

які виникають під час співу, відіграють велику роль щодо контролю за голосом, оскільки вони вирізняються стабільністю.

Стосовно контролюючих заходів за голосоутворенням на перше місце слід поставити слух, тоді як друге місце займає м'язове відчуття — руховий контроль. При систематичних, ретельних, цілеспрямованих заняттях м'язові відчуття можливо натренувати таким чином, що студент в умовах повного акустичного заглушення, буде мати змогу співати інтонаційно чисто, з правильною вокальною позицією. Слід відзначити: руховий контроль, значною мірою, проявляється на кінцевому етапі засвоєння співацьких рухів. Початковий етап голосового виховання здійснюється головним чином за рахунок слухового контролю.

Отже, необхідність розуміння викладачем академічного співу, що є дійсно якісно, а що не зовсім, у почутю вокальному виконанні безперечно.

Виховання вокального смаку, будова образу еталонного звука в уяві викладача академічного співу є досить важливим аспектом у процесі формування професійних музичних здібностей, а саме у тренуванні вокального слуху.

Формування вокального слуху необхідно здійснювати комплексно, а саме:

1. У процесі виховання голосу, тобто під час накопичення практичних умінь та навичок.
2. При прослуховуванні відносно великої кількості вокальної музики.

Важливо якомога більше слухати зразки вокальної творчості як у запису, так і в живому виконанні відомих та видатних співаків. Особливо слід відмітити необхідність процесу обговорення й аналізу почутого. Таким чином, студент набуває необхідного досвіду розрізняти якісне виконання від недосконалого.

Під час спілкування з викладачами відбувається корегування своїх особистих поглядів з думками професійних музикантів, що, вочевидь, впливає на появу особистої думки з приводу почутого.

Постійне, послідовне, відповідальне керівництво викладачем процесу виховання вокального слуху студента — запорука його самодостатності та успішної майбутньої вокально-виконавської та викладацької діяльності.

I. Курик

АНСАМБЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ: СПЕЦИФІКА РОБОТИ

I. Kyryk

ENSEMBLE OF CONCERTMASTERS IN THE CLASS OF CHORAL CONDUCTING: SPECIFICS OF WORK

Останніми роками хорові факультети ЗВО України стикаються з нестачею професійних кадрів, котрі мають можливість і бажання працювати концертмейстерами у класах хорового диригування. За наявності великої кількості випускників-піаністів майже всі прагнуть бути викладачами фортепіано або солістами-виконавцями. Слід зазначити, що піаністи, які намагаються опанувати роботу у класі диригування, стикаються з багатьма труднощами. Повноцінне навчання молодого диригента на уроках неможливе без максимального приближення умов роботи в класі до роботи хормейстера безпосередньо з хором. Для цього і потрібна робота не тільки викладача та студента, а й двох концертмейстерів, які грають в ансамблі двохорні композиції *a cappella*, хорові твори *a cappella* з солістом, твори із супроводом, великі

вокально-симфонічні форми та оперні сцени. Відтворення одним концертмейстером оркестрової партії, а другим — вокально-хорової партитури дозволяє студенту відчувати всю повноту фактури твору. Отже, виникає необхідність окреслити специфіку роботи ансамблю концертмейстерів у класі хорового диригування.

З умінням концертмейстерів досягти ансамблю пов'язано бездоганне орієнтування їх у диригентських жестах (технічних та художніх), оскільки саме розуміння диригентських бажань безпосередньо впливає на ступінь майстерності виконавської інтерпретації. Першочергове завдання концертмейстерів — розуміння афтактів-жестів, що відтворюють усі складові музичного процесу. В афтактах закладено відчуття правильного дихання музики, яке сприяє виразності виконання та синхронності в грі.

На початковому етапі роботи з твором важливим є вміння концертмейстера швидко орієнтуватися в нотному тексті. Для досягнення глибини художнього образу твору використовують і його прослуховування в записі. Це допоможе концертмейстеру яскраво уявити завдання оркестрової тканини у фортепіанному викладенні та відчувати співочу природу вокально-хорової партитури.

Майстерність концертмейстерів пов'язана зі ступенем розвиненості їх музичного мислення, відчуттям смислового значення кожної музичної інтонації. Звідси виникає ідентичність у виконанні пауз, цезур, у фразуванні та агогічних зрушеннях. На певних етапах розучування творів концертмейстери можуть працювати самостійно (без диригента). Така робота спрямована на винаходження динамічного балансу, виокремлення головного та другорядного матеріалу, перерозподіл музичного матеріалу між двома інструментами (у великих багатохорних композиціях).

Одним з головних компонентів ансамблевої гри концертмейстерів є відчуття темпу. Основний темп у будь-якому творі має невеликі відхилення. Без цих відхилень виконання губить свою емоційність та виразність. Концертмейстерам, що грають в ансамблі, необхідно розвивати відчуття темпу та запам'ятовувати темпові зміни у творах.

Найтоншим засобом виявлення й передачі думок та почуттів виконавського мистецтва є тембральне забарвлення звука. Тому для концертмейстерів, котрі грають в ансамблі, відчуття тембрової палітри оркестрового та вокально-хорового звучання — необхідна якість виконання. Збіднена темброва палітра звуку при грі на інструменті повністю лишає твір яскравою емоційністю та змістовністю.

Особливу складність має гра в ансамблі хорових творів а cappella, фактура яких не відтворюється на одному інструменті. Саме тут концертмейстерам необхідно майстерно володіти характером туше legato (імітація «співу на інструменті»), щоб отримати різнобарв'я тембрів хорової фактури, горизонтальну та вертикальну виразність хорового виконання.

Найскладнішим є відчуття ансамблю концертмейстерів в оперних сценах. Важливим є те, щоб концертмейстери, перед тим як вчити хорову сцену, мають ретельно проаналізувати образний зміст сцени, технічні особливості її гри, тематизм, лейтмотиви першого та другого плану, особливості сольних епізодів та речитативів. І тільки після аналітичної роботи над сценою можна починати її розучування на інструменті.

Усі творчі ансамблеві завдання повинні вирішуватися на основі кропкіткої аналітичної роботи піаністів. Чим ширше музичний світогляд піаністів, чим глибші

його музичні асоціації, слухові уявлення, тим більше передумов до досягнення у грі яскравих, різноманітних відтінків музичного образу, багатства тембрової палітри.

Концертмейстери, які багато років працюють в ансамблі, на інтуїтивному рівні відчують один одного, їхнє виконання стає логічним та виразним.

A. Shchyrba

CREATIVE CONCEPTS OF FUNERAL MUSICAL GENRES IN MUSIC OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS

A. Щирба

ТВОРЧІ КОНЦЕПЦІЇ ТРАУРНИХ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Spiritual music has always formed the main part of human aesthetic views and accompanied each person throughout the life cycle: from birth to death. Generations are changing with the music that comes with it.

While Orthodox memorial services were traditionally held only in churches until the XX century, the requiem genre had already taken a prominent place in Western European concert music since the XVIII century. However, in Ukrainian music literature, appeals to the requiem genre were rare up until the 1980s and 90s. The appearance of V. Sylvestrov's "Requiem for Larysa" (1997–1999) at the turn of the XXI century was, of course, a notable phenomenon in the development of the requiem genre in Ukrainian music literature.

The problems outlined by our topic were partially highlighted in the researches of H. Karas, O. Vasylenko, O. Nikiyuk, O. Kramarenko, V. Yatsenko and others.

The purpose: consideration of the influence of Catholic and Orthodox funeral genres formation on the contemporary music of Ukrainian composers (on such specific examples as "Dirge for Those Who Died of Famine" by Ye. Stankovych; opera-requiem "Iyov" by R. Hryhoriv, I. Razumeiko; "Maidan-2014" by V. Sylvestrov) and description of the creative parameters of its realization.

"Panakhyda za pomerlymy z holodu" (*"Dirge for Those Who Died of Famine"*)

Music by **Yevhen Stankovych**. Lyrics by **Dmytro Pavlychko**

"Dirge for Those Who Died of Famine" is an oratorio for academic and folk choirs, soloists, a reciter, and a large symphony orchestra. Commissioned by the Ukrainian government in 1992, the piece consists of 15 parts and is characterized by the combination of the canon of the ritual funeral church service and the artistic images in Pavlychko's poetic text.

"Panakhyda za pomerlymy z holodu" follows a deeply ritual storyline based on funeral prayers, which have been used by the Ukrainian people since the adoption of Christianity. Responsorial and antiphonal singing between two of the choirs represent the church singing of the Orthodox tradition, and the lamentations of the nation. The use of traditional spiritual hymns, such as "Hallelujah" and "Hospody Pomyluj", the first and the last parts of the composition "Amen" and "Eternal Memory", (that canonically serve as the beginning and the end of the funeral service), emphasizing the liturgical roots of the music. Tetyana Novytska draws the parallels in traditions between the individually interpreted Stankovych's "Holy God", suggesting that in the Orthodox tradition, the former leans more towards glorify. However, in Panakhyda-masterpiece, the "Holy God" takes on a dramatic and tragic character, resembling the picture of Judgment Day in the traditional Catholic "Dies Irae".