

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

**Олена Заверуха**

**Тетяна Чернета**

# **ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ**

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Корсунь-Шевченківський - 2022

УДК 784.9:785.1(075)

**Рецензенти:**

*А. К. Мартинюк*, доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання факультету педагогічної освіти, менеджменту і мистецтва Університету Григорія Сковороди в Переяславі

*Н. А. Белік-Золотарьова*, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

*К. М. Чаплик*, кандидат мистецтвознавства, композитор, науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, диригент вокального ансамблю "Розмарія" ГО ЛемКиїв

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол № 6 від 28.06.2022 року)*

**Заверуха О. Л., Чернета Т. О.**

Вокальний ансамбль: навч.-метод. посібник для студентів ЗВО. Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І. С., 2022. 116 с.

ISBN 978-966-8302-93-0

Видання адресоване студентам, аспірантам, викладачам мистецьких вишів, у яких здійснюється професійна вокальна підготовка. Навчально-методичний посібник допоможе майбутнім співакам опанувати теорію вокально-ансамблевого виконавства для застосування набутих знань на практичних заняттях та у подальшій професійній діяльності як артиста або керівника вокального ансамблю. Видання може стати у нагоді керівникам студентських, аматорських вокальних ансамблів, усім тим, хто цікавиться питаннями ансамблевого вокального виконавства.

**УДК 784.9:785.1(075)**

**ISBN 978-966-8302-93-0**

© О. Л. Заверуха, 2022  
© Т. О. Чернета, 2022

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>Розділ 1. АНСАМБЛЬ ЯК ТВОРЧИЙ КОЛЕКТИВ</b> .....	7
1.1. Вокальний ансамбль як форма колективного співу .....	7
1.2. Комплектування ансамблевих партій .....	10
<b>Розділ 2. СТАНОВЛЕННЯ УЧАСНИКА</b>	
<b>ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ</b> .....	13
2.1. Формування базових вокально-ансамблевих навичок співаків (дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція, артикуляція) .....	13
2.2. Володіння голосовими резонаторами та регістрами.....	17
2.3. Поняття строю та ансамблю у колективному вокальному виконавстві .....	21
2.4. Розвиток темпоритму у співаків-ансамблістів.....	28
2.5. Темброва єдність голосів у вокальному ансамблі .....	38
2.6. Фразування у вокально-ансамблевому співі .....	42
<b>Розділ 3. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМ</b>	
<b>АНСАМБЛЕМ</b> .....	46
3.1. Форми та методи проведення вокально- ансамблевих занять .....	46
3.2. Підготовка керівника до занять з вокальним ансамблем.....	50
3.3. Методика роботи з музичними творами .....	54
3.4. Формування ансамблевого вокального репертуару.....	59
3.5. Підготовка вокального ансамблю до концертного виступу .....	61
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	64
<b>БІБЛІОТЕКА НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ</b>	
<b>ДЛЯ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ</b> .....	65
1. «Ой у лузі червона калина», мелод. С. Чарнецького, сл. народні, ред. Л. Ященко .....	65

2. «В гаю зелененькім», в'язанка закарпатських пісень, аранж. К. Кучерявої.....	66
3. «Лілея», муз. К. Кучерявої, сл. Т. Шевченка .....	68
4. «Ой на гороньці дві зозулоньці», укр. н. п. в обр. К. Кучерявої.....	71
5. «Заспокой мене», муз. і сл. С. Тарабарової, аранж. Я. Кириленко та А. Гузь .....	72
6. «Білі лебеді», муз. гурту «Невічні», сл. Х. Панасюк, аранж. Я. Карпіва .....	78
7. «Мама», муз. і сл. К. Сєнкевич, укр. переклад А. Лукій.....	85
8. «The shadow of your smile», J. Mandel, arr. C. Strommen.....	92
9. «Prende la vela», L. Bermudez, arr. C. Alvarado.....	99
10. «Hej, sokoły», muz. M. Kamińskiego, sł. T. Padury, аранж. В. Якимця.....	104
11. «La Cucaracha», M. Frey .....	108
<b>КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК.....</b>	<b>111</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>114</b>

## ВСТУП

Ансамблеве виконавство, поряд із сольним співом, на заняттях з фаху є вагомою складовою професійної підготовки артиста-вокаліста. Майбутній співак має бути обізнаним з різними стилями та жанрами вокальної музики, знатися на особливостях і специфіці виконання кожної композиції для створення власної виконавської інтерпретації. Керівник студентського вокального ансамблю (ВА) повинен звертати увагу як на технічну складову вокального виконавства (співоче дихання, звукоутворення, звуковедення, дикцію, артикуляцію, чистоту інтонування, темпоритм), так і на процес втілення художнього задуму автора твору (розкриття змісту, характер тексту, музичні образи та їх втілення учасниками ансамблю).

Для отримання здобувачами досвіду усіх етапів роботи над вокальним ансамблем твором (від технічного до художнього) важливо залучати студентський колектив до концертних виступів та студійного запису програми. Підготовка до концерту активізує процес переходу від технічного етапу розучування партитури до роботи над художнім задумом та його втіленням на сцені силами учасників вокального ансамблю.

На основі загально-педагогічних методів керівник має приділяти увагу розвитку ансамблевих виконавських навичок учасників вокального колективу, враховувати індивідуальні можливості та особливості кожного з них. Розвиток творчих здібностей співака-ансамбліста та їх демонстрація під час виступів стане найкращим показником якості навчання студентів у ансамблевому класі.

Навчально-методичний посібник «Вокальний ансамбль» створено Оленою Заверухою і Тетяною Чернетою – викладачами кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Назви розділів та тематика видання відповідають темам робочої програми навчальної дисципліни «Естрадний вокальний ансамбль» для здобувачів II–IV курсів першого (бакалаврського) освітнього рівня, напряму підготовки 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», освітньо-професійної програми 025.00.02 «Сольний спів». Теоретичні положення, викладені у навчально-методичному посібнику, є універсальними і актуальними для академічного та естрадного співу. Видання може бути використане у процесі викладання профільюючих дисциплін з фаху: «Методика роботи з вокальним ансамблем», «Читання партитур для вокальних ансамблів».

Навчально-методичний посібник має три основних розділи. Автор першого і третього розділів – Тетяна Чернета, другого (до якого включено авторські вправи на розвиток темпоритму Тетяни Ланіної) – Олена Заверуха. До репертуарної частини посібника включено багатоголосні вокальні твори різних жанрів: українські народні пісні, авторські вокальні твори (К. Кучерявої, К. Сенкевич, С. Тарабарової, С. Чарнецького, L. Bermudez, J. Mandel та ін.), народні пісні у сучасному аранжуванні (А. Гузь, Я. Кириленко, В. Якимця, С. Alvarado, M. Frey).

Видання адресоване студентам, аспірантам, викладачам мистецьких ЗВО, у яких здійснюється професійна вокальна підготовка. Навчально-методичний посібник допоможе майбутнім співакам опанувати теорію вокально-ансамблевого виконавства для застосування набутих знань на практичних заняттях та у подальшій професійній діяльності як артиста або керівника вокального ансамблю. Видання буде корисним керівникам студентських, аматорських вокальних ансамблів, усім зацікавленим питаннями ансамблевого вокального виконавства.

## РОЗДІЛ 1

### Ансамбль як творчий колектив

#### 1.1. Вокальний ансамбль як форма колективного співу

Історія колективного співу сягає глибокої давнини – у розвитку музичної культури він відіграв значну роль. У багатьох жанрах музичного мистецтва використовується вокальне багатоголосся – від стройових військових пісень та духовних церковних співів до оперних і театральних постановок.

У композиторській практиці вокальне багатоголосся є одним із найпоширеніших прийомів – і при створенні оригінальних творів, і в обробках (приміром, народних пісень).

Поняття *ансамбль* (фр. Ensemble – разом) має в музиці кілька значень:

- 1) невелика група музикантів, які спільно виконують музичний твір;
- 2) твір для декількох виконавців;
- 3) колектив, спрямований на виконання певних жанрів музичного або хореографічного мистецтва;
- 4) злагоджене звучання виконавців однієї партії;
- 5) специфіка та якість спільного виконання, що полягають у єдності, неподільності, узгодженості устремлень і художньо-технічних прийомів усіх його учасників.

Мистецтво ансамблевого виконавства виокремлюється із спільного музикування і засноване на поєднанні індивідуальної та колективної форм роботи. Ансамблева майстерність базується на вмінні виконавця поєднувати власну художню індивідуальність з індивідуальністю партнерів – це забезпечує злагоджене гармонійне виконання як в інструментальному, так і у вокальному ансамблі.

*Вокальний ансамбль* – група співаків, які виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет тощо). Вокальні ансамблі бувають однорідними (дитячі, жіночі, чоловічі) та змішаними.

У вокальному ансамблі індивідуальність співака не лише має можливість проявитися, але є необхідною складовою виразного виконання. Відповідно учасникам вокального ансамблю важливо розвивати голос, власний індивідуальний тембр, артистизм. Не менш важливим є вміння слухати інших учасників, виходячи із розуміння того, що голоси мають органічно поєднуватися між собою, особливо у межах однієї партії.

За напрямками діяльності вокальні ансамблі класифікуються як

- професійні;
- навчальні;
- аматорські.

Кожен напрям має спільне й відмінне у діяльності та в процесі роботи, власні завдання та функції, а також соціальне призначення.

Професійні вокальні ансамблі функціонують у концертних організаціях. Навчальні – у початкових та вищих мистецьких навчальних закладах, педагогічних ЗВО тощо. Аматорські – у центрах і будинках культури та творчості, на підприємствах, в навчальних закладах немистецького спрямування тощо.

Функції кожного виду вокального ансамблю відповідно теж різняться.

Напрямок діяльності вокального ансамблю	Функції
професійний	концертно-виконавська, музично-просвітницька
аматорський	самореалізація учасників ансамблю в активній вокально-виконавській діяльності, задоволення власних естетичних потреб виконавців, пропагування пісенного репертуару
навчальний	формування та розвиток навичок ансамблевого співу, опанування методів роботи з вокальним ансамблем, музично-естетичне виховання

Зауважимо, що саме навчальний вокальний ансамбль має важливу функцію музично-естетичного виховання. Вокально-ансамблева творчість майбутніх співаків, естетична діяльність і спілкування ансамблістів під орудою керівника-викладача позитивно впливає на формування та розвиток певних естетичних цінностей. Тут важливі як художній світ образів виконуваної вокально-ансамблевої музики, так і суто технічна робота з ансамблем.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що таке вокальний ансамбль?
2. Звідки походить термін «ансамбль»?
3. Скільки значень має поняття «ансамбль»?
4. Які бувають типи ВА?
5. У яких інституціях функціонують різні види вокальних ансамблів?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Дати визначення поняття «вокальний ансамбль».
2. Назвати типи і види ансамблів.
3. Навести класифікацію вокальних ансамблів за напрямками діяльності.
4. Окреслити основні функції вокальних ансамблів різного напрямку.

### **Практичне заняття**

**Мета** – формування вміння визначати типи і види вокальних ансамблів, їхнє соціальне призначення залежно від напрямку діяльності.



### **Завдання**

1. Віднайти в інтернеті відеозаписи 2–3 однорідних та змішаних вокальних ансамблів.
2. Визначити напрям діяльності кожного з них.
3. Визначити функцію одного з обраних вокальних ансамблів.

## 1.2. Комплектування ансамблевих партій

Комплектування ансамблевих партій вокального колективу здійснюється як на конкурсній основі, так і за бажанням ансамблістів. Після здійснення набору учасників колективу або розподілу здобувачів на групи та підгрупи необхідно влаштувати прослуховування для визначення типу співацького голосу, робочого діапазону, тембру і сили звучання. При формуванні складу окремих партій і ансамблю в цілому важливо зберегти кількісний та якісний баланс учасників як за типами голосів, так і за тривалістю виконавського досвіду (наприклад, студенти молодших і старших курсів у кожній з партій).

Щоб оптимізувати організацію репетиційного процесу (підготовка приміщення, нотної літератури, музичних інструментів тощо), керівник може запропонувати обрання активу колективу та відповідальних за різні ділянки роботи в ансамблі (відповідальний за ноти та ін.). Важливо вже на першій репетиції ознайомити нових учасників із розкладом занять (репетицій), тематичним і календарним планом роботи колективу на найближчий місяць, семестр, навчальний рік.

Колектив співаків може називатися ансамблем саме за наявністю у ньому декількох груп голосів – партій. Термін *партія* має наступне значення: це група однорідних голосів, що в унісон співають певну мелодичну лінію. Існує ще одне визначення терміну, під яким «партія» розуміється як частина твору, тобто записаний нотними знаками кожний окремий голос ансамблевої партитури.

У фаховій літературі характеристика партії у значенні окремої співацької групи голосів колективу передбачає декілька аспектів, а саме розгляд діапазону, тембру, теситурних особливостей.

Кожна з партій може ділитися на кілька відносно самостійних партій. Такий поділ називається *дівізі* (італ. *divisi*) і є вказівкою для учасників ансамблю, що попереджає про розділення партії (переважно тимчасове) на кілька самостійних голосів.

Кожен учасник вокального ансамблю має володіти вокальною виконавською технікою – передусім, умінням розпоряджатися власними голосовими даними, мати розвинуте й підкорене волі співака дихання, вирівняне звучання голосу у різних регістрах, бути спроможним до гнучкого музичного фразування. Не менш важливими для ансамбліста є наявність хорошої дикції та музичної грамотності, вміння прикривати звук, вільно і точно співати інтервали, читати нотний текст з аркуша. Крім того, бажано мати розвинуте гармонічне чуття, невідривно пов'язане з відчуттям ансамблю, володіти ритмічною точністю виконання, в ідеалі чути всю музичну тканину виконуваного твору. Таке розуміння виконавської техніки переконує у необхідності серйозної роботи співака-ансамбліста.

Яскраві голосові дані відносять до природних здібностей. Втім, уміння володіти голосом досягається шляхом наполегливої роботи над його розвитком. Учасник колективу повинен навчитися подавати гарний, виразний співочий звук з максимальною точною інтонацією. Найкращий шлях досягнення цієї мети – практичний показ викладачем того, що вимагається від артиста. Вміння співака володіти вокальним диханням рівнозначне вмінню володіти голосом. Від дихання залежать сила, тривалість та рівність звуку. Постійні вправи й свідоме спостереження співака

за вдихом і видихом призводять до організації співацького дихання, що підпорядковується його волі. Наполеглива робота над звуком та диханням зумовлює вміння швидко налаштувати голос на необхідний тон, дає можливість досягнути вокальної, технічної гнучкості і швидкості при подачі звуків один за одним.

Чистота інтонації – важливий і першочерговий елемент виконавської техніки, базис, на якому ґрунтується технічна зрілість співака. Її регулює та контролює слух. Тож, розвиток і виховання слуху – одна із найсуттєвіших передумов досягнення вокально-ансамблевої техніки.

Слух буває зовнішній та внутрішній. *Внутрішній слух* є результатом музичного виховання і забезпечує можливість розрізнити та відтворювати голосом почуті звуки. Добре розвинений внутрішній слух забезпечує швидкість читання нот (що є показником музичної грамотності співака).

Багатоголосний вокальний твір записується у вигляді *партитури* (італ. *partitura* – розподіл). Це система роздільного запису вокальних партій на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками.



Декілька нотоносців з вокальними партіями, які необхідно виконувати одночасно, об'єднуються *аколадою*.

Отже, при комплектуванні ансамблевих партій важливо зберегти кількісний та якісний баланс співаків. Основною вимогою, що висувається перед кваліфікованим учасником вокального ансамблю, є володіння вокально-ансамблевою технікою. Це включає необхідні вокально-ансамблеві навички, знання та вміння, вихованню яких у студентів присвячено наступний розділ підручника.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Як здійснюється комплектування ансамблевих партій?
2. Як називаються групи однорідних голосів вокального ансамблю?
3. Що ви розумієте під поняттям «відчуття ансамблю»?
4. Що таке дівізі (*divisi*)?
5. Як записується багатоголосний вокальний твір?
6. Що таке «внутрішній слух»?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Окреслити діапазон ансамблевих партій.
2. Знати особливості комплектування партій вокального ансамблю.
3. Надати визначення терміну «партитура».
4. Назвати види слуху та охарактеризувати їх.
5. Озвучити показники музичної грамотності співака.

### **Практичне заняття**

**Мета** – формування вміння визначати вид ВА за записом партитури багатоголосного твору.

### **Завдання**

1. Обрати у нотному розділі підручника партитуру вокального твору.
2. Визначити, для якого складу ВА написаний обраний твір.
3. Віднайти такти партитури, де зустрічається дівізі.
4. Прочитати з листа одну з партій обраного твору.

## РОЗДІЛ 2

### Становлення учасника вокального ансамблю

#### 2.1. Формування базових вокально-ансамблевих навичок співаків (дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція, артикуляція)

Питанню формування базових вокально-ансамблевих навичок співаків присвячено чимало наукових праць – зокрема, дослідників О. Коломойця, Ю. Мережко, М. Микиші, Є. Плющик, С. Світайло. Втім, ця проблема й нині не втрачає актуальності у професійно-виконавській сфері.

**Дихання.** Актуальним питанням у вокальному вихованні здобувачів освіти є відсутність навичок вірного співочого дихання та відчуття «опори». Поряд з теоретичним поясненням процесу співочого дихання та практичним показом, для співака-початківця важливо самому його відчути. Оволодіння опорою дихання «сприяє кращому використанню вокально-акустичних можливостей голосового апарата в процесі співу» [16, 15] та «забезпечує необхідну силу, рівність, чистоту і витривалість голосу, дає змогу співакові вільно проявити свої творчі можливості» [там само]. Співоче дихання виробляється відповідними вправами на системних заняттях із сольного співу та вокального ансамблю, а також під час виконання творів.

У вокально-виконавській практиці розглядають ключичний (верхньореберне), грудний (середньореберне), діафрагматичний (черевне), грудодіафрагматичний (нижньореберно-діафрагматичне, мішане) типи дихання<sup>1</sup>. Співаки користуються грудодіафрагматичним типом дихання, при якому задіяні грудна клітка та діафрагма. Завдяки оволодінню таким типом дихання виконавці відчувають його «опору». Вона виникає під час вдиху із його фіксацією, одночасною дією м'язів діафрагми та черевного пресу, показником роботи якого є постійно розширені нижні ребра. Тому важливо тренувати у співаків м'язи дихального апарату. Однак, цього недостатньо для якісного художнього співу. Важливою є взаємодія опори дихання з роботою голосового апарату – резонаторів, навичок звукоутворення та звуковедення. При їхній спільній і правильній роботі голос не перевантажується, що сприяє оволодінню співочою технікою, довготривалості роботи голосового апарату, уникненню його професійних захворювань.

У колективному музикуванні важливим є досягнення безперервного руху, який створюється за допомогою ланцюгового дихання. Завдання виконавців – брати дихання в різний час, створюючи таким чином довготривалий звуковий потік, підпорядкований фразуванню.

Працюючи над співочим диханням, слід розвинути навички спільного дихання в усіх виконавців колективу, а саме: відчувати міру (тривалість) вдиху, який потрібний для того чи іншого характеру твору (при спокійних темпах вдих буде довшим за часом, а у швидких та енергійних – коротшим і зібраним), відповідної атаки звуку, динаміки, звуковисотності та видиху.

---

<sup>1</sup> Типи дихання представлені у працях О. Коломойця [11, 17], М. Микиші [16, 14-15], Є. Плющик [21, 30], С. Світайло [23, 23-27].

**Звукоутворення** уніфікується моментом зародження звуку – **атакою**. Існують три типи атаки звуку, підпорядковані швидкості та силі змикання голосових складок при утворенні звуку.

**Тверда атака** – сильне змикання голосових складок до початку видиху. При твердій атаці використовується велика кількість повітря, утворений звук стає жорстким, крикливим і зумовлює швидку втому голосу. Зловживання твердою атакою при співі викликає проблеми з голосом і призводить до патологій – голосових вузлів. Застосовувати тверду атаку важливо у тому випадку, коли цього вимагає певне завдання: досягнення художнього прийому, виконання творів героїчного та енергійного характеру (гімн, марш тощо).

**М'яка атака** – голосові складки змикаються разом із початком видиху, залучена не вся маса голосових складок, звучання при цьому спокійне й невимушене. Цей тип атаки звуку є найсприйнятливішим та найбезпечнішим у виконанні, оскільки не обтяжує гортань і не має негативних наслідків для голосового апарату. М'яка атака застосовується у творах спокійного та плавного характеру.

**Придихова атака** – сильний видих іде попереду замикання голосових складок (які змикаються не повністю); при цьому відчувається своєрідний шум у голосі, властивий приголосній «х». Придихове звукоутворення свідчить про захворювання горла співака, вузли на складках, а також про недостатнє володіння співочим диханням. Цей тип атаки звуку може застосовуватися як художній прийом та засіб музичної виразності для досягнення певного характеру виконання. Придихове звукоутворення притаманне естрадній манері виконання.

**Звуковедення** – «це характер відтворення звуку» [23, 46], а також чинник високохудожнього виконання. Звуковедення пов'язане з володінням вокально-технічними навичками, фізіологією роботи голосового апарату та сприяє якісному розвитку співочого голосу. Характер звуковедення залежить від способу виконання, позначеного штрихами *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, *portamento*, *glissando*.

**Legato** – плавно, зв'язно. Специфіка виконання *legato* полягає у плавному звуковеденні, що досягається шляхом максимального поєднання одного звуку з іншим. Штрих *legato* підпорядкований співочому диханню, його вірному розподілу по фразі, застосовуванню у колективному виконанні ланцюгового дихання. *Legato*, залежно від характеру музики, може бути різним: у ліричному творі виконується світлим звуком, а в драматичному – більш темним, глибоким.

**Non legato** – не зв'язно. Цей спосіб звуковедення дещо схожий на стакато, але має довше звучання. Звуки при цьому утворюються без строкатості, на одній лінії звуковедення.

**Staccato** – відривчасто. Спів із таким способом звуковедення вирізняється переривчастим виконанням кожної ноти – нібито одна від одної відокремлюється короткими паузами. При виконанні *staccato* активно працює діафрагма співака, повітря виштовхується і утворюється відривчастий звук. Штрих *staccato* досягається у помірній динаміці. Під час співу на *forte* він перевантажується і стає схожим на *marcato*.

**Marcato** – підкреслено. Сутність виконання полягає у твердій подачі звуку з відповідним підкресленням і послідуєчим затуханням. Під час реалізації прийому

*marcato* активізується робота м'язів діафрагми (у вигляді поштовху), іде активний натиск повітря, утворюється сильний звук, після чого полегшується видих і зменшується динаміка звуку.

**Portamento** і **glissando** – ковзаючи. Прийоми полягають у плавному переході з однієї ноти на іншу (на кшталт «ковзання» у висхідному або низхідному русі). *Portamento* за відліком часу коротше у виконанні, *glissando* – довше.

Представлені способи звуковедення розкривають стильову та художню сторону виконання вокально-ансамблевого твору. Кожній композиції властивий той чи інший характер, від якого залежать способи звуковедення. Оволодіння ними здійснюється завдяки вокальним вправам, побудованим у відповідній послідовності, а також у процесі безпосереднього виконання різноманітних творів.

**Дикція та артикуляція.** На відміну від інших видів музичного виконавства, спів пов'язаний зі словом. Виразне слово активізує творчу думку і фантазію виконавця. При роботі над виразною вимовою слів під час виконання музичного твору великого значення набуває розвиток поетичної культури співака, адже слово є носієм конкретних образів та почуттів. Осмислене поетичне слово під час співу слугує усвідомленню змісту та відтворенню емоційної палітри твору.

*Дикцією* називається «ясність, розбірливість вимови тексту» [15, 164]. Хороша дикція досягається завдяки свободі артикуляційного апарату. При формуванні навичок чіткої вимови голосних та приголосних у співі слід дотримуватись відповідних правил: усі голосні мають звучати округло, з наближенням одна до одної, із притаманним прикритим звучанням, а приголосні – бути максимально розбірливими у відтворенні<sup>2</sup>. Як зазначає Ю. Мережко, «розбірливість слів під час співу визначається чіткістю вимови приголосних звуків, які мають проявлятися швидко, активно, не перериваючи звучання» [15, 164]. Важливою при цьому є активна робота язика, губ та щелепи під час виконання.

Досягнення чіткої вимови голосних і приголосних відпрацьовується застосуванням різноманітних вправ (на голосні, склади) у поєднанні зі специфікою утворення звуку, темпу, ритму, динаміки. При формуванні навичок дикції важливо слідкувати, щоб слова при співі виконувались злитно, не поділяючись на склади. Особливо важко цього досягти при звуковеденні *legato*, що вимагає максимального поєднання усіх голосних і приголосних між собою. Під час виконання енергійних творів текст важливо виконувати зібрано.

У співі творів іноземними мовами (англійською, вірменською, грузинською, італійською, іспанською, мексиканською, німецькою, польською тощо) важливо приділити увагу фонетично правильній вимові тексту, а також поглибитись у мелодіку іншої мови, задля втілення стильових та жанрових властивостей вокально-ансамблевої музики.

## **Запитання для самоперевірки**

1. У чому полягають особливості співочого дихання?
2. Що таке звукоутворення?
3. Які існують типи атаки звуку?

---

<sup>2</sup> Специфіка утворення голосних і приголосних викладена у наукових працях дослідників О. Коломойця [11, 57-61], М. Микиші [16, 33-44], С. Світайло [23, 42-45].

4. Що таке звуковедення?
5. Які способи звуковедення ви знаєте?
6. Що таке дикція?
7. У чому полягає артикуляція у співі?

**☞ Завдання для самостійної роботи**

1. Охарактеризувати специфіку співочого дихання.
2. Підібрати вокальні вправи на розвиток співочого дихання.
3. Підібрати вправи для опанування м'якою та твердою атаками звуку.
4. Підібрати вправи на звуковедення  
(*legato, non legato, staccato, marcato, portamento, glissando*).
5. Підібрати вправи на чіткість артикуляції у співі.

**Практичне заняття**

**Мета** – формування базових вокально-ансамблевих навичок співаків (дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція, артикуляція).

**Завдання**

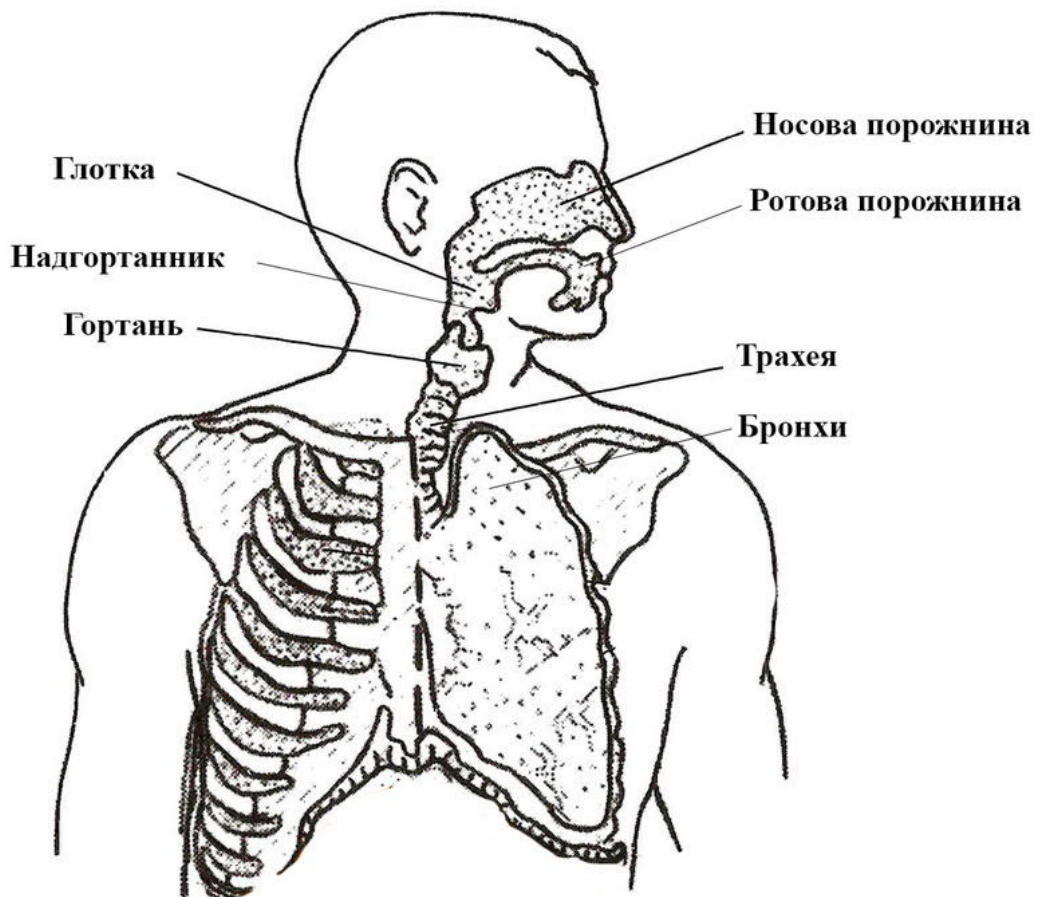
1. Продемонструвати володіння навичками ланцюгового дихання у колективному музикуванні, виконуючи твір із репертуару студентського вокального ансамблю.
2. Виконати вправи на *legato, non legato, staccato, marcato, portamento, glissando*.
3. Проспівати вправи для розвитку м'якої та твердої атаки звуку.
4. Виконати вправи на чіткість артикуляції у співі.
5. Засвідчити володіння вокально-ансамблевими навичками під час виконання творів з репертуару курсу.



## 2.2. Володіння голосовими резонаторами та регістрами

### Голосові резонатори

*Резонатори* – «порожнини, що підсилюють звук і надають йому тембрових якостей, нові звукові забарвлення» [2, 15]. У науковому обігу існують поняття верхнього та нижнього резонаторів, які класифікуються за розташуванням та функціональністю. Верхній резонатор, або головний (всі порожнини, що знаходяться вище гортані), включає три резонансні камери: ротова порожнина, глотка з надгортанником гортані, носова порожнина; нижній резонатор, або грудний – трахея та бронхи.



Нижні резонатори зумовлюють активне коливання голосових складок, завдяки чому низькі звуки є густими та щільними. У верхньому резонаторі ротова порожнина за допомогою язика, щелепи, губ здійснює артикуляцію голосних і приголосних, гортань, глотка та носова порожнина – збільшують звук, а надгортанник – підсилює коливання. У ротовій порожнині та глотці під час співу посилюються обертони і виникають форманти, що надають голосу різноманітної якості. Їхнє утворення залежить від звуковисотності та чіткої артикуляції голосних і приголосних. Високим звукам притаманна висока співоча форманта, при якій звучання є яскравим. Низьким звукам характерна низька співоча форманта, яка надає звучанню округлості та насиченості.

Важливе значення у головному резонаторі має носова порожнина, що забезпечує відчуття високої позиції звуку, «маски». Її функції характеризуються «посиленням і збагаченням співацького голосу шляхом відбиття вібрації лицевого кістяка і резонаторних порожнин голосового апарату» [16, 24]. Відомий прийом досягнення високої співацької позиції – спів на носові приголосні «м» та «н», спрямований на налаштування голосового апарату в роботі резонатора та розвиток співочого дихання. Висока позиція досягається також завдяки ротовій порожнині, де звук виникає внаслідок застосування позіху, тобто вміння піднімати (підтягувати) м'яке піднебіння. При цьому співаки відчувають певний «купол», при якому звук є округлим. Необхідно слідкувати, щоб відкриття рота при співі було зручним для виконавця, нижня щелепа – вільною, а звук не затисненим. Для відчуття високої позиції, разом із прийомом позіху, застосовується невелика усмішка, завдяки якій звук стає близьким і яскравим.

Деякі виконавці-початківці не володіють головним резонуванням. Використовується у співі лише грудне резонування, що характеризується приглушеним і сиплим звуковим забарвленням. Високі ноти виконуються з надривом. З опануванням вокально-технічних навичок та усвідомленим володінням голосу співак повноцінно відчуває головне резонування. Голос стає яскравішим, більш зібраним і легким.

При роботі над резонуванням важливо врахувати індивідуально-фізіологічні особливості кожного співака, які впливають на голосове звучання. Положення гортані у всіх виконавців різне і пов'язане з природною будовою голосового апарату (довжиною складок, формою гортані, висотою надставної труби, розміром ротоглоткової порожнини), а також лицьових кісток черепа.

Важливою складовою естрадного співу є використання вокальних прийомів *тванг* і *белтінг*, яким властиве відповідне резонування. Для твангу характерні назальне (носове) та гортанне (горлове) резонування. У назальному тванзі звук резонує у носових пазухах та носоглотці (застосовується як художній прийом для досягнення носового призвуку). При гортанному тванзі резонування виникає у ротовій порожнині, голосове звучання якого характеризується силою, гучністю та яскравістю. Вокальний прийом тванг застосовується у різних жанрах вокально-ансамблевої музики.

Белтінгу притаманне грудне резонування. При його застосуванні звук є потужним, зібраним, різким у виконанні, крикливим на всьому діапазоні голосу, а також яскравим і пронизливим. Виконання прийому белтінг здійснюється сильною подачею звуку (тверда атака), тому тіло співака знаходиться в тонусі, всі м'язи внутрішньо максимально сконцентровані. При використанні белтінгу положення гортані

високе, задіюється вся маса змикання голосових складок та активна опора дихання. Важливо слідкувати, щоб нижня щелепа була вільною, природно опущеною вниз при виконанні, та не висувалась вперед. При виконанні белтінгу спочатку формується позиція звуку, повітря проривається крізь щільно зімкнені складки, і в такий спосіб утворюється крикливий, строкатий звук. У вокально-ансамблевих композиціях белтінг застосовується у жанрах спірічуелс і госпел.

### Вокальні регістри голосу

*Регістр* – це «частина діапазону, звукоряду (інструмента або співацького голосу), яка відрізняється певною своєрідністю звукового забарвлення» [16, 45]. У людському голосі розрізняють три типи регістрів – грудний, середній і головний. У *грудному* регістрі застосовується вся маса голосових складок; у *середньому* регістрі, в залежності від динаміки, голосові складки проходять шлях від повного їх змикання до легкого з'єднання краями; у *головному* регістрі використовуються краї голосових складок. У вокально-виконавській практиці дослідники окреслюють регістрову будову чоловічих та жіночих голосів. Чоловічі голоси мають два регістри – грудний і фальцет-ний, для яких є характерною одна зона перехідних нот. У жіночих голосів – три регістри: грудний, центр (мікст), головний та дві зони перехідних нот. Регістри підпорядковані роботі голосових резонаторів. У верхньому регістрі застосовується головний резонатор, у нижньому – грудний.

Часто на перехідних нотах у співаків спостерігається нестійка інтонація та ламаний звук. Після їх подолання забарвлення голосу стає світлим (оскільки змінюються вібрації голосових складок), а при русі вниз – насиченим. У такий спосіб відбувається перехід від грудного регістру до головного і навпаки. Головному звучанню властиві легкість і гнучкість голосу, що дає змогу застосовувати різне нюансування при співі. Грудне звучання, навпаки, характеризується об'ємністю та соковитістю. При такому змішуванні регістрів у голосі співака зменшується навантаження голосових складок, спостерігається м'якість звучання. Тому перехід із головного регістру на грудний або навпаки є невідчутним. Грудний і головний регістри не можна відокремлювати один від одного, це єдиний вокальний механізм. Їх змішування відбувається тоді, коли обидва регістри є частиною один одного.

Ще один із способів вирівнювання регістрів (основне завдання в академічному співі) полягає у застосуванні прикритого звуку впродовж всього діапазону голосу<sup>3</sup>. Прикритий звук спрямований на гармонійне, рельєфне художньо-образне виконання. Йому притаманні округле забарвлення, застосування обох резонаторів та опора дихання. Вокальна позиція також сприяє досягненню прикритого звуку у співі, при цьому важливим є розширення глотки та опущення гортані.

Естрадному співу не притаманне згладжування регістрів – навпаки, регістрова розбіжність у звучанні є «додатковою фарбою» [26, 6]. Звукоутворення в естрадному вокалі може змінюватись в одному регістрі, одній фразі та навіть одному слові. Як наголошує Н. Фоломеева, «спів у низькій теситурі супроводжується посиленням підкресленням грудного тембру, іноді дещо глухого і грубого. У звучанні середнього і верхнього регістрів допускаються горлові призвуки, фальцет» [там само].

<sup>3</sup> Такий спосіб згладжування регістрів розглядає дослідник М. Микиша [16].

Для співака важливо навчитись відчувати голосові резонатори та регістри. Ці навички досягаються завдяки систематичній і старанній роботі виконавця. Як підсумок – співак свідомо володіє своїм голосом та втілює розмаїття голосових барв, які важливі для розкриття художнього образу твору.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що таке голосовий резонатор?
2. Які резонатори ви знаєте?
3. Яке резонування є характерним для вокальних прийомів тванг і белтінг в естрадній музиці?
4. Що таке регістр?
5. Які типи регістрів ви знаєте?
6. Які способи вирівнювання регістрів ви знаєте?
7. Чи характерне вирівнювання регістрів для виконавців естрадної музики?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Надати класифікацію голосових резонаторів.
2. Обґрунтувати важливість індивідуально-фізіологічних особливостей співаків у роботі над резонуванням.
3. Назвати жанри вокально-ансамблевої музики, у яких застосовуються вокальні прийоми тванг і белтінг.
4. Підібрати вправи на вирівнювання голосових регістрів.

### **Практичне заняття**

**Мета** – набуття навичок володіння голосовими резонаторами та регістрами.

#### **Завдання**

1. Виконати вправи на вирівнювання голосових регістрів.
2. Виконати вокально-ансамблевий твір із застосуванням прийому тванг.
3. Виконати вокально-ансамблевий твір із застосуванням прийому белтінг.

## 2.3. Поняття строю та ансамблю у колективному вокальному виконавстві

Якість колективного звучання у вокальному ансамблі залежить від строю та ансамблю. Робота над строем та відчуттям ансамблю – важливі складові професійного становлення учасників навчального колективу.

### **Поняття «стрій»**

Стрій – основа колективного співу, один із основних елементів колективної звучності. Це «точне інтонування інтервалів у їхніх мелодичному та гармонічному видах» [11, 109]. Стрій вокального ансамблю полягає в узгодженості співаками висоти звуків. Досягнення вивіреного строю – це тривалий процес всебічного розвитку учасників вокального ансамблю. Виконавців слід навчити «чути, співаючи, свій голос у поєднанні з голосами інших співаків» [23, 33-34]. Стрій залежить від слухової культури виконавців, їхніх вокально-технічних навичок (співоче дихання, звуковедення, звукоутворення), ансамблевої злагодженості та засобів музичної виразності, емоційного і психофізичного стану виконавців. Учасники вокального ансамблю мають розвивати внутрішній слух.

**Мелодичний і гармонічний стрій.** У практиці колективного музикування розрізняють поняття мелодичного (горизонтального) та гармонічного (вертикального) строю. *Мелодичний стрій* – це стрій вокально-ансамблевої партії. Він є ключовим у розвитку строю, оскільки колективне виконання недосягне без чистого інтонування звуків усіма виконавцями партії. Незначні інтонаційні огріхи горизонтальної мелодичної лінії порушують загально-ансамблевий спів. Основою чистого інтонування у мелодичному строї є вірне виконання ступенів ладу (стійких, нестійких, альтерованих) та інтервалів (великих, малих, чистих, збільшених, зменшених)<sup>4</sup>.

Для свідомого загального колективного строю важливо, щоб співаки відчували зв'язки між звуками різної висоти. Завдяки цьому у виконавців розвивається інтонаційна пам'ять, що сприяє вільній і впевненій взаємодії з усіма голосами та чистому звучанню. У вокально-виховному процесі необхідно постійно тренувати слухове сприйняття та увагу до руху не лише мелодичних ліній, але й власного голосу в усіх його виконавських аспектах.

**Гармонічний стрій.** Інтонування інтервалів в одночасному звучанні акордів називається гармонічним або вертикально-гармонічним строем. Він виникає завдяки реалізації звукових утворень, що виконуються вокально-ансамблевими партіями. Злагоджене гармонічне звучання досягається завдяки взаємодії усіх голосів колективу. Учасники вокального ансамблю мають усвідомлювати значення свого голосу в акордовій побудові. При цьому слід прагнути до інтонаційної точності, невимушеного та впевненого співу, щоб свідомо звучати в ансамблі з іншими співаками максимально злагоджено. У колективному музикуванні виконавські голоси звучать впевненіше та інтонаційно точніше тоді, коли співаки відчувають свою мелодичну лінію (свій голос) в акорді. Перш за все це стосується виконання різноманітних інтервальних ходів (стрибків) у творі, які легше вибудовуються співаками у звучанні повної гармонії.

---

<sup>4</sup>Питання інтонування інтервалів у професійному середовищі розглянуто науковцями: О. Коломойцем [11, 109-124], С. Світайло [23, 31], Т. Смирновою [25, 102-113].

Для розвитку гармонічного строю необхідно включити відповідні вправи у розспівування вокального ансамблю. Спочатку застосовуються двоголосні вправи, а саме на інтервали терцію, квінту, октаву, які є ключовими у розвитку гармонічного строю та точного співу багатоголосних акордів. Також запроваджуються вправи на виконання секунд, секст, септим, збільшених і зменшених інтервалів. У двоголосних вправах два звуки розподіляються між усіма ансамблевими партіями. Наприклад, у жіночому складі сопрано (С) співають верхній звук, альти (А) – нижній; у мішаному складі жіночі голоси співають верхній звук, а чоловічі – тенори (Т) та баси (Б) – нижній, або високі голоси (С+Т) виконують верхній звук, а низькі голоси (А+Б) – нижній. Триголосні та чотириголосні вправи базуються на акордових тризвуках та їхніх оберненнях. У розспівуванні вокального ансамблю можна також використовувати акорди, в яких виникає складність при вивченні творів. Важливим є застосування вправ, спрямованих на свідомий і досконалий спів дисонансів, які в сучасній вокально-ансамблевій музиці зустрічаються досить часто.

Розташування акорду впливає на гармонічний стрій. Як відомо, у практиці колективного музикування тісне розташування акорду є більш сприятливим для інтонування, ніж широке. У широкому розташуванні вокально-ансамблеві голоси знаходяться у різних теситурних умовах – тож відповідно, виникають труднощі в інтонуванні.

На якість гармонічного строю впливає фактура. Так, у поліфонічній фактурі усі голоси мають самостійну функцію, тому вивірити гармонічний стрій достатньо важко. У творах гомофонно-гармонічної фактури (співставлення соло та супроводжуваних голосів) найчастіше гармонічні голоси відволікаються на виконання сольної партії, що негативно позначається на утриманні строю. Такі твори потребують уважного, впевненого та інтонаційно стійкого співу вертикалі в акомпануючих партіях. У співвідношенні «соло – гармонічні голоси» важливим у виконанні є їхнє динамічне розмежування: партія соло звучить гучніше, інші голоси – тихіше.

Співоче дихання – важливий чинник досягнення вірного строю, основа чистої інтонації. Не можна допускати при виконанні зняття з дихання та його перетримання, оскільки це призводить до інтонаційної нестійкості. Труднощі під час співу викликають витримані довготривалі звуки, що зумовлюють інтонаційне пониження. Причиною цього є мляве співоче дихання.

Ансамблеве виконання творів *a cappella* сприяє досягненню вивіреного строю. Акомпанемент розсіює увагу співаків. Спів без супроводу, навпаки, активізує увагу виконавців на ладогармонічні зв'язки при інтонуванні та слугує чітко вивіреному строю колективу.

Певною мірою стрій залежить від тональності твору. Зміна тональностей у межах однієї композиції вимагає відпрацювання перехідних акордів поза ритмом, із використанням фермат. Цей прийом опрацьовується окремо з кожною партією та з ансамблем в цілому – у такий спосіб у співаків розвивається відчуття зміни тональності, чистота інтонування, досягається загальний стрій вокального колективу, вільне виконання складних фрагментів твору. Зустрічаються випадки, коли при співі не втримується інтонація і ансамбль «з'їжджає» з тональності, тож слід початково налаштувати колектив на півтону вище або нижче від основної тональності.

Виваженість та якість строю пов'язана і з різноманітними темпами, що зустрічаються у тому чи іншому творі. Швидкий темп може спричинити порушення у загальному строї колективу, оскільки співаки не прослуховують акорди, тому при розучуванні музичного матеріалу необхідно обрати стриманий темп задля інтонаційного вивірення співзвуч. Виконання композиції у повільному темпі може зумовити пониження строю, тож слід використовувати дещо рухливіший темп (порівняно з оригіналом), а на кінцевому етапі повернутись початкової швидкості твору. Агогічні відхилення ускладнюють стрій при виконанні багатоголосної музики та потребують вивірення усіх акордових побудов в одному, стриманому темпі з поступовим застосуванням усіх агогічних позначень.

Стрій пов'язаний з динамікою. Спів у нюансі *piano* (*p*) загострює слух – виконавці більше прислуховуються один до одного, що позитивно впливає на стрій вокального колективу. Водночас, спів у динаміці *pianissimo* (*pp*), *p* знімається з дихання, що спричиняє інтонаційне пониження. Нюанси *forte* (*f*) та *fortissimo* (*ff*) можуть призвести до форсування звуку та негативно позначитись на загальному строї колективу. Поступове збільшення або зменшення динаміки потребує активного слухового контролю загального строю, оскільки може зумовити пониження інтонації як по горизонталі, так і по вертикалі. Раптові динамічні знаки *subito forte* (*sf*) або *subito piano* (*sp*) порушують інтонаційну стійкість акордів. Їх потрібно вивірити в одній динаміці, наприклад, *mezzo forte* (*mf*) або *mezzo piano* (*mp*), а потім виконувати в оригінальних нюансах. Висхідний рух мелодії провокує крикливий спів і призводить до пониження інтонації. Виконання у низхідному русі негативно впливає на стійкість інтонації. Тому важливо утримувати співоче дихання та виконувати низхідні мелодичні побудови з відчуттям висхідного руху.

Вагомими факторами утримання строю є емоційний та психофізичний стан виконавців ансамблю. Гарний настрій та самопочуття – запорука чистого строю. Емоційне піднесення та внутрішній запал співаків підпорядковує підвищення строю, а кваліть – пониження в інтонуванні.

Процес вироблення навичок строю у колективному музикуванні ґрунтується на підвищеному слуховому контролі інтонації. Виконавці в процесі співу мають чути власну вокальну партію і загально-колективне звучання задля інтонаційної стійкості. Досягнення вивіреного строю потребує неабияких зусиль, вмотивованості та старанності усіх учасників колективу.

### **Поняття «ансамбль»**

Ансамбль вокального колективу – «це художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів вокального звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі» [21, 59]. Мистецтво ансамблевого співу, як засобу звучності колективу, полягає у пристосуванні власних індивідуальних навичок співака до навичок інших виконавців, що забезпечує злагодженість співу, врівноваженість звучання та однакову манеру виконання. Відчуття ансамблю – важлива складова у процесі навчання колективу. Однакова кількість співаків у партії та споріднений тембр виконавців – основа досягнення гарного ансамблю у співі.

### **Види ансамблю**

У вокально-виконавській практиці склалися такі форми ансамблю, як *частковий* і *загальний*. **Частковий ансамбль** розглядається як ансамбль вокальної партії, який визначає чистоту унісонного співу. Така форма ансамблю досягається рівномірністю звучання співочих голосів, їх динамічною спорідненістю, однаковістю звуковедення і звукоутворення та відповідністю тембрового забарвлення вокальної партії. **Загальний ансамбль** розуміється як злитість і врівноваженість усіх партій між собою в єдиному звучанні. У загальному ансамблі важливим є співвідношення сили звуку, тембру, темпоритму, вимови тексту.

У практиці колективного музикування за специфікою та якістю спільного звучання існують наступні *види ансамблів*:

- тембровий;
- темповий;
- метроритмічний;
- динамічний;
- дикційний.

**Тембровий ансамбль** – характерність забарвлення кожної партії та злитість всіх партій у звучанні вокального колективу. Тембровий ансамбль досягається, насамперед, правильним добором співаків із голосами приблизно одного тембру.

**Темповий ансамбль** ґрунтується на умінні утримувати темп твору одночасно всіма учасниками колективу. Відчуття темпу – головне завдання цього виду ансамблю. Для його успішного розв'язання важливе спільне та однакове виконання твору співаками-ансамблістами у помірних, швидких та змінних темпах.

**Метроритмічний ансамбль**. Метрична будова твору полягає в організації ритмічних значень. Досягнення метричного ансамблю у творах з одним розміром не викликає складнощів. Значної уваги у реалізації ансамблю потребують твори з перемінним або змінним метром, де важливим є відчуття метричної одиниці. У ритмічному ансамблі уваги потребує одночасне виконання складних ритмічних фігур: синкоп, дуолей, тріолей, пунктиру. Слід пам'ятати, що ритм у співі має надзвичайно важливе музично-виразне значення у змістовій складовій твору.

**Динамічний ансамбль** – рівновага усіх голосів вокального ансамблю за силою звуку. Чим більше співаки прислухатимуться один до одного, тим збалансованіше звучатимуть голоси у загально-ансамблевому співі. Відповідно, баланс звучання залежить від динамічної рівноваги голосів, де кожному виконавцю потрібно підлаштувати свій голос по силі звуку до голосу інших виконавців, тобто співати свою партію дещо тихіше задля їх спільно-колективної єдності. Йдеться про однакову динамічну гучність усіх вокально-ансамблевих партій у виконанні різноманітних нюансів (*pp, p, mp, mf, f, ff*, рухливих нюансів – *crescendo, diminuendo*; раптових нюансів – *subito f, subito p*). Динамічний ансамбль колективу необхідно вирівнювати у нерухливих нюансах (*p, mp, mf, f*). Потрібно чітко дотримуватись вказаного нюансу – жоден виконавець не повинен співати голосніше чи тихіше.

У динамічному ансамблі складність викликають рухливі нюанси (*crescendo, diminuendo*), що ґрунтуються на вихованні однакових принципів регулювання гучності звуку у співаків (його збільшенні або зменшенні) за допомогою правильного



співочого дихання. Виконання різких динамічних змін *subito f* або *subito p* ускладнює ансамблеву злагодженість у співі. Дуже часто раптові динамічні зміни виконуються з певним гальмуванням – цей процес зумовлений особливостями слова, темпу та теситурних умов. Для того, щоб точно виконати раптову зміну динаміки, потрібно чітко вимовляти текст. Вироблення правильного виконання різких змін нюансування здійснюється у помірному темпі та зручній теситурі, на одному звуці (наприклад, *о, у, а* тощо). Володіння навичками різкої зміни динаміки вимагає від усіх виконавців зосередженості, практичних навичків колективного музикування та безпосередньої свободи у співі. Досягнення спільного відчуття динаміки – головне завдання вокального колективу, успішне вирішення якого залежить від однакового та одночасного виконання різноманітних динамічних відтінків, вміння збалансувати інтенсивність звучання.

У вокально-виконавській практиці склались поняття *природного* та *штучного ансамблю*. У *природному ансамблі* теситурні умови для всіх партій колективу рівномірні: усі голоси ВА звучать одночасно низько (*p*), високо (*f*) або знаходяться в середньому регістрі (*mf*). До *штучного ансамблю* вдаються тоді, коли теситурні умови для всіх партій нерівномірні (знаходяться у різних регістрах), тобто коли виконавці одних партій співають високо, а інших – низько. Тому цей вид ансамблю регулюється змінами динаміки у вокально-ансамблевих партіях: голоси у високій теситурі співають дещо тихіше, у нижній теситурі – гучніше. Штучний та природний ансамблі пов'язані також зі складом колективу (однорідний, неповний, мішаний) та кількістю співаків у партії. Як відомо, для досягнення злагодженого ансамблю важлива однакова кількість виконавців у партії. Нерівнозначна кількість ускладнює динамічний баланс. Так, якщо в одних партіях більше співаків, а в інших менше, то одні співаки будуть звучати голосніше та виокремлюватись із загальної звучності, а інші – менш чутні. Динаміка, у такому випадку, впорядковується за принципом: співати голосніше партії, де менше виконавців і навпаки, тихіше – партії, де більше виконавців.

*Дикційний ансамбль* полягає у виробленні у співаків єдиної манери та логіки вимови тексту. Справжній ансамбль досягається завдяки виразній артикуляції голосних і чіткій вимові приголосних. У дикційному ансамблі важлива одночасна вимова слів учасниками колективу; слід розвивати однакове відчуття усіма виконавцями протяжності голосних, що підпорядковані швидкості виконання твору (темпу). Також варто дотримуватись одночасного замикання приголосних наприкінці слів. На виразність дикційного ансамблю впливають метр, ритм, темп, динаміка, звуковедення, звукоутворення, теситура, фактура твору, що обумовлені художньо-виразними завданнями.

Поняття *унісонного, гармонічного* та *поліфонічного* ансамблів пов'язані з фактурою твору. Досягнення *унісонного ансамблю* в колективі залежить від споріднення голосів у відповідності до засобів виконавської виразності. Так, спів в унісон передбачає: злиття голосів за тембровим забарвленням у колективному музикуванні, однакове звуковидобування, звукоутворення та манеру виконання, чистоту інтонування партії, динамічну рівновагу, єдність темпоритму, чіткість дикції, артикуляції, виразності фразування. Під час співу необхідно звертати увагу на унісонні рухи та октавні подвоєння, які можуть порушити інтонаційну рівновагу.

*Гармонічний (акордовий) ансамбль* полягає у динамічній рівновазі усіх голосів по силі звуку в акорді. Динамічно виокремлюються альтеровані звуки та гармонічні відхилення, які зустрічаються у творі. Слід звернути увагу, що найнижчий і найвищий звуки гучніші за звучанням, оскільки підпорядковані теситурними особливостями, а середні прослуховуються менше – вони нібито заглушуються у загальній звучності. Звідси суттєвим є динамічний баланс усіх голосів, де жодний голос не має виділятися.

*Поліфонічний ансамбль* спрямований на ритмічну, темброву, динамічну, штрихову диференціації вокальної партії. У виконанні *канону* одна й та сама мелодія проводиться ансамблевими голосами з почерговим вступом. Основне правило виконання канону полягає в тому, що його тема завжди, у кожному проведенні, звучить виразно. Так, мелодія з початком її виконання одним голосом звучить яскраво, а зі вступу іншого голосу (що проводить мелодію) переходить на другий план і звучить тихіше, ніж голос основної теми. У виконанні *фуги* важливим є принцип звучання її теми яскравіше за інші голоси. Разом із динамічною інтенсивністю темі притаманні чіткий вступ і виразне слово. Імітація виконується дещо тихіше, ніж проведення основної теми, а протиставлення характеризується ще меншою силою звуку, ніж імітація. Розмежування голосів та безперервність звучання – важливі чинники виконання поліфонічного твору.

Для ансамблю, як якості спільного звучання, притаманні синхронність і злитність. Основне завдання у колективному співі – вироблення однакових вокально-слухових відчуттів у різних видах ансамблів. Важливо пам'ятати, що всі види ансамблів знаходяться у взаємодії та взаємозв'язку, є залежними один від одного. Їх досягнення у виконанні свідчить про високу художню майстерність колективу.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що таке стрій?
2. В чому полягають закономірності мелодичного строю?
3. Від чого залежить гармонічний стрій?
4. Що таке ансамбль у колективному музикуванні?
5. В чому полягають закономірності часткового ансамблю?
6. Які види ансамблю за специфікою та якістю спільного виконання ви знаєте?
7. Від яких факторів залежить відчуття ансамблю?
8. В чому полягають закономірності загального ансамблю?
9. Яким чином унісонний, гармонічний та поліфонічний ансамблі пов'язані з фактурою твору?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Назвати правила інтонування інтервалів.
2. Охарактеризувати чинники досягнення загального строю у колективному виконанні.
3. Розкрити значення мелодичного та гармонічного строю.
4. Підібрати вправи на розвиток гармонічного строю.
5. Визначити особливості тембрового ансамблю.
6. Окреслити особливості темпового та метроритмічного ансамблів.

7. Розкрити закономірності динамічного ансамблю.
8. Обґрунтувати поняття природного та штучного ансамблів.
9. Здійснити аналіз інтонаційних труднощів вокально-ансамблевого твору з репертуару курсу.

### **Практичне заняття**

**Мета** – досягнення вивіреного строю та відчуття ансамблю у колективному вокальному виконанні.

### **Завдання**

1. Обрати багатоголосний твір та визначити труднощі, що виникають при інтонуванні.
2. Продемонструвати чистоту інтонації при співі ансамблевої партії вокально-ансамблевого твору (за вибором).
3. Виконати вокальну партію твору з дотриманням точного темпу.
4. Проспівати вокальну партію твору (за вибором) з урахуванням точного ритму.
5. Розкрити закономірності дикційного ансамблю.
6. Виконати вокальну партію твору (за вибором) з урахуванням чіткої вимови приголосних та виразної артикуляції голосних.
7. Обґрунтувати закономірності унісонного ансамблю.
8. Охарактеризувати закономірності гармонічного ансамблю.
9. Назвати правила виконання канону та фуги.
10. Виконати поліфонічний твір з репертуару курсу (за вибором).

## 2.4. Розвиток темпоритму у співаків-ансамблів

### Поняття «темп»

Темп (від лат. *tempus* – час) у професійному середовищі розглядається як швидкість виконання музичного твору. Темп залежить від ритмічної одиниці, виконання твору визначається метрономом та позначається відповідними термінами. Основні темпи в музиці поділяються на повільний, помірний і швидкий.

Італійські терміни	Переклад	Метроном
<b>Повільні темпи</b>		
Adagio	Повільно	40 – 60
Adagissimo	Дуже повільно	
Grave	Важко	
Largo	Дуже повільно, широко	
Larghetto	Доволі широко	
Lento	Протяжно	
<b>Помірні темпи</b>		
Andante	Помірно, не поспішаючи, кроком	60 – 80
Andantino	Швидше ніж Andante	
Moderato	Помірно	80 – 100
Sostenuto	Стримано	
<b>Швидкі темпи</b>		
Allegro	Скоро	120 – 160
Vivo, Vivace	Жваво	160 – 190
Presto	Швидко	180 – 200
Prestissimo	Дуже швидко	192 – 208

Музичним творам притаманні сталі та змінні темпи. Темпові зміни у часі в межах його прискорення та сповільнення є поступовими та миттєвими.

#### **Поступове прискорення темпу:**

- Accelerando* – прискорюючи
- Animando* – пожвавлюючи
- Stringendo* – поступово прискорюючи
- Stretto* – стискаючи, прискорюючи

#### **Миттєве прискорення темпу:**

- Piu animato* – більш швидкий темп
- Piu mosso* – більш рухливо
- Con moto* – з рухом

#### **Поступове сповільнення темпу:**

- Allargando* – розширюючи
- Rallentando, Ritardando* – сповільнюючи
- Ritenuto* – затримуючи
- Ritenuto poco a poco* – поступово сповільнюючи

#### **Миттєве сповільнення темпу:**

- Meno allegro* – з меншою швидкістю
- Meno mosso* – з меншим рухом, повільніше

Існують позначення щодо **повернення попереднього темпу**, а саме:

*A tempo* – у темпі

*Tempo I, Tempo primo* – повернення до початкового темпу

*Tempo precedente* – у попередньому темпі

Темпові позначення лише опосередковано вказують на швидкість виконання.

Значною мірою вони є своєрідним орієнтиром і спрямовані на втілення відповідної образності та емоційного стану, закладених у вокально-ансамблевому творі. Практичне застосування темпу у виконанні вокально-ансамблевих творів підпорядковане стилем, жанром, драматургією, характером, формою, фактурою, мелосом, гармонією, дикцією, виконавською інтерпретацією. Співакам-ансамблістам необхідно оволодіти навичками співу у різноманітних темпах, адже темпова складова твору впливає на втілення його художнього змісту.

Вибір темпу виконання твору залежить не лише від задуму автора та інтерпретатора (керівника вокального ансамблю), але й від рівня колективу. Професійні колективи легко й невимушено виконують твори у різноманітних темпах. Виконавські вокально-технічні навички аматорських колективів зазвичай є недостатніми, тому виникає складність у співі творів із різноманітними темпами, агогічними відхиленнями, складною гармонією, поліфонічною фактурою, виконавськими прийомами, що вимагають професійної підготовки співаків. Тож репертуар обирається в межах здібностей виконавців-аматорів. Твори у повільних темпах непрофесійні колективи виконують у дещо рухливішому темпі, а швидкі – у більш стриманому.

### **Поняття «ритм»**

Ритм (грец. *rhythmós* – стійкий хід, розміреність) – почерговість звуків, складених у чіткі групи, у часовому вимірі. Метр твору упорядковує ритм. Як відомо, для ритму характерна моторна природа, що пов'язана з руховими властивостями та м'язовими відчуттями. Рухи тіла співака під час виконання виражають емоції та переживання. Це свідчить про наявність відчуття ритму, без якого неможливо відтворити будь-який музичний твір. Завдяки відчуттю ритму співаки розуміють та виконують звуки різних тривалостей.

Гострою проблемою в академічній та естрадній вокальній музиці є виконання співаками різноманітних ритмічних малюнків. Відомо, що ритм був передумовою виникнення музики – це пов'язано з життям і побутом первісних людей. Традиційними для них були танці, які супроводжувалися відбиттям ритмів палицями, камінням, відтворенням різноманітних звуків та вигуків. Впродовж тривалого історичного періоду з ритму зародилась музика, яка початково передавалась «з вуст у вуста». В епоху Середньовіччя італійський теоретик Гвідо із Ареццо (Гвідо Аретинський, 991/992 – після 1033) створив чотирьохлінійний нотний стан, об'єднаний загальною початковою межею – аколодою, та знаки невми. У період XIII–XVI століть була введена система спеціальних графічних знаків для запису нот і пауз різної тривалості та встановлення точних тимчасових співвідношень між ними. Завдяки особливостям ритму можна розрізнати музику Середньовіччя, Бароко, Класицизму, Романтизму, минулого та нинішнього століть – за наявною кількістю різноманітних типів письма (сонорного, пуантилізму, алеаторного, надбагатоголосся тощо). У першоснові джазової музики (а саме свінгу, блюзу, соул, госпелу, регтайму, джаз-баллади, джаз-вальсу, боса-нови, R&B) лежить ритм, без якого неможливо відчутти та відтворити жанр і стиль композиції.

*Пунктирний ритм* є складним у виконанні для академічної та естрадної вокальної музики. В його основі лежить чергування сильних і більш коротких за тривалістю слабких долей. Важливим у пунктирі є застосування акцентів, які можуть припадати на різні ноти певного ритмічного малюнку. Це залежить від задуму, концепції вокально-ансамблевого твору, технічних завдань.

У вокальній музиці широко застосовується *синкопований ритм* (зміщення сильної долі на слабку). Синкопи у виконанні бувають з відчуттям попереднього вступу або із запізненням. *Тріольний ритм*, що існує у різних варіантах та угрупованнях тривалостей, займає чільне місце в академічному та естрадному напрямках вокальної музики. Важливе завдання при виконанні тріолі – відчувати усі тривалості тріолі (восьмі, шістнадцяті). Значимими у тріольному ритмі є акценти, які можуть припадати на сильні та слабкі долі і різні ноти в тріолі. Це залежить від слова, смислового навантаження, виразу відповідного стану, емоції та експресії. Характерною ознакою *поліритмії*, що широко застосовується у джазовій музиці, є наявність двох і більше різних ритмів у межах одного метру. Так, приміром, в одних партіях виконується рівний ритм у відповідному розмірі, в інших – нашаровується інший, у якому ритмічна одиниця не співпадає з попереднім за кількістю часових долей такту.

Поряд із чітко означеною ритмоструктурою джазовій музиці властивий імпровізаційний характер: виконавці можуть змінювати ритм композиції, прагнучи передати власне бачення твору. Співак-імпрровізатор часом до невпізнання модифікує тематизм, пропонуючи найрізноманітніші його ритмічні варіанти.

### **Особливості темпоритму та його розвиток у студентів-ансамблістів**

У багатьох працях дослідники підкреслюють нерозривний зв'язок темпу та ритму. Про це влучно висловлюється С. Гмиріна: «Тривалості взаємопов'язані з ритмочасовими пропорціями та темпо-агогічними коливаннями в тактовій системі» [3, 6]. Значення темпоритму у творі полягає у виразі «художньої правди» [16, 67].

Спів у колективі вимагає від виконавця найвищого рівня ритмічності та відчуття спільної швидкості виконання. У колективному музикуванні всі його учасники мають виконувати твір разом, в одному темпі та ритмі. У випадку порушення цих елементів руйнується стрій, ансамбль, артикуляція, фразування, якість звучання, нівечиться драматургія твору в цілому.

Складність полягає в тому, що в одному колективі співаки мають різні навички темпоритму. Виконавці, які мають досвід співу як солісти або в колективах, швидше вловлюють темпоритм твору, вільніше та впевненіше включаються у процес виконання. Натомість, співаки-початківці, які не мають практики співу, не одразу можуть виконувати твори у чіткому темпоритмі – питання його вироблення вимагає чималих зусиль і тривалого часу. Різний рівень навичок темпоритму у співаків-ансамблістів впливає на критерії складності добору репертуару для колективу, з урахуванням реального часу на вивчення творів.

Кожен виконавець має індивідуальні уявлення про тривалість часу та особливості окремих ритмічних значень. Це пов'язано з психофізичними чинниками, що є результатом емоційного та фізичного стану співака (наприклад, бадьорості або втоми, гарного або поганого настрою тощо). Розвиток відчуття темпоритму у співаків-ансамблістів є важливим і необхідним процесом. Правильний темпоритм забезпечує досягнення гарного ансамблю та художньої змістовності твору.

### **Причини порушення темпоритму в ансамблевому співі**

Причин виникнення проблем щодо темпоритму в ансамблевому співі декілька.

*Недотримання ритмічних тривалостей* при виконанні призводить до їх скорочення, а звідси – порушення темпу. Тому важливо розвивати у співаків відчуття послідовності долей у такті.

*Нерівномірне виконання ритму в партіях.* В ансамблевому виконанні дрібні тривалості (восьмі, шістнадцяті) одні співаки пришвидшують, інші уповільнюють, а деякі залишаються у вірному темпі. Неодночасний темпоритмічний спів зумовлює порушення засобів виконавської виразності (строю, ансамблю, фразування, динаміки, дикції, артикуляції) та негативно впливає на якість співу в цілому. У такому випадку потрібно вивірити та відпрацювати з виконавцями вірний ритм у стриманому темпі, поступово пришвидшуючи його до оригінального. Співакам, яким властива тенденція до пришвидшення або сповільнення темпу, необхідно розвивати відчуття внутрішньодольової пульсації.

*Широкі інтервальні побудови* ускладнюють дотримання темпоритму у композиції. Через невідповідне або невпевнене виконання інтервальних побудов гальмується темп і руйнується ритм. При вивченні твору широкі інтервали варто відпрацювати у стриманому темпі, а потім виконувати в оригінальному.

*Теситурні умови.* При співі у високій та низькій теситурі виникає напруга у виконанні і співати стає важко. Часто виконавці «осідають» на високих нотах, що призводить до сповільнення темпу та порушення ритму. З цієї причини задля чітко вивіреного темпоритму високі ноти важливо виконувати невимушено.

*Різноманітна динаміка.* Реалізація темпу пов'язана із застосуванням динамічних відтінків і, насамперед, залежить від вокальних навичок співаків-ансамблістів. Виконання у нюансі *f* провокує форсування звуку, що укрупнює спів і тим самим порушує темпоритм. Важливим є використання м'якого та легкого звучання у гучній динаміці. Спів на *p* гальмує темп і руйнує ритмічну будову твору. Це пов'язано, перш за все, з невірним володінням співочим диханням та голосом. У багатьох випадках поступові зміни у динаміці негативно впливають на темпоритм. Часто виконання *crescendo* прискорюється співаками, а *diminuendo* – сповільнюється в темпі. Правильний розвиток поступових змін динаміки (*crescendo*, *diminuendo*) вимагає від виконавців розподілу інтенсивності або затухання сили звуку при збереженні вірного темпоритму.

*Перебільшена дикція.* Хороша дикція під час співу підкреслює ритм. Перебільшена вимова слів обтяжує виконання і, як наслідок, призводить до уповільнення темпу. Приділяючи увагу чіткій дикції у співі, необхідно слідувати за невимушеністю і природністю вимови тексту задля дотримання вірного темпоритму.

### **Прийоми розвитку відчуття темпоритму**

Для вироблення рівного темпоритму використовується прийом *дроблення* великих тривалостей (цілих, половинних) більш дрібними (четвертними, восьмими). Йдеться про розвиток відчуття внутрішньодольової пульсації, що полягає у точному вимірі часової тривалості звуків. Цей прийом можна застосовувати як внутрішнім слухом, так і вголос, співаючи при цьому ноти із дробленням тривалостей. Опорні тони важливо підкреслювати, а інші відпускати, співати тихіше.

Організаційним прийомом у виробленні відчуття темпоритму є *тактування* (диригування). Індивідуальне виконання партії вокально-ансамблевого твору вимагає точного налаштування на відповідний темп. Застосування прийому тактування (диригування) схеми твору активізує увагу співака щодо вірного дотримання

темпу та призводить до позитивного розвитку відчуття ритмічності у студента-ансамбліста.

Для розвитку відчуття темпоритму використовується прийом «плескання в долоні». При його застосуванні співак, по-перше, свідомо розуміє лічильну одиницю, послідовність тривалостей та швидкість їх чергування; по-друге, розвиває темпоритмічну пам'ять, що позитивно впливає на рівність і точність виконання. Прийом «плескання в долоні» початково потрібно застосовувати поза ритмом, у повільному темпі, з вимовою на певний склад, а далі пришвидшувати до оригінального темпу.

## ♪ Вправи на розвиток темпоритму

### Авторські напрацювання Т. О. Ланіної

#### 1. Вправа на чергування восьми тривалостей і пунктирного ритму у темпі *Moderato*

Soprano

Day by day by day by day by day by day by day by

Cmaj Gsus9 Cmaj Gsus9

Piano

S

day by day by day by day by day Day by Day by day by day by

Cmaj Gsus9 Cmaj A<sup>7</sup>/G<sup>b</sup> C<sup>#</sup>maj G<sup>#</sup>sus9

Pno.

S

day by day by day by day by day by day by day by day by day

C<sup>#</sup>maj G<sup>#</sup>sus9 C<sup>#</sup>maj G<sup>#</sup>sus9 C<sup>#</sup>maj A7/G


Pno.





### 3. Вправа на розвиток пунктирного ритму та виконання різноманітних інтервалів у темпі *Moderato*

Soprano



I don't know why. I don't know how. I don't know why. I don't know how.

Piano

Chords: Cm7/Eb, Cm7, Fm7/Ab, Bb, Cm7/Eb

Потрібно слідкувати за одночасним вступом усіх учасників колективу на слабку долю. Рекомендується дотримуватись правил інтонування інтервалів мала секунда↑, велика секунда↑, мала секста↓ і велика секста↓. Важливо досягти відповідного відповідного характеру виконання. У фразуванні слід прагнути до першої сильної долі. Цю вправу можна співати каноном *a cappella*.

### 4. Вправа на розвиток різних тривалостей (четвертних, восьмих, шістнадцятих, половинних) у темпі *Moderato*

Soprano



Uh!...

Piano

Chords: Cmaj, Dm7, Cmaj/E, Fmaj, Fmaj7(#11)/G, Am7/C, Cmaj

S

5

Uh!...—

Pno.

5

Chords: C#maj, D#m7, C#maj/F, F#maj, F#maj7(#11)/G#A#m7/C#, C#maj



## 6. Вправа на рівність восьми тривалостей у темпі *Moderato*

a)

Soprano

Piano

b)

S

Pno.

*Варіант а.* Штрих – *legato*. Рекомендується звернути увагу на рівність виконання восьми тривалостей у сталому та рівному темпі поряд із широкими стрибками вгору на малу сексту, велику сексту і чисту квінту. Перші ноти такту важливо не перетримувати у тривалості. Слід дотримуватись правил інтонування вище означених інтервалів. Важливо слідкувати за чистотою інтонації у низхідному русі, не знімаючи з дихання при виконанні. Необхідно звернути увагу на досягнення ланцюгового дихання при співі.

*Варіант б.* Слід домогтися злагодженого виконання по фразі, плавного звуковедення, рівності темпу та ритму при співі. Рекомендується дотримуватись правил інтонування інтервалів чиста кварта↑, велика терція↑, мала терція↑ і ↓, чиста квінта↓ і мала секста↓. Як і у варіанті *а*, важливим є застосування ланцюгового дихання.

В обох варіантах вправи перші ноти у мелодичній лінії кожного такту важливо підкреслювати, співати дещо голосніше; усі інші ноти, що повторюються, відпускати, виконувати тихіше. У такий спосіб, по-перше, верхні ноти будуть підготовлені до озвучування і точної інтонаційності у виконанні, по-друге, у співаків розвиватимуться навички виконання по фразі.

Зазначені вище вправи спрямовані не лише на розвиток відчуття темпоритму. Важливим є досягнення чистого унісонного співу, злагодженого звучання, єдиної манери у виконанні, динамічної спорідненості, штрихів, колективного ансамблювання. Виконуючи вправи, слід звернути увагу на ладові тяжіння (це сприяє розвитку музичного слуху). Важливим у їх виконанні є відчуття стилю, що уможливорює пошук власного індивідуального вокального стилю співаків. Вагоме місце у

представлених розспівках займає супровід. Партія акомпанементу у вправах відіграє роль гармонічної підтримки, за допомогою якої виконавці добре відчують тональність.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що таке темп?
2. Які італійські терміни швидких темпів ви знаєте?
3. Що таке ритм?
4. В чому полягають особливості темпоритму?
5. Які закономірності розвитку темпоритму у студентів-ансамблістів ви знаєте?
6. Які труднощі виникають у розвитку темпоритму?
7. Яким чином теситура впливає на темпоритм?
8. Яким чином дикція впливає на темпоритм?
9. До чого призводить неодноразовий темпоритмічний спів?
10. Яким чином динаміка впливає на темпоритм?
11. Які прийоми у виробленні навичків темпоритму ви знаєте?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Назвати італійські терміни повільних і помірних темпів.
2. Обґрунтувати особливості темпу у вокально-ансамблевій музиці.
3. Визначити за допомогою метроному вірну швидкість темпу вокально-ансамблевого твору (за вибором).
4. Розкрити значення ритму у вокальній музиці.
5. Підібрати та опрацювати вправи на розвиток темпоритму.
6. Застосувати прийом дроблення у виконанні партії вокально-ансамблевого твору (за вибором).
7. Обґрунтувати вплив дикції на темпоритм.

### **Практичне заняття**

**Мета** – набуття навичок темпоритмічного співу у вокальному ансамблі.

#### **Завдання**

1. Визначити особливості будови пунктирного, синкопованого, тріольного ритмів та поліритмії.
2. Виконати вправи на розвиток темпоритму.
3. Проплескати у долоні ритми, що викликають складність у виконанні вокально-ансамблевих творів.
4. Виконати з диригуванням партію вокально-ансамблевого твору (за вибором).
5. Проспівати вокальні твори (за вибором), зосереджуючись на правильному відтворенні темпоритму.

## 2.5. Темброва єдність голосів у вокальному ансамблі

У вокально-виконавській практиці поняття «тембр» (франц. *timbre*) розглядається як забарвлення голосу. Процес утворення тембру обґрунтовує дослідник М. Микиша: «Кожна голосова зв'язка, вібруючи як одне ціле, водночас вібрує і в окремих своїх частинах, які звучать самостійно, одночасно з основним тоном. Ця додаткова вібрація голосових зв'язок і створює тембр голосу, або звукове забарвлення» [16, 28]. Тембр залежить від вроджених фізіологічних та акустичних властивостей голосового апарату людини, а також від підсилення або ослаблення звуку в голосі людини, від кількості та інтенсивності обертонів. Так, «вплив обертонів, або, як їх ще називають, додаткових тонів, на основний звук-тон є надзвичайно важливим, бо саме він надає звукові особливого окрасу, повноти, соковитості і сили» [там само].

Тембр у співі є художнім засобом виразності, спрямованим на емоційний прояв переживань виконавцями. Існують такі характеристики фарби голосу як *теплий, холодний, світлий, темний, м'який, жорсткий* тощо.

У процесі навчання можна покращити та розширити тембральні можливості голосу виконавця. Співаки-ансамблісти мають свідомо використовувати темброве забарвлення голосу та обирати його відповідно до художнього образу твору. В залежності від характеру твору забарвлення голосу може бути різним. Твори урочистого, вольового, радісного, ліричного, скорботного характеру не можуть виконуватися одним і тим самим тембром. Веселій композиції притаманний світлий звук, скорботній або драматичній – темний. Слід врахувати, що забарвлення звуку може змінюватись впродовж одного і того ж твору, що залежить від його будови та художньої концепції.

Як зазначає Я. Кириленко, темброве забарвлення звучання співацького колективу «формується завдяки вокальній організації звучання, ... розвитку вокально-технічних навичок та яскравих індивідуальних природних якостей співаків-солістів, їх творчій уяві й емоційному сприйняттю музики» [10, 50]. Голоси у партії складаються за схожим тембровим забарвленням, обсягом діапазону та однорідністю. Вокально-ансамблеві голоси розрізняються за класифікацією та різновидами.

**Сопрано:** лірико-колоратурне та ліричне – входять до складу С1, драматичне – С2.

**Альт:** меццо-сопрано складає партію А1, контральто – А2.

**Тенор:** ліричний – застосовується у партії Т1, лірико-драматичний – Т1 та Т2, драматичний – Т2.

**Баритон:** ліричний і драматичний – входять до складу Б1.

**Бас:** ліричний – Б1, драматичний – Б2.

Партіям вокального ансамблю властивий *загальний і робочий діапазони* голосу:

<b>Ансамблеві партії</b>	<b>Загальний діапазон</b>	<b>Робочий діапазон</b>
Сопрано	до першої – до третьої октави	ре першої – ля другої октави
Альт	фа малої – фа другої октави	соль малої – ре другої октави
Тенор	до малої октави – до другої октави	ре малої – ля першої октави.
Бас	фа великої – фа першої октави	соль великої – ре першої октави

Зазначимо, що представлені робочі діапазони вокально-ансамблевих голосів притаманні складу навчальних колективів. Двооктавні робочі діапазони властиві лише професійним співакам.

Сопрано і тенори – високі голоси, вони яскраві та мають світле забарвлення. Альти і баси – низькі голоси, яким притаманна насичена, густа тембральна барва. Усі вокально-ансамблеві партії розподіляються на перші та другі голоси, які мають відповідне художнє завдання та тембральне значення. По-перше, *divisi* гармонічно наповнює звучання, по-друге, тембрально його збагачує. Співвідношення легкого та м'якого С1 та сильнішого С2 насичує звучання; це стосується також голосів Т1 та Т2. Поєднання низьких голосів, а саме більш глибокого А1 та масивнішого і соковитішого А2 або Б1 та Б2, створює об'ємність звучання.

Тембральне забарвлення у співвідношенні жіночих і чоловічих голосів має різну щільність звуку. Жіночі голоси використовуються композиторами при більш легкому, прозорому звучанні, чоловічі голоси – у звитяжних, героїчних, драматичних моментах.

Важливо, щоб вокально-ансамблеві партії складались із голосів за вищевказаною класифікацією – задля кращого відтворення барв, притаманних тому чи іншому характеру твору. Злиття всіх тембрів надає особливого колориту загальноколективній звучності. Темброве забарвлення збагачує спів, розкриває красу звучання колективу, емоційно впливає на слухачів, сприяє втіленню художнього змісту твору.

Темброва єдність вокально-ансамблевих голосів залежить від однакової манери формування звуку, що вимагає від усіх виконавців округлого (прикритого) звучання голосних та їх рівності у співі. Голосним «а», «е», «у», «і», «о», «у», «ю», «є», «я», «ї» притаманна різна форма положення рота під час їхнього вокального виконання. Тому у колективному музикуванні важливо вирівняти усі голосні, наближуючи їх одна до одної у формуванні: голосна «а» до «о», «і» до «у», «е» до «у». Водночас варто пам'ятати, що надмірне округлення голосних може спотворити їхнє

природне звучання. Тому у виконанні належить відчувати міру наближення різних голосних одна до одної.

### ♪ Вправи для вироблення прикритості голосних та їх вирівнювання

1. Почерговий спів *mormorando* (закритим ротом) та голосних звуків на одній ноті. Вправа виконується у порядку: *м-а, м-о, м-і, м-е* тощо.
2. Почерговий спів голосних на одній ноті з хроматичним підвищенням на півтона – *у, о, а, е, і*. Задля досягнення прикритого або світлого забарвлення звуку можна змінити порядок голосних у вправі. Для прикритого звуку вправа виконується у порядку *у, о, а, е, і*; для більш світлого звучання: *і, е, а, о, у*.
3. Виконання нот гами у межах квінти, у висхідному та низхідному русі з повторенням – *до, ре, мі, фа, соль, фа, мі, ре, до*. Вправа виконується шістьнадцятими тривалостями з вимовою назви нот.

Тембральне звучання залежить від поетичного слова та музичної інтонації, які несуть у собі відповідну емоційну барву: радість, злість, любов, ненависть тощо. Відповідні художні образи втілюються у виконанні певним забарвленням звуку. Тембр є виразом почуттів: будь-яке переживання потребує характерного тембру у виконанні. У зв'язку з цим у співаків необхідно виховувати сприйняття та чуттєвість до тембрового забарвлення голосу, вміння втілювати у ньому свої емоції. Змінні темпи в межах однієї композиції свідчать про зміну характеру та відповідне звукове забарвлення. Переналаштування на новий характер звуку вимагає технічної майстерності виконавців і потребує від кожного співака його відчуття.

При роботі над тембром у вокальному ансамблі важливе спільне розуміння змісту твору, єдине відчуття та сприйняття його художньої образності. Саме від цього залежить загально-колективне темброве забарвлення звучання.

### ♩ Запитання для самоперевірки

1. Що означає поняття «тембр»?
2. Які різновиди співацьких голосів ви знаєте?
3. У чому полягають темброві та звуковисотні якості голосів у співвідношенні: С1 із С2, А1 із А2, Т1 із Т2, Б1 із Б2, жіночої та чоловічої груп вокально-ансамблевих голосів?
4. В чому полягає вокально-темброва злагодженість голосів у колективному музикуванні?

### ♩ Запитання для самостійної роботи

1. Визначити закономірності тембру голосу.
2. Надати класифікацію співочих голосів.
3. Визначити загальний та робочий діапазони вокально-ансамблевих партій.
4. Підібрати вправи на вироблення прикритості голосних.

### Практичне заняття

**Мета** – формування вокально-тембрової злагодженості голосів.



## **Завдання**

1. Визначити закономірності формування тембру.
2. Виконати вправи на вироблення прикритості голосних.
3. Виробити однакову манеру формування звуку у співаків вокального ансамблю.
4. Виробити прикрите та світле звучання голосних у виконанні вокально-ансамблевих творів (за вибором).
5. Вирівняти усі голосні шляхом їх наближення одна до одної у виконанні вокально-ансамблевих творів (за вибором).

## 2.6. Фразування у вокально-ансамблевому співі

Фразування полягає у «виразному виконанні музичних фраз із метою досягнення найбільш яскравого, виразного і правильного розкриття образного змісту твору, яке визначається логікою розвитку музичної думки» [17]. Завдяки витонченому фразуванню виконання вокально-ансамблевої композиції стає справді художнім.

Виконавська підготовка співаків у вокальному ансамблі має бути спрямована на правильне та виразне відтворення фразування. Особливо важливо визначити співвідношення музичного та словесного текстів, щоб якнайвиразніше розкрити художню змістовність твору. Для цього потрібно здійснити порівняльний аналіз поетичного першоджерела і музичного тексту. Важливо виявити, які саме засоби музичної виразності композитор використав для посилення художньої ідеї, закладеної в літературному тексті. Слід проаналізувати, які слова є ключовими, які повторюються композитором, чому він обрав не весь текст, а тільки певну частину і яким чином розкрив його сенс з точки зору музичної інтонації, голосоведення, тематизму. Важливо встановити, як посилюється та чи інша сторона тексту засобами музичної виразності (фактура, штрихи, гармонія, динаміка, метроритм, темп, агогіка тощо).

Зазвичай слова та музика знаходяться у взаємодії та доповнюють один одного. Однак, зустрічаються композиції, у яких музика і слова не відповідають один одному. Тут важливо зрозуміти композиторську ідею, «надзавдання» твору. Кожен композитор, перш за все, увиразнює те, що його хвилює. Тому для цього обираються ті засоби музичного письма, що відповідають втіленню того чи іншого авторського задуму.

Виконання твору ґрунтується на розумінні значення та ролі окремих інтонацій, мотивів, речень, фраз, періодів у загальній формі композиції, а також на встановленні між ними взаємозв'язку, відповідних меж, способу їх поєднання та розподілу. У кожній фразі є початок, розвиток, кульмінація, спад і завершення. Важливе завдання, яким має опікуватись ансамбліст, полягає у вмінні розпочати фразу, спрямувати її розвиток, визначити верхівку, до якої прагне фраза (в залежності від будови композиції може бути в межах одного, двох, трьох, чотирьох тактах), віднайти загальну кульмінацію твору, зменшити силу звуку після її виконання та завершити фразу. Розвиток навичок фразування здійснюється одночасно з оволодінням технікою голосу.

Фразування пов'язане з виразним виконанням динаміки. За своїм розвитком фраза має, переважно, хвилеподібну структуру:

***pp – mp – p – crescendo – mf – f – ff – diminuendo – f – mf – p – mp – pp***

Кожен учасник вокального ансамблю має вміти виконувати динамічні відтінки, відчувати наростання та затухання сили звуку, її раптові градації. Для розвитку фрази важливим є посилення звуку, за яким слідує зменшення виконавської по-

тужності. Це свідчить про природність розгортання музичної думки, спрямованої на розкриття художньої змістовності твору. Без рухливої динаміки (*crescendo*, *diminuendo*) неможливе виразне, витончене виконання. Динамічна драматургія твору продиктована логікою структурування музичних і текстових фраз. Сутність *crescendo* у виконанні полягає в тому, щоб якомога довше утримати початковий нюанс *p* і «прийти» у наповнене *f*. Те ж саме стосується *diminuendo*, тільки у зворотному напрямку, у виконанні від *f* до *p*. Контрастні динамічні знаки *pp* і *ff*, *sp* і *sf* збагачують твір в емоційному плані.

Для реалізації динамічної шкали від *pp* до *ff* важливі:

1. **Кількісний склад співаків.** Від кількісного складу виконавців залежить градація динамічних відтінків. У великій формі ансамблю (12–16 осіб) більше можливостей для відтворення різноманітної динаміки. Мала форма ансамблю (4–8 осіб) не забезпечить виконання динаміки, доступної більшому складу співаків. У великій формі вокально-ансамблевого колективу звучання насичене, у малій формі – менш щільне.
2. **Якісний склад співаків.** Реалізація динаміки у кожному ансамблевому колективі є різною. Одним співакам притаманний від природи об'ємний і сильний голос, іншим – навпаки, менший і тихіший. Звідси одним вокально-ансамблевим колективам характерне досягнення насиченого *f*, а іншим – *p* та *pp*. Часто керівники вокальних ансамблів комплектують колектив з голосів різної сили звучання, задля досягнення різноманітного нюансування (від *pp* до *f*). Динамічне збагачення голосу залежить також від досвідченості співаків. Професійний виконавець володіє розмаїттям динамічної палітри звучання голосу, співаки-початківці та співаки-аматори, в свою чергу, мають в цьому плані обмежені можливості.
3. **Володіння вокальною технікою** – основа правильного співу, що дає безмежні можливості застосування динаміки та усіх засобів виконавської виразності. Якщо співак не опанував вокально-технічні навички, він буде обмежений у відтворенні динамічних відтінків.

Застосування співаками різноманітної динаміки сприяє правильному та виразному фразуванню. Потрібно пам'ятати, що однакові ноти, мотиви, фрази, періоди слід виконувати у різному нюансуванні, оскільки вони відмінні за смисловим наповненням та змістом у загальній будові твору. Особливо це стосується творів куплетної форми, у яких кожен куплет важливо виконувати різною динамікою. Динамічна статика прийнятна лише в тому випадку, коли вона продиктована художнім завданням (наприклад, виражає таємничість, містичність) і зазначена композитором. Зустрічаються твори, у яких вказані один або кілька динамічних знаків, тому розвиток фрази буде відтворюватись у межах цієї динаміки. Якщо ж у партитурі динаміка взагалі не позначена – це нива художньої інтерпретації виконавця, його слухової чутливості та обдарованості. Для виявлення тонкостей фразування потрібно відштовхуватись від тексту, руху мелодії, гармонії, темпу, ритму тощо. У творах без слів розвиток фрази продиктований засобами музичної виразності та внутрішніми відчуттями співака.

Реалізація динамічних відтінків в одній композиції має бути різною, що пов'язано зі змістом твору. Іноді запропонована композитором динаміка є умовною у виконанні і передбачає різне трактування. Якщо твір розпочинається у нюансі *f*, а

в подальшому відбувається його розгортання, то доцільніше співати у *mf*, навіть у *p*, з поступовим динамічним розвитком. Звичайно, якщо початкова динаміка *f* підпорядкована концепції твору та його характеру, то варто виконувати у чітко зазначеному нюансі. У швидких композиціях нюанс *f* важко відтворити – він свідчить, скоріше, не про вказану динаміку, а про характер твору.

Реалізація динаміки залежить від стилю твору. Так, виконання динамічних відтінків у бароковій, класичній, романтичній музиці є різним. Один і той самий нюанс у тому чи іншому характері твору виконується з різноманітним динамічним наповненням та тембровою характерністю. Наприклад, динамічний знак *p* у ліричних творах буде легким по силі звуку та світлим, а *p* у драматичному творі – більш важким і глибоким.

У втіленні динаміки велику роль відіграють акустичні можливості залу. Хороша акустика сприяє політному, невимушеному звучанню та динамічній свободі. У безакус-тичних, глухих залах виконавці не чують один одного, що негативно впливає на ансамбль, стрій колективу та баланс динаміки. У надмірно акустичних залах звучання «зливається», вимова тексту не зрозуміла, не втримується стрій та порушується ансамбль.

Співоче дихання підкорюється фразуванню, його реалізація залежить від будови композиції. Водночас, співоче дихання сприяє цілісності твору та його розподілу на фрази. Задля уникнення фрагментарності музичних мотивів, фраз, періодів слід уникати вдихів у мелодії. У фразуванні дихання потрібно брати у чітко визначених місцях, продиктованих концепцією та художнім змістом композиції. Якщо при співі дихання доводиться брати в середині фрази, то воно буде коротким і непомітним, щоб не порушити мелодичну лінію. У вокально-ансамблевому виконанні важливим фактором протяжності мелодії та зв'язності будови композиції є *ланцюгове дихання*. Важливо пам'ятати про правильний розподіл співочого дихання при виконанні. Не можна видихати повітря одразу на початку співу – правильно розподіляти його по фразі. Основна місткість дихання має припадати на верхівку фрази, що підпорядковано динамічним зростанням із подальшим полегшенням сили звуку та його затуханням. При використанні співочого дихання важливо не зробити більше пауз і цезур, ніж того вимагає зміст твору. З одного боку, вони свідчать про завершення відповідних частин композиції, і в залежності від характеру музики їх тривалість може бути різною. З іншого – паузи і цезури є смисловими та слугують засобом емоційного виразу. Тому їх роль у драматургії твору є значною.

Фразування окреслюється майстерним застосуванням акцентів. З одного боку, вони вказують на значущі за змістом фрагменти музичної композиції (підкреслення слів або складів при вимові тексту у вокальній музиці). З іншого – свідчать про виразне виконання, яке порушується через неправильну реалізацію акцентів: неточне підкреслення відповідних слів чи складів під час співу або його відсутність в цілому. Тому співаки мають вміти відтворювати акценти, знати специфіку їх виконання, що базується на різкому динамічному підсиленні звуку та його миттєвому полегшенні. Акценти у творі досягаються не лише за допомогою характерних позначень. Підкреслення здійснюються завдяки відповідному слову, ритму, інтонації, гармонії тощо.

Кожному твору притаманне різноманітне фразування. Це залежить від його будови і художньої змістовності. Одні композиції при виконанні вимагають більш

сталої динаміки, темпу, звуковедення, ланцюгового дихання, цілісної структури, інші – навпаки, їх зміни та розподілу на окремі частини. Задля втілення виразного фразування потрібно володіти вокальною технікою, співочим диханням, різноманітними штрихами, навичками застосування різноманітної динаміки.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що таке фразування?
2. Яким чином техніка голосу впливає на фразування?
3. Яким чином фразування пов'язане з динамікою?
4. Як впливає співоче дихання на фразування?
5. Яким чином фразування пов'язане з акцентами?

### **Завдання для самостійної роботи:**

1. Проаналізувати співвідношення поетичного та музичного текстів у фразуванні.
2. Визначити особливості будови фрази та досягнення її цілісності під час виконання.
3. Проаналізувати вокально-ансамблевий твір, розкрити розгортання фразування.

### **Практичне заняття**

**Мета:** опанувати навичками виразного фразування у виконанні вокально-ансамблевих творів.

### **Завдання**

1. Підібрати вправу на виразне фразування.
2. Виконати вокально-ансамблеву партію твору (з репертуару курсу) з урахуванням виразного фразування.
3. Продемонструвати володіння рухливою динамікою *crescendo*, *diminuendo* у виконанні вокально-ансамблевої партії з репертуару курсу (за вибором).
4. Виконати вокально-ансамблевий твір з репертуару курсу (за вибором) у контрастній динаміці.
5. Продемонструвати володіння акцентами, виконавши вокально-ансамблеву партію з репертуару курсу (за вибором).

## РОЗДІЛ 3

### Методичні основи роботи з вокальним ансамблем

#### 3.1. Форми та методи проведення вокально-ансамблевих занять

Форма навчання з дисципліни «Вокальний ансамбль» – практичні заняття-репетиції академічної групи студентів переважно одного курсу. Втім для певних проєктів керівник нерідко об'єднує здобувачів різних курсів.

Існують декілька форм роботи та видів репетиційних занять з вокальним ансамблем. До форм репетиційної роботи відносимо:

- розспівування;
- розучування вокального твору з ансамблем;
- вивчення окремих партій і досягнення унісонного ансамблю в них;
- зведення голосів;
- роботу над строем й інтонацією;
- роботу над художнім виконанням твору;
- повторення вивченого репертуару.

Найбільш поширені види репетиційних занять: репетиції коректурні, ординарні (робочі), прогонні, генеральні.

У репетиційній роботі з вокальним ансамблем використовуються й загальні методи навчання з дисципліни «Вокальний ансамбль»: словесні (лекція, пояснення), наочні (ілюстрація, демонстрація), практичні (розспівки, вправи, практична роботи над вокальними творами), репродуктивний, творчий, самостійна робота (вивчення партій, тексту творів).

Репетиційна робота включає у себе як спів розспіванок на різні види ансамблевої техніки (одноголосні та багатоголосні вправи), так і роботу з окремими ансамблевими партіями, під час якої відшліфовується чистота інтонування, досягається мелодичний стрій у партіях та гармонічний стрій вокального ансамблю в цілому. Крім того, не менш важливою у репетиційному процесі є робота над дикцією, артикуляцією, динамікою та агогікою ансамблевого твору.

На стадії знайомства з вокальною композицією варто послухати запис її професійного якісного виконання, щоб задати високий виконавський стандарт. Актуальними на початковому етапі роботи будуть сольфеджування партій та подальший спів з літературним текстом.

Далі перед керівником і ансамблістами постають нові задачі, а саме робота над якістю співацького звуку, динамікою, збалансованістю звучання партій в ансамблі, художнім образом, гармонічним строем. Для удосконалення останнього рекомендується під час репетицій співати окремі акорди усіма партіями у різних темпах різноманітними динамічними відтінками (детальніше див. Розділ 2). На цьому етапі буде актуальним принцип «виконання – робота – виконання».

Від репетиції до репетиції технічний рівень виконання твору ансамблістами (знання партій, літературного тексту усіх куплетів, динамічних та агогічних відтінків

тощо) зростає. Це дозволяє керівнику зосередитись на завершальному – художньому етапі роботи над твором, приділити увагу виконавській інтерпретації задуму композитора, аранжувальника чи автора обробки. На цьому ж етапі диригент готує ансамбль до концертного виступу (детальніше у підрозділі 3.5).

Кожна з форм роботи має свої завдання, що відповідає технічній або художній меті. Відповідно керівником підбирається методика їх вирішення. Почати репетицію ансамблю варто з вправ на дихання та чіткість артикуляції під час співу. Вокальні вправи мають бути різноманітними і відповідати оптимальній теситурі для розспівування. Крайні ноти розспівок регулюються керівником або концертмейстером ансамблю та залежать як від самої розспівки, так і її порядкового місця від початку репетиції, часу доби тощо.

Час репетицій студентського вокального ансамблю чітко регламентований тривалістю відведених на заняття академічних годин згідно розкладу навчальної установи. Кількість практичних ансамблевих занять також відповідає робочому плану навчальної дисципліни та графіку навчального процесу. Перед концертними виступами керівник може ініціювати проведення додаткових репетицій.

Постійне поповнення репертуару – важлива складова діяльності вокального ансамблю, тож робота над новим твором відбувається майже на кожній репетиції. Її розділяють на три періоди: технічний, художній, заключний.

Дотримання методики роботи з новими творами полегшить репетиційний процес як керівнику, так і виконавцям. Перший етап роботи передбачає ознайомлення з нотним і літературним текстами, їх вивчення, подолання технічних труднощів, що виникли у процесі роботи з партитурою. У подальшому репетиційна робота над твором спрямована на вироблення головних елементів ансамблевої звучності, нюансів, темпів. Важливо вже до кінця першого етапу подолати всі текстові, технічні, динамічні труднощі.

Другий період роботи дає найбільш широкий простір для практичного здійснення художніх задумів керівника вокального ансамблю. Поряд з остаточним відшліфовуванням зовнішніх нюансів диригенту варто подбати й про їхнє внутрішнє змістове наповнення. Необхідно докладно роз'яснити ансамблістам, який художній задум композитора виражає кожен нюанс, спонукати не лише до технічного віртуозного виконання, а й змістовного та переконливого.

Завдання третього, заключного періоду роботи – надати виконанню художню цілісність і завершеність. На цьому етапі максимально удосконалюється виконання твору, завершується вся раніше виконана робота.

Окреслені вище форми роботи потребують підбору ефективних методів.

*Методи і форми роботи* залежать від виду та типу вокального ансамблю. Головні методи роботи зі студентським колективом:

- стильовий;
- творчий;
- системний;
- методи імпровізації та сценічного руху.

1. *Стильовий підхід* застосовується у програмі та націлений на поступове формування у вокалістів усвідомленого стильового сприйняття вокального твору. Розуміння стилю, методів виконання, вокальних характеристик творів.

2. Поняття *творчий метод* використовується у даній програмі як характеристика найважливішого художньо-педагогічного підходу, що визначає якісно результативний показник її практичної реалізації. Творчість розуміється як щось суголосно своєрідне, унікальне і властиве кожній дитині, тому завжди нове. Це нове проявляється в усіх формах художньої діяльності вокалістів у сольному співі, ансамблевій імпровізації, музично-сценічній театралізації. Таким чином у творчості та діяльності викладача навчальної дисципліни і здобувачів виявляється неповторність та оригінальність, індивідуальність, особливості мислення та фантазії.

3. *Системний підхід* спрямований на досягнення цілісності та єдності усіх складових компонентів навчальної дисципліни – тематика занять, вокальний матеріал (розспівки), репертуар, види концертної діяльності тощо. Крім того, системний підхід дозволяє координувати співвідношення часток цілого (у даному випадку співвідношення змісту кожного року навчання зі змістом усієї структури вокальної програми). Використання системного підходу припускає взаємодію однієї системи з іншими.

4. *Методи імпровізації і сценічного руху* відносимо до основних у підготовці фахівців. Відповідно до вимог часу варто наголосити на актуальності вміння співаків триматися і рухатися на сцені. Сюди ж відносимо уміле виконання вокального твору, його вільне, розкріпачене подання глядачам і слухачам. Використання цього методу дозволяє підняти виконавську майстерність на новий професійний рівень, оскільки співакам потрібно слідкувати не лише за голосом, але й за тілом.

Застосування різних форм і методів проведення вокально-ансамблевих занять сприятиме зростанню виконавського рівня учасників студентського вокального ансамблю.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Які ви знаєте методи навчання з дисципліни «Вокальний ансамбль»?
2. Які загальні методи навчання використовуються у репетиційній роботі з вокальним ансамблем?
3. Чим регламентована тривалість репетиції студентського ВА?
4. Від чого залежить вибір методів і форм роботи з ВА над новим твором?
5. Якими є головні методи роботи зі студентським колективом?
6. Який з цих методів дозволяє підняти виконавську майстерність колективу на новий професійний рівень?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Назвати основні форми репетиційної роботи з вокальним ансамблем.
2. Окреслити методи навчання з дисципліни «Вокальний ансамбль».
3. Охарактеризувати три періоди роботи над новим ансамблевим твором.
4. Озвучити основні завдання кожного періоду.



### **Практичне заняття**

**Мета** – опанування форм та методів проведення вокально-ансамблевих занять.

#### **Завдання**

1. Запропонувати твір для репетиційної роботи з ВА (за вибором студента з нотного розділу підручника).
2. Написати план роботи з вокальним ансамблем над обраним твором.

### 3.2. Підготовка керівника до занять з вокальним ансамблем

Під час репетицій керівнику вокального ансамблю потрібно продемонструвати різні види знань та дій. Вони логічно і безпосередньо пов'язані з етапами роботи над твором. Це, насамперед, показ твору учасникам ансамблю, що передбачає не лише попереднє осмислення музики та вивчення партитури керівником, а й вміння озвучити її на фортепіано.

У процесі музичного осмислення партитури вокального твору легше дотримуватись певного плану. Нижче подаємо орієнтовний план аналізу багатоголосного музичного твору, відповіді на пункти якого дадуть цілісну картину специфіки обраної для розучування з колективом композиції, допоможуть обрати ефективні методи роботи з нею. Крім того, здійснений керівником за результатами аналізу висновок допоможе йому розробити репетиційний і виконавський плани роботи з колективом.

#### ***План аналізу партитури вокального твору***

##### ***1. Загальний аналіз музичного твору:***

- повна назва твору;
- відомості про композитора (культурно-історичні, біографічні);
- відомості про автора тексту твору; характеристика літературного джерела;
- загальна характеристика (опис) ідейного змісту та основних художніх образів вокального твору;
- для якого складу ансамблю написано вокальний твір;
- жанр, тональність вокального твору.

##### ***2. Музично-теоретичний аналіз музичного твору:***

- форма вокального твору;
- ладотональний план (модуляції, відхилення);
- темп, розмір (сталі чи змінні);
- метроритм, ритмічні особливості;
- засоби художньої виразності: агогіка, динаміка, кульмінація твору;
- фактура викладу вокальної та інструментальної партій;
- аналіз елементів композиції (куплет, приспів, рефрен, кода, перегра).

##### ***3. Виконавський аналіз вокальної партії:***

- типи голосів;
- склад виконавців;
- вокальні штрихи;
- динаміка, її зміна протягом твору;
- теситура (діапазон).

##### ***Аналіз інструментальної партії:***

- роль вступу, перегри, інтерлюдії, закінчення;
- функція відносно вокальної партії;
- форма розвитку супроводу (незмінна фактура протягом усього твору, зіставлення фактур, мотивно-тематичний розвиток фактури).

##### ***4. Труднощі, що можуть виникнути в процесі розучування і виконання твору, шляхи їх подолання.***

Крім загального, музично-теоретичного, виконавського аналізу вокального твору, осмислення його сюжетної лінії, вивчення партитури керівнику слід продумати мануальну техніку, яку він буде використовувати для проведення ефективних репетицій, передачі засобів художньої виразності, досягнення злагодженого звучання, втілення задуму автора твору.

Керівник не має необхідності відображати у своїх диригентських рухах конкретну висоту звуків вокальної мелодії, адже вона зафіксована у нотних партіях кожного ансамбліста. Виключення може бути для дитячого або аматорського ансамблю у період роботи над інтонацією. Задача диригента більш складна і відповідална, ніж показ звуковисотності партій. Вона полягає у виявленні устремління мелодії і показі тенденцій її тяжіння. Вміння керівника зв'язати звуки у фразу, вибудувати логіку мелодійного розвитку, передати це мануальними жестами і мімікою – необхідні умови виникнення єдиного відчуття виконання у музикантів під час співу ансамблевого твору будь-якого жанру чи стилю.

Жести диригента мають бути однозначними, зрозумілими, доступними для сприйняття, адаптованими відповідно до віку і виконавського рівня учасників колективу. Вищезазначене насамперед актуальне для репетиційної роботи. Втім, коли твір уже вивчений ансамблістами, диригентські жести керівника можуть бути змінені чи мінімізовані, особливо під час концертного виступу.

Вокальні ансамблі невеликого складу найчастіше виступають без диригента. Разом з тим, для забезпечення синхронного виконання *a cappella*, особливо на початку і в кінці твору, в місцях зміни темпу, динаміки, кульмінації тощо функція диригента доручається одному з виконавців (частіше крайньому), якого бачать усі ансамблісти. Потреба в активному тактуванні та крупних диригентських жестах зникає тим скоріше, чим вищим є виконавський рівень колективу. Якщо твір виконується з інструментальним супроводом концертмейстера або під фонограму мінус, у темпі та його змінах співаки орієнтуються на акомпанемент концертмейстера або аудіозапису.

Подальші етапи підготовки до занять – початкова робота над твором, його технічне освоєння вимагають від керівника досконалого володіння партитурою, знання усіх партій для впевненої демонстрації їх відповідним групам вокального ансамблю. На керівника нерідко лягає й технічна підготовка до початку роботи над твором – написання партій кожного голосу, їх перевірка, коригування і тиражування відповідно до кількості учасників ансамблю.

Значну частину репетиційного процесу, крім розспівування і повторення вивченого репертуару, займає розучування вокального твору з ансамблем, а саме вивчення окремих партій, досягнення унісонного ансамблю в них, зведення голосів, робота над строем та інтонацією тощо. Вибір ефективних методів досягнення окреслених завдань також є складовою підготовки керівника до репетицій. Володіння різноманітними і дієвими методиками роботи з вокальним колективом, їх продумане застосування для вирішення тієї чи іншої творчої задачі прискорить отримання бажаного результату, допоможе наблизитись до еталонного звучання, підвищить виконавський рівень учасників колективу.

У репетиційній роботі необхідно прагнути і досягати інтонаційної чистоти, ритмічної точності, штрихової єдності виконання. Не менш важливим є одностайне

слідування учасниками колективу запропонованим керівником фразуванню, динаміці, темпу. Диригенту при цьому перш за все слід домогтися точності відтворення музичного тексту, ритмічного малюнка. Потім уточнюються штрихи та прийоми їх звуковидобування.

Для художнього етапу ансамблевої роботи з твором керівник має заздалегідь у самостійній підготовчій роботі проаналізувати зафіксовані в партитурі засоби художньої виразності, віднайти й ознайомитись із існуючими версіями виконання даного твору, навіть в інших жанрах (за наявності), продумати власну інтерпретацію та концепцію її реалізації спільно з учасниками вокального ансамблю. Крім того, обрати засоби вокально-ансамблевої виразності, які допоможуть створити завершений музичний образ вокальної композиції.

У процесі підготовки до заключного етапу роботи з твором перед керівником постають декілька завдань організаційного характеру: забезпечення присутності на останніх перед виступом репетиціях усіх учасників ансамблю, концертмейстера, інструментального супроводу і звукової апаратури (за потреби). Також важливо організувати так звані «прогон» концертних творів у концертній залі або більшому за репетиційне приміщенні. Крім того, корисно запросити досвідченого колегу або керівника творчої установи чи її підрозділу на фінальну репетицію, проаналізувати висловлені ними зауваження, побажання, відгуки, творчі поради. Якщо йдеться про публічний виступ, керівнику слід заздалегідь потурбуватися про концертні костюми, транспорт (у разі виступу за межами творчої установи), пересвідчитись, що всі учасники ансамблю зможуть бути присутніми на концерті.

Як бачимо, перед керівником вокального ансамблю стоїть безліч завдань творчого, технічного, організаційного характеру. Втім, вирішення деяких з них, насамперед технічних (тиражування партій, забезпечення приміщення для репетиції, співпраця з костюмером, звукорежисером тощо), бажано і навіть треба делегувати помічникам, відповідальним особам, концертмейстерам партій і колективу.

Обізнаність щодо викладеної інформації, вільне володіння формами та методами роботи над багатоголосним вокальним твором і зумовлює зміст підготовки керівника до занять з колективом. Не менш важливими є завдання підбору ансамблевого репертуару, адаптація обраних творів до певного складу вокального ансамблю, про що йтиметься у наступних підрозділах підручника.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Назвіть основні складові підготовки керівника до занять з ВА.
2. З якою метою потрібно аналізувати партитури вокального твору?
3. У чому полягає задача диригента ВА?
4. Що включає технічна підготовка диригента ВА до занять?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Назвати види аналізу вокальної партитури.
2. Озвучити основні характеристики диригентських жестів під час репетиційної роботи.
3. Конкретизувати цілі репетиційної роботи ВА.
4. Виокремити складові підготовки керівника ВА до художнього етапу роботи над ансамблевим твором.

### **Практичне заняття**

**Мета** – опанування форм та методів підготовки керівника вокального ансамблю до репетицій.

#### **Завдання**

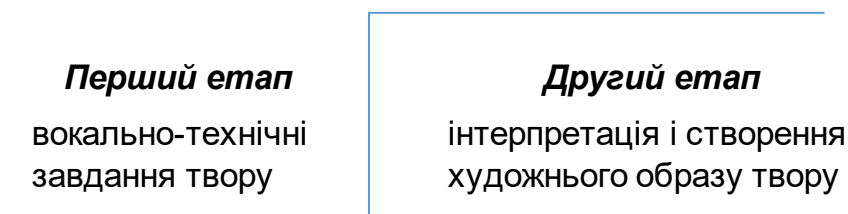
1. Обрати ансамблевий твір з нотного розділу підручника.
2. Скласти і записати репетиційний план роботи зі студентським вокальним ансамблем над обраним музичним твором.

### 3.3. Методика роботи з музичними творами

Вибір методик роботи з вокальним музичним твором для ансамблю залежить від різних умов, а саме: рівня виконавської майстерності колективу, віку його учасників, особливостей інтерпретації обраного твору, специфіки попередньо розробленого виконавського плану, кількості годин для репетиційної роботи тощо. Найважливіше, враховуємо специфіку роботи зі студентським вокальним ансамблем, втім основні етапи, методи і принципи керування різними вокальними колективами є спільними. Наведемо основні з них.

Процес розучування вокального твору з ансамблем включає два етапи. *Перший* фокусується на вирішенні закладених у партитурі вокально-технічних завдань, подоланні виконавських труднощів; *другий* – на створенні самобутньої інтерпретації і художнього образу твору у відповідності до задуму композитора або автора обробки чи перекладення.

#### **Етапи розучування з ансамблем вокального твору**



Поставлені перед керівником завдання зумовлюють вибір способів розучування твору залежно від кваліфікації ансамблістів та складності самої композиції. Існують декілька способів роботи над твором: за партіями, загальним ансамблем тощо.

У роботі над вивченням нового твору керівнику варто дотримуватися наступної схеми: попередня домашня робота керівника; репетиційна робота (розучування тексту, зведення партій, робота над чистотою інтонування тощо), художнє виконання твору.

#### **Схема роботи над музичним твором з вокальним ансамблем**

домашня робота керівника	репетиційна робота ансамблю	художнє виконання твору
--------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------

Домашня робота керівника передуює репетиційній роботі ансамблю і має багато складових. Нижче наведемо основні з них:

<b>Домашня робота керівника ВА</b>	
1.	Робота зі збірками пісенного репертуару
2.	Музично-теоретичний і вокально-виконавський аналіз партитур творів для вокальних ансамблів
3.	Проектування плану роботи над ансамблевим твором
4.	Гра партитури на фортепіано та спів окремих партій
5.	Визначення виконавських труднощів та методів їх подолання
6.	Урахування вікових особливостей виконавців та рівня їхньої музичної підготовки

Зауважимо, що домашня робота над музичним твором необхідна не тільки керівнику. Важливою умовою зростання майстерності колективу є самопідготовка до занять учасників ансамблю (розучування партій, робота над інтонацією, вивчення нотного матеріалу та тексту тощо). Тож, підготовка до репетицій – це завжди взаємний процес.

Наступна таблиця наочно демонструє спільні види методичної роботи над творами для студентських, аматорських, професійних вокальних ансамблів.

<b>Вид методичної роботи</b>	<b>Вид вокального ансамблю</b>		
	студентський	аматорський	професійний
Робота над диханням, звукоутворенням, звуковеденням, дикцією, артикуляцією	v	v	v
Опанування репетиційної техніки	v	v	
Розучування твору	v	v	
Вибір доцільних методів та прийомів роботи над твором	v	v	v

Адаптація пісенного репертуару для виконання вокальним ансамблем (обробка, перекладення, аранжування)	v	v	v
Гра адаптованої партитури на фортепіано		v	
Виконання голосом усіх партій		v	
Визначення вокальних труднощів у партіях	v	v	
Робота над навичками ансамблевого співу – диханням, дикцією, артикуляцією тощо	v	v	

Як бачимо, методика роботи з різними вокальними ансамблями має особливості. Вибір керівником методів роботи над музичним твором значною мірою залежить від віку виконавців та рівня їхньої музичної підготовки.

**Особливості методики роботи над творами зі студентськими вокальними ансамблями.** Під час добору композицій для студентського вокального колективу важливо враховувати не тільки рівень виконавців, а й педагогічну доцільність включення творів до його репертуару. Керівник має чітко усвідомлювати мету і завдання у роботі з обраною ним композицією, користь від її вивчення ансамблістами, які саме ансамблеві виконавські навички вона допоможе сформулювати, які музичні здібності розвине. Учасники студентського колективу зазвичай вже мають певний, нерідко значний ансамблевий виконавський досвід. Важливо це врахувати і включити до репертуару твори, які підготують студентів до керівництва вокальним ансамблем як на старших курсах (III–IV), так і у подальшій професійній роботі.

**Особливості методики роботи над творами з аматорськими вокальними ансамблями.** Завдання керівника включає адаптацію пісенного репертуару для виконання таким колективом (обробка, перекладення, аранжування, транспортування). Керівник має враховувати специфіку роботи з аматорами, застосувати доцільні методи і прийоми роботи над твором. Це не тільки відповідний діапазон партій та зручні теситурні умови, а й рівень музично-теоретичних знань, сценічної культури тощо.

**Особливості методики роботи над творами з професійними вокальними ансамблями.** У цій категорії переважає робота з творами композиторів-класиків для вокальних ансамблів різного кількісного та якісного складу. Необхідною є ґрунтовна підготовка керівника, що включає аналіз твору, гру партитури на фортепіано, визначення вокальних труднощів тощо. Не менш важливим є вибір доцільних



методів і прийомів роботи над твором, застосування відповідної репетиційної техніки, розучування творів з ансамблістами із точним дотриманням авторських вимог (темп, тональність, динаміка, агогіка).

Між репетиційною роботою і художнім (концертним) виконанням твору є проміжний етап, так зване «вспівування» твору. Це завершальна стадія його вивчення, спрямована на максимальне художнє удосконалення. Найскладніше завдання керівника – провести репетиції так, щоб концертне виконання твору стало кульмінацією у роботі над ним. У процесі «вспівування» раніше відшліфовані компоненти збираються разом, перевіряються набуті вокально-ансамблеві навички, правильність обраних виконавських засобів музичної виразності тощо. Нерідко виникає необхідність доучити чи змінити певні фрази, щоб виправити недоліки. Окремим моментом роботи на етапі «вспівування» є поєднання різних частин, розділів за логікою драматургічного розгортання думки (почуття), визначення кульмінації. Якщо у творі не одна кульмінація, а декілька, необхідно точно розрахувати прийоми їх виконання, зважаючи на образно-художнє значення кожної.

Варто торкнутися питання про зупинку (фермату) співу на *завершальному етапі* роботи. Як правило, такі зупинки спрямовані на допрацювання моментів більш загального характеру (ніж це було на звичайній репетиції): вибудовування тонів, гармоній чи мелодійних зворотів, які мають ключове значення для утримання ансамблевого строю; поєднання контрастних епізодів, коли потрібна особливо швидка реакція виконавців для переходу від одного образного стану (темпу) до іншого.

Дієвою сучасною практикою, певним ідентифікатором та перевіркою готовності твору є аудіо- чи відеозапис виконання твору ансамблем під час репетиції. Керівник колективу результатом такого виду репетиційної роботи перевіряє готовність співаків до концертного виступу. Якість виконання під час аудіо- або відеозапису є показовою щодо готовності твору. Крім того, повторення композиції від початку до кінця для запису, спів з динамічними й агогічними відтінками зумовлює необхідний процес її «вспівування».

Коли «вспівування» твору завершено, настає час генеральних репетицій або прогонів, які також відносять до цього етапу. Вони відбуваються в умовах, наближених до концертних, причому без жодних зупинок. На прогонах вивчений твір необхідно співати так, як під час концертного виконання: стійко у вокально-технічному відношенні, емоційно вивірено, зрозуміло. Співаки ансамблю виконують твір тільки стоячи, зі сценічними рухами відповідно режисерського задуму керівника, сформованого на етапі його самостійної роботи. Якщо під час робочих репетицій ансамблісти співають сидячи, набуваючи навичок долати інтонаційні, теситурні, динамічні труднощі, то під час прогону вони рухаються стоячи. Співацький апарат працює в іншому режимі, виникає інше відчуття дихання і вокальної опори, постає необхідність заповнити звуком об'єм концертного приміщення, а отже, збільшити фізичні зусилля, внаслідок чого може порушитися збалансованість звучання (динамічний ансамбль). Часом вокальний колектив, який співав на репетиціях чисто і динамічно злагоджено, стоячи на сцені, раптом перестає утримувати тональність. Тому деякі педагоги, зважаючи на цей момент, привчають своїх студентів частіше співати стоячи і під час звичайних, робочих репетицій.

Останні кілька репетицій, так званий генеральний прогін, бажано проводити у концертному приміщенні, де планується виступ вокального ансамблю або в умовах, наближених до концертного виконання: у концертних костюмах, із залученням певної кількості слухачів. На генеральних прогонах уточнюються темпові співвідношення, динаміка, образна характеристика, вирішуються питання організаційного характеру: вихід та розташування на сцені ансамблістів і солістів, розподіл мікрофонів, поклон, вихід зі сцени, запуск фонограми мінус або локація концерт-мейстера з урахуванням акустики зали.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Скільки існує етапів роботи над музичним твором з вокальним ансамблем?
2. Які є способи роботи над вокальним твором?
3. Що є кульмінацією роботи над вокальною композицією?
4. Як називається проміжний етап між репетиційною роботою і концертним виконанням твору?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Назвати етапи роботи з вокальним ансамблем над музичним твором.
2. Окреслити методи роботи над творами для студентських вокальних ансамблів.
3. Перерахувати складові домашньої підготовчої роботи керівника ВА.

### **Практичне заняття**

**Мета** – ознайомлення з методикою репетиційної роботи над ансамблевим твором.

### **Завдання**

1. Обрати ансамблевий твір з нотного розділу підручника.
2. Скласти і записати репетиційний план роботи над обраним музичним твором зі студентським вокальним ансамблем.

### 3.4. Формування ансамблевого вокального репертуару

Значення вдало підбраного репертуару для вокального колективу важко переоцінити. Відповідальність за його якість і обсяг (кількість творів) лежить на керівникові.

При відборі творів для репертуару керівник, насамперед, спирається на принципи, що сформувалися за довгі роки розвитку музичної педагогіки і вокального виконавства. Це принципи художності й актуальності творів, їхньої відповідності віковим особливостям учасників колективу та ін. Керуючись навчально-виховними завданнями щодо розвитку ансамблів, важливо враховувати принципи контрастності й різноманітності при формуванні репертуару колективу.

У підборі репертуару важливу функцію відіграє принцип його відповідності можливостям колективу (з поступовим ускладненням), без чого неможливе професійне зростання. Твори повинні бути під силу співакам. Їх виконання має приносити задоволення, а не постійну напругу. Ускладнення репертуару має відбуватися поступово, від семестру до семестру, і супроводжуватися тривалою підготовчою вокально-ансамблевою роботою.

Під час підбору творів для вокального ансамблю перевагу треба надати яскравим, різноманітним, різножанровим композиціям. У процесі формування репертуару керівник повинен враховувати не лише навчальну, виховну, творчу мету функціонування вокального колективу, а й план його роботи, зокрема, участь у різних тематичних заходах щонайменше на рік вперед. При цьому завдання відібраних до репертуару творів для професійного, аматорського та навчального колективів будуть відрізнятися.

Не менш важливим аспектом є відповідність репертуару виконавському рівню колективу, зокрема студентського. Творча репетиційна робота буде більш цікавою для учасників ансамблю, якщо репертуар постійно поповнюватиметься новими композиціями.

Попри те, що професійні колективи мають певний виконавський стиль, імідж та відповідний їм репертуар, навчальний вокальний ансамбль (студентський, учнівський) має на меті познайомити його учасників з якомога більшою кількістю різноманітних за стилями і жанрами музичних творів різних епох. Від цього значною мірою залежить зростання виконавського рівня ансамблів, формування їх естетичних смаків. Нижче подано сім основних груп стильових пластів репертуару, охоплення яких надасть йому широкого стилістичного виміру.

#### ***Стильові групи репертуару***

1. духовні твори;
2. світські твори зарубіжних композиторів-класиків;
3. твори українських композиторів;
4. доробок композиторів ХХ століття;
5. українські народні пісні;
6. фольклор різних країн і народностей;
7. твори сучасних вітчизняних і зарубіжних композиторів (академічні, популярні, естрадні тощо).

Отже, підбір ансамблевого вокального репертуару – важливий етап самостійної дорепетиційної підготовки керівника вокального ансамблю. Пошук та адаптація вокальних творів, чітке усвідомлення доцільності і користі їх вивчення здобувачами, передбачення технічних труднощів, розуміння прийнятності тематики, наявності партитури і фонограми, підбір солістів, режисерське вирішення, планування концертного показу, відповідність вимогам навчальної дисципліни – лише неповний перелік складових, якими керується диригент вокального ансамблю під час підбору репертуару.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Які принципи відбору творів для репертуару ВА?
2. Яким творам для вокального ансамблю слід надати перевагу під час вибору репертуару?
3. Як визначити відповідність репертуару виконавському рівню колективу?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Визначити особливості репертуару студентського вокального ансамблю.
2. Запропонувати твір для навчального вокального ансамблю (за вибором студента).
3. Обґрунтувати необхідність поступового ускладнення репертуару для студентського ВА.
4. Зазначити стильові групи репертуару вокального колективу.

## **Практичне заняття**

**Мета** – ознайомлення з методикою підбору ансамблевого вокального репертуару.

### **Завдання**

1. Скласти і записати репертуарний план на навчальний рік для студентського вокального ансамблю.
2. Визначити, до якої стильової групи належать твори, що увійшли до складеного плану.

### 3.5. Підготовка вокального ансамблю до концертного виступу

Концертні виступи – багатогранна, обов'язкова, необхідна, відповідальна складова діяльності вокального колективу. Кожен концерт – важлива подія в духовному житті ансамблю, результат його репетиційної роботи, підсумок діяльності протягом певного періоду. Публічний виступ не тільки активізує згуртування колективу, підвищує рівень музично-емоційного стану, а й загострює почуття взаємозалежності, уваги, приносить відчуття радості від спілкування з музикою, зі слухачами, від самого процесу виконавства.

Концертна діяльність вокального ансамблю є важливою невід'ємною складовою його творчої активності і професійного зростання. Керівнику необхідно ознайомити учасників колективу з планом концертних виступів на рік, півріччя, поточний місяць. Це позитивно впливає на сумлінність, відвідування здобувачів, мотивує їх до якісної роботи на результат, а не заради оцінки. Важливим є як підбір виконавського репертуару на рік з урахуванням рівня підготовки слухачів (про що йшлося у попередньому підрозділі), так і вибір творів, складання концертної програми для конкретного виступу. Не зайвим є залучення керівником до обговорення і вибору творів учасників ансамблю.

Підготовка вокального ансамблю до концертного виступу потребує значних зусиль як керівника, так і колективу. Студенти мають засвоїти її основні складові:

- 1) вирішення організаційних питань, пов'язаних із перевезенням костюмів, апаратури тощо;
- 2) розпівування колективу перед концертом;
- 3) розміщення колективу у гримерних кімнатах (підготовка сценічних костюмів, гримування тощо);
- 4) коротка інформація щодо наповненості глядацької зали, рівня підготовки публіки;
- 5) психологічна настанова, створення стану емоційного піднесення, впевненості у своїх силах і творчих можливостях;
- 6) поведінка за лаштунками сцени, толерантне ставлення до інших учасників концерту.

Під час концертних виступів ансамблісти стикаються з різними акустичними умовами. Звучання співу в навчальній аудиторії та на сцені значно відрізняється. Особливо це стосується співу *a cappella* та з супроводом на великій і малій сценах. У процесі виконання ансамблевих творів з оркестром, інструментальним ансамблем, під фонограму «мінус 1» тощо відбувається розвиток слухових навичок ансамблістів. Правильне розміщення вокального ансамблю на сцені з урахуванням її акустичних особливостей та наявності мікрофонів (динамічних, конденсаторних) є важливою складовою успішного концертного виступу.

Керівнику ансамблю необхідно детально продумати план генеральної репетиції. Він несе відповідальність за:

- 1) створення творчої атмосфери та дотримання активного темпу репетиції на сцені, раціональне використання відведеного на неї часу;
- 2) співпрацю зі звукорежисером, режисером, світлотехніком, працівниками сцени;
- 3) відпрацювання з учасниками вокального ансамблю сценічних рухів в костюмах (вихід на сцену, міміка, жести, хореографічні елементи, уклін тощо);
- 4) перевірку якості звучання окремих партій та ансамблю в цілому;

5) коригування сили та якості звучання голосів у процесі виконання уривків творів концертної програми;

6) виконання творів на сцені з мікрофонами у зазначеному в програмі порядку.

Концертний виступ – це свято, яке приносить радість, переживання, гордість. Воно дозволяє усвідомити ансамблістам значимість занять музичною творчістю, зміцнює і розширює кругозір, сприяє формуванню громадської активності. Участь у концерті, як і репетиційний процес, має великий виховний вплив.

Виділяють різні типи концертних виступів, у залежності від мети, місця, умов їх проведення.

### ***Типи концертних виступів***

- за тематикою та нагодою – звітні, екзаменаційні, поточні, святкові, ювілейні;
- за місцем проведення – виїзdnі, гастрольні, стаціонарні, місцеві;
- за кількістю учасників – сольні, групові, колективні, зведені;
- за способом побудови програми – тематичні, збірні, театралізовані.

Кожному публічному виступу передують кропітка методична праця на репетиціях. Готовність творів програми до концертного виконання визначається чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю, яскравими і виразними нюансами. Втім, учасники колективу потребують не лише творчої, а й психологічної підготовки до концертного виступу. Для цього варто періодично запрошувати на репетиції колег або представника адміністрації з великим професійним досвідом, яким керівник довіряє, до думок і порад яких прислухається. Висловлені ними побажання та ідеї можна втілити й застосувати у подальшій репетиційній роботі. В кінці заняття для заключного прогону твору, над яким йшла робота на репетиції, можна запросити студентів інших груп. Учасників ансамблю присутність глядачів мобілізує, активізує їх увагу і бажання заспівати, дотримуючись отриманих у процесі роботи над твором вказівок і побажань керівника. Періодичне створення атмосфери виступу на репетиціях – ефективний спосіб психологічної підготовки ансамблістів перед концертом.

Окремо варто сказати про генеральну репетицію, яка є заключним етапом великої підготовчої роботи колективу перед виступом. Її проведення має свою методику. Головна мета генеральної репетиції – психологічно підготувати виконавців до майбутнього виступу, остаточно перевірити готовність програми, скласти цілісне художнє враження.

Для керівника важливо не лише вирішити організаційні питання останньої перед виступом репетиції, а й вибудувати план її проведення, продумати головні цілі та засоби їх досягнення, ефективно використати відведений колективу час на сцені, передбачити труднощі, що можуть виникнути тощо. Величезну відповідальність за проведення генеральної репетиції й організацію концертного виступу поділяють з керівником колективу педагоги, режисер, звукооператор, кінооператори, працівники сцени, костюмер, адміністрація установи, де буде проходити захід.

Отже, формування у ансамблістів навичок сценічної діяльності потребує певних умов і цілого спектру необхідних складових. Серед них – робота в різних акустичних умовах, дотримання правил ансамблевого співу у залах з різною акустикою,

практичні навички роботи з мікрофонами, взаємодія ансамблістів під час виступу, етикет поведінки за лаштунками, сценічні рухи і пересування по сцені, поєднання сценічних рухів зі співом, співацька постава, міміка, жести тощо. Закріплення ансамблістами навичок сценічної діяльності відбувається як у процесі репетицій, так і під час концертних виступів. Практичну складову керівник має доповнювати теоретичними методами: роз'яснення, бесіди, а також власного прикладу. Важливо обговорювати кожний концертний виступ ансамблю: аналізувати допущені помилки, визначати методи їх подолання, планувати подальшу роботу колективу.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Навіщо вокальному колективу концертні виступи?
2. Які існують типи концертних виступів?
3. Які складові підготовки вокального ансамблю до концертного виступу?
4. Що таке генеральна репетиція?
5. Що входить до плану генеральної репетиції?
6. Як визначити готовність творів програми до концертного виконання?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Назвати типи концертних виступів.
2. Визначити складові творчої і психологічної підготовки артистів вокального ансамблю до концертних виступів.
3. Окреслити показники готовності творів програми до концертного виконання.

### **Практичне заняття**

**Мета** – ознайомлення з методикою підготовки вокального ансамблю до концертного виступу.

#### **Завдання**

1. Скласти план генеральної репетиції вокального ансамблю перед виступом.
2. Запропонувати декілька ансамблевих творів для тематичного концерту до свята (Різдво, День Незалежності України, День матері, День вчителя тощо).

## ПІСЛЯМОВА

Ансамблевий спів – складний і багатогранний вид музичного виконавського мистецтва. Опанування ним вимагає від співака наполегливої кропіткої праці, самовідданості, відповідальності, емпатії, самовиховання, вміння працювати як самостійно, так і в команді. Не менш важливим є вміння кожного ансамбліста виносити на сцену набуті у репетиційному процесі досягнення і результати під час публічних концертних виступів або студійних записів.

Сподіваємося, що розглянуті авторами посібника фундаментальні засади роботи з вокальним колективом (включно з особливостями репетиційного процесу) стануть теоретичним підґрунтям професійного становлення майбутніх співаків. Помилково було б вважати, що питання становлення і розвитку майбутнього артиста вокального ансамблю цілком вичерпані. Будь-яке виконавське мистецтво знаходиться у постійному пошуку нових методів і способів виконання вокальної музики відповідно до сучасного композиторського та інтерпретаційного мислення, запитів часу, соціально-суспільної ситуації.

Бажаємо, щоб художній етап роботи над кожним багатоголосним вокальним твором приносив справжнє творче задоволення майбутнім фахівцям на шляху досягнення високого професіоналізму в обраній справі. Переконані, що теоретичні знання стануть міцним підґрунтям для практичної діяльності майбутніх артистів та керівників вокальних ансамблів.



# БІБЛІОТЕКА НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ



## Ой у лузі червона калина

слова народні  
мелодія Степана Чарнецького  
редакція Леопольда Ященка

Ходою

$\text{♩} = 100$



Ой у лу - зі чер-во - на ка - ли - на по - хи - ли - ла - ся;



чо - гось на - ша слав - на У - кра - ї - на за - жу - ри - ла - ся.



А ми ту - ю чер - во - ну ка - ли - ну пі - дій - ме - мо; а ми на - шу



слав - ну У - кра - ї - ну, гей, гей, ро - зве - се - ли - мо! // - се - ли - мо!

1. Ой у лузі червона калина  
Похилилася;  
Чогось наша славна Україна  
Зажурилася.  
А ми тую червону калину підіймемо;  
А ми нашу славну Україну,  
Гей-гей, розвеселимо!

2. Не хилися, червона калино-  
Маєш білий цвіт,  
Не журися, славна Україно-  
Маєш добрий рід!  
А ми тую червону калину підіймемо;  
А ми нашу славну Україну,  
Гей-гей, розвеселимо!

3. Виступають стрільці січовії  
У кривавий тан  
Визволяти братів-українців  
З московських кайдан.  
А ми тії московські кайдани розірвемо,  
А ми нашу славну Україну,  
Гей-гей, розвеселимо!

4. Як повіє буйнесенький вітер  
З широких степів,  
Та й прославить по всій Україні  
Січових стрільців.  
А ми тую стрілецьку славу збережемо,  
А ми нашу славну Україну,  
Гей-гей, розвеселимо!



# В гаю зелененькім

(в'язанка закарпатських пісень для жіночого ансамблю a cappella)

**Andantino**

аранж. К. Кучерявої

1. В га - ю зе - ле - нень - кім во - да те - че.  
 Що ж ме - ні дів - чат - ко на то ре - че?

2. Не пі - ду до ле - са без со - ки - ри,  
 Що би я там ро - бив без дів - чи - ни?

Ой чи ре - че, чи не ре - че,  
 Візь - му дів - ча, ей на руч - ки

в га - ю зе - ле - нень - кім во - да те - че.  
 бу - ду ю ко - ли - сав по - ма - люч - ки.

**Allegretto**

1. Че - рез рі - чень ку, че - рез бо - ло - то по - дай ру чень - ку, мо - є зо - ло - то,  
 2. Ой ти, дів - чи - но, за - ру - че - на - я, чо - го ти смут - на не - ве - се - ла - я?

по - дай ру - чень - ку, по - дай дру - гу - ю,  
 Ой як я ма - ю ве - се - ла бу - ти,

по - дай ли - чень - ко, най по - ці - лу - ю. Гей!  
 ко - го м лю - би - ла, тяж - ко за - бу - ти.

**Andante, espress.**

1. Ле - тів пта - шок по - над во - ду, ска - ла - му - тив піс - ком во - ду,  
 за - ки дів - ча во - ду бра - ло, із Ро - ма - ном роз - мов - ля - ло.

**Più mosso**

Ой Ро-ма - не, Ро-ма-ноч - ку,  
Ро-ма-не, Ро-ма-ноч - ку,  
пус-ти ме - не до-до-моч - ку,  
бо я ма - тір ли-ху ма - ю бу-де би - ти доб-ре зна - ю.

**Vivace**

1. Се - ред се-ла дич-ка го-я - я, об-сі-я-на ма-ком, чу-га - я!  
2. Я - кий то па - ру-бок, як ру - жа, хо-ті-ла би я го за му - жа.  
Бо - лить ня го - лов - ка, е - я го - я - я,  
Я би му ро - би - ти, ей - гой, не да - ла,  
за тим є - ди - на - ком, чу - га - я.  
лем бим го для кра - си три - ма - ла.

сл. Т.Шевченка

# Лілея

муз. К. Кучерявої

Andante, espres.

SOLO

"За що ме - не, як рос-ла я,  
*tr*

S. 2

*p* М... А...

A. 2

М... А...

лю - де не лю - би - ли? За що ме - не, як ви - рос - ла, мо - ло - ду - ю

вби - ли? За що во - ни те - пер ме - не

А... мо - ло - ду - ю вби - ли, вби - ли. *tr* За що во - ни

в па - ла - тах ві - та - ють, ца - рів - но - ю на - зи - ва - ють. *p*

ві - та - ють. *sf* А... Ца - рів - но - ю на - зи -

ві - та - ють. *tr*

ва-ють, О - чей не спу-ска-ють з мо-го цві-ту? Ди-

*Più mosso, dolce*

ву-ють-ся, А... не зна-ють, де ді-ти! Ска - жи ме-ні, мій бра-ти-ку,

Ко-ро-ле-вий Цві-те: на-що ме-не Бог пос-та-вив цві-том на сім сві-ті?  
Цві - те, на - що Бог пос-та - вив

Solo

*f* Щоб лю-дей я ве-се-ли-ла, тих са-мих, що вби-ли *ff*  
Щоб лю-дей я ве-се-ли-ла, тих са-мих, що вби-ли  
тих, тих са-мих, що вби-ли *f*  
тих, що вби-ли.

rit.

ме-не й ма - тір?.. Ми-ло-сер-дний, Свя-тий Бо-же, ми-лий!"

А... Ме-не й ма - тір?.. ма - тір?.. *mp* Свя - тий Бо - же, Бо-же, ми - лий!" *p* А...

A tempo

*smorz.*

# Ой на гороньці дві зозулоньці

(для жіночого ансамблю)

обр. К.Кучерявої

**Moderato**

The musical score is written for a women's ensemble. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature starts as 3/8 and changes to 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. Dynamics include *mp* and *mf*. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene with two blue jays in a nest.

*mp* Ой на го - ронь - ці дві зо - зу - лонь - ці в яч - ме - ні,  
*mf* а тре - тя Ма - ру - ся при до - ли - нонь - -ці льон бе - ре.  
Ой чи вид - нень - ко, чи не вид - нень - ко не дба - ю.  
Я сво - го ба - тень - ка в тем - нім лі - соч - ку по го - ло -  
соч - ку пі - зна - ю.



# Заспокой мене

Слова та музика  
Світлани Тарабарової

Оригінальне аранжування  
Яни Кириленко,  
Анастасії Гузь

*Espressivo, animato*

$\text{♩} = 75$

*p*

за-спо кой ме не зас-по кой ме не зас-по кой ме не зас-по -

8 *p*

кой За-спо-кой ме-не за-спо кой дай ме-ні теп-ла дай нам

у..

у..

13

шанс і ска-жи що є внас ще є час За-спо-кой ме-не за-спо -



19

кой о-бій-ми і не від-пус-кай і по-ки світ бо-же-во-лі-є ко-

24 *tr*

хай Так хо-че-ть-ся зно-ву як то-ді ма-ло-ю до

у..

тум дум..

28

ма-ми під-ко-вдру пір нуть зго-ло-во-ю при-тис-ну-ть-ся рід-ний той

31

за-пах вдих-ну-ти за-ли-шив-ши страх і спо-кій-но зас-ну-ти а-

34

ле вже твій син сто-їть по-руч зго-бо-ю зна ді-є-ю ди-вить-ся

у..

тум дум..

37

во-чі до бо-лю зна ді-є-ю ди-вить-ся во-чі до бо-лю я-

40 *dim..* *mf*

ку ми пла-не-ту за ли-шим зго-бо-ю? За-спо-кой ме-не за-спо-

у..

44

кой дай ме-ні теп-ла дай нам шанс і ска-жи що є внас ще є час

у..

50

За - спо-кой ме-не за - спо - кой о - бій-ми і не від - пус -  
 час у..

54 *cresc.*

кай і по-ки світ бо - же-во - лі - є ко - хай Вто

*Agitato*  
 60 *f*

ми-лись бо - я - тись - а що да-лі бу - де ми бу - де-мо жи-ти а  
 а...  
 там та да дам та да дам та да

63

не - бо роз-су - дить ма - лень-ка ди-ти - на вко - жно-му зна-ас ля -  
 а...  
 дам та да дам та да дам та да

66

ка - є до - ро - слезит-тя - без прик-рас спо - кій-но я тут ви-ди -  
а...  
да та да дам та да дам та да

69 *cresc.*

ха-ю і ві-рю що внас все по - пе - ре - ду ми лю-ди не зві - рі  
дам та що що

72 *ff*

лю-би-ти  
свій дім бу-ду-ва-ти і внас ще є час внас йо -  
жи-ти

75 *a tempo mp*

го не-заб-ра-ти... а... а...  
за-спо - кой ме - не зас-по - кой ме - не зас-по -

81

*p*

За-спо-кой мене о-бій ми і ко-ли

у..

кой ме - не зас-по - кой

87

*dim..*

світ нав-ко - ло нас бо-же-во - лі-є за - ли - ша - ймо-ся людь - ми

кой ме - не зас-по - кой

# Білі лебеді

Музика гурту "Невічні"  
Слова Христини Панасюк  
Аранжування Ярослава Карпіва

$\text{♩} = 85$   
*mf*

S.1  
Па пам - па - па - па - рам..

S.2

A.1  
*mf*  
Па пам - па - па - па - рам..

A.2

5

Ту ту ду ду ду ду ту ду

9  
*mf*  
S-lo Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре-би-ти-ми криль-ми за-па-лив-ши ти-ся-чі сер-дець ви сво-

*tr*  
Па - рам пам па - рам..

*tr*  
Па - рам пам па - рам..

ту ду Ту дум ту дум ту ду дум ту дум ту ду ту ду дум..

13

S-lo

і не вбе-ре-гли Бі-лі - ле-бе-ді у не-бе-сах з пере - би-ти-ми кли-льми за-па - лив-ши ти - ся - чі сер-дець висво-  
пам па па па па па...

пам па па па па па...

17

S-lo

1 Куплет

і не вбе-ре - гли.

*p* Ту дум дум дум ту-дум...

*p* Ту дум дум дум ту-дум...

*tr*

1. В па-м'я-ті на-зав - жди го - рі-ти-муть сер-ця ге - ро-ям сла-ва-віч-на ра-

*p* Ту дум ту ду ту дум...

21

не жу - ри-ся мо-я нень - ко ви-три сльо-зи під-ні-мись хо - ло-не кров, а сту-кіт сер-ця а  
зом і до-кін-ця ту дум дум дум ту-дум...

25 *mp*  
 ту дум дум дум ту-дум...  
*mp*  
 мить у-же мов-чить  
*mf*  
 а ма-те-рин-ські сльо-зи о, скіль-ки про-ли-то їх за не-вин-ні ду-ші що по-  
*mp*

29 *mf*  
 за що ці му-ки те стра-ждан-ня Го-по-ди ска-жи! *mf* ту - дум дум дум ту-дум...  
 ту дум дум дум ту-дум... ми віль-ний на-род є-ди-на кра-ї - на мо-  
 ки-ну-ли цей-світ

33 **Приспів:**  
 S-lo *f*  
 Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре - би-ти - м криль-ми за-па - лив-ши ти-ся-чі сер-дець ви сво-  
*f*  
 па па па па рам...  
 я-Ук-ра-ї-на  
*f*  
 Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре - би-ти-ми криль-ми за-па - лив-ши ти-ся-чі сер-дець ви сво-  
 Ту дум ту ду ту ду дум...



37

S-lo

їх не вбе-ре-гли Бі-лі - ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре - би-ти-ми-криль-ми за-па - лив-ши ти-ся-чі сер-дець ви сво-

їх на вбе-ре-гли Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре - би-ти-ми криль-ми за-па - лив-ши ти-ся-чі сер-дець ви сво-

41

S-lo

2 Куплет

ї не вбе-рег-ли.

Уу...

вто-мле-ні в сво-є-му по-

ї не вбе-рег-ли. 2. Зму-че-ні ле-бід-ки від бо-лю від бі-ди

Уу...

45

ді-тонь-ки пи-та-юць ко - ли-ж прий-де та-гусь?

уу...

ло-ні са-мо - ти уу...

в па-м'я-ті ли-ши - лось че-

**Приспів:**

49 *p*

S-lo Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре-би-ти-ми криль-ми за-па-  
 ту ту ту ту дум...  
 кай я по-вер-нусь.  
*p* Бі-лі ле-бе-дв у не-бе-сах з пе-ре-би-ти-ми криль-ми за-па-  
*p* Ту дум ту дум ту дум...

52 *mf*

S-lo лив-ши ти-ся-чі сер-дець висво-ї не вбе-рег-ли Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре-  
*mp*  
*mp*  
*mf* лив-ши ти-ся-чі сер-дець висво-ї не вбе-рег-ли Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре-  
*mp*

55 *V*

S-lo би-ти-ми криль-ми за-па-лив-ши ти-ся-чі сер-дець висво-ї не вбе-рег-ли.  
*V*  
*V*  
*V* би-ти-ми криль-ми за-па-лив-ши ти-ся-чі-сер-дець висво-ї не вбе-рег-ли.  
*V*

58 Реп (декламація)

S-lo

tutti

Білим птахом  
В небо полетіли,  
Ціна за свободу - життя -  
Яку заплатили.  
Закрилися очі навіки  
За країну милу,  
А дома мати слізьми  
Тіло го мила.

"О, милий сину,  
Чому мене ти покинув?"  
"Вибач, так потрібно,  
Я долю свою сам вибрав!"  
Тисячі людей,  
Сотні страшних смертей.  
Ця біль застигла в серці -  
І не покине мене.

\* удар (тупання) ногою

59

S-lo

Чому не можна відкликати  
Вбивств назад?  
Чому не можна час  
Повернути назад?  
Я зневажаю тих,  
Хто винен у цьому всьому,  
Бере такий страх, біль,  
Що навертаються сльози.

Ми це зробили -  
Кайдани порвали,  
Відбили Україну,  
Винні залізують рани.  
Білі лебеді  
З перебитими крильми,  
Запалили тисячі сердець,  
Свої не вберегли.

\*\* хлопок в долоні

60 Приспів:

S-lo

*p* Бі-лі ле-бе-ді у не-бе-сах з пере - би-ти-ми криль-ми за-па - ливши ти-ся-чі сер-дець ви сво - ї не вбере-гли бі-лі

*p* Уу...

*p* Уу...

*mf* бі-лі

65

S-10

ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре- би-ти-ми криль-ми за-па- лив-ши ти-ся-чі сер-дечь ви сво - ї не вбе-рег-ли...

*mf* па па па па пам уу...

*mf*

ле-бе-ді у не-бе-сах з пе-ре- би-ти-ми криль-ми за-па- лив-ши ти-ся-чі-сер-дечь ви сво - ї не вбе-рег-ли...

*mf* Ту дум ту дум ту дум... уу...

# Мама

Музика і слова Катерини Сєнкевич  
Український переклад Анастасії Лукій

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Solo (treble clef), S (Soprano), A (Alto), and T (Tenor) (all treble clefs), and Bar B (Bass) (bass clef). The Solo part begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure. The vocal parts (S, A, T) enter in the second measure with a complex rhythmic pattern. The Bar B part provides a steady bass line. The second system starts at measure 6, where the Solo part has a rest and the vocal parts have lyrics: "В ти - ши - ні бе - реш гі - та - ру, струн тор - ка -".

Solo

S  
A  
T

Bar  
B

6

В ти - ши - ні бе - реш гі - та - ру, струн тор - ка -

У разі відсутності вписаного тексту, ансамбль виконує "тм-тм-тм".

Мама

10

Solo

- еш-ся так чес - но, Ні брех-ні тут, а - ні фаль - ші, лиш зга-да -

S

A

T

Bar

B

14

Solo

- ло - ся ди - тинс - тво. В мить за - пла -

S

A

T

Bar

B

лиш зга - да - ло - ся ди - тинс - тво.

Мама

18

Solo

ка - ли бе - ре - зи, і з ди - тинс - тва без - тур - бот - но по - сміх - нув -

S

A

T

8

Bar

B

22

Solo

ся че - рез сльо - зи об раз ми - лий, ніж - ний, доб - рий.

S

A

T

8

Bar

B

об - раз ми -

Мама

26

Solo

26

S  
A

лий, ніж-ний, доб - рий. І рап-том

T

8

Bar  
B

32

S  
A

на сер - ці біль їд - ка, ти знай, що в те - бе є той, хто завж - ди по -

T

8

Bar  
B

35

S  
A

руч, так ши-ро лю-бить те-бе і так че - ка, це ма-ма тво-я, рід-нень-

T

8

Bar  
B



Мама

39

S  
A

ка ма - ма. це ма - ма тво - я, рід - нень - ка ма - ма.

T

Bar  
B

43

Solo

43

S  
A

A...

У - се зга - да - сть - ся в мить, у - сі грі - хи, їх тіль - ки ма - ма й Гос - подь здат - ні

T

Bar  
B

47

Solo

"При - віт,

47

S  
A

прос - ти - ти. І слу - ха - єш те - ле - фон - ні - ї гуд - ки: "При - віт,

T

Bar  
B

Мама

50

Solo

ма - мо мо - я, рід - нень - ка ма - мо!" "При - віт, ма - мо мо - я,

50

S  
A

ма - мо мо - я, рід - нень - ка ма - мо!" "При - віт, ма - мо мо - я, рід - нень

T

8

Bar  
B

53

Solo

рід - нень - ка ма - мо"

53

S  
A

ка ма - мо!"

T

8

Bar  
B

Мама

57

Solo

рід-нень - ка ма - мо."

57

S A

рід-нень - ка ма - мо." рід-нень - ка ма - мо."

T

рід - нень - ка ма - мо." рід - нень - ка ма - мо."

Bar B

61

Solo

рід - нень - - - ка ма - мо."

61

S A

T

Bar B





# The shadow of your smile

Music by Johnny Mandel  
Arranged by Carl Strommen

Soprano

The shad - ow of your smile when you are gone

Alto

Tenor

8

Bass

The shad - ow of your smile when you are gone

4

S

will col - or all my dreams and light the dawn.

A

T

8

B

will col - or all my dreams and light the dawn.

8

S

Look in - to me eyes, my love, and see

A

T

8

B

Look in - to my eyes, my love, and see

The shadow of your smile

12

S  
all the love - ly things you are to me.

A  
all the love - ly things you are to me.

T  
8  
all the love - ly things you are to me.

B

16

S  
Our wist - ful lit - tle star was far too high.

A  
Our wist - ful lit - tle star was far too high.

T  
8  
Our wist - ful lit - tle star was far too high.

B

20

S  
A tear - drop kissed your lips, and so did I.

A  
A tear - drop kissed your lips, and so did I.

T  
8  
A tear - drop kissed your lips, and so did I.

B

The shadow of your smile

24

S Now when I re - mem - ber spring, all the joy that love can bring,

A

T Now when I re - mem - ber spring, all the joy that love can bring,

B

---

28

S I will be re - mem - ber-ing *solo* the sha-dow of your smile

A

T I will be re - mem - ber-ing

B

па - па.

па - па уа -

---

32

Solo

S The shad-ow of your smile when you are gone

A

T

B

пап па - ба па - ба - ба па пап па - у

пап па - ба па - ба - ба па пап па - у

тум ту тум ту...

The shadow of your smile

36

Solo will col-or all my dreams and light the dawn.

S уа-ба-ба-ба па пап па-ба па-ба-ба па уа-ба пап па-

A

T уа-ба-ба-ба па - пап па-ба па-ба-ба па - уа ба пап па-

B

40

Solo Look in-to my eyes, my love, and see

S - уа пап па-ба па-ба-ба па-у-а-ба па-ба-ба уа-

A

T - уа пап па-ба па-ба-ба па-у а-ба па-ба-ба-уа-

B тум ту ту ду ду тум..

The shadow of your smile

44

Solo all the love-ly things you are to me.

S - ба па пап па - ба пап па - ба пап па - у -

A

T 8 - ба па - пап па - ба пап па - ба пап па - у

B

48

Solo Our wist-ful lit-tle star was far too high.

S a пап па - ба па - ба - ба па пап па - ба

A

T 8 a пап па - ба па - ба - ба па - пап па - ба

B



The shadow of your smile

52

Solo

A tear-drop kissed your lips, and so did I.

S

пап па - ба пап па-ба-ба - ба пап па - у а-ба пап па -

A

T

8 пап па - ба пап па-ба-ба - ба пап па - у а ба пап па -

B

56

Solo

Now when I re-mem - ber spring, all the joy that love can bring,

S

уа-ба па пап па - ба пап па - ба пап па - ба

A

T

8 уа-ба па пап па - ба пап па - ба пап па - ба

B

тум ту ту ду ду тум..

The shadow of your smile

60

Solo

I will be re-mem - ber-ing the sha-dow of your smile.

S

пап па - ба пап па - у - а уа-ба пап па-ба уа-ба па - ба

A

T

пап па - ба пап па - у а уа-ба пап па ба уа-ба - па - ба

B

ту ду ду тум..

65

S

уа-ба па па па пап па - ба па of your smile.

A

T

уа-ба па - па - па - пап па - ба па - of your smile.

B



# Prende la vela

Lyrics and music by Lucho Bermudez  
Arranged by Carlos Alvarado

**Lento** *Ad libitum*

Tenor solo

Soprano Alto

Tenor Bass

8

Ne-gri-ta ven pre-nde-la ve-la, Ne-gri-ta ven pre-nde-la

Ah..

5

T solo

S

A

T

B

ve-la que la cum-biam-ba pi-de Can-de-la, que veam-pe-za la cum-bia

la-cum-bia

La..

9

S

A

T

B

la-cum-bia ven, ven, La..

pre-nde-la-ve-la que veam-pe-za la cum-bia

pp poco cresc. mf que la cum-bia

Pre-nde-la-ve-la que la cum-bia

14

T

B

*Tempo de Cumbia*

pp marcato

p marcato

pre-nde la ve-la mi ne-gra mi ne-gra,

Pre-nde la ve-la mi ne-gra mi ne-gra p

Prende la vela

18 *mf legato*

S A

18 *poco cresc.*

T

B

Ne-gri-ta ven pre-nde la ve-la ne-gri-ta

pre-nde la ve-la mi ne-gra mi ne-gra pre-nde la ve-la mi ne-gra mi ne-gra

22

S A

22

T

B

za la cum-biaen ma

ven pre-nde la ve-la que vaem pe-za la cum-biaen ma

pre-nde la ve-la mi ne-gra mi ne-gra la cum-biaen ma

25

S A

25

T

B

rbe-lla mar y de las es-tre-llas pre-nde la

rbe-lla ce-rea del mar y de las es-tre-llas pre-nde la

rbe-lla mar. y de las es-tre-llas

ce-rea del mar y de las es-tre-llas ven, ven

28 *cresc.*

S A

28

T

B

ve-la que la cum-bia moa pi-de can-de-la ven, ven, Ne-gri-ta

ven, ven, ven, ven, ven, ven, ven, ven

ven, ven, ven, ven, ven, ven, ven, ven

ven, ven, ven, ven, ven, ven, ven, ven

1. *f*

Prende la vela

31 | 2.

T. solo

S

A

T

B

Pre - nde la ve - la

de - la pre - nde la ve - la

ven, ven

Dum Ba

ven, ven, ven, Dum

34

T. solo

S

A

T

B

Pre - nde la ve - la

pre - nde la

Ba

Dum

dim. p

dim. p

dim. p

Lento

m... Ne-gri-ta

que la cu - mbia vaem pe - za m..

39 Lento

S

A

T

B

Ne-gri-ta pre - nde la que vaem pe - za m..

pre - nde - la queya va - em pe - za m...

que la cu - mbia vaem pe - za m..

*sf.*

*sf.*

*sf.*

Prende la vela

*Tempo de Cumbia*

43 *p marcato*

T *p marcato*

B *pp marcato*

pre-nde la ve la mi ne-gra mi ne-gra

Pre-nde la ve la mi ne-gra — mi ne-gra

47 *mf marcato*

S *f*

A *f*

T *f*

B *f*

pre - nde la ve la mi ne - gra mi ne - gra pre - nde la ve la mi

pre - nde la ve - la mi ne - gra mi ne - gra pre - nde la ve la mi

50

S

A

T

B

que la cu - mbia veam pe - za ven, ven, que vaem pe-

ne - gra mi ne - gra que la cu - mbia vaem pe - za ven

ne - gra mi ne - gra que e la cu - mbia ya

53

S

A

T

B

za ven, ven, que ya vaem pe - za la cu - mbia ya vaem pe-

ven, que ya vaem pe - za la cu - mbia

vaem pe - za que vaem pe - za cu - mbia va - em pe-

va - em pe - za que ya

Prende la vela

56 za ven, — ven, — que vaem pe - za ven, — ven, — que vaem pe - za

S A

56 ven, ven, vaem pe - za

T

56 za ya vaem pe - za ya vaem pe - za

B

za - a ya va - em pe - za que ya vaem pe - za

60 *Lento*

T. solo

Ne - gri - ta ven pre - nde - la ve - la pre - nde - la...

S A

Ah... *dim.*

T

Ah... *dim.*

B

64 *mf Poco a poco dim.*

T. solo

La la la la la la la la la la

S A

Ba ba Ba ba..

T

Dum dum dum Dum dum dum

B



# Hej, Sokoly

na chór mieszany a cappella

Tomasz Padura

$\text{♩} = 150$

Castanets

Soprani

Altos

Tenors

Basses

5  $\text{S}$

Cast.

*mf legato*

S.

*mf*

A.

*mp*

T.

*mp*

B.

1. (2. 3. 4.) Hej, tam gdzieś znad czar - nej wo - dy wsia - da na koń ko - zak mło - dy,

U... (m...) U... (m...) etc.

U... (m...) U... (m...) etc.



9

Cast. 

S.   
 czu - le żeg - na się z dziew - czy - ną, jesz - cze czu - lej z Uk - ra - i - ną.

A.   
 czu - le żeg - na się z dziew - czy - ną, jesz - cze czu - lej z Uk - ra - i - ną.

T. 


B. 

Refren

13 *f*

S.   
 Hej, hej, hej so - ko - ły o - mi - jaj - cie gó - ry, la - sy, do - ły,

A.   
 Hej, hej, hej so - ko - ły o - mi - jaj - cie gó - ry, po - la, do - ły,

T. 

B. 

17

S. dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwo-necz - ku, mój ste - po - wy

A. dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwo-necz - ku, mój ste - po - wy

T.

B.

20

S. skow - ro - necz - ku. dzwoń, dzwoń, dzwoń.

A. skow - ro - necz - ku. dzwoń, dzwoń, dzwoń.

T.

B.

22  $\text{♩} = 100$

S. 5. Wi - na, wi - na, wi - na daj - cie, a jak um - rę po - cho-waj - cie

A.

T. 5. Wi - na, wi - na, wi - na daj - cie, a jak um - rę po - cho-waj - cie

B.

26 do refrenu

S.   
 A.   
 T.   
 B.

na zie - lo - nej Uk - ra - i - nie przy ko - cha - nej mej dziew - czy - nie.

2. Wiele dziewcząt jest na świecie  
Lecz najwięcej w Ukrainie,  
Tam me serce pozostało,  
Przy kochanej mej dziewczynie.

3. Ona jedna tam została  
Jaskółeczka moja mała  
A ja tutaj w obcej stronie  
Dniem i nocą tęsknię do niej

4. Żal, żal za dziewczyną,  
Za zieloną Ukrainą,  
Żal, żal serce płacze,  
Już jej więcej nie zobaczę.



# La cucaracha

Volkslied aus Mexiko  
Satz. Max Frey

La cu-ca - ra - cha, la cu-ca - ra - cha, ya no quirre ca-mi-

(dm, dm... order instrumental)

nar, por-que no tie - ne, por-que le fal - ta, di - ne-ro pa-ra ga-

1. star. La cu-ca - star. O-lé! star. 1.U - na cu-ca - ra - cha pin - ta  
2. To-das las mu - cha-chas tie - nen 2.To-das las mu - cha-chas

1.U - na cu-ca - ra - cha  
2.To-das las mu - cha-chas

La cucaracha

12

Le di-jo a u-na co-lo-ra-da:                      và-mo-nos pa-ra-mi tier-ra,  
 en los o-jos dos es-trel-las,                      pe-ro las me-ji-ca-ni-tas

pin-ta                      Le di-jo a u-na co-lo-ra-da.                      và-mo-nos pa-ra mi  
 tie-nen                      en los o-chos dos es-trel-las,                      pe-ro las me-ji-ca-

16

a pa-sar la tem-po-<sup>1</sup>ra-da.                      U-na cu-ca-ra-cha                      <sup>2</sup>ra-da  
 de se-gu-ro son más bel-las                      Yo-das las mu-cha-chas                      bel-las

tier-ra                      a pa-sar la tem-po-ra-da.                      O-lé!

ni-tas                      de se-gu-ro son más be-las.

D.C. al Fine

**Begleitsatz:**

2

cu-ca,                      cu-cu-ca,                      cu-ca-ra-cha,

La cucaracha

7

cu - ca, cu - cu - ca, cu - ca - ra - cha ra.. O - lé

1. Fine

12

ra.. - cu - ca - ra - cha, cu - ca - ra - cha,

2.

17

cu - ca - ra - cha, cu - ca - ra.. - cu - ca.. O - lé! —

1. 2.

D.C. al Fine

## КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

### А

**АКОЛАДА** (фр. *accolade* – буквально «обійми») – пряма дужка, яка з'єднує два і більше нотоносців партитури, для запису нот для синхронного виконання кількома співаками.

**АЛЬТ** – низький жіночий голос та партія вокального ансамблю.

**АНСАМБЛІСТ** – співак, який є учасником вокально-ансамблевого колективу.

**АНСАМБЛЬ ВОКАЛЬНИЙ** – група співаків, які виступають спільно (дует, тріо, квіртет, квінтет тощо). Вокальні ансамблі бувають однорідними (дитячі, жіночі, чоловічі) та змішаними.

### Б

**БАС** – низький чоловічий голос та партія вокального ансамблю.

### В

**ВНУТРІШНЬОДОЛЬОВА ПУЛЬСАЦІЯ** – внутрішня періодична послідовність долей у такті, відчуття якої спрямоване на вирівнювання темпо-ритму.

**ВНУТРІШНІЙ СЛУХ** – вміння відтворювати звуки подумки, без виконання вголос. Завдяки розвиненому внутрішньому слуху співаки відчують висоту звуків, у реальному виконанні чисто інтонують та впевнено співають.

### Д

**ДІВІЗИ** (від італ. *divisi* – роз'єднання) – розподіл вокально-ансамблевої партії на декілька незалежних голосів.

### З

**ЗАСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ** – засоби, які співак відтворює голосом у виконанні, спрямовані на розкриття художнього образу твору. Серед них: інтонування, динаміка, тембр, темпоритм, дикція, артикуляція, фразування.

### П

**ПАРТИТУРА** (італ. *partitura* – розподіл) для вокального ансамблю – система роздільного запису вокальних партій на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками.

ПАУЗА (від дав.-гр. *παυσις* – перерва, зупинка) – знак, що вказує на перерву у звучанні. Паузи розподіляють композицію на мотиви, фрази, періоди, частини. Можуть бути різними за тривалістю: цілі, половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті, тридцять другі, шістдесят четверті.

## Р

РЕПЕТИЦІЯ – практичні заняття з навчальної дисципліни «Вокальний ансамбль».

## С

СОПРАНО – високий жіночий голос та партія вокального ансамблю.

СОЛО – виконання основної мелодії одним співаком впродовж всього вокально-ансамблевого твору або його частини.

## Т

ТЕНОР – високий чоловічий голос та партія вокального ансамблю.

ТИПИ ПИСЬМА КІНЦЯ ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ:

- *лінеарне письмо* передбачає самостійну та рівноправну функцію усіх голосів, де мелодія виступає як звуковисотна лінія на рівні нотної фіксації;
- *сонорне письмо* (сонорика – термін Ю. Холопова та Ю. Хомінського) знайшло своє вираження у тембрових та структурних компонентах (звукова організація та її вираження). Викладення сонорного письма у фактурній відповідності відбувається у вертикальній організації співзвуч, що сприймаються як цілісна будова художньо-звукової фактурної модифікації;
- *алеаторне письмо* (алеаторика – термін П. Булеза) припускає зміну певних частин або елементів твору в процесі виконання, виключення деяких елементів у співі згідно з композиторськими ремарками або вказівками. Позначення алеаторного принципу письма сприймається на рівні імпровізаційного викладу у фактурній тканині за принципом випадковості;
- складовою *пуантилістичного типу письма* (пуантилізм – термін В. Лютославського) є звукокрапка. Його фіксація здійснюється переважно широкими інтервальними ходами у вигляді різнорегістрових крапок, які передаються з однієї партії в іншу. Усі звукокрапки відділені паузами, завдяки чому утворюються відривчасті звуки. Пуантилістичний тип письма є інформаційним фактором просторового параметру;
- *поліпластовість* (поліпластова фактура) твору будується за принципом супідрядності голосів, де кожен пласт має власну функцію: наприклад, поєднання акордового, імітаційного та мелодичного типів тематизму. Ці пласти мають різну інтонаційну властивість та ритмофактурну структуру. Синтез горизонтальних голосів-партій у висотній організації формує поліпластовість;



- *надбагатоголося* – вертикальна багатозвучність хорових голосів, що складає фактурну багат шаровість.

## Ф

ФАКТУРА (з нім. *faktur* – склад, з лат. *factura* – виготовлення, обробка, будова) – певна форма викладу музичної тканини, що вказує на характер, тип зв'язку різних голосів. У професійному середовищі розрізняють наступні типи фактури: мелодична, гармонічна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. (2007) Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 174 с. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk722654.pdf>
2. Варганич Г. О. (2013). Довідник хормейстера. Харків, 58 с.
3. Гмиріна С. В. (2013). Специфіка виховання музично-ритмічного відчуття у солістів-вокалістів в процесі професійного навчання. *Оралдын ғылым ғаршысы : Науково-теоретичний і практичний журнал*. Серія «Педагогічні науки». №23 (71). URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3516/>
4. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. (2010). Авт. колектив: Стасько Г. Є., Шуляр О. Д., Сливоцький М. Ю. та ін. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського нац. університету імені Василя Стефаника, 336 с.
5. Дряпик В. І. (1997). Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики : Книга для вчителя. Київ – Кіровоград, 184 с.
6. Естрада. Рок музика. Джаз : термінологічний словник. Методичні матеріали по впровадженню та використанню спеціальної термінології. (1993) / авт.-укл. В. Т. Откидач. Суми, 24 с.
7. Зарицька А. А., Зарицький А. О. (2016). Емоційність як основа професійної компетентності майбутнього співака-вокаліста. *Зб. наук. праць Херсонського держ. університету. Педагогічні науки*. Вип. 74(3), т. 3, с. 30–33. URL: [http://www.ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue\\_74/part\\_3/8.pdf](http://www.ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_74/part_3/8.pdf)
8. Знаменська О. В. (1959). Культура мови і співу. Київ: Держвидав, 156 с.
9. Каблова Т. Б., Румянцева С. В. (2019). Читання партитур для вокальних ансамблів : навч.-метод. посібник для студентів ВНЗ. Київ: Ун-т імені Бориса Грінченка, 90 с.
10. Кириленко Я. О. (2020). Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посібник. Київ: Ун-т імені Бориса Грінченка, 108 с.
11. Коломоєць О. М. (2001). Хорознавство: навч. посібник. Київ: Либідь, 168 с.
12. Ланіна Т. О. (2020) Навчальний вокальний ансамбль як соціально-педагогічна система. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Вип. 28 (1), с. 272-281.
13. Мархлевський А. Ц. (1986). Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ: Музична Україна, 96 с.
14. Мамченко А. І. (2015). Педагогічний репертуар для вокальних ансамблів (у супроводі ф-но, бандури): навч.-метод. посібник для студентів ВНЗ / уклад. А. І. Мам-ченко. Київ: Ун-т імені Бориса Грінченка, 156 с.
15. Мережко Ю. В., Шепеленко Г. Б. (2020). Вокальні твори українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХІ століття: навч.-метод. посібник для студентів ВЗО. Київ: Інтерсервіс, 180 с.
16. Микиша М. М. (1971). Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна, 91 с.

17. Музичні терміни – Словники <http://slovopedia.org.ua/58/53412/388345.html>
18. Олексюк О. М. (2006). Музична педагогіка: навч. посібник [Ел. ресурс]. Київ: КНУКіМ, 188 с. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk770972.pdf>
19. Організація роботи з дитячими вокально-хоровими колективами: методичні рекомендації. (2020) / уклад. Тимофєєв І. А. Рівне: Волинські обереги, 44 с.
20. Падалко Л. О. (1969). Виховання ансамблю в хорі. Київ: Мистецтво, 172 с.
21. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. (2010). Лекції з курсу «Хорознавство». Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 191 с.
22. Прокулевич О. В. (2016). Основи хорового диригування: навч. посібник. Умань: ФОП Жовтий, 140 с.
23. Світайло С. В. (2016). Методика роботи з дитячим хоровим колективом: навч.-метод. посібник для студентів. Київ: Унів. коледж Київського ун-ту імені Б. Грінченка, 140 с.
24. Соловійов В. А. (2017). Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений*. № 4.2 (44.2), с. 83–88. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/4.2/18.pdf>[http://free.easyvoice5.ru/?utm\\_medium=cpc&utm\\_source=yandex-rsya&utm\\_campaign=rsya](http://free.easyvoice5.ru/?utm_medium=cpc&utm_source=yandex-rsya&utm_campaign=rsya)
25. Смирнова Т. А. (2018). Хорознавство (історія, теорія, методика): навч. посібник. Харків: ХНПУ, «Федорко», 212 с.
26. Фоломєєва Н. А. (2021). Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 «Середня освіта» (Музичне мистецтво) та 025 «Музичне мистецтво». Суми: ФОП Цьома С. П., 60 с.

Навчально-методичне видання

**ЗАВЕРУХА** Олена Леонідівна  
**ЧЕРНЕТА** Тетяна Олександрівна

## **ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ**

навчально-методичний посібник

Редагування  
Комп'ютерне верстання  
Комп'ютерний набір нот (с. 85-103; 108-110)  
Дизайн обкладинки

Валентина Редя  
Вячеслав Михайлов  
Анна Шаповал  
Дмитро Левіт

Підп. до друку 25.08.2022. Формат 60×84 1/8. Папір др. апарат.  
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 15,01. Зам. 610. Наклад 300.

---

Видавець ФОП І. С. Майдаченко,  
свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до  
Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів  
видавничої продукції ДК №851 від 13.03.2002 р.

Виготівник ФОП А. А. Предан  
19400, Черкаська обл., м. Корсунь-Шевченківський,  
вул. Ярослава Мудрого, 22, e-mail: irena22@ukr.net



### **Олена Заверуха -**

кандидатка мистецтвознавства, викладачка, дослідниця, рецензентка, стипендіатка програми Міністра культури і національної спадщини республіки Польща *Gaude Polonia* (2016), лауреатка всеукраїнських і міжнародних конкурсів, членкиня журі всеукраїнських і міжнародних фестивалів-конкурсів. На посаді завідувача кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка викладає практичні дисципліни для здобувачів освітніх рівнів «бакалавр», «магістр». Керівник «Народного художнього колективу» студентського хору «Brevis» та вокального ансамблю «Impressive». Автор понад 33 статей у міжнародних і вітчизняних наукових виданнях.

### **Кафедра академічного та естрадного вокалу**



**м. Київ, бульвар Ігора Шамо, 18/2**

**т. +380 44 295 3573**

**e-mail: [kaev.im@kubg.edu.ua](mailto:kaev.im@kubg.edu.ua)**

**[www.im.kubg.edu.ua](http://www.im.kubg.edu.ua)**

**[www.facebook.com/kaevocal.kubg](https://www.facebook.com/kaevocal.kubg)**

**<https://www.youtube.com/c/Кафедраакадемічноготаестрадноговокалу>**

### **Тетяна Чернета -**

кандидатка мистецтвознавства, викладачка, дослідниця, рецензентка, експертка Українського культурного фонду, членкиня журі й оргкомітету мистецьких конкурсів і фестивалів, учасниця вокального ансамблю «Розмарія» ГО «ЛЕМКИЇВ». На посаді доцента кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка викладає теоретичні і практичні навчальні дисципліни для здобувачів освітніх рівнів «бакалавр», «магістр». Автор монографії, 2 книг та понад 35 статей у міжнародних і вітчизняних наукових та популярних виданнях.

