

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Інститут мистецтв

кафедра академічного та естрадного співу

Вишневська Світлана Валентинівна

**МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК
ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА**

Методичні рекомендації

до дисципліни “Вокальний ансамбль” для студентів

вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму

підготовки “Музичне мистецтво” (спеціалізацій “Вокал”,

“Музично-педагогічне виховання”) ОКР “бакалавр”

Івано-Франківськ

2014

УДК 784 : 78.09

ББК 85. 310. 71

Автор:

Вишневська Світлана Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (протокол № 6 від 19 лютого 2014 р.)

Рецензенти:

Шуляр О. Д. – завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, кандидат педагогічних наук, професор.

Стасько Г. Є. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Вишневська С. В.

Методичні принципи формування навичок вокально-ансамблевого виконавства : методичні рекомендації до дисципліни “Вокальний ансамбль” для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”. – Івано-Франківськ: Плай, 2014. – 54 с.

Запропоновані методичні рекомендації додатково містять ряд історико-теоретичних положень стосовно особливостей появи та розвитку вокально-ансамблевого виконавства в мистецтві співу.

Впровадження в навчальний процес даних методичних рекомендацій сприятиме оновленню змісту навчання, розширенню теоретичних знань з навчального курсу “Вокальний ансамбль”, активізації процесу постійного самовдосконалення молодого професійного співака. Видання адресоване викладачам та студентам вищих навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”.

УДК 784 : 78. 09

ББК 85. 310. 71

© Вишневська С.В., 2014

ЗМІСТ

Пояснювальна записка	4
Джерела виникнення та розвитку вокально-ансамблевого співу на Україні	5
Поняття ансамблю та класифікація вокальних ансамблів	15
Основні методичні підходи до формування навичок вокально-ансамблевого виконавства	27
Методичні рекомендації до практичних занять з курсу “Вокальний ансамбль”	39
Тематичні завдання до самостійної роботи з курсу “Вокальний ансамбль”	45
Основна навчальна література	47
Додаткова навчальна література	49

Пояснювальна записка

Курс “Вокальний ансамбль” як навчальна дисципліна розрахований на студентів II-III курсів на пряму підготовки “Музичне мистецтво” освітньо-кваліфікаційного рівня “бакалавр” стаціонарної форми навчання згідно навчального плану Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Дана дисципліна передбачає розвиток навиків ансамблевого співу в об’ємі необхідному для практичної діяльності в якості співаків-виконавців та викладачів співу. При вивченні даного предмету перед студентами ставляться творчі завдання, пов’язані з розкриттям ідейно-художнього змісту та виявленням особливостей стилю вокальних творів.

Мета курсу “Вокальний ансамбль” – передбачає набуття навичок ансамблевого співу, закріплення та подальше вдосконалення знань та вмінь, здобутих студентом на попередніх курсах, оволодіння комплексом засобів вокально-художньої виразності, фазову послідовність процесу формування співацьких навичок ансамблевого співу.

Завдання курсу “Вокальний ансамбль”:

- вивчення основ техніки вокально-ансамблевого співу та впровадження їх у практику виконавської діяльності студента;
- розвиток музичних здібностей студента;
- розвивати почуття ансамблю, вміння досягати творчої єдності в процесі спільного виконання музичного твору та вирішувати художньо-музичні завдання разом з іншими учасниками ансамблю;
- виховання у студентів любові до вокально-виконавської діяльності (ансамблевого співу) та вокального мистецтва в цілому.

Важливе значення у роботі зі студентами в процесі вокально-ансамблевої роботи, зокрема підбору репертуару, має фактор урахування загального рівня музично-теоретичних знань студентів та їх індивідуальні особливості.

Джерела виникнення та розвитку вокально-ансамблевого співу на Україні.

Історія вокального мистецтва (мистецтва співу) бере свій початок з прадавніх часів існування людства. Спів супроводжує усе життя людини від народження, у материнських колискових, через ряд обрядових та ритуальних дійств (колядок, щедрівок, веснівок, обжинкових свят, весільних тощо) до похоронної процесії (поховальні голосіння).

Історичні джерела свідчать, що східнослов'янські племена ще в дохристиянські часи мали багаті обрядові традиції та багатожанровий фольклор. Культові відправи давніх слов'ян супроводжувалися гуртовим співом, танцями й хороводами під акомпанемент музичних інструментів. Науковці зазначають, що основу української вокальної школи становить фольклорний та церковний спів. Розглянемо їх вплив на формування та розвиток вокально-ансамблевого співу в рамках української вокальної школи.

Український традиційний (фольклорний) спів – це динамічна структура, що має різноманітні стильові відгалуження і зберігає свої яскраві своєрідні риси [1, с. 11]. В основу фольклорного співу (сольного та гуртового) лягли народні пісні, хороводи та ігри. Ще Київська Русь успадкувала від первіснообщинного періоду історії східних слов'ян календарні обряди і звичаї. Ці обряди поєднувалися в нерозривному органічному зв'язку з працею та анімістичними віруваннями людей докласового суспільства, відображаючи їх залежність від незрозумілих, а тому іноді лякаючих, явищ природи (грому, блискавок, повені, пожеж і т.д.). В основі – землеробський культ і річна господарська діяльність. Сили природи вважалися основними божествами і поклоніння та магичне заклинання їх словом, піснею та танцями і іграми несло в собі прагнення

домогтися від навколишньої природи милості, забезпечивши таким чином собі достаток, благополуччя і добро – тобто, практично-трудова основу.

На сьогодні відомі нам календарно-обрядові пісні класифікуються за жанрами: веснянки та гаївки (гагілки), русальні та купальські пісні, жнивварські пісні (зажинкові, жнивні, обжинкові), колядки та щедрівки. Крім цього, до архаїчних фольклорних форм відносяться родинно-обрядові пісні. Серед них вирізняють весільні, колискові пісні, а також плачі та голосіння [6].

Поступово, поряд із стародавніми пісенними традиціями, що продовжували розвиватися в межах календарної та родинної обрядовості, виникає новий фольклорний жанр – епічний, представлений билинами та, пізніше думами і історичними піснями, що уславлювали захисників рідної землі, народних героїв. Цей різновид героїчного епосу стає головним у народній творчості від періоду Київської Русі до XVIII століття, але згодом, втративши статус основного джерела літописної традиції, дещо втрачає свою позицію.

Усі ці музично-поетичні зразки фольклорного співу усно передавалися від покоління до покоління, варіювалися і видозмінювалися.

Зародження та розвиток церковного співу на Україні, другої складової вокального мистецтва, розпочався після запровадження християнства в Київській Русі в 988 р., коли князь Володимир Великий запросив до Києва учителів церковного співу, які створили перші церковні співочі школи [2, 11]. Наукові розвідки свідчать, наприкінці XI століття цілий двір грецьких та болгарських співаків-доместиків був розташований за Десятинною церквою [22, с. 49]. Слід відзначити, що домественим співом називають стильовий напрям давньоруського співацького мистецтва. Головним осередком, де цей спів культивувався, була Києво-Печерська лавра. Першим співаком київського співу, ім'я якого дійшло до нашого часу називають Стефана (Київського), учня Феодосія Печерського, який до 1074 р. був доместиком Києво-Печерської лаври; згодом –

ігуменом, пізніше – єпископом Київської Русі, про що згадується у літописі 1108 р. [1, с. 37]. З Києва церковний домашній спів поступово поширюється по всіх українських землях, зазнаючи змін під впливом місцевих народних традицій. Мелодії передавалися лише в усній формі, «з уст в уста», і відтворювалися по пам'яті. Це призвело до поступового становлення на Русі самобутнього вокального акапельного церковного співу, який в майбутньому набув великого поширення. Науковці зазначають, що з другої половини XI століття, наприкінці князювання Ярослава Мудрого, у Київській державі починає творитися «...питомо українська церковна музика, відмінна від грецької і болгарської» [13, с. 10]. Таке поєднання пісенно-культурної традиції дохристиянської ери на теренах України із запозиченим візантійським богослужбовим співочим ритуалом протягом багатовікової історії сприяло формуванню характерного давньоруського типу хорової культури (культури гуртового співу). Розвиток і становлення своєрідної національної співочої школи у подальшому визначалися впливами народної пісенності на церковно-вокальне мистецтво [2].

Впродовж X – XVII ст. церква була центром, де формувався музичний професіоналізм. В українській церковній музиці виділяють два стилі виконання: монодичний (одноголосний) і багатоголосний. Протягом певного часу, під час переходу від одноголосся до багатоголосся, ці стилі співіснували.

Незважаючи на те, що в Західній Європі основні принципи нотопису були започатковані в XI столітті, українські музики розпочали використовувати нотне письмо значно пізніше. Мелодії записували за допомогою спеціальних знаків – крюків. Звідси і походить знаменна або крюкова нотація – інтерпретований варіант візантійської нотації. Вона характеризується відсутністю лінійок, приблизною визначеністю висоти й тривалості звуків. У подальшому всі зусилля музикантів були спрямовані на вдосконалення крюкової нотації шляхом подолання неточності запису.

З часом розвиток знаменного розспіву, який поступово інтонаційно й ритмічно збагачувався, розширювався діапазон звукоряду, спостерігалися ладові зміни, призвів до появи великої кількості його різновидів.

Виникнення багатоголосного співу спричинило ще більші труднощі у запису музики старим крюковим способом. Це зумовило появу строчного співу – ранньої перехідної форми церковного багатоголосся. Особливістю запису цього співу було те, що хорові партії записували крюками над текстом кількома рядками відповідно до кількості голосів. В свою чергу це призвело до поступового розвитку поліфонічних засобів музики, сприяло створенню більш віртуозних хорових форм, що виконувалися на вісім і більше голосів. В хоровому жанрі відбулося чітке розмежування голосів за висотою і тембром: бас, тенор, альт, дискант. Тексти записували знайомою народіві слов'яно-руською мовою, а музику – вже не крюками, а новим «київським знаменем». Дослідники відзначають, що це було вже нотно-лінійне письмо, що дещо відрізнялося від сучасного [22, с. 64]. Слід відзначити, що оволодіння новою системою київської квадратної нотації відноситься до другої половини XVI ст. Проте, не дивлячись на те, що принципи нотопису, поступово еволюціонуючи, закріплювалися в музичній культурі України, головну роль у розповсюдженні церковного співу відігравала усна традиція. Співаки досить часто використовували нотацію лише як орієнтир, а на практиці вони засвоювали мелодію «з голосу» (на слух) і відтворювали її по-пам'яті. Це стало причиною того, що існувало багато варіацій виконання одного і того ж твору, в залежності від інтерпретування, музичних здібностей, музичного слуху і т.п. співаків.

Характерною особливістю періоду XVII століття є виникнення партесного співу, витворюється українська культура високого художнього рівня – українське бароко. Провідним жанром вокально-хорової музики того періоду стає партесний концерт – багатоголосний одночастинний хоровий твір. Слово «партесний» походить від латинського *partes*, що означає партії, голоси. Своїм художнім рівнем та професійною

майстерністю український партесний концерт не поступався ранньобароковій польській та західноєвропейській церковній музиці. Він належить до видатних надбань української культури козацько-гетьманської доби. У цей час в українській професійній музиці з'являються авторські партесні твори і формується українська композиторська школа.

Музика партесних творів свідчить про те, що композитори цієї епохи прагнули узагальнити досягнення інших європейських культур і на своєму терені розвивати національно-самобутній багатоголосий український православний спів. Більшість дослідників схиляються до думки, що в європейській музичній культурі немає явища, аналогічного партесному співу. Українські митці, засвоюючи досягнення польської та західноєвропейської технік церковного хорового письма і своєрідно їх застосовуючи, не відмовлялися від своїх традицій (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору). Вони зуміли на цьому етапі синтезувати своє і чуже та створити українську модель церковної музики барокового стилю.

Загалом, піднесений партесний спів почав використовуватися у практиці церковних хорів завдяки діяльності братських шкіл – Острозької, Львівської, Київської, Луцької та ін. Братства виникли наприкінці XVI. Це товариства, що об'єднували прогресивних і найбільш освічених та свідомих представників інтелігенції та інших верств міського населення. В силу історичних умов братства гуртувалися навколо церковних парафій, хоч були майже цілком світськими організаціями. До їх програми входили боротьба за рідну мову, православну віру, розвиток освіти й культури. Велика історична роль братств у організації низки шкіл, що відіграли значну роль у розвитку музичної культури. Так, обов'язковими предметами навчання і виховання дітей були спів і музична грамота. У вищих школах учні вивчали хорову практику, основи композиції тощо. Ці навчальні заклади готували кваліфікованих регентів, співаків, учителів музики, у них переписували, а згодом друкували музичну літературу. Яскравою сторінкою християнського храмового співу є Острозька академія,

де поряд з розвитком освіти, науки та мистецтва важливе місце займав хоровий церковний спів. В основу діяльності Острозької академії було покладено традиційне для середньовічної Європи вивчення семи вільних наук: граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики, астрономії, а також вищих наук: філософії, богослов'я, медицини. Як прояв першого культурно-національного відродження в академії за підтримки князя Костянтина-Василя Острозького діяли єдиний на Волині малярський осередок, студентський при соборний хор та міський цех музикантів. Тоді ж в Острозі виник відомий серед східнослов'янських народів так званий «острозький наспів», попередник «київського». Тож «духовна спадщина Острозької академії живила українську культуру майже до кінця XVIII ст.», – вважає дослідник хорового мистецтва Я. Михайлюк у своїй статті «Київська школа музики XVII ст.» [16, с. 2].

Учені відзначають, що до нашого часу зберігся реєстр нот бібліотеки Луцького братства, до якого увійшло близько 300 партесних творів понад десяти авторів [22, с. 65]. Отже, високий рівень музичного виховання у братських школах I половини XVI ст. сприяв подальшому розвитку професійного музичного мистецтва.

Слід відмітити, що на становлення українського вокального мистецтва мала певний вплив західноєвропейська професійна музика. Це знайшло своє відображення у тому, що одночастинний партесний концерт доби бароко змінився циклічним духовним концертом періоду класицизму, побудованому на контрастному зіставленні частин циклу. У ньому посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, з'являється нова якість образності з більш яскравим відтворенням емоційних переживань. Яскравим представником плеяди творців українського хорового стилю у духовній музиці був композитор і співак М. Березовський, який узагальнив досягнення вітчизняної та західноєвропейської хорової музики у хорових духовних композиціях. Твори митця вирізняються високою емоційністю, вишуканістю й художньою досконалістю («Літургія», «Причасні вірші»).

Одним із найвидатніших досягнень композитора є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи меня во время старости». У цьому творі відбувається зіставлення чотирьох частин циклу, поєднується ансамблеве та хорове виконання. Так композитор втілює ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, туги, безнадії, схвильованості, обурення, протесту [22, с. 95]. Варто відзначити, що творчість М. Березовського, що увібрала в себе традиції західноєвропейської (італійської) музики і поєднала їх з елементами українського народного мелосу, мала важливе значення для подальшого розвитку українського вокального мистецтва.

Неабиякий вплив на становлення професійної вокальної музики в Україні мала творчість композитора, хорового диригента, співака А. Веделя. Він розвивав віковічні традиції української хорової культури, народної творчості. Багато творів митця не збереглися до нашого часу. Відомо близько 30 хорових концертів композитора, серед них – «Доколе, господи...», а також частини з «Літургії», «Всенощна», «Покаянне тріо». Ці твори написані на церковні тексти. Але сучасники вважали їх «театральними», такими, що не відповідали духу релігійної музики.

Музика А. Веделя відзначається виразністю мелодики. Найбільш вражаючими є експресивні тенорові соло – драматичні декламації імпровізаційного характеру, близькі до українських дум [13]. Важливий вплив на формування стилю композитора мала українська побутова пісенно-романсова лірика. Так, мелодика його «Херувимської» подібна до української народної пісні «Повій, вітре, на Україну». Завдяки своїй простоті й виразності, співучості й широті музика А. Веделя набула великої популярності, а його творчість відбивала гуманістичні ідеали епохи.

Вершин тогочасної музичної культури досягли хорові твори Д. Бортнянського, якого вважають реформатором церковного співу. Його творчість характеризується поєднанням найновіших на той час здобутків світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з

українськими музичними традиціями. Митець написав понад 100 хорових творів – святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегійних та ін. Серед них – дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосні та восьмиголосні). Ці твори поєднали традиції східнослов'янської релігійної музики і народної пісенності з високим професіоналізмом. Стиль Д. Бортнянського відзначається інтонаційним багатством, своєрідністю прийомів поліфонічного письма, логічністю форми.

На західноукраїнських землях національний музичний репертуар поповнюється творами М. Вербицького, І. Лаврінського. У середині та 2-ій половині XIX століття слід відмітити діяльність П. Ніщинського (музика до п'єси Т.Шевченка «Назар Стодоля», «Вечорниці», «Ой закувала та сива зозуля») та М. Лисенка, засновника великих музичних форм, першого творця дійсно української за духом і матеріалом опери («Різдвяна ніч», «Тарас Бульба» та ін.). Період після творчої діяльності М. Лисенка характеризується інтересом до вокальної музики, до хорової, яка спирається на народну музику (К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий та ін.).

Поряд із партесним співом у XVII-XVIII ст. в Україні набув значного поширення позацерковний духовний спів. Творцями духовних пісень були відомі культурні діячі, письменники й богослови П. Беринда, Д. Туптало, К. Транквіліон-Старовецький, Ф. Прокопович та ін. Важлива роль у музичній культурі цього періоду належить кантам і псалмам.

Кант (лат. *cantus* – «пісня, оспівую») – вид старовинної пісні, що виконується хором без супроводу. Кант має куплетну будову і чіткий ритм. Його виконують найчастіше на три голоси: верхні два йдуть паралельними терціями, а третій (бас) становить гармонічну основу. Авторами і виконавцями кантів були вчителі співів, бурсаки, бродячі дяки, лірники. Спочатку канти були тільки релігійного чи моралізаторського змісту, та в XVIII ст. з'явилися канти любовно-ліричні, жартівливі, привітальні та ін. [21, с. 456]. Для кантів та псалмів характерна стилістична і тематична подібність, яка призводить до ототожнення цих понять. Проте, існує ряд

відмінностей, які доводять, що кожен з цих жанрів заслуговує окремої класифікації:

1) Канти є авторськими творами – «книжна пісня», а псалми – фольклоризовані твори, що не мають авторів;

2) Канти можуть бути як релігійної так і світської тематики, в той час як псалм із світською тематикою не існує;

3) Канти виконуються переважно письменними людьми, які навчалися в містах і втілювали у ці твори ідеї міської професійної культури (випускники різноманітних освітніх закладів, пііти і спудеї, монахи-базиліанці, філософи, поети, музиканти), а псалми поширювалися в середовищі кобзарів та лірників (божих старців), що продовжували традицію мандрівних музикантів несучи людям “слово Боже” пристосоване до народного сприйняття із зрозумілою мораллю та філософією;

4) Для псалм характерні в кінці «здравні» побажання та «славословія» (особливо для «козацьких псалм» – дум), а канти їх не мають;

5) Канти переважно тяжіють до жанрів професійної світської музики, а псалми пов’язані з фольклорними жанрами (псалми-колядки, псалми поминальні).

Отже, псалма – жанр, що тяжіє до фольклоризації та всебічного розвитку в усній традиції переважно сільської місцевості. Займаючи значне місце в кобзарсько-лірницькому репертуарі вона поширювалась народними професійними співцями і була проміжною ланкою між духовним і світським, церквою і народом. Фольклорна псалма – побутова пісня з релігійним текстом та сюжетом наближеним до духовних віршів.

Серед основних тематичних ліній псалм слід відмітити: покайні і дидактичні: «Житіє моє да всегда горькоє» (філософські роздуми над про проблему добра і зла); «Страшний суд» (есхатологічні мотиви з образами Божої кари, смерті, пекельних мук); «Пам’ятайте, християне» (типово

дидактичні настанови з повчально-моралізаторськими ідеями та закликком до покаяння і спокутування гріхів); апокрифічні: «Плач землі», «Цмок» (за міфологічно-легендарними сюжетами); «Про Правду й Кривду», «12 п'ятниць» (за космологічними сюжетами); «Олексій чоловік Божий», «Адам і Єва» (за біблейськими сюжетами); агіографічні: «Про Святу Дороту», «Про Святу Варвару» (про життя і діяльність святих, великомучеників, апостолів, релігійних осіб); Про Господа та Богородицю (за євангельськими сюжетами, приуроченими до Церковного року): «Бог предвічний народився», «Весела світу новина» (різдвяні); «Страсті Христові», «Христу на хресті» (страсні); «Предивноє торжество» (хвалебні); «Пречистій Діві» величальні); «Пречистая Діво», «Почаївська» (акафісти) [5, с. 65-67].

Канти і псалми входили до репертуару мандрівних дяків, лірників, учнів Києво-Могилянської академії. Лірник найчастіше співав канти з хлопчиком-поводирем або іншим лірником, а третій голос грав на інструменті [22, с. 93].

Поруч із кантами у вокальній музиці цього періоду заявляється пісня-романс, що виконувалася під акомпанемент клавикорду, бандури, торбану, пізніше – фортепіано або гітари. Цей вокальний жанр мав фольклорне коріння. Учені зазначають, що у яскравих народних піснях-романсах формувався самобутній співучий стиль своєрідного українського бельканто. Йому притаманні лірична образність, вільний мелодійний розспів, вигадлива ритміка [22, с. 94]. Вже наприкінці XVIII ст. лірико-драматичні, галантно-сентиментальні, філософсько-повчальні й жартівливі пісні-романси витіснили з побутового музикування канти.

До наших днів збереглося чимало рукописних співаників. На жаль, імена авторів пісень, що увійшли до них, найчастіше є невідомими. Їх писали студенти, вчителі співу, регенти. Більшість пісень була записана київським знаменем, при цьому темп, розмір, характер виконання не

ззначалися. Інструментальний супровід зовсім не нотувався, виконавці його імпровізували. Тому передати колишнє звучання досить складно.

Поодинокі зразки багатоголосних пісень уперше були опубліковані в 2-ій половині ХІХ ст. (збірник О. Гулака-Артемівського (1868), О. Рубця (1872), а більш систематичні записи – на початку ХХ ст. На цю галузь народнопісенної культури одним із перших звернув серйозну увагу фольклорист і диригент П. Демуцький. Ще в 90-х роках ХІХ ст. він організував у с. Охматові Таращанського повіту на Київщині селянський хор, що виконував народні пісні в їх природній гармонізації. Від учасників хору, а також від селян Охматова і навколишніх сіл П. Демуцький записав багато високохудожніх зразків українського багатоголосся, кращі з яких увійшли до збірки «Українські народні пісні. Багатоголосся».

Отже, на зародження та розвиток ансамблевого співу, як складової української пісенно-виконавської традиції, основний вплив мали музично-обрядовий фольклор і гуртовий (церковний та позацерковний) спів. Ансамблеве багатоголосся завжди було тісно пов'язане з народною творчістю і формувалося на прадавніх зразках пісенної культури та церковної музики, залишаючись невіддільною частиною народного побуту.

Поняття ансамблю та класифікація вокальних ансамблів.

Ансамбль (ensemble) – слово французького походження, що означає (разом, одночасно, врівноважено, одноманітно), виражає поняття про спільну, колективну працю. Термін «ансамбль» вживається у різних видах мистецтва, проте завжди означає сукупність і узгодженість складових частин як єдиного цілого.

В музичному виконавстві цей термін означає спільне виконання музичного твору. Тому такі сполучення, як дует, тріо, квартет, квінтет та інші, називають ансамблями. У спільному музичному виконавстві є поняття ансамблевого виконання. Це мистецтво спирається на вміння виконавця виважити та співставити свою художню індивідуальність відповідно до індивідуальності партнерів, що забезпечує злагодженість і гармонійність виконання в цілому. Сучасники видатного співака І. Козловського згадували, як на одному з концертів митець продемонстрував справжнє мистецтво ансамблевого виконання, – він проспівав пісню разом з хлопчиком і його сильний голос, що вирізнявся яскравим своєрідним теноровим тембром, не заглушив ніжний і чистий дитячий голос.

Ансамблевий (гуртовий) спів складається з трьох основних елементів: ансамблю (тембрального співзвуччя голосів), строю, нюансів. В разі порушення одного з елементів втрачається враження від сприймання твору, а іноді твір навіть спотворюється. Під ансамблем високої майстерності слід розуміти чітку інтонаційну узгодженість звучання, злитість і врівноваженість сили й тембру всіх голосів, результатом чого буде соковитий, насичений, повноцінний унісон кожної партії, а вистроєні унісони партій дадуть чудове, чаруюче гармонічне співзвуччя.

Вокальний ансамбль, як мала форма хору, виховує необхідні професійні навички у виконавців в галузі ансамблевого співу і, в залежності від фактури твору поділяється на такі типи: унісонний, гармонічний та поліфонічний; і види: метро ритмічний, вокальний, динамічний, дикційний та темповий. Власне, види ансамблю, що базуються на засобах вокально-хорової виразності, утворюватимуть ансамбль художній.

Унісонний ансамбль – ансамбль який передбачає унісонне (однотонне, єдине для всіх) звучання декількох вокальних партій або всього колективу.

Для досягнення унісонного ансамблю необхідна як співзвучність тембрової фарби голосів (однотембровість) всіх учасників ансамблю, так і врівноважена сила голосів (вміння підпорядкувати звучання свого голосу голосам інших хористів і навичка не виокремлюватись із загального звучання); правильно і однаково утворені голосні, чітка вимова приголосних, єдина вокальна манера, зручна теситура та природний нюанс. На якість унісонного ансамблю також впливає інтонаційна й ритмічна складність мелодії, темп і метр виконуваного твору. Крім загально-ансамблевого унісону в творах часто зустрічається октавний унісон. Октавний унісон між жіночим і чоловічими партіями ансамблю звучить красиво й виразно на всьому діапазоні мелодії, що виконується. В октавному унісоні голоси звучать у зручній текстурі і створюють особливе темброве забарвлення.

Аналізуючи фактурний виклад творів для вокальних ансамблів можна прийти до висновку, що, незважаючи на все розмаїття репертуару, можна виділити два основних типи ансамблю в хорових творах, які вбирають особливості гомофонно-гармонічної, акордової та поліфонічної фактури викладу. Такими типами хорового ансамблю є гармонічний та поліфонічний ансамблі.

Гармонічний ансамбль - це ансамбль який передбачає виконання акордів. У творах гармонічного (акордового) складу особливість ансамблевого виконавства виявляється в тому, що всі голоси мають звучати з однаковою силою. У творах гомофонно-гармонічної фактури, де один з голосів є провідним, а інші – супровідними (акомпануючими і підтримуючими) встановлюється таке співвідношення гучності звучання голосів, за якого інші голоси ансамблю мають звучати тихіше за голос, який веде соло.

У хорознавстві та практиці гуртового (ансамблевого та хорового) співу існують поняття: природний і штучний ансамбль, а також ансамблеві та не ансамблеві акорди. Ансамбль якому притаманне рівноцінне

використання теситурних умов (де всі голоси співають високо, або всі низько, або ж всі голоси перебувають в середніх регістрах) – називають природним. Тісне розміщення акорду часто значно зручніше для ансамблю, ніж широке, а відхилення від академічних норм, тобто мішане розміщення акорду, призводить до необхідності застосування штучного (неприродного) ансамблю. Основною причиною застосування неприродного ансамблю є розподіл партій, при якому порушується рівномірність використання регістрів. Перехрещення голосів і теситурна невідповідність, що виникає при цьому, завжди являє собою неабияку ансамблеву складність. При перехрещенні голосів учасник ансамблю потрапляє в незвичні умови на короткий термін, проте такий прийом виправдовується появою плавності голосоведіння (лінії мелодії), та допомагає уникнути статичності мелодичної лінії інших партій.

Вокально-ансамблевий спів під час виконання твору гомофонно-гармонічного складу вирізняється від гармонічного тим, що мелодія має звучати чітко, рельєфно, гучніше, ніж голоси, які її супроводжують.

Поліфонічний ансамбль (поліфонічна фактура) – вид багатоголосся, в якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та не збігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. [23, с.205].

На противагу гомофонно-гармонічному викладу твору, де виокремлюється головна мелодична лінія в одній із партій, а інші голоси утворюють акорди, в поліфонічній фактурі голоси не залежать один від одного, а також рідко приходять до завершення мелодичної фрази (кадансу) одночасно. Власне, незбіжність кадансів і тексту, логічних наголосів і фразування в мелодичних голосах становить особливість поліфонічного викладу.

В вокально-ансамблевих творах зустрічаються такі види поліфонії, як імітаційна, контрастна й підголоскова. Існують спеціальні музичні

форми й жанри, що застосовуються для написання творів поліфонічного складу: fuga, fugeta, інвенція, канон, поліфонічні варіації.

Імітаційна поліфонія утворюється за рахунок повторення мотиву (теми), що проводиться в одному голосі, іншими голосами. Цей мотив може бути репродукований точно або в зворотному відтворенні. Справжня імітаційна поліфонія репрезентована в каноні, прикладом якого може бути українська народна пісня «Над річкою бережком» в обробці М. Леонтовича.

Контрастна поліфонія утворюється під час сполучення по горизонталі різних мелодій. Найвищим проявом контрастної поліфонії є fuga, передбачає домінування теми над голосом, що її супроводжує, – протиставленням. У хоровій літературі є чимало прикладів фуг і подвійних фуг із творчого спадку західноєвропейських композиторів Баха, Моцарта, Верді. Українські композитори М. Березовський і Д.Бортнянський першими ввели фугу в духовні хорові концерти у XVIII столітті. У творчості С. Танєєва і Д. Шостаковича хорова fuga дістала свій подальший розвиток. Специфікою виконання ансамблю імітаційної і контрастної поліфонії є те, що вступ кожного голосу, який проводить основну тему, повинен виокремлюватися динамічно, тобто виконуватися дещо голосніше від інших голосів.

В українській музичній культурі поширений підголосковий вид поліфонії, що має один головний мелодичний голос, від якого відходять підголоски, що варіюють і доповнюють основний наспів. Підголоски є досить самостійними голосами з яскраво вираженою мелодією й часто незалежним від головної теми фразуванням, але, на відміну від контрастної поліфонії, мелодичні лінії підголосків приходять до завершення (кадансу) одночасно з основним мелодичним голосом. Ці одночасні каданси пов'язані з літературним текстом і надають завершеності окремим частинам пісні. Особливістю підголоскової фактури є те, що голос, який виконує головну мелодію, не завжди виокремлюється

ритмічно, динамічно або теситурної. У тому разі, коли всі ансамблеві партії співають разом, а тема звучить не в першого голосу, то голос, що веде основну мелодію, сприймається, як один з підголосків. Яскравим прикладом підголоскової поліфонії можуть слугувати обробки українських народних пісень у творчості композиторів М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Є. Козака, С. Орфєєва, А. Авдієвського та інших.

У поліфонічній фактурі музична думка сприймається по горизонталі, як сплетіння самостійних мелодій, що утворюють по вертикалі складні співзвуччя. Рельєфність проведення теми створюється не лише засобами динаміки, а й чіткістю вступу та закінчення, виразністю вимови тексту.

Окрім означених типів вокального ансамблю вокальне ансамблеве виконавство обов'язково передбачає художній ансамбль (художнє виконання твору яке обов'язково охоплює роботу над такими видами ансамблю: метро-ритмічний, темповий, динамічний, тембровий, вокальний, дикційний). У процесі роботи над художнім ансамблем, тобто над засобами художньої виразності, слід пам'ятати, що кожен вид ансамблю є частиною цілого. Працюючи над дикцією, неможливо забувати про ритм, темп, характер звуку; під час роботи над ритмом не слід забувати про звукоутворення й динаміку, фразування й логічні наголоси і т.д. Порушення одного з видів ансамблю у виконання твору призводить до втрати художнього ансамблю, що негативно позначається на сприйнятті твору слухачем.

Час і форми появи ансамблевого співу, як такого, – окрема тема наукових досліджень. Періодом яскравого розквіту цього пласта співочої культури нашого народу можна вважати останні десятиліття ХІХ століття, коли поліфонічно-підголоскове багатоголосся почало активно поширюватися в різних регіонах, поступово звужуючи сфери сольного та пісенно-романсового виконавства. Але, безсумнівним є той факт, що основою ансамблевого служить сольний спів. Тому саме специфіка

сольного співу стала основним формуючим чинником ансамблевого співочого стилю.

Аналізуючи сольне виконавство співаків можна виділити декілька вокальних стилів. Це пісенно-романсовий (народжений у взаємодії народної виконавської традиції та новітньої міської музичної культури) – притаманний освіченим верствам населення та характерний міському побуту і власне народний (селянський). Принципового розмежування між ними немає, так як народно-фольклорні джерела є основою їх появи та розвитку. Ф. Колесса наголошував на цьому: «Українська народна музика дає погляд на довговікову дорогу, яку пройшов український народ у своєму духовному розвитку, та освітлює в історичній перспективі перехрещування культурних впливів, як вони йшли по собі, оставляючи слід в народній творчості... Українські народні пісні в'яжуться тісно з духовним життям українського народу, як його найсильніший вислів» [12, с. 19].

Проте кожен з цих стилів має властиві лише йому особливі характеристики.

Пісенно-романсовий стиль характеризується органічним поєднанням новітніх ладоінтонаційних ознак гомофонного стилю (використання гармонічного та мелодичного мінору) та діатонізмом і монодичними традиціями народної музики. Твори даного стилю мають, як правило, великий діапазон, поглиблений мелодизм, розширену ритмомелодику (що в свою чергу вимагає від співака-бандуриста відповідних навиків володіння інструментом та голосом), але основним відмінним елементом є їх підкреслено індивідуалізована образність – першопричина відсутності інваріантів.

Народний стиль зумів поєднати в собі основні елементи двох попередніх, що часто сприяло формуванню у виконавця особистого стилю виконання (не обмежуючи можливості прояву всіх граней таланту співака).

Окрім цього, тільки народний (селянський) стиль часто поділяє свої репертуарні твори на суто чоловічі та жіночі у виконанні.

Склад вокального ансамблю можна визначити згідно кількості виконавців (дует, тріо, квартет, квінтет і т.д.), а також статевих та вікових особливостей (парубочий, дівочий, чоловічий, жіночий та мішаний). У передмові до збірника «Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині» С. Стельмащук порівняв спів молодіжних гуртів (ансамблів): «Парубоцький спів на вулиці, як більш поширений, характеризувався гучним співом з довгим витягуванням кульмінаційних місць і закінчень, з розвинутим багатоголоссям. Парубоцький гурт найбільше кохався у піснях тягучих, з широкими музичними фразами, та в піснях маршового, похідного характеру.

Для дівочого гурту більш притаманні лірика, спокійний спів. Найчастіше виконували дівчата пісні з невеликим діапазоном, що, як відомо, характерне для більшості побутових пісень. Вони не шукали у пісні ефектних місць, де можна довше й гучніше потягнути акорд чи співзвуччя. Проте дівочий спів був дуже привабливий, хоч виражальні засоби тут досить скромні. Переважно у дівочому співі чітке двоголосся в терцію з розходженням у квінту чи октаву, або двоголосся у сексту.

Мішаний гуртовий спів характеризується як щось середнє між парубоцьким і дівочим» [20, с.5]. Ці спостереження проводилися в 50-х роках ХХ століття. Село Скородинці розташоване на землях Західного Поділля.

Власне, зауваження точного географічного регіону, подане в попередньому прикладі не випадкове. Різні історико-географічні регіони України мають свою мовну специфіку, яка впливає на ті чи інші особливості вокального звукоутворення при співі у виконавців цих місцевостей.

Аналізуючи вокальне мистецтво аматорських (автентичних) ансамблів різних регіонів України, що репрезентують народний

(селянський) стиль співу, слід відмітити, що дане виконавство має ряд регіональних відмін сформованих специфікою формантної структури місцевих говорів (зони концентрації мовних звукоутворень). Мовна специфіка лісостепової та степової зон характеризується глибоким грудним тембром, звукоутворення дещо задньопозиційне. Тому для народних виконавців Черкащини, східних областей і Подніпров'я характерний міцний звук та грудний тембр вокального забарвлення. Для Західного Поділля і Галичини притаманний більш легкий говір. Наближене до зубів звукоутворення (середньопозиційне) призводить до більш «світлого» звучання (часткове використання головного резонатора). У співі даний регіон характеризується використанням крім грудного головний реєстр голосу. Подністров'я, лівобережні райони Дністра від східного Поділля до Галичини відзначається передньопозиційною специфікою звукоутворення. Формування звуку «на зубах» і, як наслідок, посилена артикуляція сприяє яскравому звучанню головного реєстру як в розмовній так і в вокальній фонації. Описана вокально-темброва специфіка торкається трьох основних принципів звукоутворення (мовного та співочого), але слід зазначити, що існує цілий ряд перехідних варіантів регіональних співочих стилів [4, с. 288]: карпатський регіон (гуцульський, підгірські, закарпатський стилі); галицький (Львівщина, частина Івано-Франківщини); лемківський (карпато-бескидський); поліський (волинський, житомирсько-київський і чернігівський); волинський (південь Волині і Рівненщини); наддністрянський; степовий; подільський [4].

Для вокально-ансамблевого співу використовуються різні типи багатоголосся.

Однорідний ансамбль може виконувати унісонний спів з «орнаментуванням» мелодії (використання одним з співаків – лідером – мордентів, трелей, форшлагів, гліссандо і т.д. на фоні «рівної» мелодії, яку виконують інші співаки.

Двоголосся типу втори, що є прообразом гомофонно-гармонічної фактури, може використовуватися як в однорідному ансамблі, так і в мішаному (мелодію веде група високих голосів – сопрано і тенори, а альти, баритони і баси вибудовують свою вокальну лінію на основі паралельної терції. Ознаки лідера тут відсутні, партії цілком рівноцінні між собою. Такий спів найбільш характерний для західноукраїнських регіонів.).

Багатоголосся з підголосковим співом (від гомофонно-гармонічного з елементами підголоскових розспівів до поліфонічного викладу).

Вокальне мистецтво репрезентоване сольним співом та ансамблевим співом (дуети, тріо, квартети, хори, капели). Аналізуючи концертні (конкурсні та фестивальні) виступи вокальних ансамблів можна відмітити, що вокальні дуети, як однорідні, так і мішані, представлені майже однаковою мірою. В той же час, виступи вокального тріо як правило – жіночі, а квартетів – чоловічі у переважній своїй більшості (мова йде про однорідні ансамблі). Власне саме така форма ансамблів стала практично традиційною і в вокально-бандурних ансамблях (про що свідчить переважаюча кількість жіночих тріо бандуристів).

Твори народно-побутового жанру в репертуарному тематичному розмаїтті містять зразки, для виконання яких потрібно виключно жіночий, або виключно чоловічий склад виконавців. Важко уявити «чоловіче» виконання творів: «У перетику ходила», «Ой, одна я, одна», «Ой, зав'яла червона калина», «Червона рожа, трояка», «Ой, якби я горе знала», «Ой, мала я у коморі просо» та ін. Аналогічно, жіночий склад не виконуватиме: «Дивлюсь я на небо», «Повій, вітре, на Україну», «Мав я раз дівчиноньку», «Взяв би я бандуру» та ін. Але чому найпоширенішою формою однорідних ансамблів є жіночі тріо та чоловічі квартети?

Робочий вокальний діапазон співака охоплює, в середньому, від двох до півтора октави. Якщо порівняти загальний діапазон фортепіано (рояля) – 7-8 октав, скрипки – приблизно 4 октави, духових інструментів – 3-3,5 октави, бандури – біля чотирьох октав і т.д., то людський голос значно

відрізняється від цих обсягів. Аналогічно, загальний діапазон оркестру (симфонічного, камерного) значно перевищить можливий загальний діапазон всіх наявних вокальних голосів (сопрано, мецо сопрано, тенора, баритона та баса) який складе приблизно 4 октави. Крім цього, слід врахувати і той факт, що сила звуку і тембральна міць голосу значно послаблюються у крайніх регістрах діапазону, на відміну від звучання інструментів. Саме тому, використання поліфонії в інструментальному виконанні значно відрізняється від вокального багатоголосся.

Тільки мішаний ансамбль (хор) може дозволити використання і виконання повноцінних акордів широкого гармонічного викладу. Для однорідних виконавських груп використання поліфонії обмежується в основному вузьким гармонічним викладом акорду, що диктує в свою чергу невелику кількість голосових партій (щоб уникнути частого перехрещення голосових мелодійних ліній у партіях). Але навіть мішаний ансамбль не має змоги вільно використовувати протиставлення акордів різних регістрів, або їх зміщення на декілька октав, що часто використовується в інструментальних творах чи оркестрових.

Чоловічі голоси поділяються на три основні групи згідно тембрового звучання – бас, баритон і тенор. Діапазон баса (в середньому): C (D) – e (f), баритона: G (A) – d¹ (e¹), тенора: H (c) - f¹ (g¹). Загальний діапазон чоловічих голосів обіймає дві з половиною октави, що дозволяє використання повного гармонічного викладу акорду у вузькому, іноді широкому, розміщенні. Таким чином, в ансамблевому розподілі партій три верхні звуки акорду виконуються тенором та баритоном (як правило: тенор I, тенор II та баритон; рідше: тенор, баритон I, баритон II). Тембральне забарвлення баса сприймається як логічна основа акорду.

Жіночі голоси поділяються на дві основні групи – сопрано і мецо сопрано. Діапазон мецо сопрано (в середньому): g (a) - c² (d²), сопрано: h (c¹) - f² (g²). Загальний діапазон жіночих голосів – дві октави. Менший загальний діапазон, порівняно з чоловічими голосами, диктує

використання неповного акорду (триголосся) переважно у вузькому розміщенні. Якщо співставити діапазони мецо сопрано та сопрано, то виразно постане «спільна зона» звучання, та частина вокального ряду, яка повторюється у обох типів голосів: $h (c^1) - c^2 (d^2)$. Саме цей діапазонний проміжок дозволяє добитися ідеального унісону (при умові правильного тембрального підбору голосів), приємно збалансованої втори (спів у «терцію»).

Отже, традиції українського вокального мистецтва сягають своїм корінням у глибоку давнину, ґрунтуючись на педагогічних засадах, що формувалися впродовж багатьох віків у світській та духовній культурі. Пісенна творчість українського народу, що складалася і збагачувалася протягом століть, є невід'ємною частиною його культурного та духовного розвитку. Започаткувавшись за часів Київської Русі в усній народній творчості, в подальшому духовний та світський спів стає основним джерелом формування українського вокального мистецтва.

Визначаючи особливості формування гуртового співу, слід відмітити: якщо сольні співочі стилі характеризуються певними індивідуальними манерами виконавства цілком залежними від особистості співака, то ансамблевий спів, використовуючи кращі традиції сольного, має більшу можливість репрезентувати нові стильові відгалуження та розмаїття манер виконання, які залежать від: складу ансамблю, вокально-тембрової специфіки географічної місцевості, переваги того чи іншого типу багатоголосся, специфіки інструментів.

Основні методичні підходи до формування навичок вокально-ансамблевого виконавства.

Висококваліфікований фахівець-музикант повинен володіти професійними знаннями, навичками, сучасними естетичними поглядами, добре орієнтуватися в тенденціях світового мистецтва і культури, мати розвинений художній смак. Виховання цих професіональних якостей у молодих музикантів націлює викладачів різних музичних спеціалізацій на вирішення низки питань педагогічного характеру, але особливого підходу потребують студенти-вокалісти, тому що на початковому етапі навчання вони досить часто мають недостатню загальну музично-теоретичну і практичну підготовку для виконання складних художніх завдань.

Вокальне мистецтво — найбільш демократичне з усіх видів мистецтв і має великий естетичний вплив на слухачів, що вимагає від виконавця високого професійного рівня майстерності, культури та ерудиції. Щоб досягти цього рівня, треба інтенсивно комплексно розвивати студента у виконавському і культурно-естетичному напрямках.

Навчальний план підготовки співака-професіонала у вищому навчальному закладі передбачає вивчення і практичне засвоєння багатьох спеціальних, теоретичних і практичних дисциплін: сольного, концертно-камерного і оперного співу, основ акторської майстерності, основ сценічного руху, музично-історичних, теоретичних та багатьох інших. Курс вокального ансамблю в цій підготовці посідає важливе місце, так як допомагає напрацюванню навичок сумісного музикування, розвиває художній смак, розуміння змісту, форми і стилю виконуваних творів. Без цих навичок неможлива подальша професійна діяльність співака, оскільки ансамблі різного складу зустрічаються в операх, оперетах, музично-драматичних виставах, на концертній естраді.

Заняття в класі вокального ансамблю потребують чуйного ставлення до партнера, необхідності підкорення індивідуальної творчої волі загальній виконавській меті. Співаки усвідомлюють такі поняття як ансамблевий слух, ритм, вокалізація, інтонування, динаміка, інтонування, інтерпретація напрацьовуючи їх у поступовому вивченні і засвоєнні вокально-ансамблевого репертуару.

Підбір репертуару є одним з вирішальних чинників, який стимулює художнє та технічне зростання співаків-ансамблістів, тому має велике значення. Репертуарна політика класу вокального ансамблю залежить цілком від керівника класу, його смаку, поставлених педагогічних завдань і базується в межах вокальних можливостей студентів та програмних вимог. Підбираючи репертуар, викладач повинен керуватися принципом поступовості та послідовності в оволодінні художньою і технічною майстерністю ансамблевого виконання. В залежності від рівня підготовки кожного окремого складу ансамблю, можуть бути обрані твори для виконання різного рівня складності. У зв'язку з цим ретельний підбір творів для виконання ставить питання забезпечення роботи класу вокального ансамблю відповідною музичною літературою.

Репертуарний план класу вокального ансамблю складається у такій послідовності, спираючись на принцип поступового зростання технічних і художніх завдань:

- дует для однорідних голосів з супроводом;
- дует або тріо для мішаних голосів з супроводом;
- дует або тріо у формі канону з супроводом;
- ансамбль без супроводу;
- поліфонічний ансамбль;
- віртуозний ансамбль.

Оволодіння ансамблями різних типів сприяє розвитку здібності чути вокальні партії своїх партнерів і свою партію в сукупному звучанні відповідно до загального плану виконання твору; допомагає оволодінню

всіма виражальними засобами, спеціальними прийомами і навичками співу в ансамблі (єдність манери співу всіх партнерів ансамблю, нюансування тощо), ознайомленню з різними жанрами — оперою, кантатою, оперетою, романсом, піснею. Співак повинен глибоко відчувати специфіку жанру вокального ансамблю і бути справжнім популяризатором високого музичного мистецтва.

У контексті наведеного вище, викладачу класу вокального ансамблю слід постійно тримати в полі зору: якість звучання, ритмічну стрункість, динамічну виразність, агогічну гнучкість та відповідні їм виконавські прийоми. Особливої уваги при формуванні ансамблів потребує вокально-технічний і художній рівень їх учасників. Цей рівень в кожному окремому ансамблі бажано мати приблизно рівним, оскільки тоді можливо ставити однакові завдання для всіх співаків ансамблю, а саме:

- чути звучання всього ансамблю і оцінювати загальний динамічний баланс;
- добиватися тотожності виконання всіх елементів музичного твору, штрихів, манери звукоутворення;
- співати в одному темпі і відчувати спільність руху;
- працювати над єдністю художнього задуму, емоційно-образною сферою твору і втілювати її у процесі спільного виконання.

Специфічність роботи над вокальним ансамблем полягає в тому, що вона в повній мірі залежить від досягнень кожного співака в класі з фаху, від володіння вокальною технікою, диханням, голосовими барвами, динамікою. Це змушує викладача до ретельного індивідуального підбору репертуару, а студентів до великої вдумливої роботи над художнім втіленням рекомендованих творів.

Робота в класі вокального ансамблю вищого навчального закладу має деякі особливості, які пов'язані зі змінами складу ансамблів протягом циклу навчання і тому важливою складовою роботи викладача є компонування голосів в ансамблі, що у значній мірі

впливає на вокально-технічний та художньо-образний розвиток студентів. Компонування ансамблів за типом голосу є дуже важливим, оскільки ансамблі можуть бути як з однорідними голосами (жіночими або чоловічими), так і мішаними. На початковому етапі навчання слід віддавати перевагу ансамблям з однорідними голосами і більш простим дуетам. У подальшому необхідно формувати ансамблі з мішаними голосами і ансамблі більших складів (тріо, квартети, квінтети тощо).

Не менш важливе місце у формуванні ансамблів посідає підбір голосів за:

- а) рівнем вокально-технічної підготовки;
- б) тембральними та динамічними особливостями;
- в) за манерою звукоутворення.

Підбір голосів за вокально-технічними можливостями нівелює різницю у звучанні між виконавцями, і сприятиме розвитку їх в однаковій мірі.

Формування ансамблів за тембральними властивостями дає змогу поєднувати теплі, м'які тембри з однотипними, рівно як і дзвінкі з дзвінкими.

Що стосується динаміки голосів (сили звучання), то тут треба теж віддавати перевагу голосам з приблизно рівною динамікою. Це дозволить ставити перед кожним співаком ансамблю приблизно рівні завдання і сприятиме більшому злиттю голосів. Манери звукоутворення вокалістів часто суттєво відрізняються, що значно впливає на якість звучання ансамблів. Існує два шляхи вирішення цієї проблеми. Перший – зближення манер звукоутворення в процесі роботи в класі, що значно складніше, триваліше і не завжди можливе, другий – підбір вокалістів з одного класу за фахом, де пропагується, як правило, одна манера співу.

Знання та практичні навички, що отримує студент в процесі роботи в класі вокального ансамблю збагачують кожного вокаліста. Заняття у класі повинні бути спрямовані на дбайливе ставлення до музичного і

поетичного тексту, точне виконання співаками та концертмейстером усіх вимог, закладених композитором у нотному тексті, що у значній мірі залежить від рівня підготовки студента до занять, від систематичності, творчого характеру спілкування з викладачем.

Важливим етапом підготовчої роботи до виконання тих чи інших творів є наявність чітких уявлень про авторів музики і тексту, епохи, особливостей мови, її фонетики, зокрема, при виконанні творів на мові оригіналу, що відповідає сучасним вимогам.

Першоджерелом будь-якого вокального твору є поетичний текст, який тісно пов'язаний з музичним і відіграє важливу роль у формуванні художньо-образної сфери виконавця. Добре опановані та осмислені поетичні рядки пробуджують фантазію, сприяють виникненню художніх образів і глибоких почуттів, хвилюють не тільки виконавця, а й слухача. Велика увага роботі над поетичним текстом приділяється в дослідженні І. Дабаєвої. Автор в своєму дослідженні розглядає аналіз поетичного тексту як складову частину цілісного аналізу вокального твору [8].

Виконання вокального твору в ансамблі поєднує поетичний і музичний тексти, звучання голосів окремих партій та партії супроводу. Співвідношення поетичного і музичного текстів у більшості художніх зразків рівноцінне, однак деяке домінування музичного тексту над поетичним завжди спостерігається, як і партій вокальних голосів над супроводом. Фундаментом будь-якого твору завжди буде поетичний текст, але він уявляє собою лише підґрунтя, на якому виникає музичне прочитання в поєднанні вокальних партій та інструментального супроводу. Музичний текст не тільки розкриває основну ідею літературного твору, але й підсилює його емоційне звучання такими засобами, як інтонаційне наповнення, ритм, фразування, агогіка, що сприяє об'ємності образів, настроїв, барв. Таким чином, композитор, поєднуючи поетичний текст з

музичним, додає нові смислові нюанси, що розширює художній простір твору.

Підготовлені і відшліфовані в класі вокального ансамблю під керівництвом викладача вокальні твори різних епох і стилів та закріплені виконанням на сцені, дадуть змогу співаку в подальшому спиратись на ці здобутки в самостійній творчій діяльності.

Робочий план кожного ансамблю будується на основі курсових вимог з урахуванням музичної і вокально-технічної підготовки студентів. За весь період навчання студент повинен оволодіти різноманітними прийомами ансамблевого співу, але виховання артиста-співака – процес тривалий і вимагає від нього постійної, копіткої, цілеспрямованої роботи. В опануванні кожного твору співаку потрібне не тільки розуміння змісту, але й здатність помічати і враховувати різні деталі музичної мови: особливості мелодики, гармонії, метроритму, динаміки. Вірне розуміння драматургії і композиції твору, а також вибір темпу, динаміки, артикуляції містяться саме в закономірностях музичної мови.

Кожний вокальний ансамбль потребує індивідуального підходу, що очевидно, бо скільки співаків (особистостей), стільки особливостей. Однак, додаткова концентрація уваги на кожному ансамблі сприяє набуттю досвіду, розширює музичний світогляд, допомагає внутрішньому збагаченню новими вокально-технічними засобами.

Необхідність нової інтерпретації окремих ансамблевих творів, розкриття їх художнього змісту, вимагає постійної, копіткої, вдумливої роботи над обраним твором. Слід особливо наголосити на індивідуальному підході до занять з кожним окремим ансамблем. Це націлює на дбайливу працю, на підвищення рівня загальної і музичної культури виконавців у поєднанні з творчою самостійністю. До цього слід додати, що виконання репертуару вокальних ансамблів потребує накопичення різноманітних вокальних барв, штрихів, використання вільного, природного, повноцінного вокального звуку.

Виходячи з головних завдань курсу, значна увага повинна приділятися не тільки композиційно-драматургічному та стилістичному аналізу запропонованих творів, але й особливостям їх виконання, надаватися конкретні поради, спрямовані на подолання вокальних труднощів.

Початковий етап роботи студентів у класі вокального ансамблю над рекомендованими творами передбачає необхідність поставлення і вирішення низки завдань, а саме:

- аналіз змісту літературного тексту;
- порівняння структури літературного і музичного текстів (особливості інтонаційної будови вокальних партій, співвідношення вокальних партій між собою та інструментальним супроводом, загальна композиція твору, моменти, метроритмічні та гармонічні особливості тощо);
- визначення кульмінації твору, розподілення дихання в залежності від смислових і синтаксичних акцентів, розставлення цезур;
- визначення вокально-технічного і динамічного плану виконання твору відповідно до вокальних можливостей співаків ансамблю.

У процесі роботи над твором, студенти опановують інформацію щодо епохи, в якій творив композитор, його стилю, жанру твору, що допомагає вірно визначити авторський задум і краще розкрити образну сферу.

Робота над поетичним текстом вимагає звернути увагу на структуру твору, знайти основні розділи, кульмінацію, уявити, якими вокальними засобами донести до слухача всі емоційно-образні нюанси твору.

На початковому етапі основна увага приділяється роботі над поетичним і музичним текстом, інтонуванню, фразуванню, чистоті строю ансамблю. Суттєву допомогу в такій роботі може надати використання сучасних технічних засобів навчання (запис на звуконосії). Слід запропонувати студентам проспівати твір в одній динаміці та записати його виконання на звуконосій. Потім прослухати запис з нотами в

руках, роблячи нотатки за ходом виконання, позначаючи всі необхідні моменти для покращення звучання в технічному та художньому плані. Аналогічну роботу можна зробити і з регулювання темпу. Такий прийом повинен допомогти студентам почути себе, виявити свої недоліки або впевнитись у правильності вибраної інтерпретації.

Цьому етапу притаманна велика кількість різноманітних недоліків, до яких слід віднести: артикуляційні, метроритмічні та інтонаційні.

Артикуляційні недоліки — найбільш поширені (але найменш усвідомлюються студентами) і суттєво впливають на голосоутворення та сприйняття слова слухачем. Недбала артикуляція, неякісна вимова, а в окремих випадках і не вимова деяких букв, погіршують не тільки якість звука, а й передачу виконавцями всієї гами почуттів.

Розвиток співацької дикції — дуже важливе й складне завдання, яке вимагає комплексного вирішення в процесі навчання студентів-вокалістів у класі з фаху, на уроках вокального ансамблю і в оперній студії. Саме на початковому етапі занять в ансамблі слід приділяти особливу увагу якості дикції. Без чіткої дикції неможливо повноцінно донести до слухача “музичне” слово, яке несе в собі образно-смісловий, емоційний зміст твору.

Артикуляційними вправами для розвитку дикції можуть слугувати, практично, всі твори, які проходять у класі вокального ансамблю. Для цього слід тільки звернути увагу студентів на якісну вимову тексту. Постійна увага викладача до вимови і донесення слова до слухача студентами під час виконання творів значно покращує становище. Однак, іноді, мають місце стійки недоліки дикції. В цьому разі можна порекомендувати окремі вправи, які наведені у збірці «Вокально-артикуляционные упражнения и этюды» С. Павлюченко [18].

Метроритмічні недоліки під час співу в ансамблі на початковому етапі зустрічаються досить часто. Цьому декілька причин:

перша причина – недостатня загально-музична підготовка студентів-співаків (в деяких випадках). Проте, вона поступово нівелюється і зникає внаслідок накопичення практичного досвіду і покращення музично-теоретичної підготовки студентів.

Друга причина – недоліки вокальної техніки (а іноді і перебудова манери співу). На першому або другому курсах можливі недоліки вокальної техніки внаслідок недостатнього розвитку голосового апарату.

Третя причина – недостатня напрацьованість внутрішнього почуття метру.

Четверта причина – недостатній досвід ансамблевого співу.

П'ята причина – недбале ставлення до музичного тексту.

Як правило, ці недоліки поступово зникають, якщо викладач звертає на них увагу, робить студентам зауваження і працює над їх виправленням.

Інтонаційні недоліки у співі студентів молодших курсів мають місце також досить часто. Ці недоліки теж можуть бути обумовлені різними причинами:

перша – недоліки вокально-технічного характеру (недостатньо вільна вокалізація, обмеженість діапазону, ненапрацьованість опори дихання, регістрові проблеми, форсований звук, невірна атака звука та інше).

Друга – недостатній рівень розвитку музичного слуху (ладовий, гармонічний тощо).

Третя – недостатній досвід ансамблевого співу.

Четверта – низький рівень розвитку музичного мислення.

Якщо інтонаційні недоліки на другому курсі зустрічаються досить часто, то на третьому вони практично відсутні, що обумовлено постійною копіткою роботою в класі з фаху і вокального ансамблю.

Ураховуючи необхідність поступовості і послідовності у формуванні навчального репертуару, на початковому етапі бажано брати

для вивчення твори невеликого діапазону, з плавним голосоведенням, нескладні за метроритмічною побудовою. Дуже корисним музичним матеріалом можуть бути українські народні пісні в обробці відомих композиторів, нескладні авторські пісні та романси.

Наступний етап (3 курс) в процесі становлення і розвитку молодого співака має велике значення, бо саме на цьому курсі визначається професійна орієнтація студента-співака щодо оперної чи концертно-камерної діяльності. Заняття в класі вокального ансамблю, як і заняття в класі з фаху, концертно-камерного співу і оперного класу, повинні допомогти в цьому.

Незалежно від майбутньої професійної орієнтації студентів, на даному етапі продовжується вдосконалення навичок, напрацьованих на попередньому курсі. Змінюються склади ансамблів. Це можуть бути віртуозні дуети для мішаних складів, тріо, квартети, з супроводом чи без супроводу, канони, поліфонічні ансамблі. Такі ансамблі вимагатимуть від студентів професійного підходу до роботи.

Основна увага повинна приділятися роботі над якістю художнього виконання творів, відпрацюванню нових звукових якостей, особливостей інтонування, тембрової наповненості, відчуття слова, фрази, стилю. В цьому напрямку важливо навчити молодих співаків більш витонченому нюансуванню, розподілу динамічних відтінків.

Робота студентів зосереджується на окремих сторонах виконуваних творів, зокрема, рисах музичного викладу, вокальних підходах до найскладніших елементів, динамічному плані творів, обов'язковому виконанні позначок композитора. Особливе значення приділяється образній сфері твору і необхідності донести її до слухача. В процесі навчання докладний музичний аналіз повинен стати завданням для самих студентів, побуджуючи їх до самостійного пошуку матеріалів, спроможних глибше розкрити художні таємниці кожного твору.

Велике значення в удосконаленні навичок ансамблевого співу на завершальному етапі навчання, як і на початковому, має репертуар. Його поступове ускладнення дає змогу більш ґрунтовно засвоювати необхідні навички ансамблевого співу, відшліфувати майстерність виконання творів і націлювати увагу студентів не тільки на технічні деталі, але й на пізнання глибин художнього змісту. Практикуються більш розвинені ансамблі з великим складом учасників, підвищуються вимоги до якості художнього виконання творів, що вимагає від студентів професійного підходу як до вивчення творів, так і їх виконання.

У зв'язку із збільшенням складів ансамблів, на перших заняттях знову виникають проблеми узгодженості артикуляції, метроритму, інтонування, злиття голосів, як і на початковому етапі навчання. Навички ансамблевого співу, напрацьовані на попередньому курсі, допомагають впоратись з цими недоліками.

До найбільш поширених недоліків завершального етапу слід віднести часткове невиконання динамічних та інших позначок композитора, недостатньо точно розставлені або зовсім відсутні смислові акценти, в'яло акцентована кульмінація твору, невиразна кода. Однак, найбільшу проблему являє відсутність гармонійного (однотембрального) звучання голосів в ансамблях великих складів внаслідок різниці в манері співу кожного виконавця, а також неоднчасне зняття звука на кінцівках фраз, несинхронна артикуляція, зняття з дихання при переході на ріано, недостатнє відчуття партнера. Загалом, усі вокально-технічні недоліки, над якими працюють викладачі в класах з фаху, суттєво впливають на роботу класу вокального ансамблю.

Для вирішення проблеми поєднання звучання голосів в ансамблі можуть бути рекомендовані такі підходи:

– робота з кожною партією окремо з метою покращення звуковедення для досягнення потрібного звучання;

- поєднання партій попарно (перша і друга, перша і третя, друга і третя і т. д.);
- робота з ансамблем на нескладних частинах обраного твору;
- поступове пом'якшення звучання голосів, не допускаючи зняття з опори дихання.

Значна увага в роботі з ансамблями на завершальному етапі приділяється напрацюванню різних виражальних засобів і в першу чергу динамічним відтінкам. Рівень вокально-технічної підготовки студентів цього курсу дозволяє використовувати динамічні відтінки від *piano* до *forte*, але викладач повинен слідкувати за тим, щоб *forte* не було форсованим, крикливим, а *piano* не знятим з опори дихання.

Завершуючи перелік недоліків ансамблевого співу слід підкреслити, що всі проблеми, які можуть виникнути в роботі з кожним конкретним ансамблем, передбачити неможливо і тому подолання їх залежить від педагогічної майстерності викладача і здібностей студентів.

Підводячи підсумок наведеного вище, слід зазначити, що процес роботи над музичними творами нескінченний. Кожний новий твір відкриває перед виконавцем нові обрії, ставить нові завдання, які потрібно вирішувати в процесі його втілення. Робота над кожним новим твором, сприяє накопиченню творчого досвіду, зростанню професійної майстерності виконавців, формує артистичну індивідуальність, що стане важливою основою майбутнього творчого життя.

Методичні рекомендації до практичних занять з курсу “Вокальний ансамбль”

Тема 1. Елементарні навички ансамблевого співу.

Завдання: оволодіти елементарними навичками ансамблевого співу.

Методичні рекомендації: необхідно зосередитись на таких питаннях: вихідна постава виконавця, заокруглення звуку, ланцюжкове дихання, одночасний вступ і закінчення ансамблевого звучання.

Практичне завдання: розучування ансамблевої партії низького рівня складності.

Тема 2. Вокальна робота в ансамблі.

Завдання: оволодіти елементарними вокальними навичками.

Методичні рекомендації: слід приділити багато уваги роботі над диханням, використанням твердої та м'якої атаки, опанування звуковедення легато.

Практичне завдання: розучування ансамблевої партії із метою набуття елементарних вокальних навичок.

Тема 3. Критерії звучання ансамблевих голосів.

Завдання: оволодіти навичкою чистого інтонування партії, унісону в партії (партіях), якісного звучання кожної партії ансамблю.

Методичні рекомендації: необхідно пам'ятати, що основною причиною нечистого інтонування буває низький рівень володіння вокальними навичками: якістю вокального дихання, низькою співочою позицією, атакою звуку.

Практичне завдання:

1. Робота над чистотою інтонування ансамблевої партії.
2. Робота над строем ансамблевої партії.

Тема 4. Аналіз звучання ансамблевих партій.

Завдання: оволодіння навичкою аналізу звучання ансамблевих партій.

Методичні рекомендації: необхідно звернути особливу увагу на отримання навички самоаналізу свого співу і аналізу якості звучання інших партій ансамблю.

Практичне завдання:

1. Робота над унісоном в ансамблевій партії.
2. Робота над динамічним балансом у ансамблевому унісоні і у гармонічному звучанні.

Тема 5. Опанування нескладних ансамблевих творів гомофонно-гармонічного складу.

Завдання: ознайомитись із основними принципами виконання ансамблевих творів гомофонно-гармонічного складу.

Методичні рекомендації: необхідно усвідомити основні принципи виконання творів гомофонно-гармонічної фактури: виділяється тема в одному або декількох партіях ансамблю, усі інші тільки супровід, тому треба досягнути динамічного балансу за допомогою використання штучного ансамблю звучання.

Практичне завдання: розучування твору гомофонно-гармонічного складу.

Тема 6. Опанувати види звуковедення: legato, non legato, staccato.

Завдання: опанувати види звуковедення: legato, non legato, staccato.

Методичні рекомендації: усі види звуковедення потребують спеціальних навичок володіння вокального дихання, атакою звуку, дикційними особливостями. Оволодіння видами звуковедення краще починати з legato.

Практичне завдання: виконання вокальних вправ на різні види звуковедення.

Тема 7. Виконання класичних ансамблевих творів, написаних для 3^x, 4^x голосного складу співаків.

Завдання: опанувати навичку виконання класичних ансамблевих творів, написаних для 3^x, 4^x голосного складу.

Методичні рекомендації: необхідно теоретично і практично засвоїти особливості виконання класичних творів (жорстке дотримання усіх ритмічних і темпових вказівок, літературна мова оригіналу).

Практичне завдання: виконання класичних ансамблевих творів, написаних для 3^x, 4^x голосного складу співаків.

Тема 8. Практичне засвоєння навичок закономірностей чистоти інтонування, динамічного та темпо-ритмічного руху в процесі виконання ансамблевих творів.

Завдання: практичне засвоєння навичок закономірностей чистоти інтонування, динамічного та темпо-ритмічного руху в процесі виконання ансамблевих творів.

Методичні рекомендації: необхідно зупинитися на питанні оволодіння навичкою чистого інтонування інтервалів мелодії ансамблевої партії (вірно сформульованого звуку, володіння навичкою дихання).

Практичне завдання: на матеріалі ансамблевих партій засвоїти навичку закономірностей чистоти інтонування, динамічного та темпо-ритмічного руху в процесі виконання ансамблевих творів.

Тема 9. Опанування ансамблевих творів із різними фактурними викладами.

Завдання: опанувати ансамблеві твори унісонного, гамофонно-гармонічного складу, поліфонічного складу.

Методичні рекомендації: необхідно усвідомити основні принципи виконання творів: унісонного характеру (максимальна узгодженість голосів по темпу, ритму, чистоті інтонування); поліфонічного складу (створення штучного ансамблю для виділення проведень теми).

Практичне завдання:

1. Робота над виробленням якісного ансамблевого звучання унісону.
2. Оволодіння специфікою виконання поліфонічних творів (імітації, канона, фуґи, фуґети).

Тема 10. Оволодіння навичкою виконання сучасної музики.

Завдання: оволодіти навичкою: кластерного співу, співу акордів нетерцевої структури, співу ґліссандо, складною ритмікою.

Методичні рекомендації: при виконанні творів сучасних композиторів треба звернути увагу на те, що базовою при співі партії стає не почуття тональності, а чисте інтонування інтервалів, дуже часто нетерцевої структури. Тому треба використати для підготовки вокальні вправи, що розвивають навичку чистого інтонування інтервалів (тетрахорди Піґрова).

Практичне завдання:

1. Виконання вокальних вправ на чистоту виконання інтервалів (тетрахорди, гама хроматична).
2. Виконання творів сучасних композиторів.

Тема 11. Особливості художнього творення в процесі репетиційної роботи ансамблю та концертних виступів.

Завдання: розкрити питання виконання стилістики та створення художнього образу засобами музичної виразності (тема, динаміка, агогіка).

Методичні рекомендації: необхідно визначитись із поняттям стилістики і правил виконання творів класичного, романтичного, сучасного напрямку із необхідними для цього засобами музичної виразності.

Практичні завдання: робота над ансамблевими творами з точки зору їх удосконалення з виконавської, стилістичної, художньої сторони.

Тема 12. Оволодіння навичкою виконання джазової музики.

Завдання: набути основних навичок виконання джазової музики.

Методичні рекомендації: необхідно звернути увагу на уміння виконання септакордів в основному вигляді і їх обернень.

Практичне завдання: виконання ансамблевих творів відповідного жанру.

Тема 13. Опанування ансамблевих творів, написаних для мішаного складу ансамблю.

Завдання: оволодіти навичкою виконання ансамблевих творів, написаних для мішаного складу ансамблю.

Методичні рекомендації: необхідно якісно вивчити усі ансамблеві партії з використанням різноманітних мелодійних поєднань.

Практичне завдання: розучування творів для мішаного складу ансамблю.

Тема 14. Вокальна робота в ансамблі.

Завдання: удосконалити вокальні навички.

Методичні рекомендації: необхідно зосередитись на удосконаленні раніше надбаних вокальних навичок.

Практичне завдання:

1. Робота над вокальними вправами.
2. Удосконалення роботи над диханням, над атакою звуку, опанування кантиленного звуковедення.

Тема 15. Удосконалення звучання ансамблевих голосів.

Завдання: робота над удосконаленням звучання ансамблевих голосів.

Методичні рекомендації: необхідно продовжити напрацювання навичок: інтонування ансамблевих партій, строю, якістю звуку кожної партії.

Практичне завдання:

1. Робота над якістю звучання ансамблевих партій.
2. Робота над художнім образом твору.

Тема 16. Опанування творів, написаних для багатоголосних складів ансамблю.

Завдання: оволодіти навичкою виконання багатоголосних складів ансамблю.

Методичні рекомендації: необхідно звернути увагу на якісне вивчення кожної партії, в залежності від складу фактури зробити аналіз проведення теми у кожній партії, визначити вид строю та ансамблю.

Практичне завдання:

1. Розучування та аналіз ансамблевих творів багатоголосного складу.
2. Вивчення своєї ансамблевої партії.

Тема 17. Виконання ансамблевих творів із різними фактурними викладами та стилями.

Завдання: набути навичку якісного виконання ансамблевих творів із різними фактурними викладами та стилями.

Методичні рекомендації: слід звернути увагу на глибше освоєння на практиці теорії пісенного виконавства, питань виконавської стилістики. Також треба розвинути навичку слухового системного аналізу якості звучання (вокальна техніка, стрій, ансамбль, художня образність виконавця).

Практичне завдання:

1. Виконання багатоголосних класичних творів.
2. Якісне виконання джазових та сучасних естрадних творів.
3. Оволодіти навичкою створення художнього образу засобами ансамблевої виразності.

Тематичні завдання до самостійної роботи з курсу “Вокальний ансамбль”

Тема 1. Відпрацювання елементарних навичок ансамблевого співу на матеріалі ансамблевої партії.

Тема 2. Відпрацювання елементарних вокальних навичок на матеріалі ансамблевої партії.

Тема 3. Робота над удосконаленням звучання ансамблевих партій.

Тема 4. Робота над чистотою інтонування, динамічною і ритмічною, вокальною виразністю виконання вокальної партії. Слухання і аналіз звучання відомих ансамблів.

Тема 5. Гра і аналіз виду акордів ансамблевої партитури.

Тема 6. Опанувати види звуковедення: legato, non legato, staccato.

Робота над звуковеденням legato у партіях ансамблевих творів.

Тема 7. Теоретично засвоїти стилістичні особливості виконання класичних творів.

Тема 8. Робота над інтонуванням та темпо-ритмічними труднощами виконання. Відпрацювання навички виконання різних динамічних нюансів.

Тема 9. Вивчити партії та партитури ансамблевих творів: гамофонно-гармонічного складу, поліфонічних творів.

Тема 10. Вивчення ансамблевих партій сучасних творів. Звернути увагу на звуковедення, якість звуку, чистоту інтонування.

Тема 11. Вивчення ансамблевих партій: чистота інтонування, якість звуку, звуковедення, дикцію.

Тема 12. Вивчити ансамблеву партитуру і свою партію напам'ять.

Тема 13. Вивчити ансамблеву партію напам'ять.

Тема 14. Відпрацювання і закріплення отриманих вокальних навичок на матеріалі ансамблевих партій.

Тема 15. Самостійна робота над чистотою інтонування партії.

Тема 16. Слухання і аналіз звучання багатоголосних ансамблів. Вивчення і аналіз виконання своєї ансамблевої партії.

Тема 17. Відпрацювання якості звучання кожної ансамблевої партії.

Основна навчальна література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / Валентина Геніївна Антонюк. – К. : ЗАТ Віпол, 2007. – 174 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. / Валентина Геніївна Антонюк. – [2-ге вид.]. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
3. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Дмитрий Аспелунд : [под ред. М.Львова.] – Москва – Ленинград : Музгиз, 1952 – 190 с.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник / Олена Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. “Укр. Світ”, 2002. – 440 с.
5. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції. [Рукопис] / Світлана Валентинівна Вишневська // дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. –ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Львів, 2011. – 252 с.
6. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика: зб. статей / М. Гордійчук. – К. : Музична. Україна, 1979. – 252 с.
7. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Наталія Євгенівна Гребенюк. – К., 2000. – 39 с.
8. Дабаева И. Анализ поэтического текста как компонент целостного анализа вокального произведения: Автореф. дис...канд. искусств. — М., 1985.— 17 с.
9. Давидов М. До словника музичної педагогіки / Микола Андрійович Давидов // Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Кн. шоста. – Вип. 14. – Київ, НМАУ, 2000. – С. 144–155.

10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учебное пособие / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 676 с.
11. Кияновська Л. Українська музична культура : навчальний посібник / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМТ Астон, 2000. – 184 с.
12. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Філарет Михайлович Колесса. – К., 1970. – 554 с.
13. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Л. : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
14. Мадішева Т. П. Співак і мова: Навч. посіб. / Т. Мадішева. – Харків: Штрих, 2002. – 160 с.
15. Медушевський В. Духовно-етичне виховання засобами мистецтва : Музичне мистецтво і культура. / В'ячеслав В'ячеславович Медушевський // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім.А.В.Нежданової. Вип. 2. – Одеса : Астропринт, 2001. – С. 14–20.
16. Михайлюк Я. Київська школа музики XVII ст. – Інтернет ресурс <http://dolya.org.ua/main/179/>
17. Очеретовська Н. Л. Твір мистецтва – предмет музичної соціології / Неоніла Леонідівна Очеретовська // Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 20. – Х., 2007. – С. 152 – 163.
18. Павлюченко С. Вокально-артикуляційні упражнения и этюды. – М.: Музыка, 1968. – 109 с.
19. Стасько Г.Є. Творче і раціональне в системно-методичному забезпеченні професійної підготовки вокалістів / Г.Є.Стасько // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VI. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 46–58.
20. Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині / [зап. С. К. Стельмащук]. – К., 1967. – С. 5.

21. Украинская советская энциклопедия / [ред. Н. Бажана]. – К., 1980. – Т. 4. – 557 с.
22. Художня культура України: [навч. посіб. для заг. осв. навч. закл. України] / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко / за заг. ред. Л.М. Масол. – К. : Вища школа, 2006. – 239 с.
23. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навчально-методичний посібник / Юрій Євгенович Юцевич. – К., 1998. – 98 с.
24. Якуб'як Я. Про сучасну українську музику / Я. Якуб'як // Мистецтво України. – Вип. 1. – К. : Спалах, 1999. – С. 190–198.

Додаткова навчальна література

1. Антонюк В.Г. Виконавські форми сольного співу : до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей : Дослідницька праця / Валентина Геніївна Антонюк /. – К. : Українська ідея, 1999. – 24 с.
2. Вилинская И.Н. Значение репертуара в воспитании певца / Ирина Вилинская // Вопросы вокальной педагогики. – Москва. : Музыка, 1967. – Вып. 3. – 152с.
3. Герсамия И. Е. Проблемы психологии творчества певца : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02; 19.00.01. / И.Е. Герсамия. – Киев, 1980. – 35 с.
4. Гребенюк Н. Особистісно-орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака / Наталія Євгенівна Гребенюк // Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Кн. шоста. – Вип. 14. – Київ, НМАУ, 2000. – С. 156–165.

5. Грица С.Й. Фольклор у просторі та часі / Софія Йосипівна Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.
6. Грінченко М. Історія української музики / Микола Олексійович Грінченко. – Нью-Йорк : Український музичний інститут, 1961. – 187 с.
7. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. В. Дрожжина. – Харків, 2008. – 18 с.
8. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради [Текст] / Н. В. Дрожжина // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Музична педагогіка і мистецтвознавство : зб. ст. – Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. – Вип. 1. – С. 118-129.
9. Жайворонок, Н. Б. Музичне виконавство як художня система [Текст] / Н. Б. Жайворонок // Вісник КНУКіМ : зб. наук.праць. Серія : Мистецтвознавство. – Вип. 10. – К., 2004. – С. 22-28.
10. Знаменська О. В. Культура мови в співі // автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. В.Знаменська. – Одеса, 1959. – С. 22–23.
11. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика) / Анатолій Іванович Іваницький. – К. : Заповіт, 1997. – 397 с.
12. Колесса Ф.М. Ритміка українських народніх пісень / Філарет Михайлович Колесса // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1906. – Т. 72. – С. 44–95.
13. Колодуб И. С. О народопесенных традициях украинской вокальной школы / И. С. Колодуб . – К. : Музична Україна, 1984. – 47 с.
14. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. А. Ляшенко. – К. : Наукова думка, 1991. – 269 с.
15. Медушевський В. Духовно-етичне виховання засобами мистецтва : Музичне мистецтво і культура. / В'ячеслав В'ячеславович

- Медушевський // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім.А.В.Нежданової. Вип. 2. – Одеса : Астропринт, 2001. – С. 14-20.
16. Могильний А. П. Культура і особистість / А. П. Могильний. – К.: Вища шк., 2002. – 128 с.
 17. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Москаленко. – К., 1994. – 157с.
 18. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
 19. Очеретовська Н. Л. Діатоніка та хроматика у динаміці музично-історичного процесу / Неоніла Леонідівна Очеретовська // Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 25. – Х., 2010. – С. 132 – 138.
 20. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Костянтинович Пігров / – К. : Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 202 с.
 21. Правдюк О.А. Ладові основи української народної музики / Олександр Правдюк. – К. : Видавництво АН УРСР, 1961. – 196 с.
 22. Провозина Н. История джазовой и эстрадной музыки / Н. Провозина. - Ханты-Мансийск : ЮГУ, 2004. — 195 с.
 23. Чесноков П.Г. Хор и управление им / Павел Григорьевич Чесноков / М. : Московская типография Городского Совета, 1961. – 241 с.
 24. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Світлана Валентинівна Чернікова. – Харків, 2008. – 18 с.
 25. Чернікова С.В. Компоненты вокально-ансамблевого мастерства. Вокально-исполнительские особенности эстрадного ансамбля/ С.В.Чернікова // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук.пр./ Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв.– Луганськ, 2007.

26. Чукут С. А. Генеза духовної культури: управлінський вимір : монографія / С. А. Чу-кут. – К.: Вид-во УАДУ, 1999. – 256 с.
27. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В.Янів. [Упор. М. Шафовал]. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Знання, 2006. – 314 с.
28. Ярославцева Л.К. О способах регуляции певческого выдоха / Людмила Константиновна Ярославцева // Вопросы вокальной педагогики. – 1976. – Вып. 5. – С. 177.

Для нотаток

Науково-методичне видання

Вишневська Світлана Валентинівна

**МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК
ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА**

Методичні рекомендації
до дисципліни “Вокальний ансамбль” для студентів
вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму
підготовки “Музичне мистецтво” (спеціалізацій “Вокал”,
“Музично-педагогічне виховання”) ОКР “бакалавр”

Комп’ютерний набір автора