівників, вести за собою цілий ансамбль танцюристів; імпровізувати (підбирати) вступи, програші, закінчення, необхідні в навчальному процесі на заняттях хореографії;

12) «на ходу» підібрати мелодію і акомпанемент; імпровізувати, тобто грати прості стилізації на теми відомих композиторів, без підготовки фактурно розробляти задану тему, підбирати по слуху гармонії до заданої теми в простій фактурі;

- *володіти*:

13) навичками гри в ансамблі;

14) розвиненим тембральним слухом;

15) ясним уявленням партії соліста під час гри акомпанементу, заздалегідь відчуюючи індивідуальну своєрідність його трактовки та всіма виконавськими засобами сприяти яскравому його вираженню;

16) випереджувальним чуттєвим сприйняттям, щоб швидко підказати солісту слова, компенсувати, якщо необхідно, темп, настрій, характер, а також непомітно підіграти мелодію.

Концертмейстерові необхідно нагромадити великий музичний репертуар, щоб відчувати музику різних стилів. Щоб опанувати стиль якого-небудь композитора зсередини, потрібно грати підряд багато його творів. Гарний концертмейстер виявляє цікавість до пізнання нової, невідомої музики, знайомства з нотами тих або інших творів, прослуховування їх у записі й на концертах. Концертмейстер не повинен упускати випадки практично зіштовхнутися з різними жанрами виконавського мистецтва, намагаючись розширити свій досвід і зрозуміти особливості кожного виду виконавства. Будь-який досвід не пропаде даром; навіть якщо згодом визначиться вузька сфера акомпаніаторської діяльності, в обраній сфері завжди будуть зустрічатися певною мірою елементи інших жанрів.

Специфіка гри концертмейстера полягає також у тому, що він повинен знайти зміст і задоволення в тому, щоб бути не солістом, а одним з учасників музичної дії, і при цьому учасником другого плану. Піаністові-солістові надається повна свобода виявлення творчої індивідуальності, концертмейстерові ж доводиться пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери соліста. При цьому ще й необхідно зберегти свій індивідуальний вигляд. За усієї багатогранності діяльності концертмейстера на першому плані перебувають творчі аспекти. Творчість – це створення, відкриття нового, джерело матеріальних і духовних цінностей; активний пошук іще невідомого, що поглиблює наше пізнання, що дає людині можливість по-новому сприймати навколишній світ і самого себе.

Необхідною умовою творчого процесу концертмейстера є наявність задуму і його втілення. Реалізація задуму органічно пов'язана з активним пошуком, що виражається в розкритті, коректуванні й уточненні художнього образу твору, закладеного в нотному тексті й внутрішньому уявленні. Для постановки цікавих завдань у музично-творчій діяльності концертмейстерові звичайно буває недостатньо знань тільки зі свого предмету. Необхідні глибокі пізнання з дисциплін музично-теоретичного циклу (гармонії, аналізу форм, поліфонії). Різнобічність і гнучкість мислення, здатність вивчати

предмет у різних зв'язках, широка поінформованість у суміжних галузях знань – все це допоможе концертмейстерові творчо переробити наявний матеріал.

Концертмейстер повинен володіти також рядом позитивних психологічних якостей:

1) увага концертмейстера – це увага зовсім особливого роду. Вона багатопланова: її слід розподіляти не тільки між двома власними руками, але й відносити до соліста – головної діючої особи. В кожен момент важливо слідкувати, що і як роблять пальці, як використовується педаль, слухова увага зайнята звуковим балансом (що являє основу основ ансамблевого музикування), звукознавством у соліста; ансамблева увага стежить за втіленням єдності художнього задуму. Таке напруження уваги вимагає величезної витрати фізичних і душевних сил;

2) мобільність, швидкість й активність реакції. Він зобов'язаний у випадку, якщо соліст на концерті або іспиті переплутав музичний текст (що часто буває в дитячому виконанні), не перестаючи грати, вчасно підхопити соліста й благополучно довести твір до кінця. Досвідчений концертмейстер завжди може зняти неконтрольоване хвилювання й нервову напругу соліста перед естрадним виступом. Найкращий засіб для цього – сама музика: особливо виразна гра акомпанементу, підвищений тонус виконання. Творче натхнення передається партнерові й допомагає йому набути впевненості, психологічної, а за нею й м'язової свободи;

3) воля й самовладання – це якості, що також необхідні концертмейстерові. При виникненні яких-небудь музичних неполадок, що трапилися на естраді, він повинен твердо пам'ятати, що ні зупинятися, ні виправляти свої помилки неприпустимо, так само як і виражати свою досаду на помилку мімікою або жестом.

Робота концертмейстера припускає наявність у піаніста ряду специфічних навичок і знань із галузей суміжних виконавських мистецтв. А внаслідок того, що концертмейстер досить часто здійснює розбір з учнями або

студентами нового репертуару, то крім усіх перерахованих знань потрібен ще й педагогічний такт й інтуїція.

4.3. Робота над вокальним акомпанементом

До обов'язків піаніста-концертмейстера вокального класу, окрім акомпанування співакам на концертах, входить допомога учням або студентам у підготовці нового репертуару. У цьому плані функції концертмейстера мають значної мірою педагогічний зміст, що вимагає від концертмейстера окрім фортепіанної підготовки і акомпаніаторського досвіду цілої низки специфічних знань і навичок, щоб скоригувати співака як відносно точності інтонації, так і відносно інших якостей виконання. При цьому, концертмейстер повинен ясно усвідомлювати, що він є посередником між педагогом-вокалістом і співаком і не може втручатися у вирішення виключно вокальних «вузькотехнологічних» питань.

Тривалий період роботи з вокалістами сприяє виробленню у концертмейстера «вокального слуху», тобто, уміння фіксувати різні параметри вокальної партії: манеру подачі звуку, моменти звуковисотності, ритмічні, артикуляційні, текстові та інші аспекти вокального виконання. Музикант-виконавець і концертмейстер повинен ясно та чітко контролювати слухом всі до одного звуку, що видобуваються ним на музичному інструменті. Увага слуху – це зосереджене вслухання (переживання) у художній образ. Успішність музично-виконавської діяльності залежить від єдності слухової уяви та від ступеня розвиненості слухової уваги концертмейстера і соліста. Тобто, увага піаніста-концертмейстера повинна розподілятися на дві рівноправні лінії, оскільки необхідно утримувати контроль за якістю звуковидобування у фортепіанній партії та звуковеденням соліста.

Проводячи заняття, концертмейстер не тільки готує співака до майбутнього сценічного виступу, але й сам детально працює над своєю партією, тому що в момент виступу на естраді він є творчим партнером соліста. В період підготовки твору співак і концертмейстер проходять спільно цілу низку стадій:

- неодноразове повторення цілого і деталей;
- зупинки на найбільш складних епізодах;
- апробування різних темпів;
- аналіз характеру твору;
- координація динаміки.

Створюючи при вивченні нового твору разом з вокалістом виконавську форму, концертмейстер також повинен зануритися у драматургію поетичного тексту, віднайти його співацьке вираження та відповідну якість акомпанементу.

Н. Ашихміна розподіляє етапи роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору у вигляді умовного алгоритму послідовних дій, розташованих за ступенем збільшення складності виконавських завдань – рис. 4.3.

Розглянемо деякі особливості роботи над вокальним акомпанементом. Вокальний акомпанемент – це вид ансамблевого виконавства, де загальний план (виконавський), деталі інтерпретації є плодом творчості не одного, а двох або декількох виконавців та реалізуються їх загальними зусиллями.

Сучасний погляд на мистецтво акомпанементу полягає в тому, що інструментальному супроводу надається не другорядна роль гармонічної та ритмічної підтримки партнера, а обидві партії мають рівні права, як члени суцільного «музичного організму». Основною проблемою є створення повноцінного ансамблю з солістом. Тому основним матеріалом для набуття навичок акомпанементу є вокальні твори (романси, пісні, арії) вітчизняних та зарубіжних композиторів.

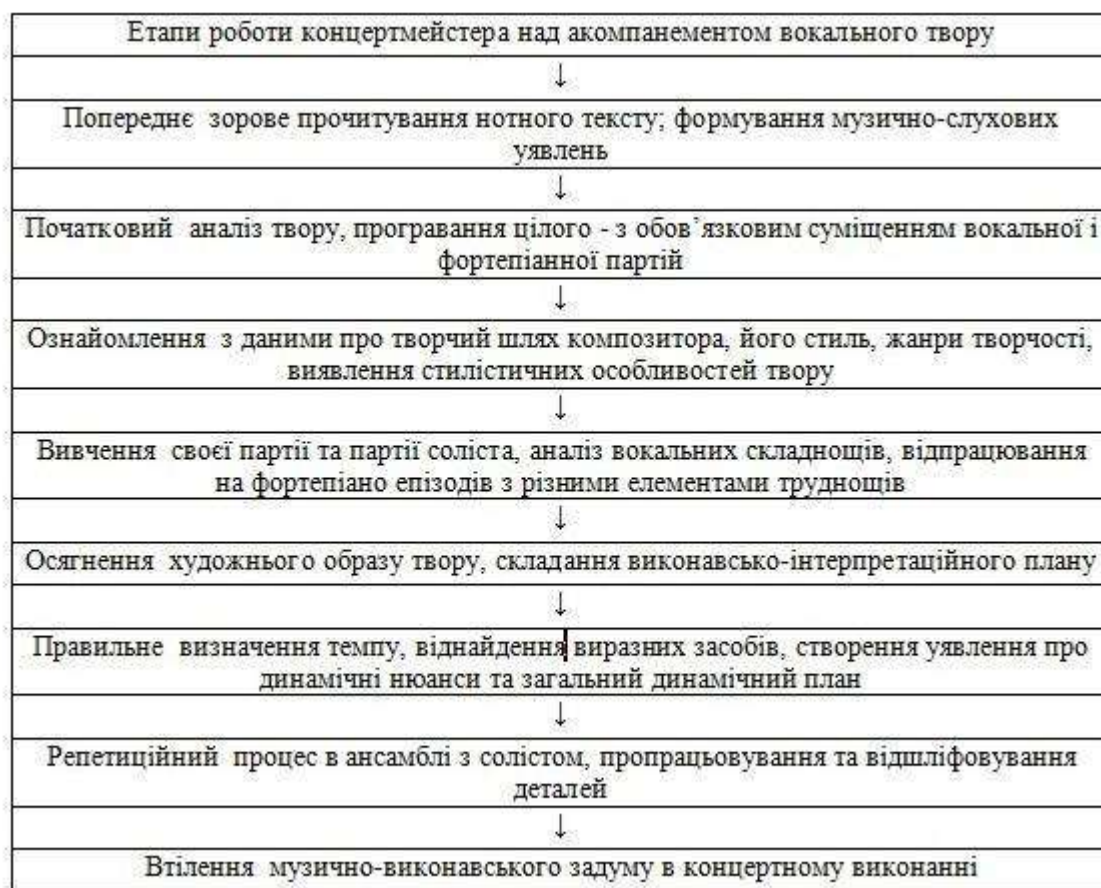


Рис. 4.3. Етапи роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору

Щоб концертмейстеру почати працювати з солістом, насамперед необхідно ознайомитися з твором: розкрити художній зміст, визначити засоби виразності, які сприятимуть цьому розкриттю. Розпочинаючи роботу з вокалістом, спочатку треба представити йому твір в цілому. Для цього піаніст або інтонує голосом вокальну партію, акомпануючи собі, або відтворює її на фортепіано з елементами фактури акомпанементу. Твір краще виконати декілька разів, щоб соліст зрозумів композиторський задум, основний характер, відчув драматургію розвитку.

Наведемо приблизний план ознайомлення з вокальними творами.

1. Назва. Автори музики та тексту.

Часто у самій назві розкривається основний образ твору, який і визначає стиль, характер. Наприклад, «Елегія», «Баркарола», «Колискова» тощо.

2. Визначення темпу та метроному.

Виконання в темпі, який не відповідає авторським вказівкам, може змінити твір і зробити його невпізнаним. Потрібно не тільки уважно відноситись до відповідних темпу та ритму, але й мати чітке уявлення про відносну швидкість того чи іншого руху, а також навчитися орієнтуватися у зазначеному метрономі (наприклад, одна чверть дорівнюється 120 – темп маршу (його легко уявити); одна чверть = 60 – у два рази повільніше і так далі).

3. Визначення тональності всього твору, а також звернути увагу на те, чи є ладотональні зміни, і якщо є – то де вони зустрічаються.

4. Розмір твору, його зміни. Ритмічність та її зміни.

5. Характер твору, настрій, звукова колористика.

Прочитати всі авторські ремарки, які відносяться до виконання, характеру звучання, загального настрою романсу (наприклад, *lamentoso* – жалібно; *appassionato* – пристрасно; *risoluto* – рішуче та інші). Звернути увагу на динамічні та агогічні нюанси.

6. З особливою увагою потрібно віднестись до вступу, закінчення та соло фортепіано (тобто до прелюдії, постлюдії, інтерлюдії).

Від того, як піаніст зіграє вступ (навіть, якщо це буде один акорд) залежить доля всього виконання. Недбало зіграний вступ може, як кажуть, «вибити» співака з творчого стану, замість того, щоб підготувати соліста та слухачів до творчого процесу. Необхідно визначити роль вступу у загальній архітектоніці твору, його ритмічні та гармонічні завдання, якого звукового забарвлення йому надати для створення належного настрою. Не менш важливою є постлюдія, в якій часто «договорюється» думка вокально-поетичного тексту, а у деяких випадках отримує подальший розвиток у кульмінації у фортепіанній партії.

Інтерлюдії допомагають цементувати окремі частини твору в єдину цілісну форму. Іноді окремі фрази соло та акомпанементу переплітаються між собою, створюючи єдину мелодичну лінію і тут важливо знайти

відповідний характер, тембр, ритм, щоб домогтися найбільшого злиття із співаком та зберегти безперервність розвитку музичної драматургії.

7. Розбір вокальної партії:

- а) прочитати текст вірша;
- б) проспівати його з мелодією, розставити дихання;
- в) проспівати твір, акомпануючи собі. Звернути увагу на всі *fermato*, *tenuto*, *colla voce*, *cola parte* – бути дуже уважним в таких місцях.

Вокальна музика нерозривно пов'язана зі словом, з живою людською мовою. Тому проникнення в коло образів поетичного тексту, в його мовленнєві інтонації є неодмінною умовою для створення усвідомленого акомпанементу. Вокальну партію концертмейстер повинен не тільки добре знати, але й глибоко відчувати. Добре акомпанують ті, кому вдається повністю злитися з виконавцем у його творчих намірах, коли те, що робить соліст, стає для концертмейстера «своїм», особистим у всіх деталях.

Т. Карпенко стверджує, що: «Піаніст зобов'язаний не просто знати окрім своєї і сольну партію: добре акомпанувати він може лише тоді, коли його увага спрямована на соліста, коли він повторює «про себе» разом з ним кожен звук, кожне слово і ще краще – передчуває, заздалегідь передбачає те, що буде робити партнер. відчувати себе виконавцем сольної партії – необхідна умова в процесі роботи над твором зі співаком чи інструменталістом». Звичайно ж, при цьому концертмейстер повинен весь час слухати й свою гру, тому що захопившись партією соліста, він легко може вийти за межі гарного ансамблю, перебільшити силу звучання або змінити швидкість руху.

8. Далі потрібно у фортепіанній партії звернути увагу на звуки, які мають особливо важливе значення для акомпанементу (басові звуки, контрапункт, кульмінаційні звуки, звуки, які важливі для гармонії та ритму).

Саме басы мають важливе значення у мистецтві акомпанементу. По відношенню до головного мелодичного голосу бас утворює свою (хоча й примітивну) мелодію. Завдання концертмейстера полягає в тому, щоб увесь

час слухати мелодичну лінію басу. Під час попередньої підготовки корисно пограти мелодію басу, тоді легше буде почути його у загальному звучанні. Не менш корисно грати мелодію з басом, тому що між ними може утворитися поліфонія.

Щодо використання педалі, то тут єдиних рекомендацій бути не може, але принцип «краще дуже мало, ніж дуже багато» може бути з успіхом застосований в акомпанементі.

Після дбайливої обробки партії акомпанементу можна переходити до репетиції із співаком. Під час репетиції доцільно встановити такі моменти:

- наскільки виконання твору солістом відповідає уявленню про нього концертмейстера;
- проаналізувати всі розбіжності та відхилення від тексту;
- всі попередні моменти з'ясовуються на репетиції, причому вирішальне слово у трактовці твору залишається за солістом (за винятком випадків явного протиріччя авторському тексту).

Суто вокальні акомпанементи можна поділити на декілька груп за фактурою їх викладання:

1. Гармонічний фон.

- а) акордовий акомпанемент;
- б) чергування басу з акордами;
- в) гармонічні фігурації.

2. Ритмічний фон. Акордове або інше викладення для створення визначеного ритмічного фону.

3. Акомпанемент, який містить елементи поліфонії.

4. Акомпанемент в унісон з солістом.

Безперечно, такий розподіл дуже умовний, тому що кожний вид акомпанементу несе в собі ритмічний фон, який, у свою чергу, може складатися з акордів. Частіше за все зустрічаються акомпанементи змішаного типу, які складаються з різних видів фактури. Але для початкового вивчення краще використовувати акомпанемент з одним видом фактури, бажано

найбільш легким, щоб якомога краще сконцентрувати свою увагу на одному завданні. Через деякий час можна звернутися й до більш складних та різноманітних видів фактури. Також важливим може бути той факт, коли твори супроводжуються методичним аналізом та вказівками щодо виконання.

Важливим моментом у роботі над вокальним акомпанементом є виявлення зв'язку між звуком та словом. Основним завданням тут виступає правильне розуміння значення фортепіанного супроводу. До основних технічних завдань у процесі занять можна віднести:

- тонке відчуття фразування та співацького дихання соліста ;
- відпрацювання «темпової стійкості» та розвиток здібності до створення темпових модифікацій руху;
- уміння знаходити та створювати художньо виправданий динамічний ансамбль.

Окремо потрібно виділити роль фортепіанних вступів, завершень та інтерлюдій. Звичайно, все передбачити й дати готовий рецепт на всі випадки неможливо, оскільки кожен вступ та закінчення несуть тільки їм притаманне музично-змістовне навантаження. Проте все ж таки можна сформулювати деякі пропозиції :

- виховувати вдумливе ставлення до акомпанементу;
- на початку виконання зосередити увагу не тільки на фортепіанному вступі, але й на першій фразі соліста-співака;
- завершення потрібно грати або доповнюючи, або продовжуючи те, що було викладено у заключних фразах вокальної партії;
- суттєво зберігати безперервність розвитку музичної думки.

Отже, акомпаніаторство – один з найбільш суспільно значущих видів виконавської діяльності концертмейстера. Така діяльність потребує опанування спеціальними знаннями (про можливості різних інструментів, співацьких голосів тощо), інтенсифікує інтелектуальний розвиток піаніста,

збагачує фортепіанну гру, стимулює розвиток навичок читання нотного тексту з листа та транспонування.

У професійній практиці концертмейстеру часто доводиться грати вокальні та хорові твори у транспонованому вигляді. Головна умова – це знання гармонії та вміння застосовувати його на практиці.

Водночас, концертмейстер іноді не може виконати акомпанемент в іншій тональності, тобто транспонувати його. Тому він повинен вдосконалюватися у розвитку такої важливої навички як транспонування. Основне завдання та мета таких вправ полягає у тому, щоб розвинути та закріпити у піаніста навички виконання акомпанементу вокальних творів, а також партій солістів-інструменталістів засобом читання з аркушу у транспонуванні. Заняття транспонуванням активізує гармонічний слух та музичне мислення виконавців та інтенсифікує розвиток техніки гри на фортепіано.

Транспонування буває наступних видів:

1. Транспозиція на півтон.

Для переміщення фортепіанної партії на півтону уверх або вниз достатньо подумки проставити ключові знаки нової тональності й у процесі виконання тексту здійснити підміну випадкових знаків альтерації. Вони збережуть свою підвищену або знижену значущість, але можуть змінити вид. Замість дієза з'явиться бекар або дубль-дієз, замість бемоля – бекар або дубль-бемоль, а замість бекара – дієз або бемоль. Для цього потрібно рахувати тонову величину інтервалу, на який відбувається транспонування. При транспонуванні на хроматичний півтон уверх, дієз завжди перетворюється на дубль-дієз, а бекар у дієз. Починати потрібно з транспонування на інтервал (з «Es» у «E» або з «с» у «cis»). Умовно ставляться нові ключові знаки, обмірковуються випадкові. Це найбільш легкий засіб. Більш важкий – на м2, б2 та терцію.

2. Транспозиція на терцію.

Для того, щоб фортепіанну партію вокального твору можна було перемістити на терцію вгору або вниз, можна застосувати наступні засоби: інтервальне переміщення та заміна ключа (полегшений прийом).

Якщо транспозиція відбувається вгору, то всі ноти скрипкового ключа потрібно вважати нотами басового ключа, але з визначенням «на дві октави вище». Тобто партію правої руки потрібно читати у басовому ключі, а партію лівої руки переміщувати засобом інтервальної транспозиції. Також доцільно буде провести гармонічний аналіз акордових послідовностей, а потім зоровим уявленням переводити бас у верхні звуки акордів на лінійку вище, пам'ятаючи про ключові знаки нової тональності. Інші акордові звуки підбирати за аплікатурними формулами.

Якщо транспозиція відбувається на терцію униз, то текст, який зазначений у басовому ключі, потрібно читати так, ніби він був написаний у скрипковому, але з визначенням «на дві октави нижче».

3. Транспонування на тон.

Найбільш розповсюдженою у практиці концертмейстерів є транспозиція на певний інтервал. Такий засіб застосовується для звуковисотного переносу тексту на інтервали б2, м3 та б3. Транспозиція на тон вимагає розвинутої навички уявного переміщення нотного запису уверх або вниз з одночасною заміною знаків альтерації. Така робота важка і потребує попередньо:

- ретельно проаналізувати фортепіанну партію в оригінальній тональності;
- визначити нову тональність та подумки проставити в ключах відповідні знаки альтерації;
- з'ясувати зміни випадкових знаків.

Зустрічаючись з фортепіанною фактурою, яка базується на фігурному чергуванні звуків, концертмейстери успішно використовують прийом розподілу її на акордові комплекси, що дозволяє швидко скласти зорове та слухове уявлення про функціональну значущість отриманих таким чином

послідовностей, закріпити їх у пам'яті. Такий прийом називають грою гармонічної основи.

Виконуючи партію супроводу у новій звуковисотності, не можна дозволяти зупинки у русі. Спочатку потрібно брати повільний темп, щоб встигати зором знаходити нове місцезнаходження нотного тексту з одночасним усвідомленням зміни знаків альтерації. Якщо в цих умовах одразу не вдасться визначити звуковисотне положення складного акорду або інтонації, то потрібно взяти правильно басовий звук та деякі з верхніх голосів, але не перериваючи ритмічний та гармонічний рух музичного матеріалу.

У результаті репетиційної роботи з солістами, транспонований текст настільки закріплюється у пальцях та слуховому сприйнятті, що повністю зникає «незручність», коли текст, який бачиш, не відповідає за висотою, яку чуєш. Зором залишається контролювати напрямок руху голосів, відмічати появу цезур, випадкових знаків та динамічних означень.

Виступаючи помічником педагога-вокаліста, концертмейстер не лише вчить з учнем або студентом репертуар, але й допомагає йому засвоювати вказівки педагога. Чим більше працює концертмейстер в класі одного викладача, тим більше між ними встановлюється взаєморозуміння та спільна «робоча термінологія». Концертмейстер на занятті повинен бути в творчому стані, не допускати гри фрагментів, які не було вивчено досконало, і сумлінно займатися з будь-яким вокалістом, незалежно від його здібностей.

4.4. Робота над інструментальним акомпанементом

Акомпанування солістам-інструменталістам має певну специфіку. Так, по-перше, інструментальне виконавство – це найбільш об'ємна сфера діяльності концертмейстера, домінуюча частина якої припадає на музично-освітню сферу. По-друге, в роботі з інструменталістами у освітніх закладах на перший план виступає саме педагогічний аспект. По-третє, в

інструментальному ансамблі повністю відсутній такий конкретний смисловий орієнтир як поетичний текст. Тому спільний з учнем-інструменталістом на думку В.Доронюк: «Цей пошук єдиних художньо-смислових координат передбачає наявність особливого взаєморозуміння, як вербального – в процесі репетицій і обговорення інтерпретації, так і музичного – в процесі виконання. В цьому випадку дослідження механізмів концертмейстерської інтуїції, яка забезпечує злитність в ансамблі, виступає нагальною необхідністю» .

Під час роботи з учнем-інструменталістом концертмейстерові не обійтись без уміння чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучання фортепіано з можливостями виконуючого соло інструменту і художнім задумом соліста. Так, при акомпанементі скрипки сила звуку може бути більшою, ніж при акомпанементі альту або віолончелі. При акомпанементі духовим інструментам піаністу необхідно враховувати можливості апарату соліста, брати до уваги момент дихання при фразуванні. Також слід контролювати чистоту ладу духового інструменту з урахуванням розігріву. Сила та яскравість фортепіанного супроводу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом може бути більшою, ніж при акомпанементі з валторною, тубою, фаготом. При інструментальному акомпанементі особливо важливою є слухова організація піаніста, оскільки рухливість дерев'яних духових інструментів значно вища за рухливість людського голосу.

Концертмейстеру слід знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів, позначення флажолетів, різних штрихів тощо, а також альтовий і теноровий ключі «До».

Для попереднього ознайомлення з повною фактурою інструментального твору з акомпанементом фортепіано доцільним є спочатку програвання сольної партії у супроводі спрощеної фактури або гармонійної основи партії акомпанементу. «Для цього, – радить Є. Нікітська, – потрібно окремо програти партію акомпанементу і втілити її гармонічну основу шляхом зведення усіх звуків гармонічного фону до ряду акордів в їх простому

викладі. При цьому випускаються не лише усі позагармонічні та колористичні звуки гармонічного фону, але й будь-які інші компоненти фортепіанної партії, як, наприклад, підголоски та інші поліфонічні утворення».

В інструментальних творах точне відтворення соло-партії на піаніно часто є нездійсненним, особливо у віртуозних п'єсах. У таких випадках піаніно повинне служити лише допоміжним засобом при попередньому перегляді твору для того, щоб створити подумки ясне уявлення про інтонаційний зміст партії солюючого інструменту. У самостійній роботі піаніст повинен виявити принципи побудови пасажів, визначити їх опорні звуки у їх співвідношенні з гармонійною основою й таким чином добре ознайомитися з твором, щоб мати можливість під час гри із солістом стежити за його партією.

Особливості роботи концертмейстера в класі струнно-смічкових інструментів.

Зупинимося на особливостях роботи концертмейстера у класі скрипки. Основне завдання концертмейстера полягає в тому, щоб допомогти учневі опанувати твір, підготувати його до концертного виступу. Зазвичай робота учня над п'єсою складається з наступних стадій: розбір, фрагментарне виконання, виконання від початку до кінця (репетиційне), яке передуює концертному. Концертмейстер може включитися в роботу іще на стадії розбору для вирішення різноманітних виконавських завдань. Потрібно враховувати те, що учні або студенти звикають до акомпанементу у найменших деталях, тому пропущений під час перегортання звичний для учня бас або акорд, може викликати непередбачену реакцію – аж до зупинки виконання.

Якщо на стадії розучування твору учень/студент втрачає контроль над інтонацією (особливо у високих позиціях), піаніст може підіграти звуки мелодії, як це робиться у вокальних класах. Він допомагає учневі впоратися з незрозумілим для нього ритмом, дублюючи на роялі сольну партію. Іноді учні не дотримують або скорочують довгі ноти під час пауз у фортепіано. У

цих випадках корисно буває заповнити паузу акордами. Взагалі тимчасова видозміна фактури акомпанементу часто допомагає скрипалю швидше овоїти свою партію. Якщо соліст перебуває на ранній стадії оволодіння твором, то концертмейстерові необов'язково грати свою партію в повному обсязі, він може обмежитися лише головними її елементами: найважливішими басами, гармоніями.

Існує щонайменше два моменти в акомпанементі, контроль за якими забезпечує цілісність і закінченість виконання в ансамблі з будь-яким партнером, а із скрипалем особливо. Це – темпоритм і динаміка.

Своєрідність темпоритмічної сторони виконання учня або студента визначається поступовим освоєнням ним нових типів фактури, що ускладнюються з часом, і розподілом смичка. Все це впливає на характер акомпанементу. Кожного разу, коли скрипаль опановує новий штрих, концертмейстер повинен бути наготові.

Істотно впливають на ансамбль учня і концертмейстера фактурні труднощі в партії скрипки, наприклад, виконання подвійних нот. Як правило, на їх озвучування витрачається більше музичного часу, і темп сповільнюється. Іноді солісту вигідно трохи прискорити темп (особливо якщо декілька нот припадає на один смичок). Все це повинен враховувати піаніст в акомпанементі.

Ламані акорди – це іще один приклад скрипкової фактури, яка вимагає уваги концертмейстера. Якщо такі акорди чергуються з дрібними нотами, то піаністу слід почекати, доки учень/студент все як слід озвучить в акордах, дещо уповільнивши при цьому темп. У фігураціях потрібно повернутися до основного темпу і піаніст до цього повинен бути готовий.

Злагожденість ансамблю концертмейстера і скрипаля залежить і від уміння останнього вести смичок. Труднощі зустрічаються вже при закінченні п'єс кантиленного характеру, що завершуються довгою нотою: смичка, як правило, не вистачає. І тут піаністові краще не поспішати, а скрипалеві продовжити останню ноту, наскільки це можливо, і зупинити смичок укінці,

не опускаючи його, поки не припиниться звучання у фортепіано. У середині п'єс, де смичок уже не зупиниш, піаністові доводиться шукати можливість підштовхнути темп активним фразуванням, не втрачаючи при цьому почуття міри. Концертмейстер повинен пам'ятати в подібних випадках, що є межа пристосовності, яку переступати не можна.

Що стосується динамічної сторони ансамблю із солістом, то тут варто враховувати такі фактори, як ступінь загальномузичного розвитку соліста, його технічна оснащеність, нарешті, можливості конкретного струнного інструмента, на якому він грає. У творах, у яких партія піаніно є типово акомпануючою, соліст завжди відіграє провідну роль, незважаючи на те, що за своїм артистичним рівнем він є більш слабким партнером. У цих умовах гарний концертмейстер не повинен випинати переваги своєї гри, а має уміти залишитися «у тіні соліста», підкресливши й висвітливши кращі сторони його гри.

Щодо цього, то тут важливим є питання про характер гри фортепіанних вступів. Досить комічним буде жалюгідне звучання скрипки в руках слабого скрипаля або невиразна гра віолончеліста-початківця після «гучного» вступу концертмейстера. Граючи в ансамблі з «неяскравим» солістом, піаністові варто виконати вступ дуже виразно, але порівнюючи свою гру зі звуковими й емоційними можливостями соліста.

Робота піаніста в класі віолончелі має чимало спільного із класом скрипки, але зі своєю специфікою. У класі віолончелі велика увага приділяється роботі над звуком, що залежить від швидкості ведення смичка, зміни смичка, різної атаки звуку. Концертмейстеру необхідно мати уявлення про різні штрихи, які виконуються кінцем смичка, серединою смичка, про моменти співвідношення штриха з вібраційним імпульсом, різним тембровим і вібраційним забарвленням звуку, використанням різних струн, як особливого тембрового забарвлення. Ці моменти мають значення у вирішенні художніх завдань повноцінного ансамблевого виконання.

Наприклад, у стародавніх сонатах, які входять у репертуар віолончелістів, у соліста часто у швидкому темпі йде «техніка», а у піаніста – ритмічний акомпанемент. Коли при цьому в соліста зустрічаються великі позиційні стрибки, стрибки через далекі струни тощо, то піаніст не має права випереджати віолончеліста. Такий акомпанемент тільки перешкодить виконавцеві.

Фортепіанні версії перекладання оркестрової партитури інструментальних концертів бувають дуже різними, іноді незручними. Концертмейстерові доводиться щось скорочувати, нібито роблячи власне перекладання оркестрової партії. Важливе завдання концертмейстера – постаратися імітувати звучання оркестру, зображувати на піаніно необхідну різницю звучання струнних, духових та ударних інструментів.

Своєрідність роботи концертмейстера в класі народних інструментів.

Багато концертмейстерів, які починають роботу в класі народних інструментів – бандури, кобзи, домри, та які володіють гарною музичною інтуїцією й чуйністю, відчують піаністичну незручність від того, що звична гра «на опорі», якій вчать на спеціальності, тут не підходить, тому що домра, наприклад, є щипковим інструментом, і її звучання не відрізняється польотним, довгим звуком.

Концертмейстерові, який присвятив себе роботі з народними струнними інструментами, необхідно мати уявлення про основні прийоми звуковидобування на інструментах, з якими доводиться грати. Знання особливостей штрихової й звукоутворювальної палітри допоможе в акомпанементі знайти їм відповідне звучання, знайти динамічне й колористичне співвідношення з тембрами цих інструментів.

Основні прийоми гри на бандурі – щипок, удар і тремоло (швидке чергування ударів), які безупинно доповнюються за рахунок застосування прийомів, запозичених із практики гри на інших інструментах (струнних смичкових): піцicato лівою й правою рукою, натуральні й штучні флажолети, удар за підставкою, піцicato вібрато й тремоло вібрато.

Має місце одночасне використання різних прийомів. Звук домри, що отримується ударом медіатора – дзвінкий і ясний, а на тремоло – такий, що ллється й співучий. Гра на грифі створює приглушене, матове звучання, а біля підставки, навпаки, дає відкритий, злегка «гугнявий» звук, що нагадує банджо. Деякі труднощі являє собою гра у верхніх ладах через менший розмір і складність попадання. Струна мі, особливо в притиснутому стані, звучить досить глухо. У цілому, динамічна шкала може бути досить різноманітною: від найніжнішого піанісимо на піцикато в лівій і флажолетах до досить потужного фортісимо на акордах тремоло. Домра має широкі віртуозні можливості, що з успіхом використовується композиторами у творах для цього інструменту.

У пошуках тембрового й динамічного злиття з домрою концертмейстер повинен прагнути до сухого, чіткого звуковидобування, що особливо складно зберегти в паралельних з домрою пасажах. У таких випадках legato у піаніста повинне бути non troppo legato, злегка марковане, з дуже різким відпусканням клавiші після її натискання. Цей прийом у поєднанні із гранично рівним ритмічним виконанням дозволяє концертмейстерові вирішити не тільки проблему відповідності штрихів, але також і проблему синхронності у віртуозних фрагментах.

Тут необхідно відзначити, що робота зі струнними щипковими інструментами штовхає концертмейстера на пошук нових піаністичних прийомів, які часом суперечать звуковим вимогам, пропонованим у сольному виконавстві, з метою досягнення тембрової й артикуляційної ідентичності звучання піаніно й домри.

Вибудовуючи динамічний баланс, необхідно враховувати приглушений характер звучання домри в нижній теситурі (на струні мі), легке, повітряне звучання флажолетів, коли звук фортепіано повинен вбудовуватися у звук домри, м'яке звучання піцикато vibrato. З іншого боку, щільне акордове звучання, особливо на тремоло потребує потужної підтримки фортепіано.

При акомпануванні народним інструментам *crescendo* на фортепіано в пасажах потрібно робити пізніше, ніби «підхоплюючи» соліста, підсилюючи враження загального звучання, *diminuendo* – раніше, роблячи це свідомо для того, щоб «звільнити» звуковий простір для соліста.

Народні акомпанементи вимагають від концертмейстера гарної технічної бази, уміння грати легко у швидких темпах пасажі «туше» – «шепітливою» звучністю. Рухи пальців майже невидимі, гра лише кінчиками – подушечками пальця. Іноді буває досить ваги пальця, але з особливою артикуляцією – «говірком» (*parlando*). Ансамблеві труднощі представляє спільне виконання пасажів, тому для точнішого збігу в ансамблі можна рекомендувати разом із солістом повчити пасажі з опорою на перші ноти групувань.

Уміння реагувати дуже швидко на те, що саме в цей момент грає соліст, нерідко буває у творах танцювального характеру, де зустрічаються синкопи без першої долі. Потрібно грати їх, не втрачаючи при цьому відчуття ритмічної пульсації. Концертмейстер повинен мати абсолютне відчуття ритму, інакше він ніколи не стане гідною частиною ансамблю. Звукові межі «f» та «p» необхідно вчити. Це не тільки звукові труднощі, але одночасно й технічна проблема. Потрібне велике мистецтво, щоб не заглушити соліста. Концертмейстер повинен уміло вибудовувати підголоски, пом'якшувати тло, роблячи його іноді «зовсім повітряним».

Професійній діяльності концертмейстера повинні бути притаманні мобільність і швидкість реакції. У випадку, якщо соліст на концерті раптом «втрачає» текст, перескакує або пропускає який-небудь епізод, то досвідчений концертмейстер, не перестаючи грати, повинен підхопити соліста й благополучно довести твір до кінця.

Головна умова ансамблю – погоджене звучання піаніно й соліста. І справа не тільки в динаміці, але й у характері звучання, настрої. Необхідно нагадати, що партія соліста протягом усього твору повинна звучати у свідомості концертмейстера й збігатися з реальним звучанням соліста – від цього

залежить успіх ансамблю.

Специфіка роботи концертмейстера в класі духових інструментів.

Кожен із духових інструментів відрізняється за будовою, особливостями звуковидобування, специфікою виконання. Все це необхідно враховувати концертмейстеру при акомпанементі.

Так, клас дерев'яних духових інструментів представлений значною кількістю інструментів.

Флейта – духовий музичний інструмент, у якому первинним джерелом коливань є повітряний струмінь, що розсікається об край стінки інструмента. Джерело коливань рухає повітряний струмінь в каналі флейти й утворюється звук певної висоти. Для сучасної флейти характерний діапазон від першої до четвертої октави; нижній регістр м'який і глухуватий, найбільш високі звуки, навпаки, пронизливі й свистячі, а середній і почасти верхній регістри мають тембр, що описується як ніжний і співучий

Блокфлейта – інструмент що не піддається транспонуванню, тому інструменти в ладі «До» записуються в реальному звучанні. Стандартний діапазон інструменту становить дещо більше двох октав: для сопрано він складає від до першої октави до ре третьої октави. Більш високі ноти можуть звучати різко й гірше інтонуватися. Для високого регістру потрібна значна витрата повітря. Концертмейстерові важливо грамотно співвідносити звучання акомпанементу й солюючого інструменту. Партія фортепіано повинна бути чуйною, менш насиченою.

Гобой – язичковий дерев'яний духовий музичний інструмент. Це інструмент сопранового регістру, який являє собою трубку конічної форми із системою клапанів і подвійною тростиною (язичком). Інструмент володіє співочим, однак трохи гугнявим, а у верхньому регістрі – різким тембром. Основу репертуару для гобоя становлять твори епохи бароко (твори Й. Баха і його сучасників) і класицизму (В. Моцарт). Рідше виконуються твори композиторів-романтиків (Р. Шумана) і сучасних композиторів.

Кларнет – язичковий дерев'яний духовий музичний інструмент із одинарною тростиною. Сучасний кларнет має широкий діапазон, володіє м'яким, теплим тембром і представляє виконавцеві широкі виразні можливості. Для учня досить складно опанувати навичку гри на кларнеті через особливу постановку корпусу, голови, пальців, язика, дихання. Успіхи учня у значній мірі залежать і від технічного стану інструменту.

Концертмейстерові варто враховувати всі викладені труднощі при роботі із кларнетистом. Особливу увагу слід приділити моментам взяття дихання й технічної оснащеності соліста. Так, наприклад, занадто рухливий темп за низьких можливостей виконавця здатний збити його. Гра буде з постійними «спотиканнями». Для акомпанементу концертмейстеру необхідно знайти особливі забарвлення у звучанні фортепіанної партії.

Саксофон – духовий музичний інструмент, який за принципом звуковидобування належить до сімейства язичкових дерев'яних духових музичних інструментів. Є одним з основних інструментів джазу, а також естрадної музики. Інструмент має повне й потужне звучання, володіє співучим тембром і великою технічною рухливістю. Концертмейстер при грі із солістом повинен також яскраво показувати свою партію, знаходячи потрібний баланс звучання. Особливу увагу при цьому слід приділити басовій лінії фортепіано як опорі у творі. Варто відзначити, що характер акомпанементу залежить від виду саксофону. У практиці використовуються 4 різновиди: сопрано, саксофон-альт, саксофон-тенор і саксофон-баритон.

Фагот – язичковий дерев'яний духовий музичний інструмент басового, тенорового й частково альтового регістру. Тембр фагота досить експресивний і на всьому діапазоні багатий обертонами. Найбільш використовувані нижній і середній регістри інструменту, верхні ноти звучать трохи гугняво й придушено. Фагот використовується у симфонічному, рідше в духовому оркестрі, а також як сольний й ансамблевий інструмент.

Кожен з інструментів відрізняється будовою, особливостями звуковидобування, специфікою виконання. Все це необхідно враховувати

концертмейстерові при акомпанементі. Особливу увагу варто звернути на підвищену роль відчуття диригентської руки: ауфтаки, моменти взяття дихання солістом, точне відчуття темпу. Варто опрацьовувати і обговорювати із солістом такі особливості виконання, як розподіл дихання на фразу, місця взяття дихання. При цьому необхідно враховувати можливості апарату соліста. Концертмейстерові не обійтися без уміння чути кожную деталь партії соліста, порівнюючи звучність піаніно з можливостями солюючого інструмента й художнім задумом виконуваного твору. Динаміка звучання піаніно в ансамблі з кожним із інструментів відрізняється більшою або меншою щільністю й насиченістю.

До групи мідних духових інструментів входять корнет, труба, альт, тенор, баритон, валторна, тромбон, туба. При грі на мідних інструментах дихання подається через мундштук, розмір для кожного інструмента свій.

Корнет – звичайний учасник духового оркестру, де виконується мелодійний голос. Він є більш навчальним інструментом, що служить для підготовчого етапу переходу на трубу. Концертмейстерові варто враховувати яскравий, іноді у виконанні учня або студента кричущий звук корнета. Тому буде актуальним яскравий, виразний, чіткий акомпанемент. Солісту непросто дається отримання співучого, кантиленного звучання через сам характер звуку труби. При виконанні стаккато, пасажів або репетицій язиком ударяється кожна нота. Через недосконалість апарату виконавця можуть виникати нерівності темпу, уповільнення, млявість виконання. У своїй роботі концертмейстерові треба це враховувати й допомагати солістові.

Наступна група інструментів – це саксгорни й мідні духові музичні інструменти із широкою мензурою. У цю групу входять: альт, тенор, баритон, бас.

Альт – найвищий з овальних мідних інструментів із широкою мензурою. Його кращий за повнотою та експресією звучання середній регістр найбільш пристосований для проведення плавних протяжних мелодій і мелодій рухливого характеру, а ясність і чіткість отримання звуку в цьому ж регістрі

сприяє ритмічній виразності виконання мелодійних і супроводжуючих голосів. Акомпануючи альту, концертмейстерові варто пам'ятати, що цей інструмент має досить тьмянний і невиразний звук. Тому потрібно порівнювати звучання акомпанементу із солюючою партією. Крім того, учні по класу альту часто виконують трубний репертуар, тому партію акомпанементу доводиться транспонувати на кварту вгору, і це вміння концертмейстера в цьому випадку дуже важливе.

Баритон володіє насиченістю, співучістю, теплотою й експресивністю загального звучання. Прекрасні темброві й динамічні властивості баритона, що зберігаються протягом майже всього діапазону, особливо чітко проявляються у «сфері виразної гри». Технічні можливості баритона не уступають можливості тенора й інших інструментів основної групи. Однак, деяка в'язкість і ваговитість його звучання особливо помітна в нижньому регістрі, що не дозволяє виконувати рухливі голоси з такою легкістю й виразністю, які властиві, наприклад, корнетові. Тому акомпануючи баритону, особливо в кантиленних творах, більшу увагу потрібно приділяти звуку, виразності фраз, співучості, підтримуючи соліста.

Яскравим представником об'єднання мідних духових інструментів є труба, інструмент альтово-сопранового регістру, найвищий за звучанням серед мідних духових. Основним принципом гри на трубі є одержання гармонійних співзвучностей шляхом зміни положення губ і зміни довжини струменя повітря в інструменті, що досягається за допомогою механізму вентилів. Від природи звук труби менш багатий і різноманітний, ніж, наприклад, у валторни. Йому не властива теплота, задушевність, гнучкість. Тому для учня це непросте завдання – приборкати різкий, іноді крикливий звук труби в кантилені. Концертмейстерові тут не потрібно приглушати акомпанемент. Репертуар труби має велику кількість сольних творів різного характеру. Багатьом творам у швидкому темпі властива маршова подібність, закличні інтонації, чіткість ритму, що вимагає від солюючої партії й акомпанементу технічності, ясності й чіткості звучання.

Валторна – мідний духовий хроматичний інструмент, що перевершує всі інші м'якістю тону. На відміну від інших мідних духових інструментів, валторна є інструментом лівостороннім. З усіх мідних духових інструментів валторна відрізняється найбільшим діапазоном, тому що при вузькій мензурі й великій довжині трубки на ній можливо одержати натуральну шкалу від 2-го до 16-го обертону. Витрата повітря на ній відносно невелика, що потрібно враховувати в акомпанементі, даючи солістові час взяти дихання. Акомпануючи валторні, варто пам'ятати, що за своєю силою звук валторни слабкіший, ніж в інших духових інструментів.

Тромбон – духовий мідний музичний інструмент басово-тенорового регістру. Це інструмент, що не транспонується, тому його ноти завжди записуються відповідно до справжнього звучання. Тромбон – різноманітний за штрихами і технічно рухливий інструмент, має яскравий, блискучий тембр у середньому й верхньому регістрах, похмурий – у нижньому. Він використовується не тільки в оркестрі, але й у якості солюючого інструменту. Репертуар для тромбону різноманітний: від класичного до джазового.

Туба – це найнижчий за регістром інструмент. Туба має суворий, масивний тембр, звук туби важко інтонується. Потрібно відзначити, що через великі розміри туби виконавець грає на ньому сидячи, тримаючи інструмент перед собою, на злегка розсунутих колінах. Але у випадку сольної гри тубісти часто виконують стоячи, використовуючи при цьому підтримуючий ремінь. Розтруб спрямований суворо вгору, без нахилу, через акустичні особливості інструмента. Дихання при грі на тубі витрачається в неймовірних розмірах. Іноді, особливо в низькому регістрі, музикант змушений змінювати дихання практично на кожному звуці.

У міру просування вгору зусилля виконавця зростають знову і у найвищій октаві виявляються утрудненими, а чим більше звукоряд туби наближається до своїх найкращих степенів, тим витрата дихання стає помітнішою. Таким чином, крайні точки звукоряду як знизу, так і зверху викликають, приблизно,

однакова витрату дихання. Тому, акомпануючи тубісту-початківцю, варто пам'ятати, що найчастіше часте взяття дихання в таких місцях може затягувати темп. В акомпанементі варто приділяти більше уваги лівій руці, підтримуючи тембр туби. Ноти в низькому регістрі на тубі звучать тьмяно й трохи придушено, тому концертмейстерові варто забрати звук, щоб не «перекрити» соліста.

Концертмейстер повинен вивчати свою партію з такою ж старанністю, з якої він готує сольний репертуар. Тільки тоді, не пов'язаний із труднощами й несподіванками, він зможе вільно слідувати за солістом, відчувати його наміри, гнучко й чуйно відгукуватися на всі темпові й динамічні відхилення, швидко реагувати на раптові або випадкові відхилення соліста від призначеного плану й зберігати ансамбль. Лише коли піаніст упевнений у собі, він не стане в ансамблі ховатися за соліста. Більше того, досвідчений концертмейстер завжди може прикрити гріхи недосвідченого виконавця й показати його в максимально вигідному світлі.

Одним з найскладніших можна вважати втілення на фортепіано специфіки звучності духових інструментів. Розходження у звуковидобуванні служить тут основною перешкодою. Раніше за все слід спробувати за можливості пом'якшити атаку звуку. Мати образне уявлення побудови духової групи. При виконанні ж акордів, властивих групі дерев'яних духових інструментів, фіксація пальців і кисті руки виступає найпершою необхідністю. Стаккато в подібних випадках виконується трохи м'якше, ніж звичайне стаккато на піаніно, – ніби штрихом нон легато. Застосування педалі суворо обмежене. Виконуючи на роялі епізоди, призначені в оркестрі для мідних духових інструментів, корисно враховувати особливості кожної групи. Відомо, що валторни звучать значно м'якше труб, а тромбони охоплюють досить широкий діапазон динамічних можливостей. Однак ці поради не можна сприймати буквально: далеко не завжди вдалий прийом стає універсальним.

4.5. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера

У сучасних умовах функціонування спільного виконавства психологічна контактність, адаптивність і мобільність концертмейстера є важливою й навіть обов'язковою. Т. Воробкевич відзначає, що робота з будь-яким виконавцем «включає складний комплекс педагогічних, психологічних і творчих завдань, які необхідно вирішувати в синтезі, не розбиваючи цілісність творчого процесу».

Про це говорить і В. Крицький: «Необхідність комунікативних умінь для концертмейстера обумовлюється самою специфікою його професії. Він працює у парі з солістом або з виконавським колективом. І від того, наскільки він налагодить комунікацію з ними, настільки буде успішною їх співпраця».

На думку Т. Молчанової, саме «концертмейстер може стати психологічною опорою соліста або ансамблю».

Прояв особистісних якостей концертмейстера полягає у:

- налагодженні контакту із солістом, який формується в обміні інформацією для загальної координації намірів і дій;
- варіативності як психофізіологічного стану концентрації уваги й гнучкості реакції;
- мобільності як здатності швидко пристосовуватися до нових обставин.

Психологічна складова роботи концертмейстера здобуває ознаки обов'язкової умови, від якої прямо залежить партнерське спілкування соліста або інших музикантів й якість їх художньої співтворчості. О.Олексюк констатує: «Якщо музикант – неважливо, чи займається він виконавською або композиторською діяльністю, розробляє питання теорії, або ж викладає – не цікавиться психологічними аспектами своєї діяльності, він, швидше за все, займається не своєю справою».

Особливим специфічним моментом психологічної складової роботи концертмейстера є поєднання двох виконавців, під яким розуміється спілкування концертмейстера й соліста як складний, багатоетапний процес створення й розвитку контакту, що включає в себе інформаційну комунікацію, визначення єдиної стратегії, тактики відносин і наступних спільних усвідомлених дій, взаємопідтримки певних ініціатив. Мати самосвідомість – значить відповідально розуміти необхідність усвідомлення свого особистісного буття й буття «іншого» у цілеспрямованій та органічно завершеній якості. При цьому у власній свідомості «я» повинне усвідомлювати іншого, тобто, приймати й розуміти його як своє. Саме цього вимагає ідея М.М. Бахтіна про діалог як форму свідомості й самосвідомості: «... свідомість є там, де є дві свідомості, дух є там, де є два духи». В момент психологічного зближення із солістом конструюється загальний виконавський образ, створюється єдиний психоемоційний простір і формується психологічне налагодження творчих відносин у взаємодії з відповідною корекцією й узгодженням спільних виконавських дій.

Необхідність набуття психологічних навичок визначається практичною потребою, тому концертмейстер повинен не лише розвиватися безпосередньо у виконавській (професійній) діяльності, здобувати відповідні знання, уміння й навички, але й виховувати самостійний практичний підхід у різних неординарних ситуаціях з використанням особистісних і професійних якостей і психологічної компетентності. Мова йде про визначення мотиваційного комплексу, який закладається, насамперед, шляхом практичної діяльності у форматі концертмейстерської діяльності за різними напрямками, у передрепетиційній роботі, у концертних виступах. Власне практична діяльність із солістом або виконавським колективом орієнтує на знаходження з ними психологічної контактності.

Іншим досить важливим компонентом ансамблевого виконавства служить слухове сприйняття один одного, уміння слухати й чути загальне звучання твору. Концертмейстер зобов'язаний вийти зі сфери сприйняття звучання

лише свого інструменту, уявити й почути співвідношення з іншим (інструментом або голосом), регулювати звуковий баланс і прагнути до детально погодженого виконання твору.

Істотним фактором успішного виступу в ансамблі є воля – здатність до свідомої мобілізації як власних психічних властивостей, так і соліста з метою подолання перешкод на шляху намічених цілей.

Відзначимо, що в створенні творчого тандему беруть участь не тільки візуальні, слухові й вольові реакції виконавців, але і їх загальна культура, професійний досвід, також такі властивості особистості, як комунікабельність, толерантність й інтуїція, як важлива складова в структурі концертмейстерської діяльності, що складається зі сприйняття й розпізнавання інформації, прогнозування результату й швидкості реагування в процесі спільного виконавства.

Відзначимо, що на початку взаємодії двох виконавців формуванню єдності перешкоджають індивідуальні уявлення музикантів про один і той же твір. Адже нотний текст, як втілення в знаковій системі задуму композитора, наповненого авторськими ремарками, які допомагають його «прочитанню», не завжди здатний направити творчі пошуки музикантів в одному напрямку. Це пояснюється відмінністю людської й музикантської індивідуальності, що робить такими несхожими й одночасно переконливими різні інтерпретації в індивідуальному прочитанні виконавців-солістів. Але в спільному музикуванні такі індивідуальні інтерпретаційні рішення здатні тільки зруйнувати виконавський ансамбль, оскільки є суб'єктивними, втілюють залежність від особливостей окремої особистості, її досвіду, а значить буде і різне сприйняття музичного образу кожним учасником ансамблю.

Зближенню позицій сприяє спільне осмислення концептуального змісту твору і пошук загальної виконавської інтерпретації. На даному етапі доцільно спиратися на об'єктивні фактори загального інтерпретаційного прочитання (культурний контекст епохи й відповідні виконавські традиції, композиторські засоби об'єктивації змісту твору).

У процесі психологічної адаптації (на стадії спільної роботи над твором) відбувається взаємообмін і зближення виконавських емоційних сфер через:

- виявлення змістовного підтексту емоційного стану твору за допомогою аналізу виразних музичних елементів, що визначають його характер;
- присутність відповідного художньо-творчого рівня сприяння й «спілкування» двох виконавців з музичним твором;
- звертання до художніх емоцій, асоціацій, які надають відповідне узагальнення трактуванню.

При цьому індивідуальна творча ініціатива не нівелюється, що може привести до повної безініціативності й викорінювання високомистецького результату. Саме тому творча ініціативність повинна бути властива всім учасникам ансамблю, а спільний аналіз може визначити ступінь активності кожного виконавця. Дж. Мур із цього приводу пише: «Камерна музика (струнний квартет, скрипкова соната, пісенний цикл) припускає ідеальний ансамбль і повне взаєморозуміння між виконавцями».

Одним з найважливіших аспектів прояву психологічної мобільності й адаптивності концертмейстера є поведінка і реакції в умовах сценічних виступів, де він не тільки ментально реагує на появу проблеми, але й виступає в ролі психолога, допомагає зняти психологічну напругу перед відповідальним виступом, відгородитися від негативного тла. Концертмейстер зобов'язаний знайти точну модель для створення відповідного настрою виступу, за необхідності – допомогти пережити невдачі й з'ясувати причини з метою запобігання помилок у майбутньому. Л. Пушкар, розглядаючи психологічну складову концертмейстера й використовуючи влучні асоціації, на перше місце ставить здатність бути «музичним лоцманом», уміти провести «виконавський корабель через всі можливі рифи».

Упевненість концертмейстера передається солістові, допомагаючи йому знайти «твердий виконавський ґрунт», а, отже, фізичну й емоційну свободу. Відзначимо, що кожен музикант із практикою знаходить самостійний спосіб

боротьби із хвилюванням (існують і такі артисти, які взагалі не хвилюються). Одним з дієвих методів боротьби зі сценічним хвилюванням є штучне моделювання ситуації, близької до сценічної – попередні апробації програми на публіці (виступи перед друзями, іншими учнями або студентами тощо), передконцертні репетиції. Л.Пушкар додає: «Відомі випадки, коли виконавці напередодні концерту, займаючись у себе вдома, одягали концертні костюми, вклонялися уявній аудиторії й виконували всю програму у тому стані, що нагадував атмосферу майбутнього виступу». Так створюється штучна стресова ситуація, що загартовує волю виконавців.

Питання для самоперевірки

1. Дайте визначення концертмейстерству.
2. Що повинен знати концертмейстер? Якими вміннями повинен володіти концертмейстер?
3. Які етапи роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору?
4. Які є види транспонування?
5. Контроль за чим забезпечує цілісність і закінченість виконання в ансамблі зі скрипалем?
6. Які є цікаві моменти у роботі концертмейстера в класі народних інструментів?
7. Що необхідно враховувати концертмейстеру при акомпанементі духовим інструментам.
8. Які є психологічні аспекти діяльності концертмейстера?

ВИСНОВКИ

Вокальне виконавство – це один з найпоширеніших та найдоступніших видів мистецтва, що передбачає виконання співаками музичних творів різної складності. Тому у системі сучасного освітнього процесу вищого

навчального закладу значне місце приділяється удосконаленню вокально-виконавської майстерності учнів та студентів.

Запропонований авторами навчальний посібник «Удосконалення вокально-виконавської майстерності у навчальному процесі» спрямований на формування у молоді (учнів та студентів) знань, умінь і навичок, які дозволять їм у подальшому здійснювати успішну вокально-виконавську діяльність.

Матеріал навчального посібника дозволяє:

- розвинути спеціальні здібності та професійні якості вокаліста (мелодійного і гармонійного слуху, музичної пам'яті, відчуття ритму, емоційності й артистизму);
- сформувати й розвинути вокально-технічні й художні навички, які забезпечують можливість творчо здійснювати вокальну роботу у подальшому;
- з'ясувати особливості концертмейстерської діяльності;
- забезпечити виховання у молоді художнього смаку за допомогою естетично цінного музичного матеріалу;
- опанувати практичні аспекти спільної взаємодії вокаліста, педагога та концертмейстера.

Поряд із забезпеченням молоді знаннями, уміннями та навичками вокально-виконавської діяльності здійснюється розвиток її творчого потенціалу. У ході навчального процесу молодь вчиться самостійно розв'язувати проблемні завдання, практично застосовувати набуті знання, набуває та удосконалює свої вокально-виконавські компетентності. Розвиток творчого потенціалу молоді під час навчання також передбачає усвідомлення ними важливості набуття вокально-виконавських умінь та навичок, «відшліфовування» до ідеальної власної виконавської манери як соло, так і у ансамблі. У цьому процесі відбувається орієнтація учнів та студентів на музичну творчість, їх спонукання до творчої активності. Систематичність роботи над вокальними творами у взаємодії з педагогом та

концертмейстером є основою подальшої успішної вокально-виконавської діяльності як сольної, так і у колективі. Результатом розвитку творчого потенціалу молоді стає її самореалізація в майбутній професійній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2010. 68с.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144с.
3. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект: дослідницька праця. Київ: Українська ідея, 2003. 124 с.
4. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
5. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. 3-тє вид. Київ: Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
6. Архимович Л. Б., Шеффер Т. В. Живі сторінки української музики. Київ: Наукова думка, 1995. 200 с.
7. Ашихміна Н.В. Концертмейстерський клас: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Одеса : Університет Ушинського, 2019. 206 с.
8. Букач М. М. Взаємозв'язок слуху та голосу – основа вокального виховання. *Наукові записки НаУКМА*. 2006. Вип. 29. С. 121-127
9. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2004. 244 с.
10. Гавриленко Л.М. Психофізіологічний фактор як домінуючий у процесі вокального виховання дитини. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. праць НМАУ. 2009. Вип. 20. С. 86-92.
11. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підр. для вищ. муз. навч. закладів. 3-тє перевид. Київ: НМАУ, 2008. 318 с.
12. Голубєв П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Київ: Музична Україна, 1983. 62 с.
13. Горемичкін А. І. Основи музичної мови. Мелітополь: Мелітопольський державний педагогічний університет, 2005. 161 с.
14. Гринь Л.О. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ

століття. *Вісник Запорізького національного університету*. 2012. № 1. С. 45-49

15. Гринчук І. П., Бурська О. П. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: навчальний посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 127–149.
16. Дем'янчук О.Д. Розвиток музичних здібностей у молодших школярів. *Початкова школа*. 1995. № 4. С.14-15
17. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики: навч. посіб. для викладачів і студентів вищих навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. 306 с.
18. Дуткевич Т. Загальна психологія (конспект лекцій): навчальний посібник. Кам'янець-Подільський, 2012. 96 с.
19. Енциклопедичний словник Ф. Бокгауза й І. Єфрона. URL. <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>
20. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навичок / Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів, 2012. 43 с.
21. Зязюн І.А., Сагач Г.М. Краса педагогічної дії. Київ: УФІМБ, 1997. 302 с.
22. Євтушенко Д.Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. 2-ге перевид., стереотип. Київ: Музична Україна, 1989. 96.
23. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: навчальний посібник. Вид. 4., доопрац. Київ: Музична Україна, 2009. 222 с.
24. Карпенко Т. П. Концертмейстерський клас: методичні рекомендації. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2005. 64 с.
25. Карпось В.А. Основні положення з теорії співу: навч.-метод. посібник. Луцьк: Вежа, 2003. 202 с.
26. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344 с.
27. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 2005.

119 с.

28. Крицький В. М. Формування художньо та дидактично доцільних знань у процесі роботи з музичними творами: метод рекомендації. Ніжин: НДПУ ім. М. Гоголя, 2004. 20 с.

29. Лебедєв В.К. Колективна музична діяльність молодших школярів у позанавчальний час. Вінниця, 1998. 56 с.

30. Люш Д.В. Розвиток і охорона співацького голосу. 2-ге перевид. Київ: Муз. Україна, 1998. 138 с.

31. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Муз. Україна, 2002. 90 с.

32. Миколайчук М. В. Методика індивідуальних занять з вокалу. *Початкова школа*. 2003. № 8. С. 39-30.

33. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: Монографія. Львів: СПОЛОМ, 2005. 189 с.

34. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. 2-ге вид., допов.). Львів: СПОЛОМ, 2007. 216 с.

35. Ніколаєва Л.М. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами: методичні рекомендації. Київ, 2002. 196 с.

36. Новий тлумачний словник української мови. Київ: «Аконіт», 2001. Т. 2. С. 230.

37. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.

38. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ: Муз. Україна, 1998. 144 с.

39. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): монографія. Київ: Освіта України, 2008. 272 с.

40. Печенюк М.А. «Постановка голосу»: програма для училищ культури. Спеціалізація «Народне пісенне мистецтво». Кам'янець-Подільський, 2004. 19 с.

41. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу: навч.-метод. посібник для студентів музичних факультетів (Спеціальність «Музична педагогіка і

виховання»). Кіровоград: КДПУ, 2005. 80 с.

42. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу: методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. Кам'янець-Подільський, 2009. 92 с.

43. Пушкар Л. В. Методичні засади формування музичних компетенцій студентів педагогічних університетів: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2009. 202 с.

44. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна і мистецька (навчальний посібник). Київ: Знання, 2007. 270 с.

45. Савчин М.В., Василенко Л.П. Вікова психологія: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2011. 368 с.

45. Словник іншомовних слів. Київ: Наукова думка, 2009. С. 372

47. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки : Ч 1. Природно наукові теорії сольного співу: навч. посібник для студентів диригентсько-хорових факультетів музичних і педагогічних вузів. Суми, 2002. 91 с.

48. Стахевич О. Теоретичні основи процесу постановки голосу у вокальній педагогіці. Суми, 1999. 44с.

49. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навч. посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2016. 240 с.

50. Шабанова Т. Д. Основи імпровізації: навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Вінниця : Нова книга, 2008. 129 с.

51. Юцевич Ю. Є. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. 352 с.

52. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ, 2004. 158 с.

ДОДАТКИ

**МУЗИЧНИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ РОБОТИ З ВОКАЛІСТОМ У
НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ**

Se tu m'ami

G.B. Pergolesi
(1710-1736)

Andantino ♩ = 58

p
Se tu m'a - mi; se tu so

mf *p*

8 *cresc.* *rit.* *p a tempo*
spi - ri sol per me, gen - til pa - stor. Ho do - lor - de tuoi ma - rti - ri, ho di - let - to

cresc. *rit.* *p a tempo*

14 *f* *rit.* *p*
del tuo amor. Ma se pen - si che so - let - to io ti deb - ba ri - a - mar. Pa - stor - rel - lo,

f *rit.* *p*

20 *pp* *cresc.*
sei sog - get - to fa - cil - me - nte a t'in - gran - nar. Pa - stor - rel - lo, sei sog - get - to fa - cil - men - te a

pp *cresc.*

26

p

t'in-gran-nar, fa - cil - men - te a t'in-gran-nar. Bel-la ro-sa por-po - ri - na og - gi Sil-via

32

poco cresc. *sempre cresc.*

sceg-lie - ra, con la scu - sa del-la spi - na do-man poi la sprezz-ze-ra, do-man poi la

poco cresc. *sempre cresc.*

38

cresc. un poco

sprezz-ze-ra. Ma de-gil uomini il con-si-glio io per me non se-gui-ro. Non per-che mi

cresc. un poco

44

rit. *a tempo*

piace il gi - glio gli altri flo - ri sprezz-ze - ro.

rit. *p a tempo*

50 *p* *cresc.* *rit.*
 Se tu m'a - mi; se tu so spi - ri sol per me, gen - til pa - stor.

57 *p a tempo* *f rit.*
 Ho do - lor - de tuoi ma - rti - ri, ho di - let - to del tuo amor. Ma se pen - si che so - let - to

63 *p*
 io ti deb - ba ri - a - mar. Pa - stor - rel - lo, sei sog - get - to fa - cil - me - nte a t'in - gran - nar.

69 *pp* *cresc.* *rit. assai*
 Pa - stor - rel - lo, sei sog - get - to fa - cil - men - te a t'in - gran - nar, fa - cil - men - te a t'in - gran - nar.

Caro mio ben!

O, любий мій!

Слова невідомого автора

Музика Т. Джордані

(1743-1798)

Український переклад І. Стешенко

Larghetto sostenuto

p dolce *p sempre*

6 *mp*
Ca - ro mio ben! Cre - di - mial -
O, лю - бий мій! Вір і ко -

p

11 *mp*
men; sen za di te lan - guisce il cor! Ca - ro mio
хай: без те-бе вмиєть про - нає мій рай! O, лю - бий

f *mp*

15

ben, sen - za di te lan - qui - sce il cor!
 мій, без те-бе вмиль про - нав мій раї!

f

19

mf *f appassionato*

Il tuo fe - del so - spira o gnor, c'es - sa cru -
 Да - вить пудь - га, мерк - не весь світ! О, по - жа -

mf *f*

22

p poco rit.

del tan - to ri - gor, ces - sa cru - del tan - to ri - gor, tan - to ri -
 лій! Мо-є сер - це бо-лить, О, по - жа - лій! Сер - це бо-лить, Сер-це бо-

p poco rit.

26 *partamento* ***p dolce*** *rit. 3*

gor. Ca ro mio ben! Cre-di - mial - men; sen - za di te lan - qui - sce - il
 нить! О, лю - бий мій! Вір і ко - хай: без те-бе вмиль про - нав мій

f ***pp dolcissimo*** *rit.*

30 ***f a tempo*** ***p dolce*** ***f*** *lunga*

cor. Ca - ro mio ben! Cre - di-mial - men sen - sa di te
 паї! О, лю - бий мій! Вір і ко - хай: без те-бе вмиль

f a tempo ***p*** ***mp***

34 *a tempo*

lan - qui sce - il cor!
 про - нав мій паї!

f ***ff***

Ave Maria

J.S. Bach - Ch. Gounod

Moderato

p

p

pp

cresc. *pp* *cresc.*

3

6

9

ve, Ma - ri - a,

gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

12

te - - - cum be - - - ne -

pp *cresc.*

14

di - - - cta tu in mu - - li -

p *simile dim.* *p* *cresc.*

17

e - - ri - bus et be - ne - di - ctus

p *cresc.* *p*

20

fruc - - ctus ven - - tris tu - i Je - - -

cresc. *dim.*

23

p

sus San - - - cta Ma - ri - - - a,

The musical score for measures 23-25 is in 3/4 time with a key signature of one flat. The vocal line (soprano) begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'sus San - - - cta Ma - ri - - - a,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

26 *cresc.*

San - - - - - cta Ma - ri - - - - - a, Ma-

cresc. molto

28

ri - - - a! O - - - ra pro - no - - - bis

pp

This musical score is for the vocal piece 'Ora pro nobis' from the opera 'L'elisir d'amore'. It is in 3/4 time and B-flat major. The vocal line (soprano) begins with a half note 'ri', followed by a quarter rest, then a half note 'a!'. The piano accompaniment (piano) features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*).

31

no - - - bis pec-ca - to - ri - bus nunc et in

cresc. molto

34

ho - - - - ra, in ho - - - - ra mor - tis no - strae.

37

dim.

A - - - - - men!

dim. *p*

39

pp *rit.*

A - - - - - men!

pp

Ave Maria

J.S. Bach - Ch. Gounod

Moderato

p

3 *p*
A - - - - -

pp

6
ve, Ma - ri - - - - a,

9
gra - - - - ti - a ple - - - na Do - - - mi - nus

cresc. *pp* *cresc.*

12

te - - - cum be - - - - - ne -

pp *cresc.*

14

di - - - cta tu in mu - - - li -

p *simile dim.* *p* *cresc.*

17

e - - ri - bus et be - ne - di - - ctus

p *cresc.* *p*

20

fruc - - - ctus ven - - - tris tu - i Je - - -

cresc. *dim.*

23 *p*

sus San - - - cta Ma - ri - - - a,

26 *cresc.* *f*

San - - - - cta Ma - ri - - - - a, Ma-

cresc. molto

28 *p*

ri - - - a! O - - - ra pro - no - - - bis

pp

31

no - - - bis pec-ca - to - ri - bus nunc et in

cresc. molto

34

ho - - - ra, in ho - - - ra mor - tis no - strae.

37

dim.

A - - - - - men!

dim. *p*

39

pp *rit.*

A - - - - - men!

pp

Dignare

Aria

G.F. Handel
(1685-1759)

Largo

p *mf*

Dig - na - - - re, o Do - mi - ne, di - e

p *mf*

f *pp*

is - to si ne pec - ca - to, di - e is - to si ne pec - ca - to. Mi - se - re - re,

f *pp*

p *f* *mf* *p* *rit.*

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re nos - tri, Do - mi - ne, mi - se -

p *f* *p* *rit.*

10 *a tempo* *p*

re - re nos - tri, fi - at mi - se - ri cor - di - a tu - a su - per

a tempo *p*

8^{vb}

13 *poco più mosso* *mf*

nos quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus, quem ad mo - dum spe -

mf

(8^{vb})

16

ra - vi - mus in te.

tr

Dignare

Aria

G.F. Handel
(1685-1759)

Largo

p *mf*

Dig - na - - - re, o Do - mi - ne, di - c

p *mf*

f *pp*

is - to si ne pec-ca - to, di - c is - to si ne pec-ca - to, Mi - se - re - re,

f *pp*

p *f* *mf* *p* *rit.*

mi - se - re - re, mi-se - re-re, mi-se-re - re nos - tri, Do-mi-ne, mi-se -

p *f* *p* *rit.*

10 *a tempo* *p*

re - re nos - tri, fi - at mi - se - ri cor - di - a tu - a su - per

a tempo *p*

8vb

13 *poco più mosso* *mf*

nos quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus, quem ad mo - dum spe -

poco più mosso *mf*

(8vb)

16

ra - vi - mus in te.

tr

Aria di Barbarina

dell'opera "Le nozze di Figaro"

W. Mozart
(1756-1791)

Andante

p

5

9

L'ho per - du - ta, me me-schi - na, ah chi sa, do-ve sa - rà! Ah chi

14

sa, do-ve sa - rà! non la tro - vo, non la

mf *p* *mf* *p*

19

tro - vo, l'ho per - du - ta, me - schi - nel - la ah chi sa, do - ve sa -

23

rá! Non la tro - vo, ah non la tro - vo me - cshi -

28

nel - la l'ho per - du - ta, ah chi sa, do - ve sa - rá? E mia cu -

32

gi - na, e il pad - ron co - sa di - rá? co - sa di - rá?

Ich grolle nicht

Vorte von H. Heine
R. Schumann
(1810-1856)

Nicht zu schnell *mf*

Ich grol - le nicht, und wenn das Herz auch

bricht. E - wig ver - lor - nes Lieb,

e - wig ver - lor - nes Lieb, ich grol - - - le nicht, ich

mf

8^{va}

8^{va}

8^{va}

grol - - - le nicht. Wie du auch strahlst in Di - a

man - ten-pracht, es fällt kein Strahl in dei - nes Her - zens Nacht, das weiß ich

f ritard.

langst. Ich grol - le

f a tempo

nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich

p

sah dich ja im Trau - me und sah die Nacht in dei - nes Her - zens

(8va)

Rau - me, und sah die Schlang', die dir am Her - zen frißt, ich sah, mein

cresc. *ritard.*

cresc.

Lieb, wie sehr du c - lend bist. Ich grol - le nicht, ich grol - le

f

f

[a tempo]

nicht.

f

Ich grolle nicht

Vorte von H. Heine
R. Schumann
(1810-1856)

Nicht zu schnell *mf*

Ich grol - le nicht, und wenn das Herz auch

bricht. E - wig ver - lor - nes Lieb,

e - wig ver - lor - nes Lieb, ich grol - - - le nicht, ich

8^{va}

4

7

8^{va}

8^{va}

11

grol - - - le nicht. Wie du auch strahlst in Di - a

14

man - ten-pracht, es fällt kein Strahl in dei - nes Her - zens Nacht, das weiß ich

f ritard.

17

langst. Ich grol - le

f a tempo

8^{va}

20

nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich

p

(8^{va})

23

sah dich ja im Trau - me und sah die Nacht in dei - nes Her - zens

(8th)

26

cresc. Rau - me, und sah die Schlang', die dir am Her - zen frißt, *ritard.* ich sah, mein

cresc.

29

f Lieb, wie sehr du e - lend bist. Ich grol - le nicht, ich grol - le

f

32 [a tempo]

nicht.

f

Panis Angelicus

C. Frank
(1822-1890)

Poco lento

p *mf* *p*

6 *cresc.* *f*

11 *p dolce*
Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis

dim. *p* *pp*

16
ho - mi - num, Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris ter - mi - num.

21

O res - mi - ra - bi - lis Man - du - cat Do - mi - num. Pau - per,

26 *cresc.* *f* *p* *cresc.*
pau - per ser - vus et hu - mi - lis. Pau - per pau - per

31 *f*
ser - vus et hu - mi - lis.

36 *mf* *cresc.*
Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis ho - mi - num,

41 *f*

Dat pa - nis coe - li-cus fi - gu - ris ter - mi - num, O res mi -

46 *mp*

ra-bi-lis man - du - cat Do-mi-num. Pau - per, pau - per, ser -

51 *ff*

vus et hu - mi - lis Pau - per, pau - per, ser - vus, ser-vus et

56 *rall.* *a tempo*

hu - mi - lis.

Panis Angelicus

C. Frank
(1822-1890)

Poco lento

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked 'Poco lento' and a dynamic of *p*. The piano part consists of two systems of staves. The first system (measures 1-5) features a treble staff with a melody of eighth and sixteenth notes and a bass staff with a harmonic accompaniment of chords and moving lines. The second system (measures 6-10) continues the piano introduction. At measure 11, the vocal line enters with the lyrics 'Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis'. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment continues in the same staves. The lyrics continue through measure 15: 'ho-mi-num, Dat pa-nis coe-li-cus fi-gu-ris ter-mi-num.' The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic support throughout the vocal phrases.

p

6

11 *mf*

Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis

16

ho-mi-num, Dat pa-nis coe-li-cus fi-gu-ris ter-mi-num.

21

O res-mi-ra-bi-lis Man-du-cat Do-mi-num Pau-per,

26

pau-per ser-vus et hu-mi-lis. Pau-per pau-per

31

ser-vus et hu-mi-lis.

36 *mf*

Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis ho - mi - num,

mf

Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis

41

Dat pa - nis coc - li - cus fi - gu - ris ter - mi - num,

ho - mi - num, Dat pa - nis coc - li - cus fi - gu - ris ter - mi -

45

O res mi - ra - bi - lis man - du - cat Do - mi - num

num, O res mi - ra - bi - lis man - du - cat

49 *mp*

Pau - - - per, pau - per, ser - vus et hu - mi - lis

Do - mi - num *mp* Pau - - - per, ser - vus et hu - mi - lis

53 *mf*

Pau - - - per, pau - per, ser - vus, ser - vus et hu - - - mi -

mf Pau - - - per ser - vus et hu - - - mi -

57

lis.

lis.

mp *dim.* *p*

Polna różyczka

St. Monicszko

Allegretto

p

Uj - rzał chło - piec z pol - nych wzgórz ró -

dolce

p

5

życz - kę środ ży - ta, mło - dą Iśni - cą bla - skiem zórz po - biegl szyb - ko sta - nął już,

11

rall.

f **Piu lento**

i z ra - do - ścią wi - ta. Ró - ża! Ró - ża czer - wo - na!

rall.

mf

18 ***p* Allegro** **Tempo I** ***p***

Ró - życz - ka śród ży - ta! Chło-piec rze - cze;

p* leggerissimo** ***p ***p***

23

ze-rwę cię ró - życz - ko śród ży - ta! Ró - za rze-cze; nie, o nie! Ja klucz u-miem,

29 *rall.* **Piu lento**

strzeż się mnie, mnie się nikt nie chwy - ta. Ró - ża! Ró - ża czer -

rall. ***mf***

35 ***p* Allegro** **Tempo I**

wo - na! Ró - życz - ka śród ży - ta.

p* leggerissimo** ***p

41 *mf* *piu lento* **Tempo I**

Więce ser - decz - ny żal go zdjął ta - ki żal tej ró - życz - ki wśród ży - ta! Więce ko - la - na

p

46 *rall.*

przed nią zdjął i z pól dzi - kich do dom wziął jak kró - lo - wę wj -

rall.

51 *f* *piu largo* *lento* *pp* *legier.*

ta. Ró - ża! Ró - ża czer - wo - - - na!

mf

56 **Allegro** *f* *tr* *p*

Ró - życz - ka wśród ży - ta.

Повій, вітре, на Вкраїну

Українська народна пісня

Обробка М. Шульмана

Не поспішаючи

6
По-вій, віг - ре, на Вкра-ї - ну, де по-ки - нув я дів-чи - ну,

11
де по-ки - нув ка - рі о - чі, по - вій, віг - ре, о - пів-но -

16
Для повторення Для закінчення
чі. //-ни!

21

То роз-вій - ся край до-ли -

25

ни, не вер-тай - ся з Ук - ра - ї - ни!

Повій, вітре, на Вкраїну,
Де покинув я дівчину,
Де покинув карі очі,
Повій, вітре, опівночі.

Між горами там долина,
В тій долині єсть хатина,
В тій хатині дівчинонька,
Дівчинонька-голубоцька.

Повій, вітре, тишком-нишком
Над рум'яним білим личком,
Над тим личком нахилися,
Чи спить мила, подивися.

Як заб'ється в ній серденько,
Як зітхне вона тяженько,
Як заплачуть карі очі, —
Вертай, вітре, опівночі.

А як мене позабула
І другого пригорнула,
То розвійся край долини,
Не вертайся з України!

Ой не світи, місяченьку

Українська народна пісня

Обробка Л. Кауфмана

Andante

mf dolce

rit.

4 *mp a tempo*

Ой не сві - ти, мі - ся - чень - ку, не сві - ти ні -

p a tempo

8

ко - му, тіль - ки сві - ти ми - лень - ко - му, як і - де до -

12

до - - - му, як і - де до - до - му. ми - лий!

16

Ой не світи, місяченьку,
Не світи нікому,
Тільки світи миленькому,
Як іде додому. (2)

Світи йому ранесенько
Та й розганяй хмари,
А як вже він іншу любить,
То зайди за хмари. (2)

Світив місяць, світив ясний,
Та й зайшов за хмари,
А я бідна, гірко плачу,
Зрадив мене милий! (2)

Чом, чом не прийшов

Українська народна пісня

Обробка О. Чижка

Allegretto

p

cresc.

f poco accel.

Allegro

cresc.

ff

string.

p **Poco meno mosso. Scherzando**

Чом, чом не при-йшов, як ще мі-сяць не зі-йшов? То - ді те - бе

sp

21 *ten.*

при-нес - ло, як со - неч - ко вже зі - йшло. То - ді те - бе при-нес - ло,

p *colla parte*

26 *ril.*

як со - неч - ко вже зі - йшло. Гей!

f *ril. pp*

32 **Meno mosso. Teneramente**

При - йди, ми - лий, пре - хо - ро - ший, скинь чо - бо - ти, при - йди бо - сий, щоб під-ків - ки

p *pp* *8va*

37 *poco accel.* *sp*

не бряз - ча - ли, щоб со - ба - ки не гар - ча - ли. Щоб під - ків - ки

41 *rit. molto* **Allegro** *f*

не бряз - ча - ли, щоб со - ба - ки не гар - ча - ли. Гей!

45 *poco rit.* *a tempo*

Гей! Гей!

Чом, чом не прийшов,
Як ще місяць не зійшов?
Тоді тебе принесло,
Як сонечко вже зійшло. | 2
Гей!

Прийди, милий, прехороший,
Скинь чоботи, прийди босий,
Щоб підківки не бряжчали,
Щоб собаки не гарчали. | 2
Гей!

Чом, чом не прийшов,
Як я говорила?
А у мене цілу нічку
Свічечка горіла. | 2
Гей!

Прийди, милий, прехороший,
Скинь чоботи, прийди босий,
Щоб підківки не бряжчали,
Щоб собаки не гарчали. | 2
Гей! Гей! Гей!

Якби мені черевики

Українська народна пісня

Слова Т. Шевченка
Обробка К. Скорохода

Швидко

mf

Як - би ме - ні че - ре - ви - ки, то пі - шла б я

mf

на му - зи - ки, го - рень - ко мо - є, го - рень - ко мо - є!

11

Че - ре - ви - ків не - ма - є, а му - зи - ка гра - є, гра - є, жа - лю

16 *f* 1, 2. *f*

зав - да - є, жа - - - лю зав - да - є!

f *p*

20 3. *f* *ff*

у най - мах зно - шу!

mf *f* *ff*

Якби мені черевики,
То пішла б я на музики,
Горсьню моє! (2)

Черевиків немає,
А музика грає, грає,
Жалю завдає! (2)

Ой піду я боса полем,
Пошукаю свою долю,
Доленько моя! (2)

Глянь на мене, чорнобриву,
Моя доля неправдива,
Безталанна я! (2)

Дівчаточка на музиках
У червоних черевиках, –
Я світом нужу. (2)

Без розкоші, без любові
Зношу свої чорні брови,
У наймах зношу! (2)

Спать мені не хочеться

Українська народна пісня

Обробка Л. Кауфмана

Allegro

f

1. 2.

6 **f**

Спать ме - ні не хо - четь - ся, і сон ме - не не бе - ре, бо ні - ко - му

mf

11

при - гор - ну - ти мо - ло - ду - ю ме - не. Не - хай ме - не той го - лу - бить,

16

хто пре - щи - ро ме - не лю - бить, не - хай ме - не той зай - ма - є, хто ко - хан - ня

21 *rall.* *a tempo*

в сер-ці ма - є! Ох, ох, ох, ох, хто ко - хан - ня в сер-ці ма - є!

26

Ох, ох, ох, ох, хто ко - хан - ня в сер-ці ма - є!

31

1. 2.

Спать мені не хочеться,
І сон мене не бере,
Бо нікому пригорнути
Молодую мене.
Нехай мене той голубить,
Хто преширо мене любить,
Нехай мене той займає,
Хто кохання в серці має!
Ох, ох, ох, ох,
Хто кохання в серці має!

Із-під хмизу на піч лізу,
Аж луна по хаті йде,
А хто мене вірно любить,
То й на печі знайде.
Я на піч, а він за мною,—
Укриюся з головою;
Відчепися, препоганий,
Цілувати незугарний.
Ох, ох, ох, ох,
Цілувати незугарний.

Жар, мати, капустицю,
Жар, мати, буряки,
Ой жаль мені покидати
Запорозькі козаки.
Пусти ж мене, моя мати,
На вулицю погуляти,
На вулицю погуляти,
Коли хочеш зятя мати.
Ох, ох, ох, ох,
Коли хочеш зятя мати!

Хустиночка

Слова Т. Шевченка
Музика М. Лисенка

Moderato

f Ху - сти - ноч - ка

ме - ре - жа - на - я, ме - ре - жа - на - я, ви - ши - ва - на - я!

Andante
non f recitando

8 Ви-гап-ту - ю, по - да - ру - ю, а він ме - не по - ці - лу - є... Ху - сти - но мо - я

Tempo I (Темп початку)

mp

11 *Un poco piu mosso*

ма - льо - ва - на - я! А я ко - су роз - плі - та - ю,

14 *poco rall. espress.*

з дру-жн - но - ю по-хо-жа - ю... До-лень-ко - мо - я!...

colla voce

18 *Con moto con forza*

Зди - ву - ють - ся вран - ці лю - ди, що в си - ро - ти хуст - ка бу - де

cresc. e rall.

con moto *rall.*

22 *Tempo I (Moderato)*

ме - ре - жа - на - я, ма - льо - ва - на - я!

ten. *f* *ten.*

Пісня про рушник

Рідна мати моя

Слова А. Малишка
Музика П. Майбороди

Помірно

mf

dim.

p

Рід - на ма - ти мо - я, ти но - чей не до - спа - ла

p

і во - ди - ла ме - не у по - ля край се - ла,

16

і в до-ро-гу да-ле-ку ти ме-не на зо-рі про-вод-

19

жа-ла, і руш-ник ви-ши-ва-ний на шас-тя да-

22

ла. І в до-ро-гу да-ле-ку ти ме-

25

не на зо - рі про - вод - жа - ла, і руш - ник ви - ши - ва - ний на

28

шас - тя, на до - лю да - ла. Хай на ньо - му цві - // - бов.

1. 2. 3. *rit.*

p *p* *rit.*

Рідна мати моя, ти ночей не доспала
 І водила мене у поля край села,
 І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
 І рушник вишиваний на щастя дала.
 І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
 І рушник вишиваний на щастя, на долю дала.

Хай на ньому цвіте росяниста доріжка,
 І зелені луги, й солов'їні гаї,
 І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
 І засмучені очі хороші твої.
 І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
 І засмучені очі хороші, блакитні твої.

Я візьму той рушник, простелю, наче долю,
 В тихім шелесті трав, в щебетанні дібров.
 І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю:
 І дитинство, й розлука, і вірна любов.
 І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю:
 І дитинство, й розлука, й твоя материнська любов.

Стоїть явір над водою

Українська народна пісня

Обробка
С. Гулака-Артемівського

Andantino
espressivo

p legato

5

p *f* *p*

9 *mf*

Сто - їть я - вір над во - до - ю, в во - ду по - хи - лив - ся;

13

на ко - за - ка не - до - лень - ка, ко - зак за - жу - рив - ся,

17

на ко - за - ка не - до-лень - ка, ко - зак за - жу - рив - ся.

21

p *dim.* *p*

Стоїть явір над водою,
В воду похилився;
На козака недоленька,
Козак зажурився. | 2

Не хилися, явороньку,
Ще ти зелененький,
Не журися, козаченьку,
Ще ж ти молоденький. | 2

"Як же мені не хилитись, —
Вода корінь мие,
Як же мені не журитись,
Коли серце ние!" | 2

Підкручу я чорнії вуса

Слова А. М'ястківського
Музика В. Верменича

Andantino

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in C minor, 3/4 time, marked 'Andantino'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a more melodic line in the left hand. The voice part enters at measure 4 with the lyrics 'Під-кру-чу я чор-ні-ї ву-са,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. At measure 7, the voice part has the lyrics 'мо-же, гля-не дів-чи-на ру-са-'. The piano part continues with the same rhythmic pattern. At measure 9, the voice part has the lyrics 'чи Кат-ру-ся, чи Ган-пу-ся, чи Ма-ру-ся. Хоч під-топ-та-ний, та все ж'. The piano part continues with the same rhythmic pattern.

4

Під-кру-чу я чор-ні-ї ву-са,

7

мо-же, гля-не дів-чи-на ру-са-

9

чи Кат-ру-ся, чи Ган-пу-ся, чи Ма-ру-ся. Хоч під-топ-та-ний, та все ж

12

о - же - ню - ся. Чхатъ ме - ні на ту бі - ду, зов - сім то не кло - піт,

15

1, 2.

шо всі дру - зі по - же - ни - лись, а я до - сі хло - пець.

18

3.

А - ха - ха - ха - ха - ха - ха - ха! хло - пець.

Підкручу я чорнії вуса
Може пляне дівчина руса –
Чи Катруся, чи Ганнуся, чи Маруся,
Хоч підтоптаній, та все ж оженюся.

Приспів:
Чхатъ мені на ту біду,
Зовсім то не хлопці,
Що всі друзі оженились,
А я досі хлопець.
А-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха!

Підкручу я чорнії вуса
Між дівчат поважно пройдуся,
Озираюся, повернуся, усміхнуся:
Ще не зовсім виліз чуб – не журюся.

Приспів.

Підкрутив я чорнії вуса
Не дивиться дівчина руса –
Ні Катруся, ні Ганнуся, ні Маруся.
Коли жодна не моргне – не женуся!

Приспів.

Сонце низенько...

Пісня Петра з опери "Наталка-Полтавка"

М. Лисенко
(1842-1912)

Andante

p *poco rall.*

Голос

13 Сон - це ни - зень - ко, ве - чір бли - зень - ко -

f *p*

19 спі - шу до те - бе, ле - чу до те - бе, мо - є сер -

24 *p sostenuto*

день - ко, мо - є сер - день - ко!

1, 2, 3. 4.

p *ff*

Сонце низенько, вечір близенько –
 Спішу до тебе, лечу до тебе,
 Моє серденько! (2)

Ти обіщалаś мене вік любити,
 Ні з ким не знаться і всіх цураться,
 А для мене жити! (2)

Серденько моє! Колись ми двоє
 Любилиś вірно, чесно, примірно
 І жили в покої. (2)

Ой, як я прийду, тебе не застану, –
 Згорну рученьки, згорну біленькі
 Та й нежив я стану!... (2)

Києве мій

Слова Д. Луценка
Музика І. Шамо

Не поспішаючи, лірично

5

mp *mf*

9 *mf*

Гра - є мо-ре зе - ле - не, ти - хий день до - го - ра.

13

mp

До - ро - ги - ми для ме - не ста - ли схи - ли Дніп - ра.

17 *f*

Де ко - ли - шуть - ся ві - ти за - ко - ха - них мрій.

21 *tr*

Як те - бе не лю - би - ти, Ки - є - ве мій!

25 *mf* *f*

Де ко - ли - шуть - ся ві - ти за - ко - ха - них мрій.

29 *tr* 1, 2.

Як те - бе не лю - би - ти, Ки - с - ве мій!

33. 3. *rit.* *pp*

Ки - є - ве мій!

rit. *pp*

Грає море зелене, тихий день догора.
 Дорогими для мене стали схили Дніпра,
 Де колишуться віти закоханих мрій.
 Як тебе не любити, Києве мій!

В очі дивляться канни, серце в них переллю.
 Хай розкажуть каштани, як я вірно люблю.
 Буду мріяти й жити на крилах надій.
 Як тебе не любити, Києве мій!

Спить натовлене місто мирним, лагідним сном.
 Ген вогні, як намисто, розцвіли над Дніпром.
 Вечорів оксамити, мов щастя прибій.
 Як тебе не любити, Києве мій!