

Б.А. Брилін

**Педагогічні основи
керування
вокально-
інструментальними
ансамблями
учнівської молоді**

Книга для вчителя

**Вінниця
«Едельвейс і К»
2026**

УДК 784.373.5(075.8)

DOI: <https://doi.org/10.31652/784.375.5-1-169>

Брилін Б.А.

Б87 Педагогічні основи керування вокально-інструментальними ансамблями учнівської молоді : книга для вчителя. Видання друге. – Вінниця : «Едельвейс і К», 2026. – 169 с.

У параграфі «Вокальна підготовка учасників ВІА» були враховані деякі методичні рекомендації та практичні поради **В.Л. Бриліної.**

Рецензенти:

Черкасов В.Ф. – доктор педагогічних наук, професор.

Онофрійчук Л.М. – кандидат педагогічних наук, доцент.

У книзі розглядаються основні форми організації і діяльності шкільних вокально-інструментальних ансамблів, питання вибору репертуару, проведення репетицій і виступів, даються практичні рекомендації з розвитку виконавської майстерності учасників ВІА. Особливо автор зупиняється на проблемі формування смаків та художньої культури учасників ансамблів, питань методики музично-естетичного виховання, а також історії виникнення ВІА і рок-музики (коротко).

Книга адресована студентам мистецьких спеціальностей, вчителям мистецьких дисциплін, організаторам позакласної роботи, керівникам шкільних музичних ансамблів та працівникам культурно-освітніх установ.

© Брилін Б.А., 2026

© Едельвейс і К, 2026

ВСТУП

У нинішніх складних умовах воєнного часу учителю дуже важливо знаходити відповідний підхід до роботи з учнями, які також постійно відчувають тривожність, емоційний стрес. Тому підтримка їхньої психіки та емоційного здоров'я є невідкладним завданням педагогічної спільноти (Концепція розвитку охорони психічного здоров'я в Україні на період до 2030 року. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1018-2017-%D1%80#Text>).

Ряд державних нормативних документів, таких як Концепція художньо-естетичних дисциплін, вказує на основну мету державної політики щодо створення умов для розвитку творчої самореалізації кожного громадянина.

На сучасному етапі актуальною проблемою є активізація інтелектуального і творчого потенціалу підростаючого покоління. Серед засобів естетичного виховання істотна роль належить музичному мистецтву, яке збагачує духовний світ людини, впливає на механізми формування естетично свідомої особи.

Високий рівень розвитку визначає інтелектуальне і емоційне багатство, при якому система естетичних переваг особи підтверджується умінням адекватно оцінювати художні переваги музичної творчості, яка побудована на принципах синтезу поєднання розвивальної діяльності з прагненням до виявлення і розкриття її максимальної самоактивності.

У сукупності факторів, що сприяють цьому процесу, важливе місце займає сучасна молодіжна популярна музика, що є соціокультурним феноменом у контексті розширення міжнаціональних культурних зв'язків. Засоби масової комунікації сприяли її популяризації, і це вплинуло на музичну творчість в цілому. Відкинувши традиційні концертно-театральні форми, вона зайняла домінуюче положення в дозвіллі юнацтва і перерозподілила сфери

впливу в побутовому середовищі, охопивши всі види діяльності: слухання, виконання, творення і розповсюдження.

Бурхливе зростання різноманітних форм любительського музикування сприяло усуненню певних обмежень і відповідальності за естетичну якість музичної продукції. У зв'язку з цим виникла суперечність між об'єктивно існуючою стихійно-емпіричною практикою і належним рівнем музично-творчого розвитку молоді. Вивчення аспектів молодіжної творчості вказує на необхідність кореляції музичної діяльності учнів, особливо старших класів, визначення перспектив їх інтересів як до популярної музики так і до народної та класичної.

Аналіз літератури свідчить, що дослідженню сучасної молодіжної творчості надається важливе значення. Так, у працях, що стосуються філософських аспектів досліджуваної проблеми, виявляється ряд підходів до феномена музичної творчості, підкреслюється його світоглядне значення (Т.Адорно, К.Вільсон та ін.). Психолого-педагогічні дослідження розкривають цілі інтерпретаційні системи формування творчої особистості засобами музичного мистецтва (Е.Жак-Далькроз, З.Кодай, К.Орф, І.Гунке та ін.).

У роботах музикознавців (Г.Беккера, П.Віке, Т.Кнайфа, С.Фріта; В.Симоненка, А.Троїцького) підкреслюється доцільність використання сучасної популярної музики в естетичному вихованні підростаючого покоління.

Проте неопрацьованими залишаються питання педагогічного управління процесом музично-творчої діяльності учнів у вокально-інструментальних ансамблях, специфіки їх організації; художньо-педагогічного аналізу стилів популярної музики; визначення критеріїв оцінки конкретних творів, виконавської і творчої майстерності; масштабів впливу популярної музики на розвиток музично-естетичного смаку учнів.

Незвичайна привабливість самодіяльної творчості і її широке розповсюдження дали можливість учням уникати жорстких виконавських канонів у музикуванні. У зв'язку

з цим представляє дуже важливу розробку питань, що стосуються педагогічного управління активною музичною діяльністю учнів через використання комплексу функцій сучасної популярної музики: творчої (виконання і створення), розвиваючої (придбання нових знань і умінь); комунікативної (спілкування); рекреативної (розваги, відпочинок). Важливість виховного процесу вимагає регулювання обміну музичною інформацією, що допомагає співвідносити особисті музичні запити з колективними, закріплюючи найбільш значущі з них.

Як показує практика, основу виконавського репертуару ансамблів складає самодіяльна пісня, створена в самому колективі. Однак, однобічна орієнтація тільки на творчу самостійність звужує інтерес деяких виконавців до народної музики, класичної спадщини, до творів професійних композиторів.

Об'єктивно виникла необхідність у педагогічному керівництві стихією цього масового захоплення, спрямування її в русло справжньої творчості, органічно зв'язаної з традиціями рідної культури, професійним музичним мистецтвом.

Керівник шкільного вокально-інструментального ансамблю має застерегти своїх учасників від сліпого наслідування естрадним зіркам і модним, однак малохудожнім творам, навчити відрізняти високомистецькі зразки від примітивних. Високі естетичні критерії при виборі навчального матеріалу, музично-педагогічний аналіз інтерпретації творів, виявлення морально-естетичної цінності художніх образів – усе це є передумовою формування смаку молодих виконавців.

Виконавська діяльність шкільних вокально-інструментальних ансамблів безпосередньо пов'язана з придбанням музично-теоретичних знань, практичних навичок гри на музичних інструментах, розвитком вокальних умінь. У розпорядженні керівника маєтись певна кількість методичної літератури з питань навчання. У той час з питань організації виховної і творчої роботи в шкільних вокально-інструментальних ансамблях таких посібників поки ще не достатньо.

Мета цього посібника – розкрити різні сторони музичного виховання у ВІА, показати ефективні шляхи керування цим багатограним творчим процесом, дати практичні поради з організації занять. У посібнику зроблено спробу систематизувати деякі історичні факти про розвиток вокально-інструментального жанру. Матеріал про тенденції його розвитку і побутування у молодіжному середовищі, виникнення і розвиток основних стилів і напрямків можна використовувати при проведенні музичних бесід. Особлива увага приділяється питанням педагогічного впливу з метою формування творчих здібностей учасників ансамблю. Усі поставлені завдання досить багатогранні, і запропоноване вирішення багатьох з них далеко не єдине. Однак, дану роботу варто розглядати як узагальнення теоретичного і практичного досвіду функціонування шкільних ВІА. Ці матеріали можуть використовуватися для забезпечення навчальної дисципліни «Робота з дитячим оркестровим колективом» та вибіркового предмету «Естрадно-ансамблевий практикум».

Розділ 1.

ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ – ПОПУЛЯРНА ФОРМА АМАТОРСЬКОГО МУЗИКУВАННЯ

1.1. Деякі характерні ознаки жанру ВІА

Багато років пройшло з того часу, як почався інтенсивний розвиток професійної і самодіяльної вокально-інструментальної творчості в Україні. (Відразу варто сказати, що словосполучення «вокально-інструментальний ансамбль» і аббревіатура ВІА збереглися стосовно шкільних колективів, хоча сьогодні частіше вживаються терміни «рок-група», «рок-ансамбль»).

Народження нового музичного напрямку стало можливим завдяки досягненням техніки, а саме появі електронної апаратури і широкому випуску її для масового споживання. Науково-технічний прогрес дав ВІА безліч різних електроінструментів і разом з ними незвичайність, яскравість, новизну звучання. Оригінальні тембри електрооргана і синтезатора у поєднанні з електрогітарами і мікрофонним співом породили нову звукову організацію. Комплекс нових художніх засобів виразності, видовищна виконавська манера учасників ВІА, простий і дохідливий репертуар сприяли швидкому поширенню жанру серед молоді. Незабаром він став масовим і значно розширив рамки творчих експериментів у професійних і самодіяльних музикантів. Виникали нові оригінальні музичні форми, завжди легкодоступні для сприйняття. ВІА затвердились на естраді й у побуті і стали значно впливати на смаки молодих шанувальників.

І все ж таки, що зробило цей жанр настільки безпрецедентно популярним? На наш погляд, це три наступних фактори.

По-перше, самотність вокально-інструментальна творчість безпосередньо пов'язана з молодіжною піснею і відображає динаміку сучасності, її стрімкі і тривожні ритми. Адже ВІА являють собою дуже живий і динамічний спосіб творчого музикування, специфічною особливістю якого є спільний груповий спів, можливість індивідуальної і колективної імпровізації й активного діалогу з аудиторією.

По-друге, ВІА відрізняється від усіх традиційних видів оркестрів і ансамблів специфікою виконання, аранжування і характером звучання. Спів у ВІА характерний підкресленою емоційністю. За допомогою підсилювання голосу і електронних пристроїв він часом звучить «інструментально», акомпанемент створює експресивно насичений тон і пружний пульсуючий ритм.

По-третє, ВІА – творча лабораторія, де постійно йде експеримент: від підбору по слуху найпростішого акомпанементу до пісні до створення великомасштабних композицій. Пошук нових підходів до колективної імпровізації, подолання стереотипів виконавської практики розширили творчі можливості жанру, що проголосило і нові композиційно-виконавські тенденції.

Отже, основними характерними ознаками жанру ВІА можна вважати наступні:

а) стабільність складу музичних інструментів – електрогітари, електроорган, синтезатор, ударні (іноді вводяться духові, смичкові, народні);

б) поєднання співу й інструментального супроводу тих же виконавців;

в) застосування звукопідсилювальної апаратури і мікрофонів;

г) багатство репертуару (естрадні, народні пісні, джазові і класичні твори), включаючи власні твори;

д) видовищність концертного виступу.

1.2. Основні напрямки розвитку жанра

Вокально-інструментальні, чи, як тепер частіше говорять, рок-ансамблі зародилися в США в середині 50-х років минулого століття. Перший період розвитку жанру характеризувався появою рок-н-ролу, у якому по-різному акцентувалися риси блюзу, кантрі й міського фольклору. Рок-н-рол став домінуючим музичним стилем серед інших популярних музичних стилів Америки. Він відрізнявся простою мелодією, що супроводжувалася важким, постійно повторюваним ритмом, з акцентами на другій і четвертій частках такту.

Гармонія була заснована на схемі дванадцятитактового блюзу, темп – від помірковано швидкого до швидкого. Рок-н-ролу характерні остинатний ритм, велика гучність ударних інструментів, екстатичний спів.

Вже наприкінці 50-х років рок-н-рол мігрує у країни Західної Європи. Імпульс для свого нового потужного розвитку (другий період) він одержує в Англії. У цей час у Ліверпулі був створений вокально-інструментальний квартет «Бітлз», що швидко завоював популярність серед західно-європейської й американської молоді. Молоді музиканти Пол Маккартні, Джон Леннон, Джордж Харісон (електрогітари), Рінго Старр (ударні) використовували традиції світової музичної культури й англійського фольклору. У своїй творчості вони зуміли поєднати традиційний рок-н-рол, блюз, англійські народні балади, романс та індійську рагу. Поступово «Бітлз» освоїв складну композиційно-виконавську манеру стилю «бароко», де з'єдналися сучасний ритм, тембри, шумові колажі, електронні ефекти. У деяких здобутках квартету прослідковується зв'язок із творчістю талановитого американського співака і композитора Боба Ділана. Репертуар створювався, головним чином, П. Маккартні і Дж. Ленноном. Їм належать найбільш значні твори, такі, як «Жовта субмарина», «Мішель», «Людина нізвідки», «Суничні галявини», «Еліонор Рігбі», «Учора»

тощо (Middleton R. Popmusic and Blues. – London: Gollanes. 1972. S.91-105).

Завдяки творчості «Бітлз» остаточно затвердився новий жанр масового музикування, що сприяло і розвитку різних стильових напрямків і модифікацій у рок-музиці. Умовно можна виділити фолк-рок, хард-рок, джаз-рок, прогресивний рок, арт-рок тощо. Коротко розглянемо деякі з них.

Наприкінці 50-х років у США особливо увагу естрадні музиканти звертали на народну пісню. Вона входила у репертуар таких провідних виконавців, як ансамбль «Пітер, Пол енд Мері», а також співаків Вуді Гатрі, Піта Сігера, Боба Ділана.

Усередині 60-х років у Сан-Франциско у виконання народної музики були привнесені стильові засоби року: сінкопіювання, переміщення метроритмічних акцентів на слабкі частки такту тощо. Зміст пісень відображав злободенні, життєві проблеми молоді. Напрямок одержав назву фолк-рок. Особливість цього напрямку, як видно з назви, полягає у взаємодії музичного фолклору з так названим біг-бітом (назва «біг-біт» виникла у 60-і роки і характеризувала виконавський стиль рок-груп; зараз вживається в історичному контексті), використанні національних інструментів як засобу виразності. Подальший розвиток фолк-рок одержав у творчості груп «Кросбі, Стілл, Наш енд Янг», «Інквідл Стрінг Бенд» (Англія), «Бедз» (США), «Кебнікайзе» (Швеція), «Аугенвейде» (Німеччина), «Хо-2» (Ірландія) та ін.

Джаз-рок – стильовий напрямок, який характеризується гармонією джазу і біт-ритмів. Відбувається ніби взаємопроникнення джазу і рок-музики. Елементи, які культивуються у рок-музиці, знаходять застосування у джазі і навпаки. Джазовий колорит додає також колективна імпровізація, використання латиноамериканських ритмів, широке застосування електроніки, електрогітар і духових інструментів. Засновником джаз-року вважається Майкл Девіс. Найбільш яскравими виразниками цього напрямку були рок-групи «Чикаго», «Блад, Світ енд Тієрз» (США), «Газмаскі» (Ан-

глія), «Гонг» (Франція) та інші. Особливо яскраво джаз-рок виражений у композиціях «Лукреція» («Блад, Свет енд Тієрз»), «У Карнегі-хол» («Чикаго»).

Арт-року притаманна тенденція зближення з академічною музикою. Творці арт-року вважали, що їхня музика аж ніяк не розважальна, а розрахована на концертне виконання.

З арт-роком пов'язаний ряд творчих експериментів, що складаються з синтезу класики, сучасної музики з біт-ритмами. Арт-групи використовували твори А.Вівальді, К.Монтеверді, Й.Баха, Л.Бетховена, Р.Вагнера, К.Дебюссі та інших композиторів. З погляду художності спроби поєднання класичної музики з далекою їй ритмікою не завжди вдалі. Часом новаторські прагнення перебороти традиційні жанрові бар'єри оберталися фарсом. Наприклад, тріо «Емерсон, Лейк, Палмер» (скорочено – «ЕЛП») запропонувало свою інтерпретацію «Богатирських воріт» з «Картинок з виставки». Однак, незважаючи на оригінальність, така інтерпретація не відображала належну драматургію першоджерела.

Рок-групи «Кінг Кримсон» (Англія), «Екسهпшн», «Фокус» (Голландія) відмовилися від пісенних форм і звернулися до сюїт. Англійські ансамблі «Прокол Харум», «Джетро Талл», «Генезис» ввели у свої композиції елементи поліфонії, максимально драматизуючи твори і вибудовуючи їх за класичною схемою рондо, сонати. В одній і тій же п'єсі можна почути звучання фути, виконаної на духовому органі, і складні імпровізації, засновані на важкому ритмі. Піонером арт-року була англійська група «Моді Блюз», що одна з перших синтезувала класику, блюз і електронну музику.

Хард-рок включає елементи рок-н-ролу, блюзу, джазу й естрадної пісні. Для нього характерні вібруюча електронна монотонність простих гітарних рифів, гра в унісон, за рахунок чого досягається вага звучання, перевантаженість тембрів, твердість, гранична потужність ударних інструментів і проста функціональна основа пісні. Своїм виникненням у 70-і роки хард-рок зобов'язаний, з одного боку, появі нової електронно-звукової апаратури, могутніх підсилювачів, які

застосовуються однаково і для співаків, і для інструментів, з іншого боку - загальному новому захопленню блюзом. Поширювали цей напрямок «Лед Зепелін», «Діп Пепл», «Блек Саббат», «Ролінг Стоунз» (Англія), «Гранд Фанк Рейлроуд» (США) та ін.

У той період на прилавках англійських магазинів грамплатівок з'явився диск ансамблю «Юрай Хіп» (ім'я одного з негативних персонажів роману Ч. Діккенса «Девід Коперфільд»). Великого успіху платівка не мала, але композиційна добірність окремих пісень і оригінальний голос Девіда Байрона, соліста групи, привернули увагу аматорів хард-рока. Платівки «Солсбері», «Подивися на себе», «Демони і чаклуни», «День народження чарівника» надовго залишилися в списках кращих із кращих в Англії. Інший ансамбль «Діп Пепл» уда-ло поєднував форму і зміст з високим рівнем аранжування в таких своїх композиціях, як «У вогонь!», «Дитя у часі», «Горіння», завдяки чому увійшов до груп-лідерів.

У США особливим успіхом «Гранд Фанк Рейлроуд» підкорив шанувальників хард-року оригінальністю своїх пісень і приголомшуючою силою звуку (до 7000 ватів). Голландська група «Шокін блю» на чолі з відомим гітаристом Робі Ван Лауvenом прославилася своїми мелодійними піснями «Венера», «Сумна дорога», «Надішли мені листівку», що тривалий час входили у репертуар багатьох рок-груп.

Хард-рок піддавав слухача не тільки психоакустичній атаці, але і нерідко доводив його до повного психічного дискомфорту. Істеричний фальцет співаків, агресивне, розв'язне поведіння виконавців збуджували публіку. Концерти часто закінчувалися безладдям. Однак, всупереч усьому хард-рок на початку 70-х років усе-таки був дуже популярний.

У Сполучених Штатах Америки в період руху хіппі виник психоделік-рок, чи ейсид-рок (ейсид – жаргонне «кислота») – уособлення хіппі-символів. У 1972 році фірма грамплатівок «Електра Рекордз» випустила подвійний альбом «Початок психоделічного року» із записом групи «Сідз». Для нового напрямку були характерні загадкові,

інтригуючі ефекти, отримані на електронному синтезаторі. Це була таємнича екстатична музика, що відключала слухача від зовнішнього світу, викликаючи почуття граничної розслабленості й відчуженості (Hofman H.P. Beat. Rock. Rhythm-and-blues. / Soul. – Berlin. 1973. – P.53-75).

Такі ансамблі, як «Годз» (Англія), «Грейтфул дед», «Джефферсон Ейрплейн» (США) відтворювали у своїх композиціях відчуття наркотичного стану. Магія тембрів, очманіла пульсація світло-звукових ритмів сковували піддану дії наркотиків свідомість слухачів. У деяких піснях, таких, як «Сестра морфій», «Леді Джейн» («Ролінг Стоунз»), «Третій заповіт» («Годз»), містилося пряме запрошення скористатися наркотиками. Під час виступу на поп-фестивалі у Монтерей (1967 рік) група «Джефферсон Ейрплейн» уперше використовувала спеціальний фільм, що повинен був допомогти слухачам привести себе в стан мрійності і підвищити здатність до асоціацій.

У США в період хіппі-братань у молодіжному середовищі були дуже поширені релігійні настрої. Численні ансамблі підхопили ідею богошування і стали глашатаями моди на «християнську революцію». Виник новий напрям, іменований на Заході джизус-рок. З'явився цілий ряд пісень-заклинань: «Посміхнися, Бог любить тебе», «Слово Господнє», «Мій улюблений Боже», де пропагувалися релігійні почуття. Виконувала їхня рок-група «Сеїт» (США) та ін. Численні війни, погроза ядерної катастрофи породили цю хвилю релігійності, що несла дух боротьби і протесту молодого покоління Заходу в тиху гавань християнських догм, подалі від політичних проблем. Навіть професійні композитори не втрималися від спокуси аранжувати твори на біблійну тематику в стилі «рок» (Л.Бернстайн – «Мюзикл-меса», С.Шварц – «Госпел»). Воскреслий модернізований міф про Христа знайшов своє нове відображення в написаній англійським композитором Е.Уеббером рок-опері «Ісус Христос – суперзірка». Автор використовував широку палітру засобів музичної виразності (симфонічний

оркестр, звукові ефекти синтезатора, хори, електрогітарний ансамбль), прийоми аранжування, що підкреслювали характерні риси й емоційні стани персонажів опери. Нетрадиційне втілення теми з Євангелія містить елементи трагедії, гротеску і релігійної атрибутики. Характер сольних епізодів Ісуса наближається до звучання класичної музики. Більшість сцен, у яких бере участь Іуда, характеризуються посилено важкими ритмами. У втіленні образу Пілата прослідковується саркастична манера листа. Однак головний герой рок-опери – Ісус Христос, стилізований під суперзірку, – представлений не як божественний образ великомученика, а як лідер і кумир молоді.

Потрібно відзначити, що у другій половині 70-х років неофашисти теж намагалися використовувати рок-оперу, щоб впливати на світогляд молоді. Так, у Німеччині відбулася прем'єра, а потім була записана на грамплатівку рок-опера «Фюрер» (про останні дні життя Гітлера). Саме у Західній Німеччині виникли такі реакційні за своїм духом рок-групи, як «Чингізхан», «ДАФ», репертуар яких відображав нацистські ідеї. У США подібною тематикою захоплювалися «Студжис», «Ем-Сі 5», «Кіс» тощо.

Але в той же час зусиллями прогресивних рок-груп капіталістичних країн сформувався напрямок «політ-рок». Це і політичні пісні, і рок-опери, у яких виражається протест проти, гноблення, безправ'я. Американський співак Піт Сігер у пісні «По горло в бруді» відтворив картини жахів війни у В'єтнамі. Його співвітчизник, негритянський співак і гітарист Джимі Хендрікс, також сміливо виступав проти політики свого уряду. Наприклад, його гостра політична балада «Зірково-смугастий прапор» звучала під фонограму поліцейських свистків, вибухів бомб, лементів пораниених. Разом з нью-йоркською групою «Блю Флеймс» («Блакитні вогні») він записав на грамплатівку п'ятнадцятихвилинну композицію «Водяний, у якого я перетворююся!» – про втечу від ядерної катастрофи, що може от-от зрушитися на все людство, у вигадану підводну країну.

Серйозному осмисленню піддавалися гострі соціальні проблеми у творчості англійської рок-групи «Пінк Флойд». Виконана нею рок-опера «Стіна» яскраво відображала відчуження героя, його розпач у світі капіталу. Шукаючи вихід зі свого безнадійного становища, він наштотується на стіну лицемірства, нерозуміння, жорстокості і знаходить розраду в наркотиках. «Пінк Флойд» неодноразово брав участь у маршах проти безробіття, у русі «Рок проти расизму».

Твори соціального характеру складали невід'ємну частину репертуару ансамблю «Флоде Колонь» («Кельнська блоха»), який записав на грамплатівку рок-оперу «Шуліки наживи», де викриваються пороки капіталізму і вказується історична місія трудового народу. Під твердий ритм звучить заклик до робочого класу: «Обеднуйтеся, разом захищайтеся! Єдність робить сильними». В іншій рок-опері цього колективу «Успішний страйк» розповідається про молодого робітника Карла Арше, що почав страйкову боротьбу. У фіналі звучать слова робітників, повні впевненості в правоті своєї справи: «Хазяїни сильні, але не такі, як ми. Ми в мільйони разів сильніші за них!» У музиці група «Флоде Колонь» використовувала інтонації робочих пісень Ейслера.

Активно брали участь в антивоєнному русі німецькі ансамблі «Бекборд», «Гуру», «Самбенд». Багато їхніх концертів у різних містах країни влаштовувалися під девізами «Рок проти ракет», «Рок проти правих». Тут звучали пісні про атомну погрозу, проти розміщення «першінгів» на території ФРН. Західнонімецький співак Рюдигер Матурі на багатотисячному мітингу молоді в Західному Берліні виконав політичну пісню «Атомні бомби? Ні, спасибі» (Klenne H. *Bürgerliche Gesellschaft und Staatsgewalt*. Leipzig. 1980. – S.100-107).

Оригінальні за формою, публіцистичні за змістом, що відображають складне внутрішньополітичне життя, ці пісні протесту, боротьби за мир, що сприйняли традиції народних і революційних пісень, сприяли духовно-моральному змужнінню молоді капіталістичних країн.

Однак, наприкінці 70-х років провідні стиліові напрямки втратили лідерство і поступилися місцем представникам «нової хвилі». На арену вийшов панк-рок, що відрізнявся еkleктичністю, різностилевим хаосом, брудною манерою гри. Англійське слово «панки» перекладається як «вуличні хулігани». Проголосивши себе анархістами у рок-музиці, панки стали проповідниками ідей руйнування, насильства й аморальності. Несмак і вульгарність, агресивність нарочито підкреслювалися ними й у манері поведінки, у гримі, в одязі. Прикрасами їм могли служити велосипедні ланцюги, бритви-кулони, кастети й ін. Англійський журнал «Найтін» писав, що «культура панків – це гній хворого суспільства». Який естетичний заряд можна було очікувати, наприклад, від американської рок-групи «Телевіжн» з її програмною піснею «А я люблю катастрофи й усе, що потім!»? Виразниками ідей панк-року були також групи «Стренглерз» («Душителі»), «Денд» («Прокляті») та ін. Група Теда Ньюджента, одягнена в звірячі шкіри, виступала перед глядачами з такими творами, як «Заклик до дикості», оспівувала етику дикунів, закликаючи і слухачів наслідувати їх.

У той же період, тобто наприкінці 70-х років, спалахує захоплення стилем диско – танцювальною ритмічною музикою, що розвилася із соул (різновид блюзової музики з елементами спірічуелс, особливо популярна у 60-х роках) і отримала поширення на дискотеках. Характерними рисами диско є мелодійність, акцентуація басової лінії, монотонність ритмоструктур, холодне звучання синтезатора, одноманітність рифів, контрапункти в струнних і духових інструментах, м'яке вокальне звучання. Серед популярних виконавців диско 70-х років варто виокремити ансамблі «Боні М», «Сільвер буллет» (Німеччина), «АББА» (Швеція), а також співаків Д. Россі, Г. Гейнор, Д. Саммер, Дж. Траволту (США) та ін. Стереотипність аранжувань створювала особливий тип диско-звучання.

Мелодійна і досить легковажна диско-музика тимчасово замінила собою непокірну рок-культуру американської і

західноєвропейської молоді, але вже початок 80-х років ознаменувався грандіозним за масштабами своєї популярності відродженням хард-року під новою назвою «хеві-метал» («важкий метал»). Цей термін був запропонований західними критиками для визначення стилю зірок хард-рока, що процвітають у даний час, і тих, хто втратив популярність у другій половині 70-х років. У числі перших виконавців, «відзначених» назвою «хеві метал», виявилися «Діп Пепл» — одна із найталановитіших груп в історії рок-музики. (Однак, у становленні хеві-металу як напрямку важливу роль зіграла творчість «Лед Зепелін» (музиканти намагалися поєднувати у своїх композиціях хард-рок та блюз) і Блек Саббат зі своїм альбомом «Параноїд»). Музиканти Ронні Джеймс Діо, Ен Гіллан вважають засновниками хеві-металу саме «Блек Саббат». Тому, можна стверджувати, що визначальний вплив на становлення хеві-металу мали, з одного боку, «Діп Пепл», а з іншого боку — Бірмінгемська школа хард-музики: «Лед Зепелін», «Блек Саббат», «Джудас Пріст». Творчість «Джудас Пріст» стала проміжною ланкою між засновниками важкого року і нинішнім поколінням відчайдушних «металістів». Прийнявши з рук ветеранів естафетну паличку, вони благополучно доставили її у 80-і роки, ставши ідолами цілого покоління шанувальників, у свідомості яких «Джудас Пріст» і хеві-метал просто нероздільні. Багато їхніх студійних записів, наприклад «Британська сталь», «Захисники віри», стали свого роду класикою цього напрямку. У стилі хеві метал працювала також і англійська група «Моторхед» (Wicker P. Rock-musik: Zur Asthetik und soziologie eines massen medium. Lpz: Rexlam. 1987. — S.15-19).

На американському континенті марку нового напрямку тримали «Гранд Фанк Рейлроуд», «Айрон Батерфляй», трохи пізніше — «Ван Хален». Однак, американська публіка тривалий час ставилася до хеві-метал насторожено, віддаючи перевагу м'якішому звучанню. Популяризації хеві-метал у США сприяли англійські групи середнього і нового покоління. Вони дали поштовх до появи величезної кількості

американських груп, серед яких чимало по-справжньому талановитих. Значний інтерес представляє творчість «Антракс», яка відзначається гострою соціальною критикою, відмовою від традиційної для хеві-металу містики.

В останні роки з'явилося багато послідовників хеві-метал. Протягом багатьох років важкий рок був представлений лише колективами «Скорпіонс» і «Екسهпт».

Одна із найсуперечливіших фігур сучасної рок-сцени – це англієць Оззі Осборн. Він – організатор широкомасштабних кампаній по боротьбі з наркоманією, у які втягнуті зірки першої величини. Його достоїнства як музиканта незаперечні: Оззі – справжній майстер і класичної композиції «важкого металу», і ліричних балад (наприклад, «Так утомився»). Він гостро відчував проблеми сучасності. У його репертуарі є по-справжньому сильні антивоєнні композиції. Такі як «Убивця гігантів».

Англійська група «Айрон мейден», що стала визнаним лідером хеві метал, знаходилась у zenіті слави. Її репертуар відрізнявся небувалою широтою тематики. Музикантів цікавили і антична історія (ними зроблені сміливі і психологічно глибокі інтерпретації єгипетських і грецьких міфів – «Раб влади», «Поле Ікара», розповідь про похід Олександра Македонського на Схід – «Олександр Великий»), і події не такого далекого минулого, взяті з хроніки повітряних боїв за Англію в період 1939—1940 років і відображені у композиції «Аси».

Стів Харіс, створюючи тексти своїх композицій, широко використовував фрагменти і сюжети класичної поезії (наприклад, переказ балади «Сказання про Старого Мореплавця» великого англійського поета-романтика С. Т. Колриджа).

Незважаючи на те, що багато рок-груп намагалися зберегти свою творчу індивідуальність і самостійність, більшість усе-таки були піддані впливу бізнесу. З метою підтримки своєї популярності вони змушені були потурати низьким інстинктам і нерозвиненим смакам своїх шанувальників. Корифей рок-музики Пол Маккартні сказав про це

так: «Одні створюють, інші споживають, але творці і споживачі в цьому випадку належать до одного клану – клану моральних виродків» (Лодер К. Пол Маккартні: погляди і думки//Ровесник. – 1987. – № 1. – С.25).

Спрощення засобів музичної виразності спричинило появу такого стильового різновиду, як треш-блек-метал, якому характерне могутнє, експресивне звучання, що поєднується з ураганим ритмом, нескладним набором ріфів в акомпанементі, верескливим фальцетом або нечленороздільним хрипінням вокалістів.

Завершуючи короткий огляд основних напрямків розвитку західної рок-музики, необхідно відзначити, що головною її особливістю є відсутність стильової єдності і структурних закономірностей. Український музикознавець В.Симоненко вважав, що даний жанр з моменту свого народження був і залишається не тільки гібридним і синтетичним, але і принципово незавершеним, відкритим жанром, що легко руйнується в кожному зі своїх окремих проявів, але здатним відразу відродитися у своєму іншому вигляді за рахунок творчих запозичень із усіляких джерел фольклорної, класичної чи експериментальної музики. Усе це обумовило різноманіття плинів і модифікацій виконавства.

Щодо виникнення рок-музики як явища можна припустити наступне. Насамперед те, що в кінці минулого сторіччя набули поширення експериментаторські тенденції у творчості професійних композиторів Заходу, що сприяло створенню різних напрямків елітарного авангарду – серійному, конкретному, атональній музиці. Постійні пошуки понадоригінальних рішень призвели музичну мову зрештою до кризи. Експериментальні опери і симфонії через надмірну складність засобів виразності, зокрема гармонійної витонченості, антимелодизму, були незрозумілі недосвідченому слухачеві. Але занадто складним, професійно замкнутим став і джаз, що внаслідок цього також перестав сприйматися широкою молодіжною аудиторією. Маються на увазі такі джазові стилі, що народилися в США, як боп з його культом

вільних сольних імпровізацій, кул з використанням елементів атональності, додекафонії і поліфонізації. У потоці віртуозних пасажів, спонтанних гармонійних переплетень остаточно загубилася мелодія, зникла виразно підкреслена пульсація ритму. У результаті публіка, яка бажала просто потанцювати, відвернулася від джазу і в пошуках придатної музики звернулася до немудрого рок-н-ролу – самобутньої вокально-інструментальної творчості американської молоді.

У даний час проблема рок-музики вийшла за рамки чисто музикознавчого питання. Оцінюючи нові виникаючі різновиди рок-музики, треба відзначити її суперечливість і двоїстий характер. З одного боку, рішучі прориви у світ соціально-політичної тематики, справжні художні витвори, з іншого боку – свідома пропаганда бездуховності, конформізму. Існують дві принципово різні тенденції: одна доводить щирі художні можливості рок-музики; інша спрямована на те, щоб запаморочити, відвернути молодь від серйозних питань сучасності.

Отже, жанр рок-музики, що зародився в США, був істотно удосконалений у композиційно-виконавському відношенні європейськими музикантами і протягом десятиліть активно інтерпретується в багатьох країнах світу, у тому числі й у музичному побуті молоді пострадянських країн.

У другій половині 60-х років біт-ансамблі європейських країн зробили перші спроби поєднати біг-біт з національною музичною культурою. Особливо вдало в цьому плані працювали «Червоні гітари», «Але те цо», «Скальди» (Польща), «Бергенді», «Хунгарія» (Угорщина). Визначений розвиток одержала також електронна музика в стилі джаз-року: «Сиріус» (Угорщина), «Колегіум-музикум», «Банджо Бенд» (Чехословаччина), «Брейкаут» (Польща). Але найбільший інтерес викликали групи, творча діяльність яких протікала в руслі арт-року. Це, наприклад, польський ансамбль на чолі з Чеславом Неменом, який створив свій оригінальний стиль, основу якого складали слов'янська музика, французька пісня (шансон), джаз і елементи додекафонії. У його пізніших

композиціях помітно виявлялося тяжіння до філософської тематики, прагнення до осмислення життя. Іншим, не менш яскравим представником арт-року стала група «Штерн-Майсен» (Німеччина), що досягла свого розквіту в 70-х роках. Для творчості цього колективу, що перегукується з творчістю англійського композитора К. Емерсона, характерне злиття біг-біта і сучасних плинів серйозної музики, звертання до жанру ораторії (у стилі «рок»), як «Біле золото» (оригінально створена композиція).

У нас перші вокально-інструментальні ансамблі з'явилися на початку 60-х років. Ціла плеяда самодіяльних ансамблів – «Дзвони», «Крок», «Еней» (Київ) – шляхом проб і помилок шукала свій стиль, намагалася звільнитися від мимовільного впливу західних рок-груп, відмовитися від копіювання їхньої виконавської манери. Поступово зникли з репертуару ВІА пісні англійською мовою, створювалися власні композиції й обробки народних мелодій. Нелегкий шлях довелося пройти багатьом самодіяльним групам, поки вони домоглися офіційного визнання. Відсутність професійної допомоги, компетентної критики, що підігривається випадковим успіхом і шанувальниками, – усе це не сприяло справжньому творчому процесу. Але все-таки з'являлися талановиті колективи і вдалі прем'єри.

Артистична і вокальна майстерність учасників ансамблів, уміння проникливо передати світ почуттів ліричною піснею задовольняло найвимогливіших слухачів.

У 1969 році у Мінській філармонії розпочали свою концертну діяльність «Песняры». Їхня творчість виявилася найбільш яскравою і самобутньою. Заслугою колективу є поєднання нового фольк-напрямку з народним білоруським мелосом. Художня зрілість і талант керівника ансамблю В. Мулявіна відобразилися і в оригінальних, майстерно зроблених обробках народних мелодій («Скриплять мої постели», «Хлопець ріллю оре», «Косив Ясь конюшину», «І тут гора, і там гора», «Оженила мати сина», «Ой, летіли голуби»), і у творах великої форми. Творчість «Песняров»

стала еталоном для багатьох самодіяльних та професійних молодіжних ансамблів.

У 1990-х роках творчо використовували народні мелодії ансамблі «Червона рута», «Смерічка», «Ватра», «Кобза», «Черемош», «Водограй» (Україна), «Верасы», «Чаровниці», «Сябры» (Білорусія), «Ялла» (Узбекистан), «Гая» (Азербайджан), «Контемпоранул» (Молдова), «Опера» (Грузія). Великого успіху домоглися туркменська група «Гунеш» і казахська – «Дос Мукасан». Перша у своїй творчості спиралася, головним чином, на музичний фольклор, середньовічну поезію, оригінальні співзвуччя з духовою секцією в стилі «Чикаго»; друга виконувала свій стародавній фольклор за допомогою електроніки, перегукуючись із творчістю Чеслава Немена.

Високу виконавську культуру принесли із собою на молодіжну естраду ансамблі Прибалтики – «Апельсин», «Нерія», «Тіп-топ», «Модо», «Зодіак» і «Радар».

Через деякий час в концертному виконанні «Песняров» відбулася прем'єра опери-притчі В. Мулявіна «Песнь о доле», написаної у фольклорній манері. Потім вони ж створили спектакль «Курган» на музику І. Лученка. Казахський композитор А. Серкебаєв створює новий жанр – рок-оперу-балет «Брат мой Маугли» (за Р. Кіплінгом).

Починаючи з 80-х років спостерігається помітний розвиток музично-творчої діяльності рок-груп різних напрямків. Свій перший успіх «Машина времени» завоювала на фестивалі самодіяльних груп ще у 1976 році, де А.Макаревич отримав нагороду за кращі тексти пісень, однак офіційне визнання прийшло пізніше.

У другій половині 80-х років з'явилася безліч професійних рок-груп.

Різних напрямків дотримувались і естонські рок-ансамблі. «Ин Це» синтезує рок з музикою епохи Відродження, у стилі джаз-року працює «Синопис», «Рок Отель» – виконавець традиційного рок-н-ролу, а «Гетеро», «Мьюзик-Сейф», «Гуннар Грапс Бэнд» – прихильники хеві-метал. Іронією та

гумором сповнені програми «Апельсину». Більшість учасників ансамблів – музиканти-професіонали. Як правило, вони закінчили музичне училище чи навіть консерваторію.

Українська творча діяльність аматорських рок-груп виникла в кінці 1960-х років. Це були такі колективи, як «Друге дихання», «Еней», «Ореол», «Крок», «Репортаж». Кілька рок-гуртів сформувалися в київському рок-клубі «Кузня». В стилі важкого року грали «Едем», «Кому вниз», «Титанік». Лідерами альтернативного крила були «Воплі Відоплясова» («ВВ») та «Роббота Хо». Зростав авторитет одеських груп – «Бастіону», «Кратера», «Поскриптуму». Тяжіння до складних музичних структур електронно-комп'ютерної стилістики в дусі арт-року проявлялось у творчості групи «Дисплей», а також з елементами нео-романтики «Новий світ» (м. Київ). З'явилися синкретичні жанри рок- і поп-музики, зокрема: поп-джаз – «Чорні черешні» (м. Рівне), українізований хіп-хоп – «Знову за старе» (м. Львів), джаз-рок «Гаудеамус» (м. Вінниця) та багато інших.

Наприкінці 1980-х та початку 1990-х років з'являється нова формація музикантів, чітко орієнтованих на ідеї національного відродження України. Їхню появу значною мірою стимулював потужний фестивальний рух «Червона рута», який зібрав під свої знамена національно-свідому творчу молодь. Найяскравішою подією був фестиваль «Червона рута» в Чернівцях (1989 р.), де яскраво себе проявили: «Зимовий сад», «Віка Врадій», «Брати Гадюкіни».

Наприкінці двадцятого століття на території України найбільш відомими та популярними у своїй творчості були «Океан Ельзи» (поп-рок), «От вінта!» (рокабілі), «Скрябін» (синті-поп), «Біла вежа» (хеві-метал), «Плач Єремії» (рок-балада), «Воплі Відоплясова» (етно) та багато інших.

Рок-музикою захоплювалося багато школярів. І ледве чи не кожна школа бажала мати свій ансамбль. Щорічно проводилися шкільні олімпіади за участю ВІА, а в 1987 році був організований огляд ВІА школярів у рамках колишнього II Всесоюзного фестивалю народної творчості.

Кращими шкільними ВІА були визнані «Имени» (Грузія), «Співаючі горни», «Орлята», «Дріада» (Україна), «Ветрась», «Радуга» (Білорусія), «Даугавиня» (Латвія), «Квант», «Ентузіасти» (Казахстан), «Шад» (Азербайджан), «Гунча», «Пактаой» (Узбекистан), «Могурел» (Молдова), «Бунавша» (Таджикистан).

Однак, огляд показав, що далеко не усі ВІА виступали в руслі жанру. Не досить вдало виглядав вокал в ансамблі, а це – наслідок недостатньої вокально-постановчої роботи у колективах. Співаки намагалися наслідувати провідним естрадним виконавцям, не маючи елементарних навичок подиху, співу на опорі, використання природних резонаторів, артикуляції тощо.

У той же час інструментальна підготовка виконавців була набагато краща. Вони показали непогані навички гри на клавішних, ударних інструментах, гітарах, хоча найчастіше в акомпанементі почувався стандарт ритмоформул, динаміки і тембрів. На жаль, мало використовувалися можливості різноманітних за колоритом темброблоків електронних інструментів. Недоліком усіх було те, що виконавці не мали чіткого уявлення про музично-художній образ твору. Ймовірно, багато керівників не приділяли цьому питанню належної уваги, не вчили учасників аналізувати твір, щоб зрозуміти композицію образу.

Майже усі ВІА показували готові аранжування, зроблені керівниками, і надзвичайно мало було представлено творчих робіт самих учасників ансамблів. Тут лідерами виявилися «Тріада», «Хлопці з під'їзду», «Кіжеватовець». А також колективи не мали навичок групової імпровізації, що в даний час стало характерним для творчо зростаючих груп.

Необхідно відзначити, що оскільки вокально-інструментальний жанр займав тоді одне з провідних місць у практиці самодіяльних колективів, то він, безсумнівно, впливав на музично-поетичний розвиток юнаків і дівчат. У зв'язку з цим аматорське музикування учнів потрібно і сьогодні розглядати як надзвичайно ефективний засіб масового му-

зичного виховання. Творчість талановитіших колективів дає приклади безперечного естетичного успіху. Проблема організації музичного побуту і формування художнього смаку юних шанувальників залежить від правильного і своєчасного керівництва з боку вчителя.

Популярний композитор Раймонд Паулс сказав: «Я бачив, як плачуть люди, слухаючи Бетховена і Шопена. Але бачив й інше, як «шаленіють», втрачаючи розум, юрби фанатиків, почувши голос свого кумира. У першому випадку відчував гордість за професію, якій присвятив життя. В іншому – ставало боляче і страшно: до чого може призвести естетична неграмотність і сердечна глухота» (Петерс Я. Раймонд Паулс: Версії, видіння, документи. Рига: Ліесма, 1986).

Безперечно, гарна музика, незалежно від жанру, потрібна молоді під час відпочинку як певна емоційна розрядка. Участь же в ансамблі допомагає молодим людям налагодити контакти один з одним. До того ж, музикування – один зі способів самовираження. Дуже важливо, що пробудження бажання до самостійного оволодіння звуковим матеріалом врешті-решт веде до розвитку творчих здібностей і часто навіть до створення власного музичного твору, яким би примітивним спочатку він не був. Надалі, із досягненням більш вищого рівня музичної свідомості та набуття необхідних навичок. Цей процес буде удосконалюватися. Головною цінністю для молодих музикантів завжди була і зараз є можливість експериментування з різним музичним матеріалом. І отут думка компетентної людини, якою повинен бути керівник ансамблю, просто необхідна. Саме він своїми порадами, вираженою оцінкою, доброзичливо зробленими зауваженнями, використовуючи як приклади кращі зразки рок-музики, у тому числі і західної, може спрямувати творчість учнів у потрібному руслі.

1.3. Педагогічні основи керування шкільними вокально-інструментальними ансамблями

Аналіз і правильна оцінка різних напрямків рок-музики, вивчення потенційних можливостей навчання в шкільному і позашкільному вокально-інструментальному ансамблях дозволяють виявити педагогічну сутність керування музично-творчою діяльністю, у якій зайнято багато учнівської молоді.

Мета навчально-виховного процесу полягає у формуванні музичного смаку учасників ансамблю, вихованні їхніх моральних та естетичних почуттів. Ця мета реалізується через залучення учнів в активну музично-творчу діяльність – спів, гру на музичних інструментах, слухання музики, надання їм теоретичних знань.

Педагогічне керівництво шкільними ВІА передбачає три напрямки: світоглядний, заснований на повідомленні учням естетичної суті високомистецьких зразків музики; музикознавчий, що припускає усвідомлене сприйняття учнями єдності форми і змісту творів; виконавський, що сприяє вихованню в учасників ансамблю потреби в активній музичній діяльності. Усі напрямки зв'язані між собою. Взаємодія їх забезпечує ефективність процесу, сприяє виробленню соціально, морально-естетичних поглядів учнів на навколишній світ, дає їм систему знань, умінь і навичок, необхідних для виконання музичного твору.

Інтенсифікації процесу виховання сприяє спеціально підібраний репертуар. При цьому керівнику важливо розкрити художню цінність того чи іншого музичного твору і показати, які засоби виразності використовували композитор і поет. Для активізації сприйняття твору потрібно показати яскравість, красу, багатство і самобутність його музичних образів. Художня подача матеріалу підвищує емоційний настрій учнів, що також підсилює сприйняття музики, співпереживання її змісту й осмислення закладених у ній морально-естетичних ідеалів. Систематичне нагромадження художнього реперту-

ару протягом усієї роботи в ансамблі припускає вироблення в музикантів стійких естетичних критеріїв в оцінці творів.

Керівнику ансамблю, як і будь-якому педагогу, необхідно знати загальні закономірності психофізіологічного розвитку учнів, а також їхні індивідуальні особливості. Звичайно хлопці у цьому віці характеризуються підвищеною емоційною сприйнятливістю, у них відбувається ріст свідомого відношення до навколишнього дійсності, розширення пізнавального інтересу, прояв здатності до критичного мислення, вибір особистісного ідеалу.

У зв'язку з розвитком у них здатності до критичного мислення, особливо актуальною є проблема ідеальної особистості. Ідеал опановує їхньою свідомістю і почуттями, стає мотивом поведінки. Варто відзначити, що підвищена емоційна сприйнятливість, нестійкість психічної рівноваги приводять до суперечливості думок і оцінок. До того ж розширення міжособистісних контактів учасників ВІА сприяє самоствердженню, з одного боку, з іншого боку – наслідуванню стандартам, прийнятим і розповсюдженим у їхньому колі. Суперечливість суджень, поведінкових установок і складає головні труднощі для педагогів. Тому одним з численних завдань, що стають перед керівником шкільного ВІА, є дослідження мотивації, причин захопленості хлопців цим жанром, в тому числі визначення їхньої музичної підготовки, обсягу часу, затрачуваного на заняття музикою, виявлення джерел музичної інформації і її впливів на формування музикально-естетичного смаку.

Що звичайно притягує хлопців у ВІА? Можна виділити наступні мотиви: спілкування з друзями, можливість музикувати для себе, виступати перед публікою, цікаво проводити дозвілля. Але є ще групи хлопців, які на питання «Чому ви займаєтесь в ансамблі?», відповідають: «Цікаво, тому що модно» чи «Заняття у ВІА – це захоплюючий спосіб пізнання і самовираження». Очевидно, що для одних заняття музикою є не що інше, як престижне часопроводження, для інших же характерні духовно-творчі пошуки.

Треба відзначити, що останнім часом школярів особливо приваблює аматорське музикування, можливість спілкування і спільного проведення дозвілля. Для багатьох цей вид музичної діяльності є засобом самоствердження. Тут спостерігається два способи самоствердження – активний (творчий) і пасивний (споживчий). У першому випадку мова йде про активне музикування в аматорському колективі чи самостійно. Другий пов'язаний із придбанням модних записів, як правило, ці учні слухають і здобувають те, що слухають інші. Переважно це буває музика, що звучить на дискотеках, на вечірках, на телебаченні. Уміння школяра грати на якому-небудь інструменті, а також володіння модними записами – велика цінність в очах його однолітків.

Модно – значить красиво? Справді, мода на визначеному етапі є одним із факторів, що впливає на музичний побут молоді. Мода ніби знімає необхідність критичної оцінки музики, що, безумовно, обмежує розвиток естетичних почуттів. Але якщо на орбіту моди потрапляє особистість, яка має схильність до самостійного мислення, що до цього була схована, то вона може згодом досягти, хоча б з цікавості, вищих рівнів пізнання у музичній області, яка її цікавить.

Як вже зазначалося, потреба в заняттях музикою може бути також пов'язана з набуттям життєвого досвіду. Як поводитися у різних життєвих ситуаціях, як зустріти перше кохання і пережити розлуку? Відповіді на ці і багато інших питань молодь шукає у ліричних піснях. Засвоєння моральних норм і формування естетичного досвіду відбуваються через співпереживання до героїв музичних творів. Необхідний життєвий досвід засвоюється не настільки раціонально, скільки на емоційному рівні.

Потреба у вокально-інструментальному музикуванні пов'язана і з таким важливим фактором, як спілкування. У цьому віці їм просто необхідний гурт однолітків. Щоб не почуватися в ізоляції, молода людина прагне бути прийнятою у цей гурт. Безумовно, вона повинна розділяти загальні для усіх у даному випадку музичні погляди. При цьому

часто, навіть якщо вона і не відчуває особливої пристрасті до якого-небудь ансамблю чи виконавця, все одно називає ті музичні зразки, що, на думку даної групи, заслуговують на увагу.

Слід також зазначити, що рок-музика, а точніше її розважально-танцювальні форми, є найважливішим джерелом одержання позитивних емоцій і зняття внутрішньої напруги, характерної для даного віку. Що ж стосується серйозної музики, то не виключено поступове залучення до неї учасників ВІА через сьогоднішні улюблені ними ритмізовані обробки творів композиторів-класиків до більш складних форм оригіналів. Особливо росте популярність органних творів. Очевидно, це пов'язано з тією роллю електроорганна, що надається йому в рок-музиці. Колись грамплатівки з записом класичних п'єс для органа користувалися підвищеним попитом серед молоді. Та й зараз для декого являють неабияку цінність.

Беручи до уваги прагнення багатьох школярів, грати у вокально-інструментальному ансамблі, керівники ВІА не зазнають будь-яких труднощів в організації набору. Більш того, доводиться створювати другі склади та підготовчі групи, щоб задовольнити всіх бажаючих. Чим більший вибір, тим кращим може бути склад ансамблю – учасники з необхідними музичними даними: гарним почуттям ритму, музичною пам'яттю, слухом, голосом, володінням артистичністю і сценічною виразністю.

Перед тим, як оголосити про набір, керівник турбується про інструменти, підсилювальну апаратуру, приміщення, де будуть проводитися заняття.

Як показує практика, продуктивніше працювати з учнями старших класів як основною групою. Можна створювати дублюючий склад чи підготовчу групу з учнів V-VIII класів, над якими бере шефство старша група. Чому саме старшокласники? По-перше, у них закінчився мутаційний період і сформувався співочий голос; по-друге, багато хто з них до цього часу завершив навчання в музичних школах

чи студіях; а крім того, громіздка переносна апаратура, динаміки і підсилювальні пристрої вимагають від учасників також відповідних фізичних зусиль.

Перед початком занять керівник складає план роботи на цілий навчальний рік. У ньому відбиваються організаційна, навчально-виховна робота і концертна діяльність ансамблю. План затверджується адміністрацією школи. У перші дні занять керівник проводить збори, призначає старосту, відповідальних за збереження інструментів, костюмів, розмовляє з батьками учасників ансамблю, які теж можуть надавати підтримку, допомогу і забезпечувати контроль.

Заняття з основним складом ансамблю розподіляються відповідно до навчальної програми. Групові заняття з музичної грамоти здійснюються один раз у тиждень. Індивідуальні заняття з навчання гри на музичних інструментах рекомендується проводити два рази на тиждень (по одній годині). Провідною формою роботи стають ансамблеві репетиційні заняття. Вони проводяться не рідше двох разів на тиждень (по дві години).

Постановкою голосу спочатку навчання рекомендується займатися індивідуально два рази на тиждень по 15-20 хвилин, а далі – по 30 хвилин у тиждень у сполученні з ансамблевим співом. На слухання музики й утворювальні музично-освітні бесіди потрібно відводити одне заняття на місяць. Загальна тривалість усіх занять в ансамблі не повинна перевищувати десяти академічних годин на тиждень (по дві години).

У навчальний об'єм програми входять основи музичної грамоти, аналіз музичних творів, історія становлення і розвитку вокально-інструментального жанру, розвиток вокальних даних, навчання гри на музичних інструментах, ансамблеві навички і слухання музики. Методика музично-освітньої роботи у шкільному ансамблі повинна спиратися на принципи дидактики: систематичність, послідовність і наочність навчання, безпосередній зв'язок теоретичних знань із практичною діяльністю.

Вивчення музичної грамоти є важливим компонентом підвищення музичної культури учасників ансамблю, розвитку їх свідомого ставлення до музичного мистецтва. Знання елементів музичної мови робить доступним для учнів розуміння музичної форми і її взаємозв'язку з художнім змістом твору. Музична грамота допомагає розумінню звуковисотних, метроритмічних і ладових зв'язків. Одним з основних завдань є розвиток усіх елементів музичного слуху – інтонаційного, гармонійного, тембрового, ритмічного і вокального.

Важливою умовою розвитку музичного слуху, а також інших музичних здібностей є застосування музично-теоретичних знань на практиці, тобто при виконанні і слуханні музики. Вивчення теорії, гармонії й інших теоретичних дисциплін при одночасному засвоєнні конкретного навчально-художнього репертуару сприяє міцному засвоєнню теоретичного матеріалу й удосконаленню умінь і навичок володіння інструментом, співочим голосом.

Центральне місце у навчально-виховній роботі з ансамблем займає розучування музичного матеріалу. Учні знайомляться з класичною і сучасною музикою, народними піснями, здобутками вітчизняної і закордонної естради. Правильний підбір репертуару сприяє технічному і духовному росту колективу, визначає його творче обличчя.

Керівник ансамблю розширює знання своїх учнів про жанри і музичну форму, гармонійну побудову музичного твору, ускладнення акордів, метроритмічні особливості музики. Він знайомить їх із двоголосним і триголосним викладом партій в ансамблі, зі стильовими особливостями творчості різних композиторів, пропонуючи навчально-тренувальний матеріал; показує, що таке аналіз музичних творів.

На кожному занятті учні повинні поглиблювати технічні і музично-теоретичні знання, закріплювати й удосконалювати придбані раніше уміння і навички ансамблевої гри. Дуже важливо, щоб вони могли осмислювати виразні особливості

музичної мови, уміли виявляти самостійність у рішенні різних виконавських задач, як, наприклад, знайти зручну і правильну аплікатуру, перебороти технічні труднощі, самостійно працювати над звуком і ритмом. Завдання керівника – розбудити у членів ансамблю бажання працювати, тому що це постійна і зовсім нелегка праця.

Важливою і складною роботою є постановка голосу. Щоб розкрити творчу індивідуальність учасника ансамблю, треба спочатку домогтися природного звучання його голосу, дзвінкості і політності співочого звуку, сформуванню у нього культуру співу, намагатися уникати від наслідування, копіювання поганих зразків. При цьому варто спиратися на знання, що учасники ансамблю придбали на інших заняттях. Вокальна підготовка учнів включає поглиблення їхніх знань про звукоутворення, формування голосоутворення відповідно до вимог уявлень про естетичні цінності співочого голосу і виконавської культури. Здійснення цих завдань досягається безпосередньо в таких видах діяльності, як виспівування за допомогою різних вправ, спрямованих на розвиток голосу, ансамблевий і індивідуальний спів із супроводом і без нього.

Керівникові ансамблю варто дбати про розширення світогляду і формування слухацької культури своїх учнів. Він повинен допомагати їм аналізувати і правильно оцінювати творчу діяльність інших.

Значну роль у розвитку естетичних почуттів, розумової активності і естетичного смаку учасників ансамблю відіграє слухання музики. Цей складний, багатогранний вид діяльності потребує від керівника визначених педагогічних зусиль, тому що пов'язаний з розвитком сприйняття музики й емоційної чуйності. Для підтримки постійного інтересу до слухання музики керівник використовує різні методичні прийоми. Найчастіше це бесіда, розповідь про життя і творчість композитора, історія створення твору, пояснення, що розкривають зміст виразних засобів, відомості про виконавців. Бесіда допомагає активізувати увагу учнів, емоційний відгук, пробуджує творчу уяву. Особливо важли-

вим є проведення бесіди після прослуховування музичного матеріалу, тому що тоді розкривається особисте ставлення учнів до музики, формується їхня оцінка у процесі поглибленого розбору і детального аналізу твору.

При повторному слуханні музичного твору можна звернути увагу на характер руху мелодії, завершеність чи незавершеність фрази, особливості темпу, динамічних і реєстрових відтінків; порівняти засоби художньої виразності в літературному і музичному текстах. У результаті правильно організованого прослуховування музичного матеріалу учасники ансамблю повинні навчитися визначати на слух загальний характер, особливості ритмічного і мелодійного малюнків, композиційний розвиток твору, співвідношення його частин, а також художній рівень твору і морально-естетичну цінність музичних образів. Ці завдання виконуються успішніше, якщо керівник ансамблю враховує роль емоційного фактора. Уміння розбудити уяву школярів визначає успіх формування їхніх емоційно-образних уявлень.

Керівник ансамблю стежить за тим, щоб у колективі склалися відносини доброзичливості, товариської взаємодопомоги, щоб членам ансамблю був далекий дух нездорового суперництва, зневажливого ставлення до менш здатних, щоб кожний ніс відповідальність, відчув радість за успіхи всього колективу. Домогтися таких відносин у групі керівнику допоможе знання психофізіологічних особливостей даного віку і насамперед індивідуальних особливостей своїх учнів. Вони виявляються у характері емоцій, своєрідності мислення, у силі урівноваженості, а також в інтересах, потребах, смаках, ідеалах і, нарешті, у ступені відповідної підготовки, що характеризується розвитком музичного мислення, пам'яті, слуху, вокальних та інструментальних здібностей, виконавських якостей. Враховуючи психологічну характеристику, керівник вибирає ті особливості учня, на які він може спертися з метою розвитку його музично-професійних умінь.

Вирішення виховних завдань здійснюється одночасно з навчанням. Це потребує від керівника бути не тільки професіоналом-музикантом, який вміє подавати навчальний матеріал у доступній формі, але і педагогом, що володіє визначеними особистісними якостями: розвиненою педагогічною спостережливістю, умінням розподіляти свою увагу, певними організаторськими здібностями, педагогічним тактом, умінням бачити перспективу в розвитку кожного свого учня.

Керівник повинен мати авторитет серед учасників ансамбля, а визнання його авторитету залежить (крім перерахованих вище якостей і умінь) і від його ерудиції, освіченості.

Розділ 2. ТВОРЧИЙ ПІДХІД ДО РОБОТИ З ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ

2.1. Ознайомлення з музичними інструментами

Насамперед слід зауважити, що у сучасних ВІА, рок-групах, у тому числі й шкільних, звичайно використовуються три основні групи інструментів: це сімейство електрогітар, клавішні й ударні, але частіше додаються духові і народні. Первинне положення займає лідер-гітара, що відкинула на другорядний план інші інструменти.

Електрогітара має різноманітні тембри, може робити безліч звукових ефектів. Поява ножних педалей – фазтона, бустера, ротора, фазера, що впливають на довжину і колорит звучання, – додала гітарі зовсім нових виконавських якостей, завдяки чому стало можливим синтезування різних тембрів, виділення тембрально потрібного звуку. При наявності реєстрового пристрою, вмонтованого у корпус гітари, можна змінювати тембр кожної струни.

Електрогітари бувають з повними і неповними корпусами-резонаторами, а також із твердим безрезонаторним корпусом. Ігрові функції електрогітар розподіляються звичайно в такий спосіб: сольна веде мелодійну лінію, ритм-гітара – акомпануючу, бас-гітара – як першу, так і другу.

На електрогітарі частіше грають плектром, ніж пальцями. Для гри найкраще підбирати гострокутний плектр, що тримають між вказівним і великим пальцями. Звичайно рухається тільки кисть руки, але при одночасній грі на декількох струнах включається також і ліктьовий суглоб. Рух кисті залежить від тривалості нот: наприклад, чим коротша тривалість, тим енергійніший і стрімкіший рух кисті.

На електрогітарі, як і на класичній, застосовується гра в позиціях. Позиція визначається місцем розташування вказівного пальця лівої руки на частині грифа, тобто одному з ладів. Інші пальці розташовуються на трьох наступних по висоті ладах. Охоплення кожної позиції поширюється на чотири, а іноді п'ять і більше ладів. Визначена аплікатура при грі в позиції дозволяє вільніше орієнтуватися по всьому грифі гітари, раціональніше використовувати її технічні можливості, ощадливо переходити з однієї позиції в іншу.

Знання аплікатурних закономірностей особливо необхідно лідеру-гітаристу. Через невміло підібрану аплікатуру порушується музична фраза, звучання стає тьманим і невиразним. Найчастіше гітарист-початківець грає соло лише на першій струні чи виконує свій пасаж тільки одним пальцем, не розуміючи, що фразу великого звукового діапазону необхідно розподіляти на кілька струн. При неправильній аплікатурі сковується рух пальців лівої руки, втрачається точність їх «прицілу» і потрібний ступінь притиснення, а при зміні позицій палець просто не встигає до початку звучання наступної ноти. Тоді звукотворення відбувається нерівномірно, поштовхами. Тому вже при витязі перших звуків на гітарі потрібно відразу ж сказати учню про те, щоб він брав кожен ноту тільки визначеними пальцями. Адже аплікатура – це не тільки зручний вибір пальців, але і рівномірний їх розвиток.

Основним принципом є вироблення природного положення не тільки пальців, але і кисті руки. Тільки тоді буде досягнуто найбільшої виразності і безперервності руху мелодії. Знання аплікатурних особливостей допомагає беззвучно підмінювати пальці, розвивати пальцеве легато, прийоми ковзання, виробляє навички легкості і добірності виконання.

Працювати над аплікатурою потрібно не тільки на початку навчання, але і систематично на кожному занятті, знаходити і показувати більш раціональні прийоми аплікатурної форми, давати аплікатурні завдання і перевіряти

іх. Одним із методів, що допоможуть учню опанувати аплікатуру сольного виконання, є постійне програвання гам (мажорних, мінорних і хроматичних), спеціальних вправ. Освоєння аплікатурних послідовностей у роботі над вправами ґрунтується на взаємозв'язку рухових відчуттів з музичально-слуховими уявленнями. Це сприяє розвитку м'язово-дотикального орієнтування, формуванню рухового стереотипу і моторної техніки.

Виконуючи сольний фрагмент, учень зустрічається з деякими труднощами при вживанні відкритих і закритих струн, зокрема з непотрібним нашаруванням звуків. Щоб уникнути цього, наприклад, у нижчеподаній вправі необхідно ноту «сі» приглушити лівою рукою у момент звукоутворення наступної ноти «мі» на відкритій першій струні правою рукою:



У наступній вправі, зігравши ноту «ля» другим пальцем на початку такту, не слід тримати її до наступного витягу цієї ж ноти:



Те ж саме виходить у другому такті з нотою «ре». Найчастіше учень, щоб полегшити собі пошук повторної ноти «ля» в першому такті, «ре» – у другому, не знімає палець з цих нот, що спричиняє зайві гармонійні співзвуччя.

Крім своєї головної функції – проведення мелодії, варіаційних і імпровізаційних реплік чи цілих композицій, лідер-гітарист може дублювати партію ритм-гітари, підкреслювати окремі акценти, підтримувати вокальну чи духову групу, грати витримані акорди, протиставлення, ріффи та ін. При наявності потужної підсилювальної апаратури необхідно простежити за тим, щоб гітарист не захоплювався великою

силою звучності, не зловживав звукоперетворювальними пристроями. Виконання повинно бути струнким, відповідати за звучанням характеру твору. Усі регістри підбираються заздалегідь. Під час переходу плектра з однієї струни на іншу необхідно уникати шумів і перешкод у динаміках плавним рухом правої руки.

Дуже важливим розділом в освоєнні техніки гри на гітарі є вивчення способів звукоутворення і характерних прийомів виконання. Наведемо деякі з них.

Вібрато – один з виразних прийомів, що виконується рівним погойдуванням лівої кисті уздовж грифа чи за допомогою спеціального вібратора, прикріпленого до рухливої підставки електрогітари, чи за допомогою синтезатора, що дає готовий вібруючий звук. Цей прийом збільшує тривалість звучання, додає йому співучості й м'якості.

Стретч (подовжене вібрато) – це специфічний прийом на електрогітарі. Техніка його виконання полягає у наступному: один з пальців, що притискає струну, сковзає разом з нею перпендикулярно грифу, завдяки чому узятий звук підвищується в межах від однієї чверті тону до цілого.

Гліссандо – ковзання одного чи декількох пальців лівої руки по струнах і ладах грифа. Виконується цей прийом у такий спосіб: перша нота витягається ударом плектра, друга – ковзанням пальця. Гліссандо вживається у сольній і ансамблевій грі і має ряд різновидів: довге гліссандо – ковзання вниз чи вгору до заданої ноти у межах до п'яти півтонів, коротке – у межах від одного до трьох півтонів. Зниження звуку по діатонічному чи хроматичному звукоряді застосовується звичайно у висновку окремих фраз чи п'єс у цілому:



Піццикато – спосіб гри щипком. Для виконання цього способу учень кладе праву руку на струни й одночасно витягує звук плектром чи грає на самій підставці. На су-

часній електрогітарі цій меті служить сурдина. Піцicato є додатковою тембровою окрасою для підсилення художньої виразності твору.

Тремоло – швидке повторення одного чи декількох звуків. Звукоутворення походить від удару плектром по струні вниз. Прийом цей переважно вживається при виконанні кантилени. Якість звуку, як правило, залежить від частоти пульсацій. Наприклад, при частоті тремоло понад шість-сім ударів на секунду звучання сприймається як безупинне. У нижньому регістрі тремоло спокійніші, у верхньому – трохи інтенсивніше. Ступінь інтенсивності тремоло варто розглядати як художній засіб. При грі акордів способом тремоло використовується пальцева техніка. Тривалість тремоло позначається ребрами-штрихами:



Флажолет – особливий вид звучання, коли палець не притискає струну до грифа, а лише злегка торкається її при одночасному ударі по цій струні плектром. Звучить високий обертон на зразок звуку флейти. Існує два види флажолетів: натуральні і штучні. Натуральні флажолети витягуються на відкритих струнах, штучні – на закритих. Якщо звук витягується плектром, тоді можливий лише натуральний флажолет, головним чином, на V, VII і XII ладах. Флажолети, що витягуються, відрізняються незвичайно прозорим звучанням у високих регістрах. Так, флажолети на V ладі звучать на дві октави вище відкритої струни, флажолети на XII ладі – вище на октаву. Місце використання флажолетів на грифі вказується римськими цифрами і буквами.

Легато на електрогітарі має свої технічні особливості. При виконанні якої-небудь фрази на одній і тій же струні перший звук зі зв'язаною лігою групи нот звучить від удару плектром, у той час, як інші ноти витягуються пальцями лівої руки:



Другий спосіб гри легато полягає у тому, що перший звук витягується ударом плектра, а другий – ударом пальця лівої руки по відповідній струні.

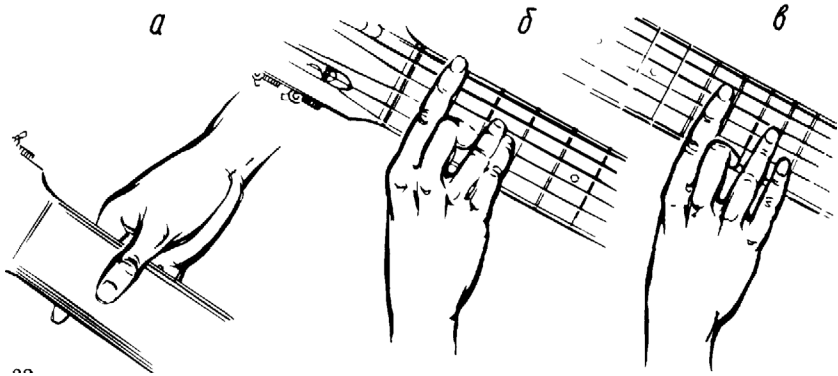
Стаккато на електрогітарі виконується лівою рукою. Удар виробляється плектром по відповідній струні. При цьому піднімається палець лівої руки, що притискає струну так, щоб її швидко приглушити. Якщо ж гітарист грає без плектра, то можна виконувати стаккато за допомогою глушіння звуку тими ж пальцями правої руки. Чим швидше відбувається глушіння звуку, тим гострішим є стаккато.

Портато – м'яке, виразне підкреслення звуків. Виконується воно шляхом так званого «удавлення» струни грифа пальцями лівої руки при активному звукоутворенні правою. Тривалість ноти витримується цілком. Позначається рисою і лігою над чи під нотою:



Барре – особливо важливий прийом гри на гітарі, при якому вказівний палець лівої руки притискає до грифа кілька струн одночасно. Барре буває малим і великим. При виконанні малого барре вказівний палець притискає від двох до чотирьох струн одночасно. Пальці при цьому тримаються прямо, кисть руки, особливо зап'ястя, сильно згинається, і за рахунок цього збільшується рухливість інших трьох пальців. Великий палець злегка притискається до зворотньої сторони грифа. У починаючого гітариста ліва рука у такому положенні швидко стомлюється, тому необхідно робити перерви у роботі, розслаблюючи і вигинаючи кисть у протилежному напрямку. При виконанні великого барре вказівний палець перекриває п'ять чи усі шість струн. Якщо барре виповнюється іншими пальцями, перед акордом пишеться арабська цифра, що вказує порядковий номер пальця. На нижченаведених малюнках

вказується правильне розташування пальців при виконанні малого (малюнок *а*) та великого барре (малюнок *б*), а також положення великого пальця за грифом (малюнок *в*):



Барре позначається дужкою, що виставляють безпосередньо перед акордом чи просто римською цифрою і пунктирною лінією зверху нотоносця.

Гра на ритм-гітарі підлегла строгим ритмічним моделям в акордових викладах. Використання правильної аплікатури в акордах і їхніх звертаннях становить фундамент практичних навичок виконавця на ритм-гітарі.

У практиці запису різних розташувань акордів уживається гітарна сітка, де вертикальні лінії позначають струни, горизонтальні – лади. На тих ладах, які потрібно затиснути, ставиться крапка, а поруч з нею цифри, що вказують аплікатуру: ПРО – відкрита струна в акорді, римська цифра – лад.

За допомогою гітарної сітки і нотованого акорду можна вибрати найбільш придатну аплікатуру (див. табл. 1,2). Навчитися чітко витягувати акорди і змінювати їх при грі у швидкому темпі – завдання не з легких. Якщо при виконанні двох акордів, що впливають один за іншим, маємо загальний звук, то палець, що притискав його, можна залишити на тому ж місці. Після взяття першого акорду струни на мить відпускаються від грифа і знову притискаються на наступному акорді. Мелодійне положення акордів на ритм-гітарі великого значення не має, але важливо, щоб акорди, особливо нотовані,

з'єдналися логічно з дотриманням реєстрової зони:



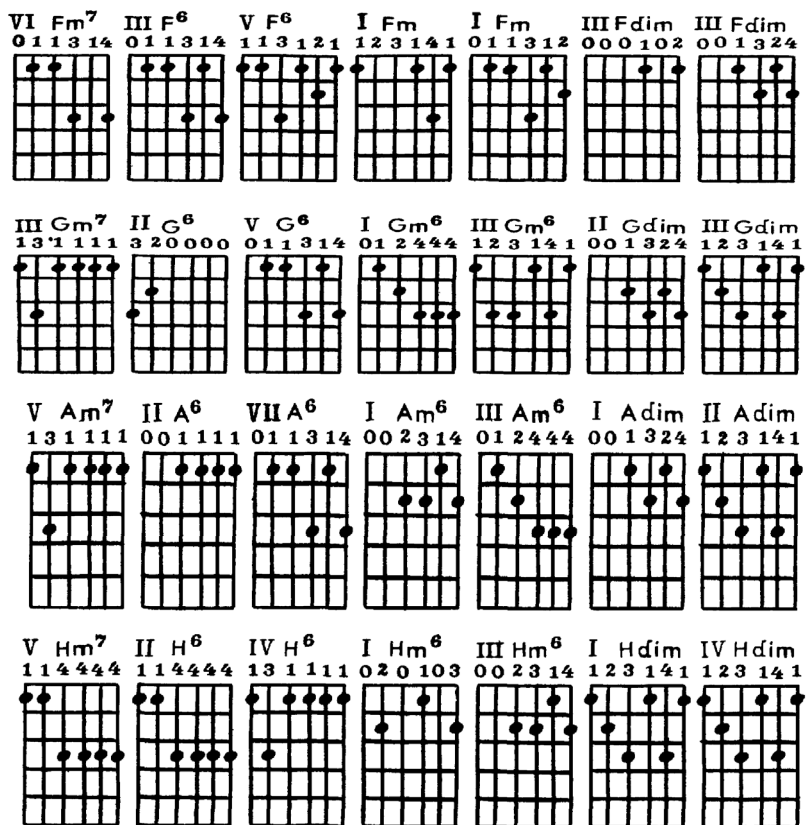
Ритмічний малюнок і буквенне визначення гармонії для гітари, що акомпанує, пишуться на однолінійному нотоносці (нитці), але якщо потрібно підкреслити визначене мелодійне положення акордів, то вони нотуються повністю. Для акомпанементу п'єс повільного темпу в акордовому викладі використовуються п'ять-шість струн, для п'єс у швидких темпах досить будувати акорд на чотирьох верхніх струнах.

Як навчитися уникати монотонного повторення в акомпанементі того самого акорду протягом багатьох тактів? Для цього припустимим є вводити акорди, що замінюють зазначені.

Таблиця 1 Гітарна сітка найбільш розповсюджених акордів

I C 0 3 2 0 1 0	VIII C 1 3 4 2 1 1	III Cm 1 1 3 4 2 1	VIII Cm 1 3 4 1 1 1	I C ⁷ 0 3 2 4 1 0	III C ⁷ 1 1 3 1 4 1	I Cm ⁷ 0 1 1 3 1 4
I D 0 0 0 1 3 2	V D 1 1 2 3 4	I Dm 0 0 0 2 4 1	V Dm 1 1 3 4 2 1	I D ⁷ 0 0 0 2 1 3	V D ⁷ 1 1 3 1 4 1	I Dm ⁷ 0 0 0 2 1 1
I E 0 2 1 3 0 0	VIII E 1 1 2 3 4 1	II Em 0 2 3 0 0 0	VII Em 1 1 3 4 2 1	I E ⁷ 0 2 3 1 4 0	II E ⁷ 0 1 1 3 2 4	II Em ⁷ 0 2 0 0 0 0
III Cm ⁷ 1 1 3 1 2 1	I C ⁶ 0 0 2 3 1 4	III C ⁶ 1 1 4 4 4 4	I Cm ⁶ 0 3 1 2 1 4	V Cm ⁶ 1 2 3 4 4 4	I Cdim 0 0 1 3 2 4	VII Cdim 0 0 1 3 2 4

III Dm⁷ 0 1 3 1 4 1	II D⁶ 0 0 0 1 0 2	V D⁶ 1 1 4 4 4 4	I Dm⁶ 0 0 0 2 0 1	VI Dm⁶ 0 0 2 3 1 4	I Ddim 0 0 0 1 0 2	III Ddim 0 0 1 3 2 4
II Em⁷ 0 1 1 4 2 3	I E⁶ 0 2 1 3 4 0	II E⁶ 0 1 1 3 2 4	II Em⁶ 0 2 3 0 4 0	II Em⁶ 0 1 1 3 1 4	II Edim 0 0 1 3 2 4	III Edim 1 2 3 1 4 1
I F 1 3 4 2 1 1	III F 0 1 1 2 4 3	I Fm 1 3 4 1 1 1	III Fm 0 1 1 3 4 2	I F⁷ 1 3 1 2 1 1	III F⁷ 0 1 1 3 2 4	I Fm⁷ 1 3 1 1 1 1
II G 3 2 0 0 0 4	III G 1 3 4 2 1 1	III Gm 1 3 4 1 1 1	V Gm 1 1 3 4 2	I G⁷ 3 1 0 0 0 2	III G⁷ 1 3 1 2 1 1	I Gm⁷ 1 1 4 4 4 4
II A 0 0 2 3 4 0	V A 1 3 4 2 1 1	I Am 0 0 2 3 1 0	V Am 1 3 4 1 1 1	II A⁷ 0 0 1 1 1 3	V A⁷ 1 3 1 2 1 1	I Am⁷ 0 0 2 3 1 4
II H 1 1 2 3 4 1	VII H 1 3 4 2 1 1	II Hm 1 1 3 4 2 1	VII Hm 1 2 3 1 1 1	II H⁷ 1 1 3 1 4 1	VII H⁷ 1 3 4 2 1 1	II Hm⁷ 1 1 3 1 2 1



Таблиця 2 Послідовність акордів

	1 3 4 2 1 1	1 1 2 3 4 1	0 0 2 3 1 4	1 3 4 2 1 1	1 1 2 3 4 1	1 1 2 4 3	1 3 1 2 1 1	1 1 2 3 4 1	1 1 2 4 3	3 2 1 1 1
I	F	B $\flat$	C	F	B $\flat$	E $\flat$	F 7	B $\flat$	E	A $\flat$
II	F $\sharp$	H	C $\sharp^7$	F $\sharp$	H	E	F $\sharp^7$	H	E	A
III	G	C	D 7	G	C	F	G 7	C	F	B $\flat$
IV	A $\flat$	D $\flat$	E $\flat^7$	A $\flat$	D $\flat$	G $\flat$	A $\flat^7$	D $\flat$	G $\flat$	C $\flat$
V	A	D	E 7	A	D	G	A 7	D	G	C
VI	B $\flat$	E $\flat$	F 7	B $\flat$	E $\flat$	A $\flat$	B $\flat^7$	E $\flat$	A $\flat$	D $\flat$
VII	H	E	F $\sharp^7$	H	E	A	H 7	E	A	D
VIII	C	F	G 7	C	F $\sharp$	B $\flat$	C 7	F	B $\flat$	E $\flat$
IX	C $\sharp$	F $\sharp$	G $\sharp^7$	C $\sharp$	F	H	C $\sharp$	F $\sharp$	H	E
X	D	G	A 7	D	G	C	D 7	G	C	F
XI	E	A $\flat$	B $\flat^7$	E $\flat$	A $\flat$	D $\flat$	E $\flat$	A $\flat$	D $\flat$	G $\flat$
XII	E	A	H 7	E	A	D	E 7	A	D	G

Bb ⁷	Eb	Ab	Db	Eb ⁷	Ab	Db	Gb	Ab ⁷	Db
H ⁷	E	A	D	E ⁷	A	D	G	A ⁷	D
C ⁷	F	Bb	Eb	F ⁷	Bb	Eb	Ab	Bb ⁷	Eb
Db ⁷	Gb	Cb	Fb	Gb ⁷	Cb	E	A	H ⁷	E
D ⁷	G	C	F	G ⁷	C	F	Bb	C ⁷	F
Eb	Ab	Db	Gb	Ab ⁷	Db	Gb	Cb	Db ⁷	Gb
E ⁷	A	D	G	A ⁷	D	G	C	D ⁷	G
F	Bb	Eb	Ab	Bb ⁷	Eb	Ab	Db	Eb ⁷	Ab
F# ⁷	H	E	A	H ⁷	E	A	D	E ⁷	A
G ⁷	C	F	Bb	C ⁷	F	Bb	Eb	F ⁷	Bb
Ab ⁷	Db	Gb	Cb	Db ⁷	Gb	Cb	Fb	Gb ⁷	Cb
A ⁷	D	G	C	D ⁷	G	C	F	G	C

I	Fm	Bbm	C7	Fm	Bbm	Ebm	F7	Bbm	D#m	G#m
II	F#m	Hm	C#7	F#m	Hm	Em	F#7	Hm	Em	Am
III	Gm	Cm	D7	Gm	Cm	Fm	G7	Cm	Fm	Bbm
IV	G#m	C#m	D#7	G#m	C#m	F#m	G#7	C#m	F#m	Hm
V	Am	Dm	E7	Am	Dm	Gm	A7	Dm	Gm	Cm
VI	Bbm	Ebm	F7	Bbm	D#m	G#m	A#7	D#m	G#m	C#m
VII	Hm	Em	F#7	Hm	Em	Am	H7	Em	Am	Dm
VIII	Cm	Fm	G7	Cm	Fm	Bbm	C7	Fm	Bbm	Ebm
IX	C#m	F#m	G#7	C#m	F#m	Hm	C#7	F#m	Hm	Em
X	Dm	Gm	A7	Dm	Gm	Cm	D7	Gm	Cm	Fm
XI	D#m	G#m	A#7	D#m	G#m	C#m	D#7	G#m	C#m	F#m
XII	Em	Am	H7	Em	Am	Dm	E7	Am	Dm	Gm

										I
H ⁷	Em	Am	Dm	E ⁷	Am	Dm	Gm	A ⁷	Dm	II
C ⁷	Fm	Bbm	Ebm	F ⁷	Bbm	Ebm	Abm	Bb ⁷	Ebm	III
C# ⁷	F#m	Hm	Em	F# ⁷	Hm	Em	Am	H ⁷	Em	IV
D ⁷	Gm	Cm	Fm	G ⁷	Cm	Fm	Bbm	C ⁷	Fm	V
D# ⁷	G#m	C#m	F#m	G# ⁷	C#m	F#m	Hm	C# ⁷	F#m	VI
E ⁷	Am	Dm	Gm	A ⁷	Dm	Gm	Cm	D ⁷	Gm	VII
F ⁷	Bbm	D#m	G#	A# ⁷	D#m	G#m	C#m	D# ⁷	G#m	VIII
F# ⁷	Hm	Em	Am	H ⁷	Em	Am	Dm	Em ⁷	Am	IX
G ⁷	Cm	Fm	Bbm	C ⁷	Fm	Bbm	Ebm	F ⁷	Bbm	X
G# ⁷	C#m	F#m	Hm	C# ⁷	F#m	Hm	Em	F# ⁷	Hm	XI
A ⁷	Dm	Gm	Cm	D ⁷	Gm	Cm	Fm	G ⁷	Cm	XII

Головним при заміні акордів є загальний тон. Для правильної заміни важливо, щоб в акорді, що замінюється, одна нота була загальною і щоб він не дисонував стосовно мелодії. Винятки можуть становити проміжні акорди. Якщо замість одного акорда вживається інший з тим же літерним позначенням і дотриманням заданого басу, це пряма заміна. Наприклад, при наявності загального тону можна замість септакорда I ступеня зіграти мінорний септакорд III ступеня; іноді домінантсептакорд замінюється на зменшений шляхом зниження його на півтон III, V, VII ступенів.

Домінантсептакорд зі зниженою квінтою можна замінити іншим септакордом. Для цього від домінантсептакорда відраховується інтервал зменшеної квінти нагору. На отриманій ноті будується септакорд зі зниженою квінтою. Субдомінантний мінорний акорд легко замінюється на септакорд чи нонакорд VII ступеня. Домінантсептакорд можна замінити на альтерований септакорд II ступеня.

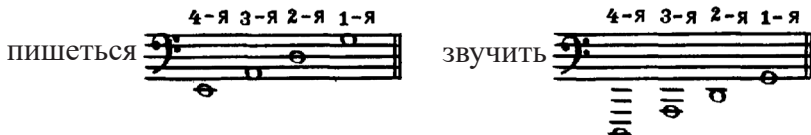
Щоб яскравіше подати мелодію і домогтися бажаного ефекту при заміні простих акордів складнішими, варто виходити з конкретної ситуації. Усе залежить від настрою музичної п'єси, її змісту.

Стрункість гри всього ансамблю і передача характеру твору багато в чому визначаються умінням виконавця партії акомпанементу на ритм-гітарі.

Навряд чи який-небудь інший музичний інструмент так само стрімко і міцно зайняв одне з провідних місць в ансамблях, як бас-гітара. З появою жанру ВІА вона майже цілком витиснула традиційний контрабас з ритм-секції багатьох оркестрів. Велика ігрова рухливість бас-гітари відкрила перед виконавцями можливості сольних виступів. Головні труднощі освоєння бас-гітари полягають у тому, що деякі учні грали раніше (наприклад, у музичній школі) на контрабасі, інші – на шестиструнній гітарі. Тому зрозуміло, що при цьому потрібно враховувати несхожість мензур, різні прийоми позиційної гри, анатомію рук музиканта і, нарешті, той факт, що перші три позиції базуються на методиці гри на контрабасі, а починаючи з третьої позиції – гітари.

Бас-гітара – в основному чотириструнний інструмент, але зустрічаються шестиструнні і комбіновані моделі. Бас із шістьма струнами має однаковий лад з гітарою, але звучить на октаву нижче написаного, партії пишуться на дві октави вище. Рівень голосності і тембру регулюється за допомогою спеціальної підсилювальної басосистеми. Бас-гітари виготовляють як із твердим корпусом без резонатора, так і з неповним корпусом-резонатором. Пристрій бас-гітари такий самий, як і звичайної електрогітари, тільки мензура її значно більше, через що незручно ставити пальці лівої руки на сусідні лади в перших чотирьох позиціях.

Звук витягується на бас-гітарі плектром чи пальцями щипковим способом. Нотується бас-гітара в басовому ключі. Робочий діапазон від мі великої октави до ре другої (відповідно до нотації):



Лад ідентичний контрабасу: соль – перша відкрита струна, ре – друга, ля – третя, мі – четверта. Незважаючи на те, що у цих двох інструментів багато спільного, бас-гітара відрізняється від контрабаса, по-перше, значно великою тембровою розмаїтістю; по-друге, довжиною, потужністю та пишеться імпульсу. Це дає змогу використовувати бас-гітару як сольний інструмент.

Граючи на бас-гітарі, необхідно враховувати ігрові зони грифа. Якщо витягати звук біля самого грифа, вийде м'яке, ледве приглушене звучання; якщо біля підставки – різке і сильне; якщо посередині між двома звукознімачами – найяскравіше звучання. Безумовно, низькі чи високі обертони можна одержати, використовуючи темброблоки. Наприклад, незвичайний додатковий тембр витягається за допомогою ножної педалі «фус», який застосовується у сольних епізодах. Ефектно також звучить на бас-гітарі і гра октавами вібруючим звуком з використанням прийомів гліссандо, піцикато й ін. На бас-гітарі можливий витяг подвійних нот і акордів, а також виклад елементів педалізації. При грі плектром характер звукоутворення стає більш твердим, чується сухий щиглик.

У сучасній рок-музиці у зв'язку з повсюдним поширенням остинатних ритмогармонічних малюнків басовий голос гітари дуже рухливий. Гра стала віртуозніша, мелодично і ритмічно більш насичена. При швидкому темпі гри регулятор нижніх частот краще знімати, щоб бас звучав чіткіше, а при повільному темпі, навпаки, регулятор виводиться більше.

Налаштовувати інструмент краще у наступній послідовності: спочатку набудовується по камертону перша струна; потім, притискаючи на п'ятому ладі другу струну, необхідно одержати унісон з першої. У такому ж порядку налаштовується по другій струні третя і по третій – четверта. Положення інструмента, постановка рук, витяг звуків і деякі прийоми гри ідентичні гри на шестиструнній гітарі.

Як ми вже говорили, другою групою інструментів, які широко використовуються у сучасних рок-групах, вокаль-

но-інструментальних ансамблях, є клавiшні: синтезатори, електропіано, клавiшні електробаси, бас-педалі й клавiнети. У шкільній самодiяльній практицi використовують електрооргани, як одноголосі, так і багатоголосні, наприклад: «Вермона», «Вельтмейстер», «Ямаха».

Клавiшний електроорган являє собою багатоголосний, багатотембровий електронний інструмент із діапазоном від трьох з половиною до п'яти і більше октав. В ансамблі на органі виконують сольну партію, підголоски до основної мелодії, імпровізації, а також акомпанемент, педальний супровід. Для зміни сили звуку в електрооргані застосовується ножна педаль. Велика система регістрів дає можливість змінювати тембри звуку. За допомогою ручок чи клавiш тумблерів синтезу звуку можна одержати звуки зі штучним вібруванням, близьким по тембру до людського голосу, імітувати тембри дерев'яних духових і смичкових інструментів, клавесина, фортепіано, банджо, відтворювати дріб барабанів, маракас. Розширення діапазону органа як униз, так і вгору досягається за допомогою включення відповідних регістрів, що дають звучання однієї чи декількох октав вище чи нижче написаного. Діапазон за допомогою регістрів досягає восьми октав.

Деякі електрооргани як вітчизняного виробництва, так і закордонного мають ефект «перкусії» – гострої атаки звуку з наступним згасанням. У деяких моделях існує ножна клавiатура з діапазоном звучання від однієї до двох з половиною октав. Це в основному низькі звуки і використовуються як остинатні баси для проведення контрабасової партії, як підтримка акордових педалей.

Електропіано і клавiнет мають таку ж клавiатуру, як фортепіано. Таким чином, прийоми гри на цих інструментах ті ж, що і на фортепіано. У електропіано струни замінені металевими стрижнями, з'єднаними з механізмом ударних молоточків. Тривалість звуку регулюється педаллю, голосність – спеціальним регулятором. Звучання клавiнета нагадує звучання клавесина. На відміну від електропіано

в цього інструмента натягнуті струни, по яких ударяють молоточки, отриманий звук підсилюється і подається на динамік. Інструмент має темброблок, сурдину, регулятор сили звуку. На клавінети можна витягувати різкі звуки стакато. Використовується він головним чином для надання характерного колориту в ритм-секції.

Дуже важливим інструментом ВІА є синтезатор, який має необмежені можливості змішування різних тембрів, гострих і м'яких атак звуку. Він здатний також створювати ефект гліссандо, повільного згасання звуків, імітувати шум дощу, моря, вітру і т.д.

Концертні синтезатори бувають одноголосі та поліфонічні. В творчій практиці переважно використовуються багатоголосні синтезатори, на яких виконавець може грати акордами, як на електрооргані чи фортепіано. Деякі концертні синтезатори мають вже набрані тембри, що імітують звучання традиційних музичних інструментів, наприклад, струнно-смичкових («стринг»), духових («брас»), а також людського голосу («вокодер»)' За допомогою «вокодерів» можна одержувати різні інтонації цілого хору. Ці інструменти виготовляються як самостійні, тобто з власною клавіатурою, а також як приставки для органа чи інших електронних моделей. Усі види синтезаторів, як і інші електромюзичні інструменти, при експлуатації підключаються безпосередньо до підсилювачів і динаміків, приєднуються до мікшерного пульта, якщо такий є. З появою синтезаторів значно розширилися експерименти в області темброзвукової імпровізації. Однак варто пам'ятати, що тільки в руках досвідчених музикантів можливості цього інструмента можуть бути розкриті цілком.

Жоден вокально-інструментальний ансамбль не обходиться без ударної установки. У комплект типових ударних установок входять: великий барабан з ногою педаллю-стукалкою; малий (робітник) барабан із пружиною; три чи більше том-тома; бонги (сопрано, альт, тенор); одна-дві великі підвісні тарілки; дві тарілки, змонтовані на вертикальній стійці з ногою педаллю (хай-хет).

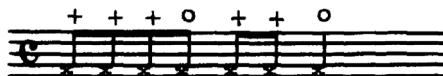
До цього складу часто додається бубон, конго (барабан циліндричної форми), трикутник, литаври, дзвіночки, маракаси, гра на яких вимагає іноді окремого виконавця.

Партії ударних інструментів записуються на трьох, частіше на п'ятьох лінійках. Однак останнім часом набула застосування одноштильна система запису:



Використання ударних інструментів залежить від стилю, темпу і характеру твору. Так, голосна моторно-динамічна музика супроводжується грою паличками по малому барабані. Гра щітками відтіняє тихе, ліричне виконання. У патетичних епізодах можна зіграти тремоло м'якими паличками по том-тому. Латиноамериканські ритми добре передають бонги і маракаси.

Тарілками хай-хет підкреслюють другу і четверту частки. По хай-хету грають паличками чи щітками:



(+) — закритий хай-хет;

(0) — відкритий хай-хет.

Малий барабан має найбільші динамічні можливості, тому на ньому можна чітко і яскраво виконувати будь-які метроритмічні побудови у будь-яких темпах і нюансах — від піанісимо до фортисимо, у будь-яких динамічних режимах. Звук малого барабана може бути приглушений спеціальним глушником. Щоб зняти характерний тріск барабана, потрібно спустити пружини.

Том-том через тривалість звучання погано пристосований до виконання швидких ритмічних фігур, зате одночасні удари по том-тому і великому барабану ефектно підкреслюють потрібні акценти.

Сьогодні гра на ударних інструментах стала дуже складною. Основою створюваного ритмічного малюнка стала по-

ліритмія. Обидві руки й обидві ноги сучасного барабанщика працюють абсолютно автономно. Якщо у джазі 40-60-х років (до авангарду) усі ритморисунки виконували на малому барабані, то у барабанщика рок-групи одну руку ніби замінює права нога, що грає на великому барабані. Ліва нога у цей час піднімає чи опускає тарілки хай-хета. У джазі прийоми гри на великому барабані ближче до прийомів гри на ударних духового оркестру, у рок-музиці – ближче до прийомів гри на литаврах, які використовуються у симфонічному оркестрі. У малого барабана з'явилася більш дробова фактура звучання. Вагоміші стали партії великого барабана; а гра на ударних придбала твердий, гострий характер і велику динамічність. Це спричинило нове ритмічне мислення у музикантів. Якщо в ансамблі є досвідчений барабанщик, то йому надається більше самостійності в грі.

Однак дуже часто у шкільних ВІА барабанщики не усвідомлюють своєї функції в ансамблі і забувають про те, що вони не солісти і їхньою першочерговою задачею є утримання темпу і ритму, підтримка музичних фраз, що виконуються мелодійними інструментами. Захоплюючись силовою грою і, як правило, одноманітними ритмоформулами, барабанщик заглушає творчі зусилля інших музикантів. Другим недоліком у молодих барабанщиків є те, що у повільних п'єсах вони прискорюють темп. Щоб такого не траплялося, рекомендується пограти з метрономом чи під запис професійних ансамблів. Свою гру барабанщик теж може записати на магнітофонну стрічку і разом з керівником проаналізувати її.

Іноді в репетиційній і концертній практиці застосовується електронний ритм-програмактор, що є імітатором звучання ударної установки і може використовуватися як основний чи додатковий ударний інструмент. Випускаються різні моделі ритм-програмакторів. У їхній експлуатації треба ретельно дотримуватися інструкції. Поряд з позитивними якостями ритм-програмактор має і недоліки. Імітація звуку тарілок, особливо великих, далека від оригіналу. До того ж, жоден

робот, яким би досконалим він не був, не в змозі замінити живу, одухотворену гру ударника. Але як тренажер для одержання епізодичного ефекту ритм-програматор цілком можна використовувати.

У складі інструментарію шкільних ВІА іноді трапляються й інші музичні інструменти: духові (труба, тромбон, кларнет, флейта, саксофон), народні (баян, сопілка, волинка), струнно-смичкові (скрипка, віолончель). Щоб добре грати, скажімо, на скрипці, фортепіано, трубі чи кларнеті, необхідно пройти повний курс навчання у музичній школі. У вокально-інструментальний ансамбль відбираються вже підготовлені хлопці. Тим же, хто хоче удосконалювати свої уміння, можна порекомендувати спеціальну методичну літературу. Але варто зауважити, що в моделях електрооргана і синтезатора є наявні тембри, що відповідають звучанню мідних духових і струнних інструментів, тому потреба у музикантах-духовиках, скрипалях значно знизилася. І це зрозуміло: набагато легше знайти на синтезаторі потрібну клавішу, ніж сурмачу чи тромбоністу точно потрапити в ноту.

2.2. Розумування творів і рішення різних виконавських задач

Як тільки учасники ВІА здобудуть необхідних навичок гри на своїх інструментах, з ними можна проводити групові заняття, головна мета яких – домогтися чистоти інтонування, єдності темпоритму, динамічної і штрихової гнучкості, художньої майстерності виконання.

Як краще проводити заняття, на що звернути увагу? На початку кожного заняття необхідно пояснити його мету і поставити конкретні завдання перед учасниками. Якщо має бути розбір нового твору, потрібно дати прослухати його: магнітофонний запис (якщо є) чи керівникові самому зіграти його на фортепіано, органі чи гітарі, акцентуючи увагу учнів

на рішенні технічно важких пасажів та інтонацій. Потім у ході спільного обговорення кожен учасник намагається поступово розібратися у характері та ідеї твору, знайти головну тему, її розробку, виявити стиль, особливості фактури, акомпанементу тощо. Наприкінці обговорення керівник коротко резюмує, а при необхідності коректує висловлені думки і тільки після цього відводить їм час для індивідуального програвання заздалегідь підготовленої партитури. Як правило, на цій стадії «прощупування» твору основна увага приділяється точному прочитанню нотного тексту з зазначеною динамікою й агогікою. Після того, як усі ознайомилися зі своїми партіями, можна спробувати усім разом у дуже повільному темпі програти якусь частину твору чи окрему фразу. При зведенні всіх партій потрібно домагатися динамічного балансу між звучанням мелодійних інструментів (електроорган, синтезатор, соло-гітара) і ритмічною пульсацією супроводу (ударні, бас-гітара, ритм-гітара). Коли музиканти зможуть грати свої партії напам'ять, тоді перед ними ставлять більш складні виконавські задачі.

При грі в ансамблі дуже важливо добре налаштувати інструменти, тоді можлива бездоганна чистота інтонування на них. Особливого значення набуває робота над якістю звуку і його динамікою.

Одним із важких моментів є фразування мелодії, тобто членування її на фрази, виявлення цезур. Перекручування фразування навіть при бездоганному технічному виконанні спотворює зміст усього твору. У процесі роботи над фразуванням виділяються три головних напрямки: а) членування на фрази, періоди; б) визначення кульмінаційних моментів; в) використання звукових ефектів як засобу художньої виразності.

Членування на фрази робиться за допомогою цезур. Розглянемо з погляду системи міжфразових цезур фрагмент п'єси Г. Гараняна «Вир»:



В багатьох п'єсах авторські і редакційні вказівки в нотах нерідко відсутні, тому розміщення цезур цілком залежить від виконавців. У популярній книзі І. Горвата і І. Васерберга «Основи джазової інтерпретації» читаємо: «Під фразуванням розуміємо точну інтерпретацію самостійного мелодійного фрагмента. У джазі і танцювальній музиці це поняття включає, крім цього, окрему інтерпретацію кожного звуку (виділене нами. – Б. Б.), обумовлену взаємними зв'язками в межах фрази» (Горовут І., Васерберг І. Основи джазової інтерпретації. – К., 1980. – С.5). Саме фразуванням відрізняється естрадне виконання твору, наприклад, від камерного. Велику роль при цьому відіграє темперамент, музичний досвід і власний творчий стиль виконавця. Саме від уміння виконавця фразувати мелодію залежить, чи дійде головна ідея твору до слухача, чи ним будуть сприйняті певні другорядні моменти.

На жаль, буває, що за зовнішньою ефектністю, помітністю виконавських прийомів ховається єдине прагнення домогтися нехай навіть тимчасового успіху публіки. Потрібно вміти відрізнити істинно художнє виразне виконання від дилетантського, псевдохудожнього. Справжній музикант відчуває і знає можливості свого інструмента й весь час пам'ятає про кінцевий художній результат. Він дотримується строго визначеного виконавського плану і застосовує різні виразні прийоми відповідно до художніх завдань трактування твору. Дилетант же, не задумуючись, віддається стихійному захлепчуванню своїми почуттями, щоб здивувати слухачів своєю технікою, навіть віртуозністю, силою звуку й оригінальністю фразування. Його виконання здобуває ледве чи не істеричний характер.

Але справжня віртуозність і високий ступінь майстерності не повинні нарочито випинатися, відволікати слухача від сприйняття сутності самого твору.

Процес роботи виконавця над композицією можна умовно розподілити на кілька етапів:

- 1) прояв інтересу до обраного твору;
- 2) детальний розбір нотного тексту;
- 3) осмислення його емоційно-образного змісту;
- 4) художня інтерпретація й оцінка.

Коли виконавець усіма почуттями і думками переймається духом тієї епохи, тієї ситуації, у якій «діє його герой», коли він не зв'язаний якими-небудь технічними труднощами, його гра стає природною і набуває естетичної цінності. Умілому виконавцю однаково далека і суб'єктивно-довільна інтерпретація твору, формальне прочитання нотного тексту. Однак можливості виконавця в плані художньої інтерпретації твору знаходяться в прямій залежності від об'єктивної художньої цінності твору. Саме в єдності авторського задуму і творчо цільної інтерпретації полягає головний зміст виконавства. Недаремно на титульному листі одного зі стародавніх трактатів про музику вміщено такий вислів: «Виконання є душею композиції».

Трохи інакше потрібно розглядати роль виконавця-акомпаніатора. Відомо, що більшість шкільних ВІА надають перевагу пісенному репертуару інструментальній композиції. Мистецтво ж акомпанувати на слух чи по нотах має свої труднощі, у ВІА тим більше, оскільки його учасники – це одночасно і співаки. Синтез співу із власним супроводом вимагає відповідних навичок.

Якщо акомпанувати по нотах, значить уміти їх читати, у тому числі з листа, з огляду на темпові, ритмічні, артикуляційні і динамічні вказівки. Читання з листа – це моментальна звукова розшифровка нотного тексту і розкриття художньої сутності музичного твору. Читаючи за інструментом твір, виконавець повинен намагатися «вловити» і передати його зміст із першого разу. Читання з листа передбачає вироблене тактильне відчуття, вільну орієнтацію на клавіатурі чи грифі. Для цього потрібне систематичне тренування. В основі процесу читання з листа лежить переклад зорових вражень у слухові за допомогою миттєвої рухової реакції. У

розвитку швидкості і виразності читання з листа велику роль грають внутрішній слух виконавця і швидкість зорового сприйняття нотного тексту. Виробленню навичок читання з листа сприяє також уміння транспонувати в обсязі півтону, тону і більше. При транспонуванні зір і слух привчаються до більш уважного ставлення до інтервальних зв'язків звуків і обчисленню їх не по абсолютній висоті, а в порівнянні з висотою попередніх нот.

Поки не вироблені ці навички хоча б на елементарному рівні, неможливо формувати специфічні уміння *більш* високого рівня, необхідні для читання з листа, – м'язове почуття (взаємозв'язок слухорухових уявлень), а також розвивати виконавське музичне мислення, пов'язане з розумінням авторського задуму і добором адекватних виконавських засобів. Помічено, що вміння читати з листа є одним з найважливіших емоційно-спонукальних факторів самостійної роботи музиканта.

В основі освоєння будь-якого виконавського прийому лежить попередня уява і зорово-тактильна орієнтована діяльність з наступним слуховим коректуванням. Тому для оволодіння необхідним ігровим прийомом учню потрібно добре уявляти подумки як «топографію» клавіатур, так і рухову схему майбутньої ігрової дії.

Дуже важливо відпрацьовувати швидко сприйняття нотної графіки й орієнтацію на клавіатурах. Одним з методів може бути «метод відносного читання», в основі якого на умінні швидко і чітко уявляти собі відстань між нотами-клавішами, що дає можливість легко дізнаватися і відтворювати інтервали чи акорди. Цей же метод використовують для розпізнавання найбільш розповсюджених ритмоінтонаційних комплексів, гармонійних оборотів, арпеджованих послідовностей і т.д.

Прискореному розвитку навичок читання з листа сприяє також відомий метод «фотографування», коли учню для запам'ятовування дається на кілька секунд уривок нотного тексту (мотив, фраза), потім цей текст закривають листом

паперу, а учень повинен зіграти те, що він запам'ятав. Час запам'ятовування тексту в цій вправі регулюється відповідно до можливостей учня. При цьому керівник стежить за тим, щоб він слухав своє виконання.

Для формування навичок аплікатурної орієнтації (уявлень ладогармонічних співвідношень у єдності з м'язовим почуттям і конкретним аплікатурним рішенням), необхідної при читанні з листа, потрібно якомога краще (без підглядання) засвоїти аплікатуру гам, арпеджіо й акордів.

Одним з найбільш ефективних методів розвитку музично-творчих здібностей є акомпанування по слуху. Буває так, що потрібно підіграти співаку, а нот пісні немає. У такому випадку підбір акомпанементу вимагає прояву визначених імпровізаторських здібностей. Акомпануючий повинен уміти вибрати правильну фактурну основу, знайти відповідні гармонійні і ритмічні формули, оформити мелодійний матеріал (підголоски, імітації, дублювання вокальної теми); уміти скласти, якщо треба, сольні вставки, вступ до пісні. Безумовно, граючи по слуху, він повинен зберігати характер і мелодійні особливості пісні, не спотворювати авторський задум.

Гра по слуху пов'язана з вибором тональності. Зазвичай шкільні музиканти добре орієнтуються тільки в «чергових» трьох-чотирьох тональностях (наприклад, ля мінор, ре мінор, до мажор, фа мажор) і, акомпануючи солістам, вокальній групі чи самим собі, намагаються нав'язати саме ці тональності, часом на шкоду вокальним теситурним можливостям співака. Для вибору зручної співаку тональності акомпаніатор повинен визначити його крайні верхні і нижні звуки.

Щоб учень легко орієнтувався в ладотональній системі, корисно запропонувати йому пограти в різних тональностях прості гармонійні схеми і довести їх до автоматизму. Перш ніж витягти звук з інструмента, йому треба спробувати почути його внутрішнім слухом. Неможливо підібрати по слуху мелодію, якщо вона не звучить у голові. Уміння реалізувати

те, що чується, приходить поступово, у процесі тренування.

Уміння акомпанувати по слуху розвивається залежно від того, як удосконалюється музичний слух, почуття клавіатури (грифа), зорово-слуховий стереотип та ін. Спочатку учаться грати по слуху прості мелодії з гармонійною підтримкою, що значно прискорює слухову орієнтацію і попадання в потрібну ноту. Потім звертаються до складнішого матеріалу.

В процесі навчання серйозна увага учасників ансамблю повинна бути приділена розвитку навичок творчої імпровізації. Імпровізація – процес музикування, у якому функції композитора і виконавця злиті воедино.

Імпровізація зустрічається у багатьох жанрах музики, але особливо характерна для фольклору і джазу. На відміну від композиторської музики, закріпленої в нотах, імпровізація не має нотного тексту, вона спонтанна. Імпровізація може бути вільною, не зв'язаною з якою-небудь темою. Дотепер ще існує думка деяких музикантів, що імпровізація ніяк не властива вокально-інструментальному жанру. Проте в даний час є цілий ряд ансамблів, що використовують під час своїх виступів елементи імпровізації. Потрібно знати, що навіть самі вільні імпровізації має лейтмотив. Але виконанні не кожного твору можна вільно імпровізувати.

Формуючи в учасників ВІА навички імпровізації, керівник повинен пам'ятати, що головна мета імпровізації – вивільнення схованої творчої енергії виконавця. Якість імпровізації, її художня цінність залежать від смаку виконавця, його творчої уяви, властивого йому почуття міри і форми. Однак користуватися готовими моделями заучених мелодійних ходів і фігураційних «заготовок» бажано тільки на початковому етапі творчого навчання, тому що щира імпровізація будується на протилежному принципі – руйнувати стереотипи.

Починати навчання мистецтву імпровізації потрібно тоді, коли в музиканта вже сформовані виконавський апарат і вироблена вільна зорово-слухова орієнтація при грі на інструменті. Оскільки імпровізація, як відомо, будується

на основі мелодійних, гармонійних і ритмічних варіювань. Більшість педагогів-музикантів вважають самим сприятливим ґрунтом для імпровізування ладогармонічну основу.

Імпровізація на ладогармонічній основі базується на закономірностях гармонійної пульсації, що може бути як рівномірною, так і нерівномірною. Зміна гармонії при рівномірній пульсації відбувається через рівні проміжки часу в строго визначеному місці музичної побудови. При нерівномірній пульсації гармонія змінюється через нерівні проміжки часу. У процесі подовженої рівномірно часткової пульсації зміна гармонії здійснюється усередині такту по долях, а рівномірно тактової – по тактах.

Гармонійну імпровізацію деякі вчителі пропонують починати з кадансу, оскільки кадансова зона є самою напруженою в музичній побудові. Тим більше, що в кадансовій зоні мелодійна інтонація підходить для домінантної гармонії. Після імпровізації на кадансовій основі керівник пропонує імпровізувати інтонаційну фразу до кадансу, у тонічній, плагальній і домінантовій гармонії. Треба, щоб учні почули і запам'ятали характерне звучання, рух баса і головних ладогармонічних побудов.

Для ускладнення музично-творчих завдань можна запропонувати створити ладогармонічну імпровізацію у визначеному жанрі (пісня, танець, марш і їхні різновиди). Потім спробувати імпровізувати у характері народних танців і пісень, але при цьому педагог повинен допомогти учасникам ансамблю проаналізувати мелодійні, метроритмічні і фактурні особливості музичного фольклору різних народів. У таких творчих завданнях важливим є здійснення підголоскової і імітаційної імпровізації.

При знайомстві з імпровізацією канонічних форм можна запропонувати загальноприйнятту техніку написання канону. Він заснований на закономірностях гармонійної пульсації. Темою для канону може стати лише та мелодія, що містить рівномірну (часткову, тактову чи структурну) гармонійну пульсацію.

Засвоїти мистецтво імпровізації допоможуть учням завдання теоретично будувати і грати на інструменті як найбільше ладових моделей: наприклад, від II ступеня - дорійський лад, від III - фрігійський, від IV - лідійський, від V - міксолідійський, а також мажорну гаму зі зниженими III, VII ступенями, септакорди в різних тональностях, різні секвенції, каданси, модуляції.

Велике значення має партія баса – це другий голос після мелодії. Він є фундаментом гармонійної побудови. Підбираючи на слух спочатку мелодію, потім придатний басовий голос, виконавець повинен спиратися на слуховий запас акордових послідовностей. Іншими словами, виконавець своїм внутрішнім слухом «укладає» мелодію в потрібну функціональну схему. При вільній імпровізації акордові звуки сполучаються з неакордовими, побічними звуками, із хроматизмом. Уміння складати гармонійні моделі є передумовою створення власних мотивів.

При освоєнні колективної імпровізації важливо виробити у всіх учасників ансамблю відчуття форми квадрата. У даному випадку це закінчена функціональна гармонійна структура (восьми-, дванадцяти-, шістнадцятитактна), що лежить в основі теми, з якої впливає імпровізація. У колективній імпровізації високо цінується «оперативність» музиканта, його миттєва реакція на ініціативу своїх партнерів і здатність дати дотепну відповідь-репліку. Для цього він має відчувати партнерів, лексику ритму ансамблю.

У плані навчання імпровізації цікаві, на наш погляд, такі творчі ігри, як «футбол» і «мінус один». У чому вони полягають? Спочатку підбирається тема для імпровізації і кожен музикант по черзі її виконує; потім перші чотири такти імпровізує, наприклад, соло-гітарист, наступні чотири – органіст, далі – бас-гітарист і останні чотири такти – гітарист чи барабанщик. Виникає свого роду творче змагання. Програвши тему кілька разів у такому порядку, можна змінити черговість: наприклад, першим буде грати ритм-гітарист, за

ним – бас-гітарист і т.д. На завершення кожний з музикантів імпровізує уже всі 16 тактів.

Друга творча гра – «мінус один», яка полягає у наступному. На магнітофонну плівку записується раніше вивчений ансамблем твір у декількох варіантах: перший – без партії соло-гітари, другий – без ритм-гітари і т.д. Треба доповнити відсутнє звучання в ансамблі своєю імпровізацією. Для набуття навичок вокальної імпровізації можна порекомендувати учням у самостійній роботі використовувати фонограми акомпанементу. Це заощадить час на репетиціях і дозволить співаку глибше розкрити свої творчі можливості.

Безсумнівну користь при навчанні імпровізації приносить прослуховування записів відомих майстрів, розшифровка імпровізацій, їхнє копіювання. Це розвиває музичний слух і пам'ять, допомагає зрозуміти рух думки видатних імпровізаторів, їхню логіку обробки теми. Приклади сольних імпровізацій всесвітньо відомих виконавців, таких, як Л.Армстронг, Б.Гудман, Ч.Паркер, Д.Гілеспі, О.Колман і ін., можна знайти у вже згадуваній книзі І.Горвата, І.Васенберга «Основи джазової інтерпретації» (Київ, 1980).

Імпровізація сприяє засвоєнню і закріпленню теоретичних знань, виконавської техніки і виразних засобів. Крім того, вона допомагає формуванню таких особистісних рис, як ініціативність, допитливість, сміливість приймати рішення і йти на ризик, здатність до концентрації уваги, цілковите самовладання. Вона служить також своєрідним засобом самоствердження. Жодна інша музична дисципліна не має у своєму розпорядженні такий широкий загальнотворчий спектр впливу на особистість, як імпровізаторська діяльність. Отже, мистецтво імпровізації стає самостійним видом творчості юних музикантів.

2.3. Вокальна підготовка учасників ВІА

Сучасна вокальна школа має великий досвід навчання і виховання співаків. Однак питання про те, яким має бути спів у вокально-інструментальних ансамблях і рок-групах,

залишається поки ще відкритим, дискусійним. Деякі вважають, що мікрофонне виконання не вимагає спеціальної підготовки, що воно нібито засноване на природному побутовому співі, при якому голосовий апарат функціонує так само, як у розмовному мовлені. Інші стверджують, що мікрофонний спів повинен мати свої вокальні характеристики. Отут треба зосередитись на інших думках з цієї проблеми. Наприклад, В.Л. Бриліна з багатим педагогічним і творчим досвідом роботи в галузі вокальної культури підготовки учнів підкреслювала, що розвиток їхньої вокальної культури завжди був і є першорядним питанням, незважаючи на те – співають вокалісти в мікрофон, чи ні. Але керівнику вокально-інструментальних ансамблів необхідно добре знати особливості розвитку голосів різних вікових груп. Вона приділяла увагу таким аспектам освоєння вокальної технології: застосуванню традиційних і інноваційних методів формування виконавської культури, організації і проведенню позакласних форм роботи та самостійній творчій діяльності (Бриліна В.Л., Ставінська Л.М. Вокальна професійна підготовка вчителя музики: методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. – С.74-75; 114).

Багато інших рекомендацій та методичних порад В.Л. Бриліної були враховані у цьому розділі книги.

У статті «Педагог за покликанням, наставник за духом: педагогічний і науковий спадок Валентини Людвиківни Бриліної» Людмила Онофрійчук відмітила: «її підхід до навчання гармонійно поєднує класичні методики з інноваційними практиками. Центральне місце в її педагогічній концепції посідає індивідуальний підхід до кожного студента, розвиток критичного мислення, формування професійної відповідальності та щирої любові до обраної справи» (Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія. – 2025. – Випуск 83. – С.71).

Здобутий досвід і професійний рівень В.Л. Бриліної дозволяв успішно готувати своїх учнів до творчих змагань

на Всеукраїнських і Міжнародних конкурсах і олімпіадах з вокальної майстерності. Їхні виступи завжди відрізнялися професійною підготовкою, сценічною виразністю та глибоким художнім змістом.

Варто також зазначити, що величезною гордістю В.Л. Бриліної, як люблячої й турботливої матері, був її син – відомий композитор. «Едуард Брилін визначився з професією в ранньому віці. Першою вчителькою стала його мати Валентина Людвиківна. Поступово домашнє музичування переросло в серйозні заняття музикою» (Якимчук О. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. – Київ: Вісник КНУКіМ. – Науковий журнал, 2024. – Том 7. – №1. – С.82).

Загальне захоплення форсованою гучністю, різкими електронними тембрами породило нові прийоми вокалізації, призвело до зміни традиційних уявлень про природний діапазон співочого голосу, естетичні критерії співу, ієрархії виразних можливостей співочих регістрів. Те, що зовсім недавно було доступним лише окремим видатним майстрам, здатним наповнити звучанням свого голосу величезний концертний зал, стало доступним і для звичайного співака.

Захоплення сучасних рок-музикантів тембровою розмаїтістю електроінструментів спонукало також деяких співаків до пошуків нових, оригінальних прийомів вокальної техніки. Поступово встановилася відповідна манера співу, що характеризується, на жаль, девальвацією вокального звуку, позбавленого індивідуального тембру, не підкріпленого подихом і роботою резонаторів, не збагаченого обертонами.

Серед деяких виконавців ВІА поширилися і ніби узаконились тенденції аматорського вокалу, що виявляються в співі відкритим горловим звуком.

Відсутність справжньої вокальної культури спонукає молодих виконавців до несвідомого поклоніння музичній моді, копіювання стандартних прийомів співу рок-груп, які співають у високій теситурі звуком, що імітує «фазз»-гітару. Спостерігається мікшування складів, штучне «роз-

гойдування» приголосних «м», «н» тощо. У сполученні з крикливістю подачі тексту, що нарочито підкреслює нібито силу почуттів, такий спів позбавлений природної вібрації, за рахунок якої завжди збільшуються яскравість звуку і його емоційне звучання. Воно не викликає естетичної насолоди і свідчить про поганий смак виконавця.

Варто зазначити, що мікрофон справді відкрив шлях на сцену співакам з посередніми голосовими даними. Але не можна забувати про те, що завдяки підсилювальним пристроям стають помітними не тільки переваги, але й недоліки співака. І тут висновок один: спів у мікрофон вимагає поставленого голосу – вокальної техніки, філіровки звуку, чистоти інтонації, зміни емоційного звучання залежно від змісту творів.

Відсутність вокальної культури у деяких модних естрадних співаків сприймається молодими виконавцями як норма. Молодь копіює естрадних зірок і тоді, як правило, співає у невластивому діапазоні, з пафосом, що найчастіше не відповідає змісту пісні.

Крикливість приносить велику шкоду незміцнілим голосам, призводить до травмування голосових зв'язок юних співаків. Тому перед керівником шкільних ансамблів постає проблема організації і проведення спеціальної вокальної роботи з опорою на дотримання співочого режиму і гігієни голосу.

Голоси учасників ансамблю можуть бути різними за своїм звучанням, тембром, силою і діапазоном. Однак в оцінці майстерності будь-якого співака варто керуватися такими його професійними якостями, як правильність звуковедення, подиху, дикції, чистоти інтонування, уміння співати в ансамблі; інтерпретації виконання, що відповідає задуму автора; виявляти акторську майстерність. Усе це складає культуру вокалу і самого виконавця. Велику роль відіграє особистість самого співака: його зовнішній вигляд, поведінка на естраді, вираз обличчя, міміка і жести. Від цього значно залежить його успіх.

Учасники вокально-інструментального ансамблю повинні добре володіти музичними інструментами, а також мати навички сольного й ансамблевого співу.

Тому керівникові ансамблю варто приділяти особливу увагу питанням співочої підготовки учнів і намагатися переконати їх у тому, що між класичною (оперною) і сучасною естрадною вокальною школами не може існувати принципових методичних протиріч, тому що сама природа голосу залишається незмінною.

Виховання співочих навичок передбачає вирішення таких задач: розвиток співочого подиху, дикції, звукоутворення, розширення діапазону голосу, чистоти інтонування; гармонійний розвиток усіх сторін музичного слуху (звуквисотного, ритмічного, тембрового, гармонійного, динамічного); формування музично-естетичних потреб, смаку й ідеалу.

Співаки-початківці повинні усвідомити, що спів – складний процес, у якому бере участь не тільки голосовий апарат, але і слух, і дихальні органи, і нервова система, і м'язовий апарат. Звучання голосу здійснюється за допомогою гортані, дихальної системи і резонаторів. Оцінюючи спів учнів, керівник враховує роботу дихальних органів, м'язової опори, акустичну форму надгортанного простору та органів артикуляції.

Процес оволодіння вокальною технікою, тобто набуття умінь свідомо керувати процесом фонації залежно від вокально-технічних і художніх вимог музичного твору, називається постановкою голосу. Поставлений голос відрізняється силою звучання, широтою звуквисотного діапазону, багатством тембрових фарб, культурою звукоутворення. Співак менше стомлюється, стає більш витривалим.

Співак з поставленим голосом здатний при мінімальних м'язових витратах енергії створювати максимальний акустичний ефект. Для цього він має знайти для себе оптимальний робочий режим, навчитися координувати (під контролем слуху) м'язові і резонаторні відчуття. Бережливе використання співаком цих відчуттів при виконанні вокаль-

них творів і створює враження стійкості звуку, «політності» і дзвінкості.

Тому, щоб робота з постановки голосу була усвідомленою, потрібно хоча б коротенько познайомити співаків шкільних ВІА з побудовою голосового апарату, його функціонуванням, зі співочою установкою, співочим подихом, звукоутворенням і регістрами співочого голосу – головним і грудним, з поняттям співочого діапазону, тембру голосу тощо.

Формування грудного регістра, особливо у підлітків, дуже відповідальний момент перебудови голосового апарату як у мутаційний, так і в післямутаційний період. Труднощі полягають у відсутності у підлітка навичок керування низьким регістром, що штовхає його на тривалий спів у фальцетній манері.

Фальцет, як відомо, найвищий регістр чоловічого співочого голосу, що виходить за межі його нормального обсягу. При витязі такого звучання голосові зв'язки коливаються краями, у результаті чого фальцет звучить слабко, безбарвно. Межі верхніх нот у співаків різні: деякі тенори співають фальцетом, починаючи від звуку «фа» першої октави, і в такий спосіб розширюють діапазон до «ре» і «мі» другої октави. У поєднанні з електроінструментами фальцет завдяки підсилювальній апаратурі трансформується і здобуває своєрідний акустичний колорит.

Ігнорування можливостей розвитку грудного регістра заважає становленню голосів, а також позбавляє ансамбль багатства природних тембрових фарб. До завдань формування співочих голосів учасників ансамблю входить розвиток у них як головного, так і грудного регістрів. У роботі над регістрами варто уникати таких дефектів звукоутворення, як горловий, форсований звук, носовий призвук.

Виконавці шкільних ВІА повинні мати чіткі уявлення про типи співочих голосів і розрізняти сопрано (колоратурне, ліричне, драматичне), сопрано (ліричне – високе, драматичне – низьке), контральто; тенор (ліричний,

лірико-драматичний, драматичний), баритон (ліричний, драматичний), бас (ліричний, центральний, низький – профундо).

Потрібно розповісти, що за своєю природою співочі голоси можуть бути і змішані, як, наприклад, лірико-колоратурне, лірико-драматичне сопрано і т.д. Чим тонше диференціює молодий співак свої резонаторні відчуття, тим ефективнішим буде процес становлення відповідного типу співочого голосу – гарантія його збереження від травмування при співі у довільному діапазоні.

Вироблення вокальної техніки багато в чому залежить від артикуляції і дикції співака. Вокальна дикція припускає чітку, виразну вимову слів у процесі співу і є одним з найважливіших виразних засобів. Вона визначається гнучкістю і рухливістю артикуляційного апарату.

Виконавці повинні знати, що існують відмінності між розмовною мовою і вокальною, які полягають в тому, що перша формується переважно передньою частиною ротової порожнини, а друга – глибинною областю м'якого неба, зева. Порушення в артикуляційному апараті стають іноді причиною, що перешкоджає виробленню автоматизму співочих навичок.

З дикцією й артикуляцією безпосередньо пов'язане співоче звукоутворення. Основою його є вільний, об'ємний звук. Важливу роль у звукоутворенні відіграє положення губ, розкриття рота, а також дотримання правильного співочого подиху, що забезпечують звучання співочого тону, що залишається незмінним при вимові голосних і приголосних, а також їхніх комбінацій. У зв'язку з цим у співі всі голосні звуки повинні бути протяжними; приголосні ж, навпаки, – активними, короткими. Мелодійна безперервність і співучість досягаються тим, що приголосні вимовляються швидко і приєднуються до наступного голосного.

Процес розвитку співочого голосу безпосередньо пов'язаний з диханням. Правильний співочий подих визначає силу і тривалість звуку, якість звукоутворення, темброві

фарби. Залежно від того, які органи найбільш активні у процесі подиху, розрізняються типи дихання: грудне, черевне і змішане, чи нижньореберно-діафрагматичне.

Грудний подих здійснюється за рахунок розширення і підняття верхньої частини грудної клітки; живіт при цьому втягується, ключиці, а іноді і плечі помітно піднімаються. При такому подиху співаку, особливо підлітку, не вистачає повітря для співу довгих фраз. Це не є прийнятним для співу і тому, що при підйомі верхньої частини грудної клітки м'язи шиї напружуються, що утруднює вільний рух гортані.

У роботі зі співаками шкільних ВІА необхідно прикласти максимум зусиль для вироблення у них нижньореберно-діафрагматичного типу дихання, що найбільш практичне і просте. Сутність його полягає в тому, що в роботу активно включаються грудна клітка і діафрагма. При вдиху розширюється нижня частина грудної клітки і разом з нею живіт. Це забезпечує нагромадження великого запасу повітря, необхідного для фразування. У співаків-початківців дуже важливо формувати навички правильного дихання – активного вдиху і плавного видиху. Вдих робиться одночасно через ніс і рот безшумно й глибоко. Видих йде рівномірно на розслаблених м'язах діафрагми до закінчення музичної фрази. Грудна клітка знаходиться під час співу в положенні вдиху. Це забезпечує опору звуку.

Уміння співочого дихання засвоюються поступово, але з самого початку необхідно познайомити учнів з наступними правилами: 1) не набирати занадто багато повітря, тому що при його зайвому запасі важко добре організувати атаку звуку і плавне голосоведення; 2) не починати звукоутворення без достатньої дихальної підтримки; 3) після помірковано глибокого вдиху варто зробити його затримку, інакше витрачається багато повітря і звук втрачає свою силу та пружність; 4) розподіл дихання повинен бути рівномірним до кінця фрази; 5) по закінченні фрази надлишок повітря видихнути перш, ніж почати новий вдих. Уміння аналізувати свої

дихальні відчуття і по них контролювати звукоутворення є дуже важливим для співака.

Вокально-технічні навички в сукупності є засобом художньої виразності, оскільки допомагають співаку втілити авторський задум, передати художній зміст твору. Виробляються вони за допомогою визначених вправ і закріплюються у процесі роботи над вокальним здобутком.

Кожна співоча навичка формується шляхом виконання спеціальних вправ. Однак не можна планувати вокальну роботу, як роботу тільки по набуттю окремих навичок, не закріплюючи усіх елементів звукоутворення.

Робота з формування вокальних навичок ведеться в опорі на наступні методичні вимоги: розвиток слуху, слухового контролю, уміння оцінити правильність виконання кожного вокально-технічного завдання; спів вправ без супроводу, що сприяє успішному вихованню вокального слуху і виробленню чистоти інтонування; зв'язок вокальних вправ з музичною грамотою, що забезпечується співом вправ по нотах; попередній показ і пояснення керівника, демонстрація наочного приладдя; свідоме засвоєння виконавцями правил і способів виконання вправ; чергування колективного співу вокальних вправ з індивідуальним.

У вокальній роботі з виконавцями шкільних ВІА можна виділити такі основні напрямки:

- 1) формування індивідуальних співочих навичок;
- 2) ансамблева робота (багатоголосний спів а капела в унісон, двоголосся, триголосся);
- 3) спів під власний акомпанемент в унісон, двоголосся, триголосся;
- 4) імпровізований спів «скет».

Робота з формування співочих навичок проводиться комплексно: наприклад, при відпрацьовуванні чіткої дикції одночасно приділяється увага і чистоті інтонування, співочому диханню. Поступово ускладнюються способи виконання, техніка, виразні засоби.

Вправи і розспівки підбираються посильні по діапазону, у середній теситурі, зручні для всієї групи. Дуже важливим є закріплення вокальних навичок кожного співака в ансамблевому співі, зрівноважування сили одного голосу із силою інших виконавців.

Однією з основних вимог, пропонованих співаку вокально-інструментального ансамблю, є уміння співвідносити свій виконавський стиль з індивідуальними прийомами і стилем виконання партнерів. Це значить, що ансамбль припускає загальну співочу установку виконавців, єдину манеру звуковедення, чіткість дикції, чистоту інтонування, вміння одночасно вступати і закінчувати музичні фрази, тримати рівновагу голосів, слухати і відчувати красу злиття голосів у гармонійному чи поліфонічному звучанні.

Залежно від складу співаків розрізняються три типи вокально-інструментальних ансамблів: однорідні жіночі.

У більшості ВІА і рок-групах, у тому числі і шкільних, всі учасники і співають, і самі собі акомпанують. Але іноді вводяться один-два соліста, і тоді всі інші, граючи, підспівують. Грукуються голоси за характером звучання, тембру, діапазону. Кожну партію можна розділити на дві – верхню і нижню.

Тип ансамблю визначає спосіб викладу музичного матеріалу. В однорідному жіночому він може викладатися акордами (перше сопрано веде мелодію; інші голоси, складаючи три-чотириголосся, рухаються ритмічно однаково), акордами з октавним замиканням (мелодія проходить у крайніх голосах).

Чоловічі ансамблі складаються в основному з тенорів і басів. Саме при такому складі часто використовується прийом фальцетного співу. Способи викладу мелодії тут можуть бути такі ж, що й у жіночого ансамблю: акордами (мелодія доручається верхньому голосу); мелодію веде нижній голос; мелодія проходить у середньому голосі; мелодія може бути доручена верхньому і нижньому голосам в октаву (акорди з октавним замиканням).

Змішана вокальна група може складатися, наприклад, із двох-трьох жіночих і двох-трьох чоловічих голосів. Для змішаної вокальної групи характерні ті ж способи викладу, що і для однорідних жіночих і чоловічих: в акордовому викладі мелодія проводиться у верхніх голосах жіночої і чоловічої груп. Мелодія одночасно дублюється в октаву нижніми голосами обох груп (унісон у змішаних групах має великий діапазон), а також комбіновані способи проведення мелодії, коли жіночі голоси виконують мелодію акордами, чоловічі одночасно в унісон, іноді дублюючи партії музичних інструментів.

Співоча практика ВІА виробила найбільш характерні принципи колективної творчої діяльності, основу яких складає багатоголосся. Барвистість багатоголосся у вокально-інструментальному ансамблі виявляється особливо яскраво й одержує багату гармонійну підтримку в акомпанементі. Великої майстерності вимагає виконання творів без супроводу. Співати під власний акомпанемент неможливо без чіткої координації вокальних навичок і гри на інструменті, тобто без сполучення виконавських навичок. Якість двоєдиного виконавства залежить від здатності до слухового самоконтролю, від правильної звукової рівноваги між співом і акомпанементом.

Отже, музично-виконавська творчість у ВІА розвивається у визначеній послідовності:

- 1) оволодіння вокальною партією (ознайомлення з вокальною партією і проспівка її з текстом, аналіз фразування, позначення моментів вступу й узяття подиху);
- 2) розучування акомпанементу (гра партії на своєму інструменті, з'єднання вокальної партії з акомпанементом);
- 3) виконання твору (спів вокальної партії зі словами під власний акомпанемент).

Ускладнення партії супроводу має відбуватися поступово, залежно від того, як співак зможе цілком контролювати свій спів. Тренувальні завдання – різні типи акомпанементу – виконуються у визначеній послідовності: а) гармонійна підтримка; б) унісон з вокальною партією; в) чергування

баса й акорду; г) акордова пульсація; д) гармонійні фігурації; е) акомпанементи змішаного типу.

Поєднання вокальної партії й акомпанементу вимагає автоматизації виконавських дій. Відомо, що однією з головних причин нечистого інтонування є слабка координація між слуховими уявленнями і відтворенням звуку. В ансамблі значення чистоти інтонування ще більше зростає. На це потрібно звертати увагу протягом усього навчання, для того щоб навчити співаків відчувати найменшу інтонаційну неточність.

Необхідною умовою формування вокально-виконавських навичок є цілеспрямований підбір вправ, окремих фрагментів з творів рок-музики, джазу і класики. Це сприяє не тільки закріпленню технічних прийомів, але і розширює пізнання учнів про світову музичну культуру в цілому.

Наведемо деякі приклади відповідних вправ. Для досягнення чистого інтонування хроматизмів і синкоп можна використовувати фрагмент мелодії пісні «Важкий день» з репертуару ансамблю «Бітлз»:

Вокал

А...

Орган
(синтезатор)

А^b А^b В

Гітари

E^b A^b₇ E^b_m E⁴

Чистота інтонування залежить не тільки від точного відтворення голосом висоти звуку, але багато в чому і від резонаторних відчуттів, самоконтролю за допомогою внутрішнього слуху.

Кожен виконавець має уважно слухати й інших співаків, максимально прагнути до злиття з ними. Це дозволить одержати тембровий унісон, що, на жаль, часто на практиці регулюється тільки звукоапаратурою.

Робота над унісоном дуже важлива. Досягнення його залежить, головним чином, від єдиної манери вокалізації голосних, а також від характеру вібрації голосів. Кожен учасник ансамблю повинен активно брати участь у створенні чистого унісону, уважно вслухуючись у звучання голосів інших співаків, зливаючись з ними. Чистота інтонування мелодійного ладу залежить як від вокально-технічних умінь виконавців, так і від їхнього фізичного стану.

Зважаючи на інтерес учасників ВІА до сучасних ритмів бажано проводити розспівки, побудовані на відомих джазових темах. Підбір відповідних розспівок активізував роботу співаків.

Для вироблення чіткої дикції й оволодіння складним ритмічним малюнком можливо запропонувати фрагмент імпровізації на популярну тему з мюзиклу Дж. Гершвіна «Коханий мій»:

Вокал

ла-ла-ла...

Гітари

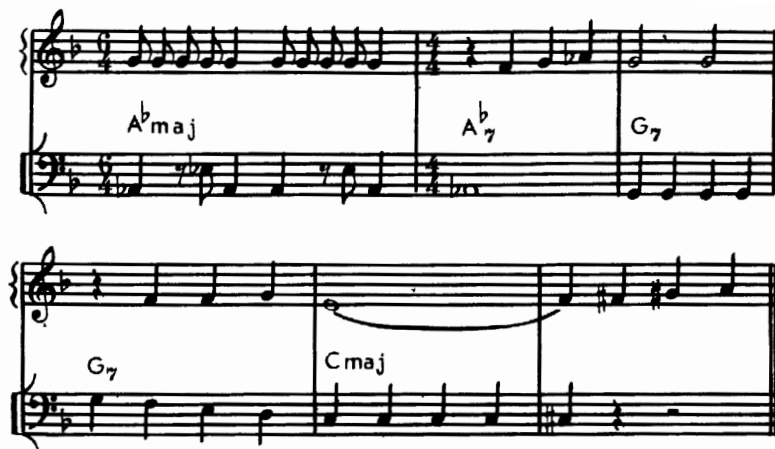
C Cm

The first system of notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 7/8 time signature, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes and an accent. The middle staff shows chords Gm and A7. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The second system also consists of three staves. The top staff has a triplet of eighth notes. The middle staff shows chords Fm, G7, C, and Db. The bottom staff is a bass clef with a bass line.

Особливу увагу варто звернути на точне виконання акцентів. Грати мелодію бажано з підйомом, створюваним за допомогою ритмоакцентів. Бас-гітара грає побічну партію, соло- і ритм-гітари – акорди.

Для цього краще використовувати музичну тему композитора Ф.Лея:

The musical notation is divided into two systems. The first system shows a vocal line (Вокал) with the lyrics 'ша_ба_да ша_ба_да_ба_да...' and a guitar line (Гітари) in bass clef. The guitar line has chords F and Bmaj. The second system shows a guitar line in treble clef with chords B7, A7, and A7. The guitar line in the second system is in a 4/4 time signature.



Паралельно з вправами на джазові теми бажано використовувати теми з класичної вокальної й інструментальної музики.

Успішна робота над унісоном дає можливість перейти до багатоголосного ансамблевого співу. Природно, що при цьому потрібно домагатися художньої єдності виконання, узгодженості, урівноваженості усіх виконавських компонентів, дотримання метроритму і темпу, динамічної виразності.

Від мелодійного ладу кожної партії залежить і гармонійний лад. Саме в гармонійному ладі, що виникає при акордовому викладі декількох голосів, організованих на ладовій основі, виразно виявляються їхні акустичні зв'язки.

Інтонування акордів в ансамблі – завдання більш складне і вимагає визначеної педагогічної майстерності. Початок випливає з мажорних і мінорних тризвуків, а потім переходить до їх звертань. Тільки навчивши чисто інтонувати тризвуки, можна починати освоєння дисонуючих акордів у тій же послідовності. Спочатку береться основний звук, потім терція, квінта, септима. Як тільки зазвучав основний вид септакордів, можна переходити до їх звертань.

При співі складних ритмічних структур і формуванні характерної ритмічної імпульсивності мелодії використовуються (як вправи) фрагменти інструментальних імпровізацій. Спочатку вони записуються керівником, розшифро-

вуються за ступенем складності і потім відпрацьовуються на індивідуальних і групових заняттях відповідно до підготовленості і здібностей співаків ансамблю. Доцільно почати освоєння складної ритмічної побудови з вправ на одній ноті (це допоможе зосередитися на відтворенні ритму) і продовжувати доти, поки не буде вироблено визначений автоматизм при відтворенні даного ритмічного малюнка. Потім цей ритмічний малюнок переноситься на мелодійну основу заданої теми. Наступним етапом може бути переміщення акцентів із сильної частки на слабку. Спочатку цей методичний прийом відпрацьовується на малюнках, записаних чвертями і восьмими, з акцентуванням заданих нот. Потім можна перейти до вправ на акцентування тріолей у комбінації з іншими довжинами. Поряд з освоєнням ритмічних структур важливим елементом є сінкопіювання. Відпрацювання навичок його виконання вимагає тривалого тренування і наочного показу.

Особливу увагу у вокальній підготовці варто приділяти розвитку навичок правильного виконання штрихів і акцентів, які мають важливе значення. Учасники ансамблю повинні володіти не тільки основними динамічними відтінками – піанісимо, піано, меццо-форте, форте, фортисимо, але і вміти зіставити звучання різної сили, поступово і швидко послабити чи підсилити його відповідно до художніх задач. Без нюансування виконання здається холодним, безликим, нудним, при занадто рясній кількості штрихів і відтінків – вульгарним.

Якість ансамблевого співу багато в чому залежить не тільки від вокальної техніки співаків, але і від чистоти налаштування звукової апаратури, мікрофонів, від уміння пристосувати до них свій голос.

Керівник повинен добре знати особливості розвитку голосів різних вікових груп. Це необхідно для того, щоб запропоновані ним вимоги відповідали психофізіологічним можливостям співаків. У зв'язку з тим, що у підлітковому віці настає мутація, а потім постмутаційний період, слід

дбайливо й уважно ставитися до учнів, дотримуватися гігієнічних правил і режиму роботи.

У хлопчиків 13-15 років у зв'язку з ростом гортані значно збільшується довжина зв'язок. Унаслідок нерівномірного росту резонаторних порожнин відбувається дискоординація роботи голосового апарату. Голос різко змінюється, відзначається зниженням діапазону. До кінця мутації він знижується на октаву. Якщо процес мутації проходить поступово, заняття співом варто продовжувати. При ознаках сипатості, захриплості в розмові чи співі необхідна консультація лікаря-отоларинголога для встановлення правильного діагнозу, щоб з'ясувати, чи є це гострою формою мутацій, чи, ларингітуючи, ці ознаки викликані іншими причинами.

У дівчат мутаційний період проходить м'якше, спостерігається збільшення гортані приблизно на одну третину в порівнянні з хлопчиками. Різких змін у співочому голосі не відбувається, зате з'являється грудне звучання. Воно стає сильнішим, збільшується діапазон. Дівчаткам також необхідний постійний лікарський огляд.

У 17-18-літніх формування голосу ще не завершилось, однак за силою і діапазоном він наближається до голосу дорослих. Завдання керівника у цей період полягає в тому, щоб розвинути навички переключення головного природного звучання голосу на низький, грудний регістр.

Успішна творча діяльність співака залежить від його стану здоров'я, від дотримання ним визначених правил у роботі. У зв'язку з цим необхідно розповісти юним співакам про гігієну співочого голосу.

Для збереження голосового апарату в здоровому стані співакам необхідно дотримуватися визначених правил. Після репетиції чи концерту треба якийсь час зачекати в приміщенні, не виходити відразу на холодне повітря. На вулиці рекомендується дихати через ніс (це охороняє зв'язки від переохолодження), голосно не розмовляти і не галасувати, найкраще помовчати. Варто обережати дихальні шляхи не тільки від переохолодження, але і від пилу, шкідливих за-

пахів (диму, фарби), тому що вони можуть викликати роздратування слизової оболонки дихальних шляхів. Доцільно пояснити співакам причини заборони паління, вживання алкогольних напоїв.

Дотримання визначеного режиму охороняє голос від перевтоми. Однією з причин перенапруги може бути неопоставлена розмовна мова, при якій співак так само швидко втомлюється, як при тривалому співі. Голосний і напружений спів на занадто високих чи низьких звуках також украй шкідливий для юних співаків. Нераціональне співоче навантаження, як і значних труднощів співочий репертуар, руйнівним чином діє на незміцнілі голоси.

На завершення можна порекомендувати такий режим співочих занять у шкільному вокально-інструментальному ансамблі: розспівка, спів вправ – 10 хв; повторення творів – 15 хв; відпочинок – 5 хв; художнє відпрацьовування репертуару з акомпанементом – 30 хв; відпочинок – 10 хв; розучування нового репертуару – 20 хв.

2.4. Технічні засоби й особливості аранжування у ВІА

Діяльність сучасних ВІА, рок-груп немислима без звукопідсилювальної апаратури. Як мінімум, потрібно два-три підсилювачі до електрогітар, клавішних і ударних інструментів, окремий низькочастотний підсилювач зі стовпчиком для бас-гітари (надійнішим вважається підсилювач із двома динаміками).

У концертній практиці шкільних ВІА частіше застосовуються підсилювачі типу «БІАГ-200» (Чехословакія), «Регент-600», «Регент-1000» (Угорщина), підсилювальна апаратура в комплекті з електроорганом «Вермона» (Німеччина), «Ямаха» (Японія). Раніше випускалися також спеціальні приставки для одержання звукових ефектів, які зручно використовувати для спільної роботи із синтезатором, електроінструментами. Переносний музичний

інструмент «Форманта» поєднує в собі поліфонічний електромузикальний інструмент і синтезатор, а електронний пристрій «Полівокс» дозволяє зображувати різноманітні відтінки звучання і шумові ефекти. Завдяки їм гітаристи можуть одержувати безупинний, тягучий звук, імітувати тембри гавайської гітари, скрипки, органа.

Комплект необхідної апаратури буде неповним без окремого мікшерного пульта. Керувати мікшерним пультом може сам керівник чи звукорежисер, які правильно використовують прийоми зсуву звукових сигналів, виділяють окремі групи інструментів, вокалу, чи підсилюють (послаблюють) загальне звучання ансамблю, вводять додаткові ефекти. Наприклад, збільшуючи силу звуку на частотах 1000—1500 Гц, можна підвищити розбірливість жіночого голосу, а на частотах 600—1000 Гц – чоловічого. Звучання соло-гітари вийде виразнішим, якщо збільшити силу звуку на частотах 2500—5000 Гц.

Об'ємності звучання можна домогтися при додаванні сигналів, затриманих на великих тимчасових інтервалах.

Від звукорежисера залежить якість виконання номера, тобто він повинен вміти встановити правильний баланс рівня звучності вокальної лінії і групи супроводу. Щоб одержати оптимальний варіант, при якому музичний акомпанемент не глушить співака, потрібно використовувати окремі комплекти апаратури для підсилення інструментальної чи вокальної музики, гнучко балансувати тембральну окрасу звуку.

В основному вся апаратура, що використовується у вокально-інструментальних ансамблях, живиться електроенергією освітлювальної мережі, що становить небезпеку враження струмом. Тому керівнику ансамблю потрібно, по-перше, провести з учасниками групи інструктаж з техніки безпеки; по-друге, проконтролювати самому надійність ізоляції проводів і кабелів, розраховану на напругу не менш 500 вольт, простежити, щоб усі проводи закінчувалися справними з'єднувачами і шнури, які приєднують

інструменти до підсилювачів, були не занадто короткими (краще застосовувати скручені шнури, що дозволяє музикантам вільніше рухатися по сцені; зручніший в роботі пальчиковий штекер, оскільки з ним можна підключатися набагато оперативніше, ніж багатоштирьковим). Крім цього необхідно встановити захисне заземлення металевих корпусів звукопідсилювальної апаратури. Для цього потрібно використовувати мідний провід чи плетінки перетином не менш 2,5 м² і прикріпити до заземлення чи опалювальних батарей. Такі заходи безпеки охороняють від нещасного випадку, що може статися, якщо ізоляція несправна і напруга мережі потрапляє на корпус, одна частина якого заземлена, а інша – ні, і музикант торкається одночасно обох.

Іноді на концертах для створення додаткових ефектів застосовують генератори холодної пари й іонних лазерів. Робота з ними вимагає особливої обережності, тому що лазерне випромінювання, що має досить велику вихідну потужність, при прямому попаданні в очі чи на шкіру викликає опік, а генератори холодної пари, у яких використовується рідкий азот (для одержання ефекту диму, хмар), мають температуру випару мінус 196°С і теж небезпечні.

Щоб використовувати у своїй художньо-практичній діяльності сучасну звукопідсилювальну, електроакустичну й іншу техніку, учасники ВІА повинні пройти спеціальну підготовку. Під час репетицій керівник ансамблю знайомить учасників із правилами керування радіопідсилювальною апаратурою, допомагає їм отримати елементарні навички роботи з цими приладами, що дозволяють створювати різні звукові ефекти. Він пояснює, що треба стежити за тим, щоб потужність підсилювальних систем відповідала вихідній потужності підсилювача, інакше будуть з'являтися перешкоди, перекручування звуку.

Окрема розмова – про гучність. Відомо, що надмірний звук є причиною втоми, ослаблення пам'яті й уваги; збудженість негативно впливає на сприйняття і процеси виконавської діяльності. Крім того, одноманітні низькі звуки бас-гітари і

великого барабана, впливаючи на нервову систему організму, викликають деяку загальмованість діяльності мозку. Незважаючи на те, що музиканти згодом адаптуються, звикають до максимальних звукових перевантажень, це не може цілком захистити організм. Щоб уникнути негативних наслідків, необхідно знати фізико-акустичні властивості сучасної електронної звукопідсилювальної апаратури і розумно нею керувати. Важливо не допускати у репетиційній практиці зайвої гучності, тобто виходити за межі 70-90 дБ. Динамічні ефекти треба застосовувати залежно від значення змісту твору.

Перед концертом керівнику варто перевірити особливості сцени, акустику залу, тому що звуковий баланс при порожньому і наповненому залі далеко не ідентичний. Забезпечення нормальної чутності багато в чому залежить від розмірів залу, обробки стін, хоча дуже важлива і якість апаратури. Кількість динаміків визначається потужністю підсилювачів і площею залу. Наприклад, для залу на 250 місць потрібно підібрати підсилювачі з розрахунку 1 Вт потужності на кожні 25 слухачів. На відкритих майданчиках динаміки краще розосереджувати по різних зонах і встановлювати їх під кутом 35–45 градусів по бічних стійках. Звук при такому розташуванні буде сприйматися слухачами з різних напрямків. У невеликому залі краще встановлювати їх в одному місці, прямо на сцені, і розміщувати подалі від мікрофонів: інакше може виникнути зворотний вплив робочих динаміків на мікрофон, що виявляється в технічному тлі (гудіння, свист). Щоб зменшити перешкоди, краще використовувати мікрофони спрямованої дії. Найбільш придатними і недорогими є мікрофони МД-300, КСМ-19-02, КСМ-19-04, А-5, а до них і мікрофонні стійки 11-А-13, 11-А-33.

Відомо, що творча своєрідність будь-якого ансамблю значно залежить від аранжувань творів, що виконуються. Аранжування є однією зі сторін музично-художньої творчості, оскільки вона допомагає втіленню композиторського задуму. В естрадній, особливо вокально-інструментальній,

практиці аранжування отримало самостійне творче значення. Вивчення кращих зразків професійно виконаних аранжувань, використання вдалих прийомів з навчальною метою, безумовно, приносить величезну користь. Останнім часом з'явилася методична література з аранжування для ВІА, хоча через величезний попит вона рідко доходить до шкільних ансамблів.

Уміння і навички аранжувальника ґрунтуються на знанні інструментарію, прийомів звукотворення, тембродинаміки, технічних можливостей музикантів і їх вокальних даних, а також способів педалізації, ансамблевої ритміки, формоутворення і т.д. Основна мета аранжування – найбільш виразно передати художній зміст твору.

Аранжувальником у шкільних ВІА, як правило, є сам керівник. Він продумує всю композицію твору, його інтерпретацію в цілому, з огляду на художні можливості кожного виконавця, типові особливості того чи іншого інструмента по фактурі і характеру звучання, можливі електронні звукові ефекти (фазтон, реверберація, пристрій «луна», фленджер). Наприклад, ефекти перекручування звуку «вау-вау» чи фазтон, призначені, головним чином, для соло-гітари, іноді для бас-гітари, додають звуку у певні моменти гри додаткової окраси. Однак, підключати ці ефекти до ритм-гітари не рекомендується, тому що тоді виникає хаос у звучанні ансамблю. Це можливо тільки при підкресленні якого-небудь короткочасного художнього прийому, не більше. Те ж саме можна сказати про реверберацію і пристрій «луна», що використовуються для прикраси голосу чи сольного інструмента, але не ритм-секції. Фленджер як ефект тимчасової затримки звуку можна застосовувати набагато ширше.

Особливо уваги вимагає підготовка партій для ритм-секції: адже як би прекрасно не звучали провідні мелодійні інструменти, нечіткий ритм може зіпсувати усе виконання і, навпаки, пружний і осмислений ритм (у виконанні барабанщика, ритм-басів-гітаристів) сховає, згладить усі неточності навіть дуже недосконалої гри інших музикантів. Тому так

важливо стилістично об'єднати ритмічний малюнок усіх інструментів, а якщо одному з них, наприклад ударному, надається сольний епізод, то, указавши на характер соло, досить записати динаміку виконання, а також початок і кінець епізоду, щоб весь склад ансамблю зміг вступити у гру без затримок.

У готових надрукованих партитурах для ВІА не завжди вказуються тембральні позначення. Тому, працюючи над партитурою інструментального твору чи пісні, аранжувальник зобов'язаний вказати на застосування визначених регістрів і тембрів для кожного виконавця згідно зі змістом п'єси. Наприклад, до пісні з драматичним змістом найкраще підходить зумерний тембр електрооргана, що вносить відчуття тривоги і спричиняє занепокоєння, а для піднесеного, урочистого гімну, без сумніву, знадобляться широкі акорди суто органного звучання.

Заочне розписування партитури для самих різних складів ансамблю і виконавців поєднується з певними труднощами. В одному ансамблі, наприклад, є віртуоз-гітарист, в іншому – чудовий органіст (їм і партії складніші), а в третьому – музиканти-початківці, проте гарні співаки... Тому аранжування робиться, як говориться, на місці. Але будь-яка, навіть майстерно зроблена партитура не пролунає на належному рівні, якщо буде занадто велика гучність. Від співавторів аранжувальника, тобто виконавців і звукорежисера, також залежить, почує чи ні аудиторія нюанси, фразування, агогіку – творчі знахідки аранжувальника.

Деякі шанувальники важкого року вважають надмірну гучність обов'язковою, вражаючи її специфічною особливістю жанру. І не дивно, адже багато рок-груп, які забезпечені потужною апаратурою, принципово відмовляються від виступів, якщо інтенсивність звуку не буде досягати 110-120 дБ. У цьому вони вбачають гарантію свого успіху. Але одна справа, коли група виступає з концертом перед величезною аудиторією (Палац спорту, стадіон, площа), тоді потужність

звуку не обмежується. Проте найчастіше доводиться грати в невеликих залах, а приглушити звук музиканти не бажають, щоб не відстати від моди. Це зводить нанівець зусилля аранжувальника.

Аранжування того чи іншого твору звичайно роблять у три етапи: перший етап – ескізний (фіксація основних, самих істотних деталей; вибір тональності; визначення того, де будуть сольні фрагменти, тутті, вступ, фінал); другий етап – написання пробного варіанта партитури, що неодноразово програється ансамблем і уточнюється, і, нарешті, третій етап – остаточний запис аранжування.

При аранжуванні інструментальної п'єси потрібно, як можна рельєфніше, виділяти основну мелодійну лінію. Для цього регістр, призначений для проведення теми, не навантажується звучанням інших інструментів. Якщо фактура не дозволяє залишити «вільну зону» для мелодії, то можна використовувати тембри, що контрастують. Слабші за силою звуку інструменти, з'єднані в акорді, вимагають застосування динаміків. Сподівання на те, що звукорежисер зрівноважить всі інструменти, що беруть участь у викладі гармонії, негативно позначається на виконавській техніці. Коли ансамбль виступає у відкритому приміщенні, відбувається розсіювання звуку і звукова рівновага порушується. Це теж потрібно передбачити.

Останнім часом розширилися тембродинамічні можливості інструментарію вокально-інструментальних ансамблів, з'явилися досконаліші перетворювачі звуку, що дозволяють робити різні звукові ефекти. Найчастіше виконавець, граючи, наприклад, на синтезаторі, отримує естетичне задоволення від самого процесу відчуття звуку. Демонструючи гарні звукові сполучення, він не зв'язує їх з образною структурою твору, що виконується. Крім того, нагромадженість темброефектів часто перекривають мелодико-гармонійну фактуру п'єси. Якщо керівник не приділяє належну увагу раціональному підбору тембру

і динаміки, виконавці перестають зважати на їхнє перенасичення, а внаслідок цього ускладнюється осмислене сприйняття інтерпретації самого твору. Навчити учнів розуміти можливості свого інструмента, чути себе й інших – найважливіші завдання керівника ансамблю.

Розділ 3.

РОЛЬ РЕПЕРТУАРУ У ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ

3.1. Естетична цінність репертуару і критерії його вибору

Художній репертуар виконавської діяльності вокально-інструментальних ансамблів є важливою творчою спрямованістю колективу. Ця діяльність розглядається як керований психолого-педагогічний процес, у якому відбувається взаємодія «вчитель - учень», що ґрунтується на творчих потребах і усвідомленому сприйманні естетичної цінності того чи іншого музичного твору. «Сформований досвід дозволяє педагогам творчо розв'язувати конкретні навчально-виховні завдання, гнучко адаптуватися до змін і вимог часу, досягаючи при цьому якісних результатів (Мороз М.О. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики в умовах педагогічного коледжу: Теорія і практика: Монографія. – Вінниця, ТОВ «Твори», 2020. – С.7).

Високомистецькі музичні твори розвивають естетичні почуття, пізнавальні здібності людини, активізують волю. Музика здатна будити в слухачів високі помисли і почуття, виховувати в них ідеали добра і краси.

В умовах активного розвитку інформатизації освітньої сфери, її доступність з кожним роком розширюється з неймовірною швидкістю. Одночасно завдяки науково-технічним досягненням відкритий широкий доступ до багатств світової музичної культури. Але це ставить слухача і виконавця перед дилемою вибору відповідно до його музичних схильностей, симпатій і антипатій. Що стосується естрадної музики, то тут звичайно на вибір впливає музична мода.

Проблема виховання здорових смаків молоді, яка захоплюється поп-біт-рок-музикою, давно хвилює наших

педагогів-музикантів. Багато що в цій області змінилося на краще: стало більше звучати змістовної музики, підвищилися вимоги до естрадних концертів, що звучать по радіо і телебаченню. Однак, далеко не кожна молода людина здатна критично оцінити прослухану музику, вибрати справді високомистецькі твори.

Відомо, що будь-яка музична новинка може зацікавити багатьох молодих виконавців, а також і слухачів, у яких ще не сформовані власні критерії оцінки. Чим менше в них розвинений смак, тим більше вони піддані впливу моди. Залучення до модного стандарту йде через емоційне навіювання. Створюючи почуття спільності, стандарт спрямовує колективну вибірковість і звільняє від мук вибору. Прийняття визначеного зразка, наприклад модного шлягеру, формує стереотип смаку, музичних потреб. Усяке відхилення від зразка-стандарту народжує почуття несприйняття інших музичних стилів, напрямків і стихійно викликає відверте заперечення їх. Звичайно, не всі аматори естрадної музики стають в опозицію до загальноприйнятих музичних цінностей, однак є такі, для яких існують тільки стандарти. У даному випадку виступає мода, що має силу свого роду психологічного примусу: навіть, якщо музика нічого не варта, приходить ся пристосовуватися, здобувати відповідну інформацію, щоб не здаватися відсталим. У розумінні прихильників моди не знати імен нових естрадних зірок, не мати записів новоявлених рок-груп – синонім відсталості. Ефект самоствердження регулюється такими зовнішніми проявами, як наслідування в одязі, манерах поведінки тощо. На жаль, багато шкільних вокально-інструментальних ансамблів без оглядки намагаються копіювати не найкращі зразки для наслідування. Тому вибір репертуару не повинен носити стихійний характер. Потрібним є попередній перегляд програм компетентними художніми радами.

Від правильно відібраного репертуару залежить не тільки творчий, але і духовний ріст кожного учасника ансамблю, формування в нього художнього смаку, здатності

знаходити і розуміти прекрасне. Систематично вивчаючи інтереси і художні переваги своїх підопічних, керівник має у своєму розпорядженні конкретні дані про те, що вони слухають вдома, які записи колекціонують, яким музичним напрямкам віддають свою перевагу. Такий підхід до справи допомагає визначити той репертуар, що, з одного боку, був би їм емоційно близький і цікавий, а з іншого боку, мав би виховний вплив.

Аналіз наукової літератури європейських учених показує, що під час воєнних дій треба застосовувати такі стратегії навчання, як мотиваційно-надихаючі, більш практичні і навіть розважальні (Salha S., Tlili A., Shehata B., Zhang X., Endris A., Arar K., Mishra S., Jemni M. How to Maintain Education During Wars? An Integrative Approach to Ensure the Right to Education. Open Praxis, 2024. 16(2), P.160-179. <https://doi.org/10.55982/>).

При підборі репертуару, звичайно, необхідно піклуватися про розмаїтість тематики. Відомо, що більшість ансамблів включають у свої програми, головним чином, розважально-танцювальну музику. Але потрібно залучити юних музикантів і до серйозних музичних творів. Це, імовірно, буде можливо, якщо будувати репертуар від сьогодишньої улюбленої, звичної музики, що «на слуху», поступово заглиблюючись в історію і складні форми музичної спадщини. Хронологічний метод вивчення музики композиторів-класиків, прийнятий у спеціальних навчальних закладах, звичайно, не виправдує себе у масовому непрофесійному музичному вихованні.

Значну частину програми шкільного ансамблю повинна займати сучасна музика – кращі зразки як вітчизняної, так і закордонної музики, а також народні пісні, джазові п'єси, що відповідають творчому мисленню і вокально-інструментальній техніці виконавців.

Останнім часом надзвичайно модно і престижно мати в репертуарі ВІА власні твори його учасників. Це висунуло нову проблему творчого виховання юних музикантів.

Часто їм не вистачає спеціальних знань і умінь, і тому далеко не усяка пісня, що виконується у вузькому колі друзів, за своїми музично-поетичними якостями може виноситися на естраду. Звичайно, самодіяльна пісенна творчість як форма культурного проведення дозвілля – правильний шлях до самовираження в музиці, до реалізації духовного потенціалу особистості, але щоб це було на належному рівні, необхідна безпосередня співпраця із професійними музикантами і поетами, тобто необхідні серйозні заняття.

І все-таки творчість найбільш талановитих молодих людей дає приклади творів, що наділені безперечними естетичними достоїнствами і позначені подальшими перспективами плідного розвитку даного жанру. Завдання керівника полягає в тому, щоб тактовно направляти, підтримувати і заохочувати саме ті сторони аматорського музикування, що служили б підвищенню його художнього рівня в цілому.

Успіх усієї виховної і творчої діяльності шкільного вокально-інструментального ансамблю повністю залежить від самого керівника, від його уміння відібрати потрібний репертуар, створити ту плідну атмосферу, що сприяє розвитку захоплення учнів музикою. Весь репертуар ансамблю має бути спрямованим на розширення загального кругозору, накопичення знань про музику в цілому і творчості окремих композиторів. Щоб молоді люди могли одержати естетичну насолоду від справді художніх творів, уміли їх цінувати і відрізнити від ремісничих виробів, у них має бути розвинений естетичний смак. Тому одним з основних педагогічних завдань є виховання смаку, що виявляється в здатності розрізняти, розуміти й оцінювати як прекрасне, так і потворне.

Будучи засобом поширення визначених концепцій і морально-естетичних цінностей, репертуар є могутньою виховною зброєю, тому дуже важливо правильно скласти його. Музичні твори, з яких створюється програма ансамблю, повинні вирізнятися глибиною і змістовніс-

тю, яскравістю і вражаючою силою виразних засобів, міцною опорою на традиції музичної класики і народної творчості.

3.2. Інтерпретація художнього образу

Одне з важливих завдань, що стають перед керівником ВІА, – допомогти його учасникам виразно інтерпретувати твір, перейнявшись його змістом. Чим багатший художній образ і закладені у ньому почуття, тим більше можливостей для творчої інтерпретації відкриває він перед виконавцем.

Вживання виконавця в образ – це осмислення ним музичної мови з її мелодією, гармонією, ритмом, динамікою, темпом, тембровим звучанням, формою й емоційно-поетичним змістом.

Як навчити учнів правильно орієнтуватися в багатій палітрі виразних музичних засобів, виділяти з них головні для характеристики образу? Судження про музичний твір зазвичай розпочинається з оцінки його мелодії. Саме мелодія лежить в основі змісту музичного образу і концентрує в собі емоційну спрямованість. Навіть вдалий супровід не може сховати бідність мелодії. Чим виразніша інтонація мелодії, тим більш вражаючим повинно бути її образне втілення.

У створенні музичного образу важливим є також інтонаційно-ритмічний аналіз фрази, виявлення її кульмінації і відповідно до цього застосування потрібних звукових ефектів. Правильно розставлені штрихи і відтінки підкреслюють виразність основної мелодії, додають емоційно-значеннєву зафарбованість, показують її образний розвиток. Наприклад, у п'єсі «Хіросіма» композитора Л. Грабовського за допомогою нюансів від піанісимо до піано і знову до піанісимо створюється тривожний настрій – передчуття катастрофи, що наближається. Наступне безупинне наростання звучності трелей у мелодійному малюнку партії скрипок передає напружений стан:



Дуже важливо для створення музичного образу передати ритм, ритмічну побудову твору. У мелодиці сучасних естрадних пісень переважають синкоповані ритмоформули на основі усталених інтонаційних стандартів. Перенесення акценту із сильної частки на слабку було характерним для джазового виконавства. Зараз це норма у пісенній творчості. Зрозуміло, ритм виявляється не тільки в самій мелодії, але й в акцентуванні метричних часток такту. Складаючи репертуар, бажано брати п'єси з яскраво вираженими ритмічними побудовами; виразні засоби ритму повинні бути підлеглими художнім завданням. Наприклад, як аранжувальники відображають стрімкий біг:



чи стукіт вагонних коліс:

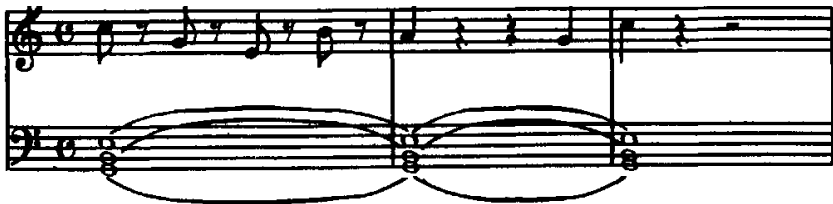


Подібних прикладів у нотній літературі можна знайти багато. При освоєнні ритмоструктур, що визначають характер твору, потрібно, щоб у виконавця виникли музичні

асоціації. Він може згадати й уявити собі уже відомі музичні твори з подібним ритмічним проявом, згадати ті почуття і настрої, що вони викликали.

Найважливішим засобом музичної виразності є гармонія. Гармонійні побудови використовуються композиторами для зображення явищ природи, різних подій, для передачі психологічного стану героїв творів, для підкреслення національного колориту тощо. Наприклад, пейзажна замальовка в п'єсі «Музика під снігом» («Машина часу») створюється м'яким звучанням секундових і терцових інтонацій. Групі «Пінк Флойд» у відомій композиції «Зворотна сторона Місяця» вдалося, використовуючи синтезатор і різні ефекти, зобразити «подих» космосу. Хитні «грона» співзвуч – начебто мерехтливі зірки; широке розташування акордів у кварто-квінтовому співвідношенні створює відчуття невагомості, порожнечі. Ціла галерея романтичних образів з'являється перед слухачами композиції «Портрети друзів», що виконується джаз-ансамблем «Алегро» у стилі фьюжн. І «намалювати» ці портрети допомагають альтеровані акорди в різних фактурних варіантах, органний пункт і т.п.

ВІА широко користуються різноманітними тембровими фарбами своїх інструментів для передачі емоційно-образного змісту твору. Самостійний вибір і комбінування тембрових засобів виразності дуже ефективно розвивають уяву виконавця. Тембровий слух допомагає добору тих чи інших ігрових прийомів, установлює зв'язок між внутрішнім слуханням музики і її відтворенням. Наприклад, реєстрова педалізація на органі може додати мелодії нове виразне тло:



Приступаючи до розучування твору, бажано скласти робочий план реєстрів і тембрових ефектів у їхньому динамічному розвитку, і керівник ансамблю повинен допомогти це зробити. Так, у пісні «Хатынь» І. Лученка у вступі можна використати електронний пристрій до електрогітари «блек фінгер» (black finger), що створює ефект дзвону. У пісні «Крик птаха» В. Мулявіна доречно застосувати пристрій «screaming bird» (у перекладі з англійської означає «журливий птах»), а також звукоєфекти реверберації і луни.

До числа найважливіших музичних виразних засобів належить динаміка звуку. Існували і понині існують оптимальні параметри сили звучання визначених музичних інструментів. Завдяки мікрофонним і підсилювальним пристроям динамічні можливості звучання будь-якого інструмента значно розширилися. Будь-який концертний зал легко можна заповнити могутнім звуком – одним чи декількома з них. Так, наприклад, рок-група з 3-4 виконавців здатна заглушити духовий чи симфонічний оркестр. Але чи потрібно таке звучання? Чи відповідає воно змісту твору, що виконується? Завдання керівника – навчити учнів правильно, змістовно використовувати динамічні відтінки. Можна навести їм класичний приклад – «Болеро» М. Равеля, де протягом усього твору відбувається поступове наростання звуку, а разом з ним і напруга при незмінному тематичному матеріалі. Це додає незвичайну об'ємність звучанню. Прослуховування цього твору сприяє розумінню критеріїв динамічного розвитку теми, а також техніки удосконалювання філіровки звуку.

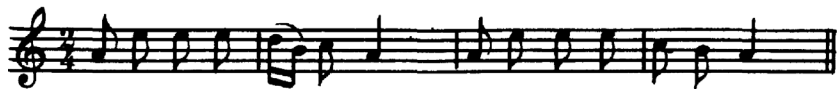
Для творчої інтерпретації художнього образу необхідні усі компоненти музичної мови. Головним є вміле їхнє застосування у кожному конкретному творі, але потрібно вміти зробити музичний аналіз твору. Тут велике значення має розбір аранжувань. Музичний аналіз сприяє і глибшому сприйняттю твору.

У процесі аналізу пісень художній образ її героїв стає ближчим і зрозумілішим виконавцям. Завдання керівника по-

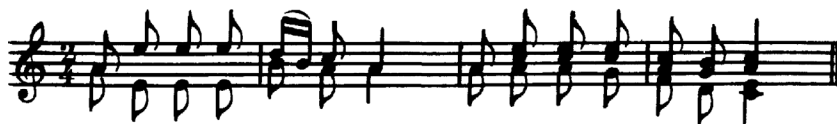
лягає у тому, щоб навчити їх правильно розуміти ідею твору, усвідомити суть виразних засобів, які використовує композитор, і на основі цього продумати свою інтерпретацію твору.

Процес осмислення інтерпретації пісень, наприклад, патріотичної тематики нерозривно пов'язаний не тільки з формуванням музичного смаку учасників ВІА, але і їхнім естетичним вихованням. При розучуванні пісень військової тематики корисно організувати зустріч з ветеранами, послухати їхні розповіді, провести екскурсію у музеї бойової слави, а також пам'ятними місцями колишніх боїв. Велике значення у виховному плані має виконавський аналіз кращих політичних пісень прогресивних авторів закордонних країн.

Важко сьогодні знайти ансамбль, у репертуарі якого не було б народних пісень у власній обробці. Інтерес школярів до музичного фольклору підіграється концертною діяльністю професійних фольк-груп. Як приклад, проаналізуємо інтерпретацію народної пісні «Віддавали молоду». Мелодія всієї пісні укладається в чотири такти:



Зі слів «А зовиці говорять...» пісня виконується в народному стилі з традиційним поєднанням голосів в октаву. Потім голоси звучать у терцію й у три, чотири голоси:



Підкреслюючи драматургічний початок у пісні, ансамбль змушує нас уявити собі події, що відбуваються, персонажів, показує кульмінацію і розв'язку. Виклад матеріалу ґрунтується на принципах стилізації. Виконавці використовують такі прийоми, як варіювання, підголоски, імітація. Коли в тексті з'являються слова «не робітницю ведуть...», звучать сумні інтонації, але смуток цей скороминущий, тому що пісня жартівна.

У наступному куплеті «Як до свекрухи звикала, води на руки давала» за допомогою ритму зображується метушливість у рухах. В акомпанементі тут звучить «скомороший» наспів, побудований традиційно на тоніці, субдомінанті та домінанті:



Кода всієї композиції закінчується сольним епізодом ударних інструментів. У момент загальної паузи чується імітація дзенькоту обірваних струн кобзи. Для цього використовується гітарний важіль, що знижує звучання на півтон, потім на тон, після чого з'являється початкова тональність:



Гнучка динаміка, зміна темпів, застосування як сучасної, так і традиційної ритміки вносять розмаїтість у виконання кожного куплета.

Аналізуючи аранжування народних пісень, потрібно навчитися розрізняти вдалі і невдалі. Невдалим можна назвати аранжування, коли механічно привносяться стандартизовані ритмічні формули в канву самобутнього національного колориту. Погано, коли партії бувають пунктирним ритмом, хаотично ускладненою гармонією чи, ще гірше, блюзовими інтонаціями. Це призводить до руйнування стилістичних особливостей національної музики.

При слуханні і розборі музичних творів, що включають народні мелодії, увагу учнів потрібно спрямовувати на визначення подібних і різних явищ музичної мови, на розпізнання варіантів, що найбільш точно передають художній образ. Подібні порівняння сприяють розумінню особливостей національної музики, підвищують інтерес до досліджуваних творів, допомагають більш усвідомлено сприймати складні форми обробок. Композиційно-стильовий, порів-

няльний аналіз іноді здобуває дискусійний характер під час обговорення, спонукає до уважного вслухування в деталі музичного прикладу, що значно загострює сприйняття і робить його цілеспрямованим. Порівнюючи різні обробки, виконавці ансамблю прослідковують розвиток музично-образної драматургії, роблять узагальнення на основі свого особистого досвіду і асоціативних уявлень.

У старших школярів більш розвинені логічне мислення і прагнення до самостійної аналітичної діяльності, ніж у підлітків. Тому їх легше навчити аналізувати складні композиційні побудови, стиль музичної мови. У розвитку умінь аналізувати інструментальну музику велике значення має розбір творів композиторів-класиків як минулого, так і сучасних. Однак учасники ВІА у своїй більшості негативно ставляться до інших жанрів музичного мистецтва і сприймають класичну музику в основному в ритмізованих обробках. У зв'язку з цим необхідно шукати шляху подальшого розвитку і поглиблення інтересу до класичної музики в оригіналі, імовірно, спираючись на вже сформований у школярів інтерес до обробок. У роботі деяких учителів-практиків можна знайти фактичний доказ того, що на ранніх етапах розвитку музичного смаку в школярів саме ритмізовані обробки творів композиторів-класиків служили своєрідним мостом між інтересом до естрадної і класичної музики.

Потрібно проводити бесіди, прослуховувати записи рок-композицій на теми класичної музики і зіставляти їх з оригіналами. Вслуховуючись і виявляючи звуковий образний творів, учні знаходять найяскравіше аранжування, що найбільш адекватне задуму композитора. У процесі цієї роботи керівник намагається максимально активізувати розумову діяльність учнів.

Юному слухачу потрібно відносно самостійно вміти надати естетичне оцінювання музичним творам різних жанрів та стилів. І якщо в естетичному оцінюванні зразків класичної музики він може звернутися до авторитетної думки, яка допомагає більш глибокому її сприйманню, то

під час ознайомлення з естрадною музикою, особливо з рок-творчістю, йому частіше всього доводиться сподіватися на власну інтуїцію й слуховий досвід, тому що в музикознавстві ще надто мало ґрунтовних праць, які присвячені даній проблемі. Саме тому для спрощення процесу орієнтації у бурхливому потоці сучасних музичних течій і стилів йому необхідний освідчений та знаючий наставник, що спрямовує сприймання у потрібний напрям. Виконання цих функцій – одне із першочергових завдань учителя музики.

Найбільш доступним вбачається шлях спільного прослуховування музики з подальшим її аналізом. Для початку доцільно обрати музику, яка вже отримала художнє оцінювання і стала сучасною класикою. Наприклад, широкі можливості з точки зору формування музичної та виконавської культури учасників вокально-інструментальних ансамблів має вивчення творчої спадщини групи «The Beatles» («Бітлз»), музика якої закріпила стильові та жанрові асоціації популярних мелодій і ритмів кінця 50-х та – початку 60-х років. Альбоми «Разом з Бітлз» (1963), «Ніч важкого дня» з середини 60-х років характеризується значним розширенням стильових зон. В музику колективу вклинюються рудименти індійської («З тобою та без тебе» з альбому «Сержант Пепперс») та джазової музики 30-40-х років («Коли мені 64»). В аранжуванні все частіше з'являється симфонічний оркестр і навіть струнний квартет, який нагадує музикування епохи Бароко («Вона залишає дім»).

Найбільш вражаючим постає метод пригнічення художнього стереотипу: «Революція № 9» з «Білого альбому» (1968) насичена колажами музичних і шумових фонограм з симфонічної та оперної класики, повністю відтісняючи специфічні засоби, притаманні музиці «The Beatles». Метод комплементарності в даному ракурсі можна прослідкувати на прикладі пісні «Джулія» теж з «Білого альбому», що характеризується баладним темпом викладення і на рівні стилю розширюючим засобом художньої виразності.

Аранжування низки творів для симфонічного оркестру (альбом «Хай буде так», 1970) та «Жовта субмарина» дозволяє говорити про інший метод сублімації, що переводить музичну групу в іншу площину художнього значення. Мета двох останніх методів полягає, на наш погляд в розширенні вікових та інтелектуальних кордонів слухацької аудиторії, іншими словами залучення до своїх концертів більш зрілих прихильників. При цьому завжди слід пам'ятати, що всі вказані методи – не самоціль, а засіб, підпорядкований певному художньому завданню.

Норми тонально-гармонічного мислення, постають однією з стилістичних основ гармонії рок-музики, чітко просліджуються в ладовій структурі їхньої музики. Наприклад, більшість творів групи «The Beatles» – мажорні, що в більшості визначає світлий колорит музики. Звертаючись до мінору, музиканти надають перевагу гармонічному мінору, хоч зустрічаються й інші різновиди цього ладу (мелодичний, натуральний). Позв'язуючою ланкою між діатонікою і мажоро-мінорною системою постає гармонічний мінор. Мінорна субдомінанта збагачує музичну палітру яскравим звукосполученням. Поряд з традиційним мажором та мінором музиканти розвивали систему однойменного та паралельного мажору-мінору. Проникнення в мажор акордів однойменного мінору передбачає насамперед яскравий ефект. Виразна гра паралельних тональностей представлена в музиці даного ансамблю різноманітно: балансування між тоніками та їхнє співставлення.

Народно-пісенні витоки, чистота стилю, ясність та оптимізм музики ансамблю пов'язані з опорою на розвинену мажоро-мінорну гармонічну систему. Акордові ресурси різноманітні: тризвуки головних, побічних, ступенів та їхні обернення, септакорди, нонакорди.

В музиці ансамблю звертає на себе увагу особлива виразність нонакордів. Активне використання позаакордових звуків в мелодичних голосах приводить до збагачення та ускладнення вертикалі нонакордовими структурами.

Музиканти часто використовувались альтернативні акорди, які зустрічаються переважно в каденціях. Гармонічні послідовності включають в себе автентичні, плагальні, повні та перервані звороти. Досить часто зустрічаються звороти фрігійського тетрахорду в басу.

На тлі традиційних класичних зворотів оригінально, світло, яскраво звучать акорди III та VI ступенів. Тризвук VI ступеня часто використовується після тоніки, зіставляється з тризвуком III ступеня (III – VI). Новизною насичені також звороти V – IV ступенів. Трамбування музикантами однойменного мажору-мінору (міноро-мажор займає в творчості групи незначне місце) говорить про розвиненість цих ладових систем в гармонії їх творів. До числа найулюбленіших акордів відноситься зіставлення тонік, використання тризвуків VII та III ступенів однойменного мінору.

Із наведених прикладів можна із впевненістю стверджувати, що вся творчість прославленого ансамблю «The Beatles» віддзеркалює яскраву прихильність до класичних засобів музичної виразності з притаманним йому юнацьким запалом та романтизмом.

У кінцевому результаті прийоми порівняльного аналізу сприяють глибшому розумінню ідейно-художньої цінності музики. Метод порівняння лежить в основі утворення смакових суджень, що виражаються у формі оцінки і виявляються в естетичному досвіді виконавця.

З метою розширення знань учасників ансамблю про сучасну музику корисно організувати прослуховування творів, у яких складна музична мова синтезується з елементами джазу. Це фрагменти деяких симфоній С.Слоніньського, А.Шнітке та інших композиторів. Після знайомства з такими здобутками в учнів зникає упередження, що сучасна музика – це щось надзвичайно складне, а тому нудне і неварте уваги.

Цілком можливим є також ознайомлення юних аматорів музики з рок-оперою. У цьому жанрі музична мова рок-ритмів поєднується із засобами виразності, властивими класичним жанрам.

3.3. Підготовка до концертного виступу

Висока культура виконання музичного твору – наочний показник творчої зрілості колективу. Розвиток виконавської культури учасників шкільного ВІА чи рок-групи є необхідною умовою втілення авторських задумів поета і композитора. В конкретній діяльності виявляється розуміння й особисте ставлення виконавця до художньої інтерпретації.

У свій час чудові майстри української естради С.Ротару, В.Зінкевич, А.Лорак, ділячись своїм творчим досвідом, відзначали, що естрадний співак повинен бути насамперед актором і режисером-постановником своєї ролі. Йому необхідно вслухатися в музику, вчитатися у текст, вжитися в образ і тільки потім створювати загальну композицію пісні, намічаючи для себе хід її розвитку, кульмінацію. Після цього ще має бути тривалий пошук різних нюансів у звучанні голосу, рухах, жестах, міміці з однією метою: яскравіше виразити зміст і красу пісні. З численних ансамблів, творчість яких відрізняється художньо-сценічним різноманіттям, виділялися «Кобза», «Червона рута», «Водограй», «Смерічка» та інші.

Виконавцям шкільного вокально-інструментального ансамблю необхідно не тільки мати вокальні дані і вміння співати під власний акомпанемент, грати на інструменті, але і мати стійку, розподілену увагу, що досягається завдяки виконанню таких музично-виконавських дій, як аналіз фактури акомпанементу, вичленовування головних елементів музичної тканини, аналіз прийомів спільного виконання, акторської майстерності.

Дуже важливий також виконавський самоконтроль: музикант повинен уміти коректувати фразування, динамічний план партій; стежити за діями, пов'язаними з виконавською моторикою.

Сказане обумовлює необхідність дотримання послідовності в оволодінні музично-виконавськими діями, а саме:

- 1) розучування вокальної партії:

а) ознайомлення з вокальною партією (програвання сольфеджування) і її проспівка з текстом;

б) аналіз фразування, вступів, подиху, позначення моментів вступу й узяття подиху в нотному тексті;

2) розучування акомпанементу:

а) гра партії;

б) введення вокальної партії в акомпанемент;

3) процес вживання в художній образ, координація дій.

Вироблення автоматизму деяких музично-виконавських дій в процесі сполучення співу й акомпанементу дозволяє спрямувати увагу музиканта на рішення різноманітних художніх завдань. Уміння творчого перевтілення і техніка виконання ґрунтуються на внутрішньому стані психофізіологічної рівноваги, самоконтролю на сцені. Виховання естрадної витримки – процес найвищою мірою складний і вимагає великої виконавської волі.

Сутність зосередження на сцені полягає в досягненні взаємозв'язку між розподілом і фіксуванням уваги. Центральною ланкою психологічного механізму розподілу уваги є автоматизм навички. Розподіл уваги багато в чому залежить від ступеня оволодіння тими видами діяльності, що повинні здійснюватися одночасно, оскільки автоматизм навички дозволяє звести до мінімуму контролюючу функцію свідомості над виконанням деяких моторних і сенсорних дій. Тому необхідною умовою нормального протікання усіх здійснюваних виконавцем дій є багаторазове повторення рухів у визначеній послідовності, що призводить до автоматизму. Досить свідомого включення одного з них, як розгортається вся ланцюгова реакція. Без автоматизму окремих виконавських задач під час виступу на сцені неможливим стає досягнення гармонійної єдності різних видів діяльності у такому синтетичному жанрі, як вокально-інструментальний ансамбль. Повноцінна художня інтерпретація музичного твору вимагає великих витрат розумових і фізичних зусиль. Вона неможлива доти, поки рухова моторика виконання не досягне значного ступеня

автоматизму, необхідного для розвантаження свідомості від технічних подробиць.

Вільне володіння виконавською технікою – це запорука успішного досягнення художньої мети. Однак, деякі музиканти шкільних ансамблів шляхом тільки зовнішніх ефектів намагаються домогтися визнання серед своїх слухачів. Тому для поглиблення знань про виконавську культуру потрібно проаналізувати з ними вокально-технічну майстерність виконавців минулого і сьогодення. У процесі слухання класичної, народної і сучасної музики варто націлити школярів на визначення естетичної цінності виконання, виявлення окремих технічних елементів і їхньої значимості у вирішенні художніх задач, порівняння, зіставлення різних зразків, їхніх достоїнств і недоліків. У ході бесіди, розповіді чи дискусії керівник задає питання, що допомагають учням перейнятися емоційним вмістом твору. Пробудження емоцій за допомогою музики і слова сприяє формуванню художніх уявлень і створенню творчої композиції. Обговорення виконавського плану пісні, особливостей її виконання допомагає виділити ті чи інші засоби виразності, що стануть провідними в інтерпретації.

Важливим моментом у творчій діяльності виконавця є публічний виступ, що викликає певні труднощі. Схвилюваність перед виступом, піднесеність настрою природно і сприятливо діють на творче натхнення, викликають артистичний підйом, додають грі особливого забарвлення і виразності. Але почуття страху перед виступом, панічний стан небажані і відбиваються як на психічному стані виконавця, так і на результатах виступу. Гра і спів, якими виконавець практично не може керувати, стають зім'ятими, напруженими, неприродними, а часом приводять і до зриву концертного номера. Причинами естрадного хвилювання можуть бути невпевненість у своїх силах, здібностях, погана підготовка до виступу, а також фізичний чи психічний стан. Щоб придушити хвилювання, що породжує негативні емоції початківця, необхідним є:

творчий мікроклімат колективу, атмосфера доброзичливості і взаєморозуміння між учасниками ансамблю і керівником; ретельне попереднє відпрацьовування концертного номера; захоплена зосередженість і концентрація уваги на завданнях, необхідних для виконання даного номера; правильна оцінка номера керівником і самооцінка виконавцем свого виступу; попередній виступ перед малою, а потім уже перед великою слухацькою аудиторією.

Психологічна установка на виступ значно посилює художньо-пізнавальну діяльність учасників ансамблю, активізує і підвищує інтерес до занять, загострює почуття відповідальності. Вдалих концертний виступ дарує колективу радість, гордість, додає впевненості у своїх силах, є свого роду підсумком усієї методичної і практичної роботи.

Молоді виконавці особливо хвилюються перед початком виступу: важко зібратися, вийти на естраду, разом почати гру і т.д. Адже грати і співати одночасно зовсім не просто, хоча співак ВІА з інструментом у руках у будь-який момент може підіграти собі потрібну ноту для слухового орієнтування. А от, як навчитися керувати психічним станом, які секрети процесу самоорганізації й адаптації в екстремальних умовах? Допомогти в цьому зобов'язаний керівник. Насамперед, він повинен вселити їм упевненість у їхні можливості і вміння, мобілізувати їхню волю.

У період роботи над нотним текстом деякі музиканти повторюють твір по декілька разів від початку до кінця без духовної напруги, що, на їхню думку, необхідно приберегти для концертного виступу. Це неправильно. Робочий стан психологічної готовності до концертного виступу потрібно прогнозувати і формувати в умовах індивідуальної, групової і репетиційної діяльності. Виконання на репетиції повинно максимально наближатися до концертного. Якщо репетиція проходить нудно, усі грають непевно, то і на концерті може бути те ж саме. Керівник постійно стежить за мімікою, виразами очей, позами виконавців і роз'яснює їм, що все це теж може сприяти творчій зосередженості. Уміння на репетиціях

поставити себе в умови концерту, побачити перед собою ту аудиторію, перед якою прийдеться виступати, надзвичайно є важливим.

На якість концертного виконання впливає також психологічний резонанс залу. Давно помічено, що при гарному контакті зі слухачами виконавці почувають себе окриленими, більш упевненими і, навпаки, відсутність уваги аудиторії гнітить і знижує емоційний тонус виконавців. Несподівані перешкоди, що виникають у ході концерту, теж можуть впливати на виконавців. Наприклад: затяглося чекання свого виходу, якщо пересунули номер, хтось запізнюється з членів ансамблю, у когось поганий настрій, різкі окрики режисера і т.д. У такі моменти керівник повинен бути завжди поруч зі своєю групою, тримати усіх у полі зору, підбадьорювати.

Після кожного конкретного виступу ансамблю бажано обговорити результати, проаналізувати невдачі, відзначити творчі успіхи й ін. Під час такої бесіди керівникові потрібно бути дуже делікатним і з обережністю як сварити, так і хвалити. Відомо, що стримане підкреслення удач має набагато більше значення для творчого росту колективу, ніж нескінченні докори в допущених помилках. Похвала, хоч незначна, здатна окрилити юного артиста, змусити повірити у свої сили і можливості, але перебільшення заслуг може викликати незручності.

Учасник вокально-інструментального ансамблю неодмінно повинен мати артистизм. Це й особлива сценічна чарівність музиканта, і високі професійні уміння, що виявляються в здатності до імпровізації при створенні художнього образу, перевтілення за допомогою виразної мови, поставленого співочого голосу, міміки, пластичності рухів. Артистизм музиканта допомагає йому встановити контакт зі слухачами, підвищує емоційну активність сприйняття твору слухачем.

Дуже важливо учаснику ВІА вміти користуватися жестами, мімікою, мати навички пантоміми, пластичних рухів тощо. Усе це засоби сценічної виразності. Будь-які рухи на

сцені повинні бути продуманими, тоді вони допоможуть виконавцям передати зміст твору, а слухачам сприйняти його. Безконтрольні рухи на сцені тільки відволікають і заважають сприйняттю і розумінню основної суті твору.

Щоб інсценувати і поставити пісню, допомогти учасникам у створенні музично-сценічного образу, керівникові необхідні елементарні знання режисури. Сценічний образ виявляється через дію. В освоєнні кожного елемента внутрішньої і зовнішньої техніки дії потрібна чітка послідовність. При виконанні відповідних дій кожен учасник чи група разом з керівником продумують вправи, що надалі відпрацьовують самостійно, а потім виносять на контрольне заняття. Сюжет пісні дає конкретний матеріал для музично-сценічного втілення художнього образу. І отут керівник вже у ролі режисера визначає головні форми вираження дії, йому потрібно вміти перетворити музично-драматичний матеріал пісні у зорово-пластичний образ.

При складанні сценічного плану керівник ансамблю продумує деталі оформлення, костюми, мізансцени, весь задум постановки. На заняттях план обговорюється з учасниками, коректується і відпрацьовується всіма разом і самостійно кожним. При розподілі ролей повинні враховуватися, насамперед, індивідуальні можливості. Доцільно до роботи над створенням оформлення, костюмів, реквізиту залучати всіх учасників. В оформленні естрадного номера особливу роль відіграють костюми, світло, слайди, світломузика і декорації. При підготовці естрадного номера всі засоби виразності підкоряються єдиній меті – створенню художнього образу. У випадку, якщо керівник не може забезпечити весь складний постановчий комплекс, необхідною є консультація професійного режисера, балетмейстера, художника-декоратора.

Отже, творчим лідером шкільного самодіяльного ансамблю може і повинен стати вчитель музики, всебічно розвинений, який наділений естетичною свідомістю, має необхідну теоретичну підготовку, вміє організувати колективне музикування у сучасних жанрах.

ПІСЛЯМОВА

Першорядного значення набувають ті чинники, які найефективніше впливають на розвиток індивідуальності. Одним з таких чинників і є сучасна популярна музика, багатовимірність творчих напрямів якої впливає не тільки на диференціацію смакових параметрів сучасного школяра, але і на його музично-творчий розвиток в цілому. Володіючи ефектом деперсоніфікації, апелюючи до індивідуальних і масових проявів музичних потреб, сучасна популярна музика вимагає впорядкування, узагальнення теоретичних і практичних розробок.

У книзі виявлені специфічні особливості біт-, поп-, рок-музики; вивчена її роль у системі естетичного виховання; систематизовані стилі і напрямки, виділені жанри; визначені можливості творчого розвитку і розкриті тенденції функціонування шкільних ВІА.

Сьогодні мистецтво цього жанру вже не можна назвати молодим, однак незважаючи на це, він продовжує викликати неабияку зацікавленість молоді.

Захоплення вокально-інструментальними ансамблями до цього часу лідирує у системі художніх переваг учнів особливо старших класів. Що їх приваблює? По-перше, інноваційність способів відтворення комплексних засобів музичної виразності (підсилювальні електронні пристрої, електроінструменти; експресивна насиченість пульсації ритму в акомпанементі, емоційна виразність звукової палітри). По-друге, самотність музичної творчості, пов'язана з молодіжними проблемами, інтересами і потребами. По-третє, оригінальність творчого самовираження, специфічною особливістю якого є колективна і індивідуальна імпровізація і останнє – ідеальність умов для спілкування і ствердження індивідуальності у середовищі однолітків.

У виконавській практиці шкільних ансамблів найчастіше використовується пісня, в основі якої лежить куплетна форма, що базується на кількарязовому повторенні всієї мелодії зі зміною тексту. Коли учень починає працювати з текстом, то в передачі музичного образу проявляється його технічна майстерність, за допомогою якої він визначає потрібний темп, ритм, динаміку, агогіку та тембр. Успіх виконання дуже часто пов'язаний з тим, наскільки правильно виконавець віддає й розуміє цілісний образ музичного твору. Зі змінами тексту в різних куплетах аранжування пісні передбачає відповідну зміну деяких елементів музичних засобів, при цьому вводиться новий гармонійний супровід, переноситься мелодія пісні в новий регістр, тому виконавцеві необхідно стежити за розвитком композиції пісні.

Виконання пісні відображає, насамперед, художній образ, створений композитором і поетом. Для керівника ансамблю (він одночасно й аранжувальник) першорядними вимогами у роботі стають осмислення змісту й точне відтворення художньо-образного задуму твору. Для цього необхідним є ретельне вивчення музично-поетичного матеріалу і особливості мелодії, гармонії, метроритму, характеру і змісту тексту кожного куплета.

При виборі і застосуванні тих чи інших прийомів аранжування керівник ансамблю не завжди враховує особливості характеру, художній зміст твору та тему. Правильне використання різних прийомів, відбір інструментальних способів для кожного конкретного випадку є головною умовою для найбільш повного втілення змісту твору засобами естрадного ансамблю. Застосування будь-яких прийомів аранжування у відриві від змісту твору ніколи не дають художньо-позитивних результатів.

Отже, розглянуті деякі методи роботи, слухання музики, прийоми аранжування для естрадних ансамблів і вокальних груп не вичерпують усіх питань методики навчання, а потребують подальшого вивчення і розкриття.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Брилін Б.А. Естрадно-джазове сольфеджіо. Видання друге, перероблене та доповнене. Хрестоматія. Вінниця, 2022. 120 с.

2. Брилін Б.А., Мороз М.О. Проблеми формування позитивної мотивації. Київ, 2023. С.121-128.

3. Брилін Б.А. Музичні твори для дітей та юнцтва українського композитора Едуарда Бриліна. Вінниця: Друк-Поліус, 2024. 232 с.

4. Оркестровий клас: основи аранжування: навчально-методичний посібник. Вінниця: Едельвейс, 2025. 216 с.

5. Брилін Б.А. Акомпанемент та імпровізація: навчально-методичний посібник. Вінниця: Едельвейс, 2025. 223 с.

6. Брилін Б.А., Черкасов В.Ф. Аксіологічний підхід до формування поліфонічного слуху майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі інструментальних підготовки. Наукові записки. Серія: педагогічні науки. Вип. 11. Ужгород: вид-во «Код», 2025. С.8-14.

7. Брилін Б.А., Грінченко Т.Д. Едуард Брилін: пам'яті видатного майстра. Діалог митців музично-педагогічної освіти України. Колективна монографія. Вип.3 / Науковий редактор В.Ф. Черкасов / Німеччина. AV Akademikerverlag. 2026. С.225-239.

8. Бриліна В., Ставінська Л. Вокальна підготовка вчителя музики. Методичний посібник для викладачів та студентів вищих педагогічних і мистецьких закладів. Вінниця: Нова Книга, 2013. 74 с.

9. Вертейко І. Популярні ВІА (вокально-інструментальні ансамблі). Режим доступу: <https://vseosvita.ua/test/populiarni-via-vokalno-instrumentalni-ansambli-2712786.html>

10. Зарицький А., Зарицька А., Мрочко В., Кириченко І., Гонтар О. Вокальний ансамбль: теорія і практика [Електро-

не видання] : навчальний посібник для здобувачів освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво. 2022. 170 с.

11. Методичні рекомендації щодо організації роботи вокального ансамблю /укладач Супрунова Л. Комунальна установа «Обласний Центр народної творчості та культурно-освітньої роботи». Полтавської обласної ради. Полтава. 2020. Режим доступу: http://narodna-tvorchist.poltava.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=351&catid=27&Itemid=206&lang=UA

12. Онофрійчук Л. Педагог за покликанням, наставник за духом: педагогічний і науковий спадок Валентини Людвикивни Бриліної. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія 2025. Вип. 83. Збірник наукових праць. С. 69-74.

13. Онофрійчук Л., Червоній М., Лановенко Н., Газінська О.. Формування інформаційно-комунікаційної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі інтегрованого навчання. Мистецтво в культурі сучасності: теорія і практика навчання. Зб. наук. праць 2024. Вип. 4. 60-66.

14. Онофрійчук Л., Кравцова Н. Художньо-педагогічні технології в музичній освіті: навчально-методичний посібник. Вінниця. 2021. 186 с.

15. Розучування музичного твору. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://ua.textreferat.com/referat-21121-1.html>;

16. Створити інструментальний ансамбль. Режим доступу: <https://iv.ixiea.v.ua/articles/stvoriti-instrumentalni-j-ansambl.html>

17. Фрицюк В., Фрицюк В. Використання ІКТ у класі інструментальної підготовки. *Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку*: матер. Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (Вінниця 18-19 березня 2025 року): [Електронний ресурс]. Вінниця: ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2025. С. 119.

18. Шиманський П., Тиможинський В., Єфименко А. Грає інструментальний ансамбль «Експромт»: навч. посіб.

для студ мистецьких навч. закл. III-IV рівнів акредитації: у 2 ч. Ч П. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2013. 134 с.

19.[http://www.Krugosvet.ru/enc/kultura i obrazovanie / muzyka/hard rock.html](http://www.Krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/hard_rock.html)

ДОДАТКИ

КОРОТКИЙ СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ

Автофонія – слухання співаком свого голосу.

Агогіка – відхилення від темпу при виконанні музичного твору.

Акапела (*італ. a cappela*) – хоровий або ансамблевий спів без інструментального супроводу.

Акцент – динамічне підкреслення окремого звуку або акорду.

Альтернативний рок (англ. *Alternative rock*) – термін, під яким розуміють різноманітні стилі рок-музики, що протиставляють себе *традиційним*. Самий цей термін найбільшого поширення набув у США. (У Великобританії та Росії частіше використовуються назви *альтернативна музика* та *альтернатива*.) Виник він у 1980-ті роки, охоплюючи безліч стилів, витоками яких є *панк-рок*, *пост-панк* та інші. *Альтернативний рок* мав два періоди розвитку: перший – у 1980-х роках, другий – у 1990-х. Гурти *альтернативного рока* 90-х років після комерційного успіху американського *гранжу* у 1991-1993-х роках досягли такого ж рівня популярності, як і традиційні естрадні та рокові колективи (безкомпромісніші групи відійшли до *андеграунда*). Внаслідок цього *альтернативний рок* у ті роки став асоціюватися здебільшого з *гранжем* та *пост-гранжевими* групами.

Амбюшюр – спосіб складання губ і мови для звуковидобування на духових інструментах.

Аранжування – перекладення музичного твору для іншого складу виконавців. У джазових аранжировках допускаються зміни мелодії, гармонії, ритму, фактури і т.д. з урахуванням стильової спрямованості ансамблю.

Арт-рок (англ. *Art rock*) – стиль рок-музики, що характеризується експериментаторством у сфері мелодики, гармонії, ритміки, багатством образів. *Арт-рок* має тісні зв'язки з

джазом, академічною, етнічною музикою, експериментальним авангардом. Початково термін *арт-рок* був синонімом терміну *прогресивний рок*, проте згодом, у зв'язку зі значним розширенням стилістичного розмаїття прогресивної музики, втратив своє узагальнююче значення і використовується у більш вузькому розумінні. Дискусії стосовно змісту цього терміна тривають і досі. Наприклад, вважається, що до *арт-рока* належать лише англійські групи, оскільки поняття *прогресивний рок* виникло у США. Іноді *арт-роковими* називають лише ті групи, що показували на сцені театралізовані вистави і широко використовували у своїх виступах світло.

Балада – епічна пісня із драматичним сюжетом; в сучасній музиці 32-тактова куплетна форма сентиментальної пісні в помірному або повільному темпі; часто використовується джазовими музикантами для імпровізації.

Банджо – народний струнний щипковий інструмент американських негрів. Є маленьким плоским барабанчиком з продовженим грифом і натягнутими струнами (від 4 до 9); грають на ньому пальцями або плектром. Використовується для акомпанементу і ритмічного супроводу в ансамблях традиційного джазу.

Барел-хауз (англ. *Barrelhouse*) – виконавча манера негритянських піаністів, для якої характерне синкопуюче ведення мелодії і гострий рівномірний ритм в акомпанементі.

Баунс – манера виконання: пружна і розслаблена гра в помірному темпі з рівномірними акцентами в акомпанементі на всіх долях такту.

Бельканто – стиль вокального виконання, поширений в італійському оперному мистецтві; характеризується легкістю і красою звучання, граничною мелодійною зв'язливістю, витонченістю і віртуозною досконалістю вокального орнаменту.

Бібоп – джазовий стиль, що сформувався на початку – середині 40-х років у Нью-Йорку та відкрив собою епоху *модерн-джазу*. Характеризується швидким темпом та складними імпровізаціями, заснованими на зміні гармонії, а не ме-

лодії. Надзвичайно швидкий темп виконання був введений Чарлі Паркером та Дізі Гілеспі з метою не підпустити до їхніх нових імпровізацій непрофесіоналів. Прикметною рисою всіх бібоперів стала епатажна манера поведінки та зовнішності: вигнута труба Гілеспі, поведінка Паркера та Гілеспі, чудернацькі капелюхи Телоніуса Монка тощо. З'явившись як реакція на загальне поширення свінгу, бібоп продовжував розвивати його принципи у використанні засобів виразності, але водночас виявив ряд протилежних тенденцій.

Назва цього напрямку походить від *рібоп* – слово, що характеризує виконавську манеру музикантів даного стилю. У цій музиці на перший план виступає соліст, його темперамент та віртуозне володіння інструментом. *Бібоп* вимагав занадто багато від слухача, який звик до танцювальної музики *свінг* і часто не викликав розуміння у публіки. На відміну від свінгу, що більшою мірою являє собою музику великих комерційних танцювальних оркестрів, *бібоп* – експериментальний творчий напрям у джазі, пов'язаний головним чином з практикою малих ансамблів (комбо) та антикомерційний за своєю направленістю. Період *бібопа* став значним зміщенням акценту від популярної танцювальної музики до високохудожньої, інтелектуальної, але менш масової «музики для музикантів». *Боп*-музиканти віддавали перевагу складним імпровізаціям, заснованим на обіграванні замість мелодії гармонічної складової.

Блок-акорди – паралельний моноритмічний рух акордів у партіях для обох рук джазового піаніста.

Блок-стіл – акорд з подвоєним на октаву вниз верхнім голосом.

Блок-чод – тісне розташування акорду.

Блукаючий бас – спосіб гри, широко поширений в сучасному джазі. Полягає в безперервному, ритмічно рівномірному ступеневому проведенні басової партії з використанням акордових і прохідних звуків.

Блюз – спочатку сольна народна лірична пісня північноамериканських негрів. Найтиповіша форма – 12-тактовий період

з трьох фраз по 4 такти в кожній (ААБ): перші 4 такти – на тонічній гармонії, по 2 такти – на субдомінанті і тоніці і по 2 – на домінанті і тоніці. Розмір 4/4 темп частіше повільний; характерна особливість – знижені III і VII ступені в натуральному мажорі і питання – у відповідь структура в мелодії і в тексті.

Блю ноутс – знижені III і VII ступені в мажорному звукоряді. В сучасному джазі до III і VII знижених ступенів додається V знижений ступінь, характерний для сучасного мінорного блюзу. Зустрічається також II знижений ступінь у мажорному і мінорному звукорядах.

Бонги – латиноамериканський ударний інструмент невизначеної висоти звуку, сухого і короткого. Використовується в естрадних оркестрах.

Боса нова – стиль сучасного джазу, в якому використовуються елементи бразильської народної музики, зокрема ритм самба. П'єси в стилі «боса нова» виконуються частіше за все невеликими ансамблями (група ударних, контрабас, гітара, виконуючий соло духовий інструмент).

Брас – група мідних духових інструментів.

Брашес – металеві щітки.

Брідж – середня контрастуюча частина (В) теми або пісні, написаної в 32-тактовій формі (ААВА).

Бугі-вугі – (не змішувати з однойменним танцем) один з ранніх виконавських стилів негритянського інструментального джазу; характерна особливість – повторюється на фортепіано незмінна басова фігура, що обмежує ритмічні і мелодичні можливості імпровізації.

Бекграунд (англ. «background» – підґрунтя) – вид акомпанементу в біг бенді, який виконується інструментами мелодійної або ритмічної групи і створює мелодійний, гармонійний або ритмічний фон для інструментального або вокального соло.

Вібрато (італ. *vibrato* – «коливання») – періодична зміна звуку за висотою, силою та тембром. Вібрато існує у вірно поставленому співацькому голосі, надаючи йому

рівномірного коливання, створюючи індивідуальну окрасу тембра співака.

Водевіль (фр. *vaudeville*) – жанр легкої комедії, в якій діалоги та драматичні дії, побудовані на заплутаній інтризі, поєднуються із співом пісень-куплетів та інструментальною музикою.

Вокаліз (лат. *vocalis* – «голосний») – музичний твір для голосу без тексту, написаний з метою відпрацювання визначених вокально-технічних навичок (аналогічно етюдам у інструменталістів) або для концертного виконання. Навчальні вокалізи – важливий перехідний матеріал від вправ до творів з текстом.

Вокалізація (лат. *vocalizzazione*) – виконання мелодії на голосних звуках або розспів окремих складів будь-якого слова. У вокальній педагогіці використовується для найкращого визначення вокальних якостей голосу. На вокалізації у вправах та вокалізах відпрацьовуються всі основні елементи вокальної техніки, вона дозволяє зосередити увагу на завданнях голосоутворення, звуковедення, музичної виразності.

Вокальна музика – музика, призначена для співу. В це поняття входять музичні твори для співу а капелла або з музичним супроводом: різні жанри камерної вокальної музики (пісня, романс, вокальний ансамбль), хорова музика, опера.

Вокальна техніка – комплекс умінь та навичок для свідомого керування процесом фонації, що забезпечує досягнення максимального вокального ефекту при мінімальній витраті енергії.

Вокальна школа – система вокально-виконавчих принципів та педагогічних методів, що формуються в музичній культурі народів різних країн.

Вокальне мистецтво – вид музичного виконання, що опирається на майстерність володіння співацьким голосом. Вокальне мистецтво поділяється на сольне, ансамблеве та хорове.

Вокальний ансамбль – група співаків, які виступають спільно (дуєт, тріо, квартет, квінтет тощо). Вокальні ансамблі бувають однорідні (дитячі, жіночі, чоловічі) та мішані.

Вокальний слух – особливий вид музичного слуху, який включає звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний та вокально-тілесну схему. Вокальний слух необхідний педагогу-вокалісту для того, щоб проконтролювати вірність роботи голосового апарата студента по слуху, а також за м'язовими та дихальними відчуттями. Вокальний слух потрібний співаку для контролю за голосоутворенням.

Вокально-творчий спокій – психологічно врівноважений стан співака, що створює передумови для максимального прояву всіх творчих сил і можливостей під час художнього виконання твору. Поняття вокально-творчого спокою у вокальну педагогіку ввів український співак та педагог М. Микиша.

Гавайська гітара – шестиструнний щипковий інструмент. Грають за допомогою медіатора, який створює своєрідний вібруючий відтінок.

Глісандо – прийом гри на інструментах, створює ефект ковзання від звуку до звуку. Застосовується у духових, клавішних, смичкових і щипкових музичних інструментах. Один з найпоширеніших прийомів у джазі.

Горловий звук – специфічне звучання голосу, що виникає в результаті роботи голосових складок в режимі «перезмикання». Тобто в процесі коливання фаза їх зімкнутого стану домінує над розімкнутою, при цьому гортань знаходиться в стані напруження.

Граул – інструментальний тембровий ефект з фольклорного негритянського співу.

Гуїро – ударний дерев'яний музичний інструмент латиноамериканського походження. Виготовляється з висушеного плоду довгастого гарбуза з поперечними насічками зверху і отвором внизу для звукового резонансу. Має високий, різкий, тріскучий звук, який витягується шляхом потирання по гофрованій поверхні тоненькою гранованою дерев'яною паличкою.

Джаз – рід естрадної музики, переважно танцювального характеру. Характеризується складною системою синкопу-

вання, поліритмією, широким використанням ударних, а також імпровізаціями, підвищеною емоційною насиченістю виконання, що доходить до екстатичності. Стилi джазу: диксиленд, свінг, бі-боп, кул.

Джамп – термін, що позначає манеру виконання – гра в помірно швидкому темпі з гострими акцентами в акомпанементі.

Джаз-фанк – відгалуження *соул-джазу*. Даний стиль увібрав у себе елементи *фанка*, *соула* та *ритм'н'блюзу*. Відзначається виключною концентрацією на ритмі. Іноді цей стиль також називають *группом*. Увага зосереджується на підтриманні безперервного характерного ритмічного малюнка, час від часу оздоблюваного легкими інструментальними прикрасами у ліричному дусі. Твори, виконувані у стилі *джаз-фанк*, сповнені радісних емоцій і носять яскраво виражений танцювальний характер як у повільному, так і швидкому темпах. Сольні імпровізації зберігають строгу підлеглість загальній ритмічній пульсації та звучанню цілого.

Дивертисмент – цикл з декількох п'єс переважно веселого танцювального характеру.

Дівізі – знак, що позначає розділ групи виконавців на самостійні партії.

Диксиленд – назва джазових ансамблів новоорлеанського стилю, що складаються з білих музикантів. Характерний ритм з акцентами на другій і четвертій долях.

Диско-музика – танцювальна ритмічна музика, широко поширена в молодіжних дискотеках.

Додекафонія – метод музичної композиції, заснований на запереченні зв'язків ладів між звуками і затвердженні абсолютної рівноправності всіх 12 тонів хроматичної гами. Сутність додекафонії – атональність.

Драйв – ефект наростаючого прискорення темпу при постійному випередженні долей метричної пульсації.

Імітація – повне або часткове повторення теми або мелодійного обороту, але в іншому голосі.

Інтермецо – музична п'єса, яка є вставним номером серед інших п'єс; невелика самостійна інструментальна п'єса вільної форми.

Інтерпретація – художнє розкриття змісту музичного твору в творчому процесі виконання.

Каденція – 1. Вільна імпровізація віртуозного характеру, виконувана соло, входить до складу великого музичного твору. 2. Гармонійний або мелодійний оборот, завершальний музичний твір, його частина або окрема побудова.

Квадрат – закінчена функціонально-гармонійна структура (восьми-, дванадцяти-, шістнадцятитактова), що лежить в основі теми, за якою слідує імпровізація.

Клавіоліна – електричний одноголосий музичний інструмент, що має близько 50 тембрів.

Клеп-хендз – вказівка на необхідність підкреслити акомпанемент (зокрема, другу і четверту долі) плесканням у долоні.

Конкретна музика – записані на магнітофонну стрічку звукові композиції різних природних або штучних звуків.

Конго – циліндровий барабан з групи ударних інструментів африканського походження.

Кон сурдіно – грати з сурдиною.

Ксилофон – ударний музичний інструмент з позначеною висотою звуку. Грають спеціальними молоточками по набудованих дерев'яних пластинках.

Латиноамериканська музика – музичне мистецтво країн Латинської Америки, що складається з індіанського, європейського і африканського джерел.

Мануал – у музичних інструментах клавіатура для рук.

Маракаси – ударний парний інструмент латиноамериканського походження. Виготовляється з висушеного плоду кокосового горіха, маленького гарбуза або дині, які наповнюються камінчиками, сухими зернами маслин або піском. Звук витягується струшуванням, характеризується він гострим шелестінням.

Маримба – ударний інструмент африканського походження, набір дерев'яних пластинок з металевими трубками резонаторів.

Медісон – помірний танець експресивного характеру, розмір.

Мейнстрім – стиль клубного джазу кінця 1930-х років.

Після завершення епохи *біг-бендів*, коли музику великих оркестрів на сцені почали витісняти маленькі джазові ансамблі, *свінгова* музика продовжувала звучати. Багато знаменитих *свінгових* солістів після концертних виступів любили пограти для власного задоволення на спонтанно влаштовуваних *джемах* у невеличких клубах. Ці музиканти не сприймали новаторських прийомів *бібопа* й притримувалися традиційної *свінгової* манери, демонструючи багату фантазію під час виконання імпровізаційних партій.

Мелос – узагальнене поняття мелодійної пісенної основи у музиці.

Металлофон – музичний інструмент, джерелом звуку якого є металеве тіло. Грають за допомогою молоточків, паличок або спеціальних пристроїв.

Моноопера – опера для одного виконавця.

Мюзикл – музично-сценічний твір, в якому використовуються різні жанри сучасної музики, хореографії, а також сценічні образотворчі засоби.

НОВА ХВИЛЯ (англ. *New Wave*). Напрямок *рок-музики*, а пізніше – загальна назва ряду стилів *рок-музики* у 1980-ті роки.

Даний термін був придуманий фірмою «Sire Records» як термін для *панк-рокової* музики, яку вона випускала (це були переважно гурти клубу «CBGB») – в тому числі піонерів *панк-року*, таких як «Talking Heads» і «Television». Тоді *Новою хвилею* почали називати усіх *панків*, які захоплювалися цією музикою, й виходили за межі власне *панк-року* у стилі *Ramones*. На якийсь час *Нова хвиля* стала по суті синонімом терміна *пост-панк*. Пізніше ці два терміни були використані для розколу всередині одного напрямку: *Новою хвилею*

окреслювали музику, ближчу до *пон'у*, а *пост-панк* відносили до експериментальної. З часом термін *Нова хвиля* стали використовувати для більш комерційних форм року, як правило, з м'яким тоном, що базувався на використанні електронних клавішних і ударних, а також технічно чистого співу (часто з багатоголосною гармонією) – в тому числі такі види, як *синті-пон* і *нова романтика*.

Орнаментика – прикраса основного мелодійного мажорного.

Офф-біт (англ. *off beat*) – відхилення від строгої метричної пульсації, що виникає від зсуву акцентів з сильних долей такту (перша, третя) на слабкі (друга, четверта). Використовується у деяких ударних, які не є основними носіями ритму.

Парафраз – віртуозний твір, що є вільною обробкою однієї або декількох тем.

Плектр – дерев'яна, кістяна, металева або пластмасова пластинка, за допомогою якої витягуються звук з щипкових інструментів. Може бути тонкий, середній, відносно товстий.

Політональність – одночасне поєднання декількох різних тональностей у багатоголосній музиці.

Поп-музика – популярна, загальнодоступна музика різних жанрів.

Постлюдія – інструментальне закінчення після співу.

Прелюдія – 1. Невеликий вступ перед основною частиною музичного твору. 2. Назва невеликого самостійного музичного твору.

Програмна музика – інструментальна музика, створена на певний сюжет.

Пунктирний ритм – ритм, заснований на чергуванні довгої сильної і короткої (в 3,5 і більше разів) слабкої долей. Використовується у маршах, творах героїчного, урочистого характеру.

Райд-біт (англ. «*ride*» – *прогулянка верхи*, «*beat*» – *удар, пульс*) – різновид пунктирного ритму в рок-музиці.

Рапсодія – фантазія на народні теми.

Реверберація – поступове згасання звуку, що виникає

унаслідок розсіяних і багаторазово відображених хвиль після виключення джерела звуку.

Регтайм (англ. *ragtime* – від «rag» – обривок; «time» – час, темп, такт) – спочатку – спосіб гри на фортепіано, що імітував звучання банджо, надалі – стиль. Ґрунтується на стакатних звучаннях, гострих ритмічних акцентах, поліритмії.

Резонатор – пристосування з певною частотою власних коливань, у якому унаслідок дії зовнішньої сили з такою ж або дуже близькою частотою виникає інтенсивне коливання.

Репетиція – 1. Творче заняття музичного колективу. 2. Швидке повторення одного і того ж звуку.

Реприза – повторення теми або декількох тем після її (їх) викладу.

Рефрен – 1. Основна частина рондо, що повторюється кілька разів. 2. Друга частина куплетної форми – приспів.

Рим шот – удар паличками по ободу малого барабана.

Рим нот брашес – удар щітками по ободу малого барабана.

Ріфф – коротка мелодійна фраза або акордові побудови, багато разів повторювані групою інструментів в естрадному оркестрі, ВІА і джазі.

Рондо – музична форма, заснована на багаторазовому повторенні головної теми (рефрен), що чергується з епізодами різного змісту.

Самба – сучасний бальний танець, побудований на бразильській народній основі. Розмір, темп швидкий.

Саунд – специфічне звуковидобування, фразування, особливості оркестровки, що робить звучання характерним для того або іншого соліста, ансамбля або оркестру.

Сингл ноут – спосіб гри на фортепіано, при якому в правій руці немає акордів.

Синтезатор – електронний музичний інструмент, що дозволяє імітувати звучання різних інструментів; має багато звукових комбінацій, має великі можливості з отримання своєрідних тембрів.

Скет – техніка співу, заснована на артикуляції не зв'язаних за значенням складів або звукосполучень: «ла-ла-ла», «да0бу-да» і т.д.

Слайд – грати на гліссандо.

Соло ад лібітум – вказівка на імпровізацію.

Стоп-тайм – пауза в грі ансамблю, під час якої один з виконавців має можливість імпровізувати.

Стиль – сукупність засобів і прийомів художньої виразності.

Страйд – спосіб гри на фортепіано, при якому ліва рука піаніста спочатку виконує октавний бас на сильних долях такту (першої, третьої) і відповідний йому акорд на слабких долях такту (другої, четвертої), права рука виконує мелодійні малюнки.

Стретч – подовжене вібрато.

Теситура – висотне положення звуків музичного твору, діапазону співацького голосу або музичного інструмента.

Триптих – музичний цикл з трьох п'єс з різними сюжетами, з'єднаних однією ідеєю, темою або загальним драматургічним задумом.

Ту - біт (*англ. two beat*) – акцентування інструментами ритмічної групи двох часток такту: першої і третьої – е регтаймі і новоорлеанському стилі; другої і четвертої – в диксиленді і стилі Чикаго.

Туті – виконання музики повним складом оркестру.

Фантазія – музичний твір, написаний у вільній формі. Те ж саме, що парафраз.

Філ (*англ. fill – заповнювати*) – інструментальний відіграш у блюзі.

Фіоритура – мелодійні прикраси у вокальній музиці, що мають віртуозний характер.

Фоут біт – рівномірне акцентування інструментами ритмічної групи кожної долі чотиридольного метра.

Форманта – група обертонів, від наявності якої залежить певна якість звучання співацького голосу або музичного інструмента.

Ф'южн (від англ. – *fusion* – злиття) – напрям у джазі 70-х років, який характеризується синтезом елементів рок-музики і джазової імпровізації, а також широким застосуванням електричних і електронних музичних інструментів.

Чарльстон – 1. Ударний металевий музичний інструмент невизначеної висоти звуку. 2. Швидкий танець негритянського походження.

Ча-ча-ча – кубинський танець помірно швидкого темпу. Музичний розмір 4/4, з'явився у 50-ті роки. Автор музики – кубинський композитор Енріке Джорін.

Челеста – ударно-клавішний музичний інструмент певної висоти звуку. Зовні схожий на маленьке піаніно.

Шаут – негритянська народна екстатична манера співу з елементами декламації, що характеризується сильною пристравністю і надривом. Шаут найбільш характерний для блюзів.

Шейк – швидкий танець, популярний у першій половині 60-х років. Музичний розмір 4/4.

Шлягер – популярна пісня, або танцювальна мелодія.

ЧЕРВОНА РУТА

ВІА «Смерічка»

В. Івасюк

Vocal

Instr.

Guitar

Bass

Drum

6

Ти приз-най - ся ме -

11

ні, звід-ки в те - бе ті ча - ри. Я без те - бе всі дні

Gm D Cm D Gm Gm D

Gm D Cm6

16

у по-ло - ні пе - ча - лі. Мо-же десь у лі-сах ти чар-зіл - ля шу-

D7 Gm F B^b

21

ка - ла, сон-це-ру-ту знай-шла і ме-не зча-ру - ва-ла?

F F G C^m D7 Gm

27

Чер - во - ну ру-ту — не шу-кай ве - чо - ра-ми, — ти у ме - не є -

C^m F7 B^b E^b A^b

32

ди - на, тіль-ки ти по - вір. Бо тво-я вро-да — то є чис - та - я

D7 Gm F7 B^b6 G7 Cm F7 B^b

38

во-да, — то є бис - тра-я во-да з си-ніх гір. То є бис - тра-я

Gm A^b D7 Gm D7 A^b

44

во-да з си-ніх гір, то є бис - тра-я во-да з си-ніх гір.

D7 Gm D7 A^b D7 Gm

ВОДОГРАЙ

ВІА «КОБЗА»

В. Івасюк

Vocal

Ла-ла ...

Organ

Guitar

Bass

Drum

6

A_m E A_m G A_m G

10

Те-че_ во-да, те - че бис-тра, а ку-ди не зна - є; по-між го-ри

A_m G C G A_m G C G⁷ C G

15

в світ ши-ро-кий те-че, не вер-та - є. Ми зус - трі-не - мось з то-бо-ю

F C Dm E Am F7 Am G C G

20

бі-ля во-до-гра - ю і по-про-сим йо-го ши-ро, хай він нам заг-ра - є.

Аm G C G C G F C Dm E Гей,гей,гей,гей,гей,гей!

26

Ой во-до-во-до-грай, грай для нас грай, та-нок сві жва-вий ти не зу-пи-няй.

F C Dm Am

28

За кра - сну піс-ню на всі го-ло-си що хо - чеш, во-до-гра-ю, по - про - си.

30

Стру - ни да - є то-бі кож - навесна, дзвін-кість да-ру - є їм о - сінь яс - на.

32

А ми за-гра-єм на стру - нах о-тих, хай ро - зіл-лють во-ни ра-діс-ний сміх.

Два потоки з Чорногори

Слова М. Петрененка

А. Кос-Анатольський

Аранжування Ю. Кшивак

Moderato

rit.

Vocal

Violin

Clarinet

Bandura

Accordion

Bass

5 tutti *a tempo*

Два по - то - ки з Чор-но-го - ри: о - дин бі - лий, дру-гий чор - ний.

p

9 Duet Solo

Як два хло-пці ку-че-ря-ві: той ру-ся-вий, той чор-ня-вий, той су-мир-ний, той буй-ні-ший,

mf *sp*

15

той ми - ленкий, той ми - лі-ший. По - лю - би-ла вас на го - ре,

mf *mf* *mf* *mf*

21 Trio

два по-то-киз Чорно-го - ри. -го - ри.

ff

f

f

f

f

1. *rit.* 2.

Два потоки з Чорногори – один білий, другий чорний,
 Як два хлопці кучеряві: той русявий, той чорнявий,
 Той сумирний, той буйніший, той миленький, той миліший.
 Полюбила вас на горе, два потоки з Чорногори...

Два потоки з Чорногори – один білий, другий чорний.
 Шлях одному квіти вслали, а другий ламає скали.
 Два легені з Верховини зав'язали світ дівчині:
 Той співає, той говорить. Два потоки з Чорногори...

Два потоки з Чорногори – один білий, другий чорний.
 Два легені, два хороші обнялися в Черемоші.
 А дівчина, як калина, обох хлопців полюбила.
 Чи на щастя, чи на горе? Гей, потоки з Чорногори!

СТОЖАРИ

ВІА «ВОДОГРАЙ»

П. Дворський

Vocal

Був зо-ре-пад і зе-лен сад і ми бу-ли у па - рі...

Instr.

Guitar

Bass

Drum

Am Am(maj7) Am7 G#dim

5

По цім са-ду без те-бе йду ко-ли го-рять сто - жа - ри.

E7 Dm6 G7 Cmaj7 E

9

Гей ви, сто - жа - ри, ме-ні нас-нять-ся ва-ші ча - ри та хо - чу

Am A7 Dm G7 C Am Am7

14

стрі - ти ко-хан-ня на - я - ву. Так чом, сто - жа - ³ри,

Dm9 G#dim E7 Dm6 E7 Am Am Am7 Dm

19

ви знов за-хо-ди-те за хма - ри, ко-ли я з ва - ми і мрі-ю і жи-

G7 C Am Am7 Dm(maj7) G#dim E7 G#dim

24

ву, жи - ву, жи - ву.

F Dm6 E E7 Am F A

Ювілейне привітання

Слова Т. Грінченко

На зустріч 105 річниці ВДПУ імені Михайла Коцюбинського

Музика Е. Бриліна

Vocal

На По - діл - лі - бі-ля Бу-га

Piano

Guitar

Bass

7

є чу-до-ве міс-то, там фон-та-ни бла-го-звучні ся - ють як на - мис-то.

Dm Gm C Dm Am B7 E

13

Де пись-мен-ни - ка ша-ну-ють, ся - на ук-ра - їн-сько-го, храм ос - ві - ти

C B7 E Am F

18 ³

гор-до но-сить і-м'я Ко-цю-бин-ського. Наш у-ні-вер-си-тет свят-ку-є ю-ві-

лей. Вже сто п'ять ро-ків пос-піль-він ко-ри-фей. Для нас він на-зав-

жди най-кра-щий на весь світ. Кро-ку-є у-пе-ред хай ще ти-ся-чу літ. О-бе-

1. ^{1.}

жди най-кра-щий на весь світ. Кро-ку-є у-пе-ред хай ще ти-ся-чу літ. О-бе-

Dm G C Dm E7

Am F B7 E7 E

Dm E Am F B7 E Am E7

37 2. CODA

літ. Сла - ва то - бі, ю - ві - ляр!

A m E7 F D m G E m C C maj C

На Поділлі біля Буга є чудове місто,
Там фонтани благозвучні сяють як намисто.
Де письменника шанують, сина українського,
Храм освіти гордо носить ім'я Коцюбинського.

Приспів: Наш університет святкує ювілей,
Вже сто п'ять років поспіль – він корифей!
Для нас він назавжди найкращий на весь світ
Крокує уперед хай ще тисячу літ.

Оберіг і символ віри – альма-матер наша,
Але диво з кожним роком виглядає краще.
Мріють в небі над тобою калинові зорі,
Щоби був завжди широким шлях твій на просторі.

Приспів.

Слава тобі, ювіляр...

МАВКА ЛІСОВА

Едурд Брилін

Moderato

Vocal

Violin

Bandura

Organ

Bass

p

5

mf

10

15

Ча - рів - на Мав - ка, донь-ка лі-со-ва, жа -

19

гу - ці о - ці, на-че зір-ка ран-ня. У бар - вах лі - та го-лос ви-гра-ва. О,

23

на - ре-че - на, я тво-є ко-хан - ня. О, Мав - ко, Мав - ко,

26

де те-бе знай-ти? В я-ких лі-сах, блу-ка-ю-чи, шу-ка-ти? Там,

29

де з вер-бо-ю по-рід-ни-лась ти, со-піл-ка до-лі

32

бу-де ви-гра-ва-ти.

36

Мо - я ти до - ле,

40

о - біз-вись на мить, при - линь дзвін-ко - ю піс-не - ю до ме-не. Ко -

43

хан - ня на - ше бу-де вічножить за-квіт - ча-не, вес - ня-не, нез-ро-ченне.

A HARD DAY'S NIGHT

John Lennon &
Paul McCartney

^{G_{sus}}
^D

Vocal: It's been A Hard Day's Night And I've been work-ing like a dog

Instr.

Guitar

Bass

Drum: H.H. open

5

^G
^G
^C
^G
^F

It's been a Hard Day's Night I should be sleep-ing like a log

9

^G
^{§C}
^D
^G
^C

But when I get home to you I find the things that you do will make me feel al - right

13 G Bm Em

You know I when I'm home ev'-ry-things seems to be al -

17 Bm G Em

right when I'm home ___ feel-ing you hold - ing me

21 C7 D7 G C G

tight tight ___ Yeah It's been a Hard Day's Night and I've been

25 F G G C G

work-ing _____ like a dog _____ It's been a Hard Day's Night I should be

29 F G C

slee-ping _____ like a log _____ But when I get home to you I find the

32 D G C7 Θ G C

things that you do will make me feel al - right Oh!

36 G F G G C

40 G F G $\frac{F\sharp}{D}$ G

So why I You know I

44 G C G C G C $\frac{F\sharp}{D}$ $\frac{E}{D}$ $\frac{F\sharp}{D}$ $\frac{E}{D}$

feel al - right_ You know I feel al - right_

GIRL

John Lennon &
Paul McCartney

Chorus

Is there an - y - body go - ing to lis - ten to my sto - ry

3 Fm Eb G7 Cm G7 Cm Cm7

All a - bout the girl who came to stay? She's the kind of girl You want so much it makes you sor - ry

7 Fm Cm Eb Gm Fm Bb7

Still you don't re - gret a sin - gle day Ah, Girl oothss

Girl

Brash

breathing sound

22 E^b G_m F_m B^b7 E^b G_m F_m B^b7 F_m B^b7 F_m B^b7

breathing sound

Girl oothss Girl Girl Was she

Girl Girl girl

27 C_m $G7$ C_m7 F_m E^b $G7$ C_m $G7$

32 C_m7 F_m C_m E^b G_m F_m B^b7

breathing sound

Girl oothss

Girl

JULIA

John Lennon &
Paul McCartney

C
Am7
Em
C
Am7

Vocal

Half of what I say is mean-ing - less But I say it just to reachyou

Instr.

Guitar

4 Em G C Am7 Gm Gm9

Ju - - - li - Ju - li-a Ju - li-a

7 A7 F7(add9) Fm C Am7

o - cean child calls me So I sing a song of love

10 Em G C

Ju - - - - li - a

12 Bm C Am7 Am6 Em7 Em6

Her hair of float-ing sky is shim-mer-ing glim-mer-ing in the sun _____

LET IT BE

John Lennon &
Paul McCartney

C G Am Fmaj7 F6 C G F C

Vocal

Organ

Piano

Guitar

Bass

Drum

When I

5 C G Am Fmaj7 F6 C G F C

find my-self' in times of trouble Mother Ma - ry comes me S - peaking words of wis - dom let it be ____ And

9 F C Am G F C C G

Let it be let it be let it be let it be Whis-per words - dom let it be

13 F C C G Am Fmaj7 F6

And when the bro-ken hearted peo-ple liv-ing in the world a-gree

16 C G F C C G

There will be an-swer let it be For though they may-be part-ed— there is

19 A_m F C G F C

still a chance that they will see— There will be an-swer let it be— let it be

22 Am C F C C G

let it be_ let it be_ let it be_ yeah There will be an - swer let it be

25 F G Am C G F C

let it be_ let it be_ let it be_ let it be_

28 C G F C F $\frac{C}{E}$ C B $\flat$ G F C

Whis-per words^f wis-dom let it be _____

32 F C G F C C G

35 Am F C G F C

Am F C G F C

38 C G Am F C G

C G Am F C G

41 F G A_m C_G F C

Let it be let it be yeah let it be_ yeah let it be_ W-

44 C G F C F C

his-per words of wis-dom let it be_ And let it be

47 A_m $\frac{C}{G}$ F C C G

let it be let it be — yeah let it be — Whis-per wordſ wis - dom let it be

50 F C F $\frac{C}{E}$ C B^b G F C

WHEN I'M SIXTY FOUR

John Lennon &
Paul McCartney

Музична партитура для вокально-інструментального ансамблю. Титул: **WHEN I'M SIXTY FOUR**. Композитори: John Lennon & Paul McCartney.

Партитура містить партії для:

- Vocal (Вокал)
- Clarinet (Кларнет)
- Piano (Піанно)
- Guitar (Гітара)
- Bass (Бас)
- Drum (Барабан)

Музика написана в тональності C (C major), метр 4/4. Темп позначено як $\text{♩} = \text{♩}$.

Текст пісні:

When I get old - er los-ing my hair ma - ny years from now —

will you still be send-ing me a va-len - tine, birth-day greet-ing, bot-tle of wine

Партитура містить нотні записи для всіх інструментів та вокалу, включаючи акорди (C, F, G, G7) та ритмічні позначення (7, 3).

15 C7 F

If I'd been out_ till quar-ter to three would you lock the door_

19 Fm C A D G7 C

will you still need me, will you still feed me, when I'm six-ty four_

23 Am G Am Am

Ev-ry sum-mer we can rent a cot-tage in the Isle of Wight_ if it's not too dear_ You'll be

28 E Am Dm

old - er too And if you say the word

34 F G C G

I could stay with you

40 C G7

Send me a post - card drop me a line stat-ing point of view, in-di-cate pre-cise-ly what you

45

C C

mean to say yours sin-cere-ly wast-ing a-way Give me your an - swer fill in a from

50

F F_m C A D G₇

mine for-ev-er more — Will you still need me, will you still feed me when I'm six-ty -

55

C

four

C F G C

YESTERDAY

John Lennon &
Paul McCartney

G

Vocal

Yes - ter - day

Strings

Guitar

Bass

4 F#m B7 Em Em7 D C D7

all my trou- bles seemed so far a- way Now it looks as though they're here

7 G F#m Em7 A7 C G

to stay — Oh I be - lieve in yes - ter - day —

⊕

10 B^{7sus} B⁷ E^m D C E^m A^{m6} D⁷ G

Why she had to go i don't know she would - n't say

14 B^{7sus} B⁷ E^m D C E^m A^{m6} D⁷ G

I said some - thing wrong now I long for yes - ter - dsy

18 G *rit.* A⁷ C G

Mm...

Схеми деяких танцювальних ритмів

Блюз, шейк
♩ = 64 - 88

C Am

Бугі-вугі
♩ = 68 - 88

C

Повільний рок
♩ = 64 - 76

C³ Am³

Ча-ча-ча
♩ = 64 - 86

C Am

Танго
♩ = 120 - 136

C Am

Румба
♩ = 32 - 64

C Am

Мамбо
♩ = 72 - 84

C Am

Самба
♩ = 104 - 120

C Am

Рок-н-рол
♩ = 84 - 132

C

Босса-нова
♩ = 92 - 100

C Am

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. Вокально-інструментальний ансамбль – популярна форма аматорського музикування	7
1.1. Деякі характерні ознаки жанру ВІА	7
1.2. Основні напрямки розвитку жанру	9
1.3. Педагогічні основи керування шкільними вокально- інструментальними ансамблями	26
Розділ 2. Творчий підхід до роботи з вокально- інструментальними ансамблями	35
2.1. Ознайомлення з музичними інструментами	35
2.2. Розучування творів і рішення різних виконавських задач	53
2.3. Вокальна підготовка учасників ВІА	62
2.4. Технічні засоби й особливості аранжування в ВІА ...	79
Розділ 3. Роль репертуару у виховному процесі	87
3.1. Естетична цінність репертуару і критерії його вибору	87
3.2. Інтерпретація художнього образу	91
3.3. Підготовка до концертного виступу	101
Післямова	107
Додаткова література	109
ДОДАТКИ	113
Короткий словник спеціальних музичних термінів	114
Партитури вокально-інструментальних ансамблів ...	127

Навчальне видання

Брилін Борис Андрійович

**Педагогічні основи керування
вокально-інструментальними колективами
учнівської молоді**

Книга для вчителя

Відповідальний за випуск: Грінченко Т.Д.

Коректорська підготовка: Білоус В.С.

Комп'ютерна верстка: Онофрійчук О.П.

Технічний редактор: Дідук В.П.

**Видання здійснено за підтримки кафедри музичного та
перформативного мистецтва
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського.**

Підписано до друку 12.03.2026 р. Формат 60х184. Друк офсетний.

Умов. друк. акр. 10,9. Зам. 459. Наклад 50 прим.

Віддруковано з готового оригінал-макета.

Вінниця, «Едельвейс і К»