

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ

Н. Є. АРХІПОВА

**Вокальний ансамбль у сучасній вищій музичній школі:
провідні принципи викладання естрадно-джазового вокального ансамблю.**

Навчальний посібник для здобувачів II-IV курсів спеціалізації артист-вокаліст (соліст джаз-естради) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти з спеціальності 025 - Музичне мистецтво.

Одеса 2023

*Рекомендовано Вченою радою
Міжнародного гуманітарного університету
(протокол № 5 від 07 липня 2023 р.)*

Укладач:

Архіпова Н.Є. – старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету.

Рецензенти:

Каплун Т. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету, м.Одеса.

Білий В. І., Заслужений артист України, майстер сцени, соліст Одеського національного Академічного театру Опери та Балету, старший викладач кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Вокальний ансамбль у сучасній вищій музичній школі: провідні принципи викладання естрадно-джазового вокального ансамблю. Навчальний посібник для здобувачів II-IV курсів спеціалізації артист-вокаліст (соліст джаз-естради) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти з спеціальності 025 - Музичне мистецтво. [Електронне видання] /

Автор: старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Н.Є.Архіпова. Одеса: МГУ, 2023. 120 с.

Навчальний посібник для здобувачів 2-4 курсів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. [Електронне видання] розроблено відповідно до навчального плану для отримання кваліфікації артист-вокаліст (соліст джаз-естради) і складається з теоретичного матеріалу, практичних вправ, хрестоматії до курсу, а також списку рекомендованої літератури.

ЗМІСТ

Передмова.....	5
Мета курсу.....	7
Головні завдання курсу.....	8
Роль самостійних занять	9
Огляд історії виникнення та розвитку багатоголосного співу	
§1.....	11
§2.....	14
§3.....	16
§4.....	18
Засвоєння базових навичок ансамблевого співу.	
§5	23
§6.....	27
Організація репетиційної діяльності вокального ансамблю та початок роботи з репертуаром.	
§7.....	31
§8.....	35
§9.....	37
§10.....	38
Виразні компоненти ансамблевого співу.	
§11.....	42
§12.....	44
Ансамблеві розспівування та вправи на розвиток компонентів ансамблевої виразності.	
§13.....	46
Специфіка диригентської діяльності та її основні компоненти.	
§14.....	47
§15.....	49

§16.....	51
§17.....	53
Вокальне аранжування.	
§18.....	57
§19.....	61
Ансамблевий скет та класична джазова артикуляція.	
§20.....	67
Рекомендована література	75
Хрестоматії.....	77
Інтернет-ресурси.....	79
Рекомендований список виконавців для прослуховування.....	82
Додаток 1: Вокальні вправи.....	87
Додаток 2: Скоромовки.....	97
Додаток 3: Методичні рекомендації до аналізу вокально-ансамблевої партитури твору.....	104
Додаток 4: Приклади вокально-ансамблевих аранжувань.....	105

ПЕРЕДМОВА

Вивчення дисципліни «Вокальний ансамбль» є важливою дисципліною у набутті професійних навичок у сфері вокально-виконавського мистецтва, яке допомагає формуванню, розвитку та закріпленню розуміння співочої діяльності, сценічної майстерності, а також сприяє розвитку гармонійного слуху та музичного смаку.

Розробка даного посібника здійснена з урахуванням тенденцій та трендів сучасної популярної музики та розрахована на здобувачів спеціалізацій, пов'язаних з комерційною музикою естрадно-джазового напрямку.

Опанування дисципліною «Вокальний ансамбль» містить у собі велику частину від переліку відповідних знань, умінь і навичок фахових компетентностей спеціальності 025 «Музичне мистецтво». На теоретичних та практичних заняттях з ансамблевого співу набуваються знання та розвиваються такі найважливіші професійні якості як: вільне інтонування, гармонійний слух та вміння бути учасником ансамблю. Складні гармонії, інтервали та ритми джазових аранжувань без сумніву значно покращать музичні навички здобувача. Також набуваються знання з історії ансамблевого співу, основ диригентської техніки та вокального аранжування, розуміння питань класифікації вокальних колективів та різноманітності їх функцій і можливостей. Поряд з цим робота в команді допомагає накопичити навички, необхідні для високотехнічного виконавського рівня за допомогою спільного досягнення надзавдання. Крім цього предмет сприяє розвитку вишуканого музичного смаку та розширенню музичного

кругозору через вивчення зразків вокально-ансамблевого репертуару та прослуховування виступів видатних вокальних колективів.

Вокально-ансамблеве і хорове мистецтво взагалі має багатовікову історію, тоді як саме естрадно-джазовий напрям у ансамблевому співі починає свій стрімкий розвиток у 1920-х роках в США і триває до наших днів, вражаючи своєю самобутністю, багатогранністю та віртуозною різноманітністю. Розповсюдженість та популярність цього виду мистецтва вражає, але на перших порах здобувач отримує багато викликів застосуванню власних музичних здібностей.

Ці виклики мають бути подолані впродовж надбання професійної кваліфікації на лекційних та практичних заняттях вкупі з перехрещенням виконання завдань на інших дисциплінах учбового плану: зі складнощами інтонації та ритму допоможе дисципліна «Сольфеджіо», з накопиченням вокальної техніки, розвитком голосового апарату - дисципліна «Сольний спів». Під час концертних виступів на університетських заходах та концертних майданчиках міста набувається сценічна майстерність здобувачів, впевненість в собі та вміння діяти у ситуації, що склалася під час виступу.

Другий курс є першим кроком у процесі досягнення дисципліни «Вокальний ансамбль», тому є дуже важливим у процесі побудови фундаменту для формування майбутніх знань і умінь. Це час для вивчення загальних історичних відомостей про ансамблевий спів як явище, знайомство з видатними вокальними колективами через прослуховування музики, виконання кропотливих вправ на опрацювання чистоти інтонації та вивчення партій творів заданого репертуару. Саме на цьому курсі відбувається знайомство з вокальною партитурою та відчуття себе у новій ролі в команді виконавців. Репертуар складається з джазових стандартів та блюзів, які є чудовими прикладами для вивчення основ артикуляції та фразування.

Третій курс - другий рік навчання, впродовж якого до більш складного та різностильового виконавського репертуару додається розбір музичних фактур вкупі з основами вокального аранжування, а також вивчення основ розуміння диригентської діяльності за допомогою тактування за диригентськими схемами. Крім цього привертається увага здобувачів до організації репетиційного процесу, етапів розучування нових творів, роботи з виразними компонентами ансамблевого співу та підтримки концертного репертуару.

Четвертий курс є завершальним етапом у навчальній програмі дисципліни, який присвячений досягненню високохудожнього рівня виконання з складними технічними ансамблевими компонентами та сценічною майстерністю у навності. Велика увага привертається до естетики поведінки під час виступу у складі ансамблю та поєднання співу з сценічним рухом. На цьому етапі навчання здобувачі також отримують базові навички з використання бек-вокалу, які допоможуть у майбутньому, при необхідності, розвиватися далі у цьому напрямку.

Завершальним акордом є відкритий для глядачів фінальний концертний виступ, з демонстрацією концертної програми.

МЕТА КУРСУ.

Мета курсу дисципліни «Вокальний ансамбль» - це, насамперед, формування комплексу навичок і технічних прийомів для співочої діяльності у складі професійного вокального ансамблю або у групи бек-вокалу, та розуміння шляху розвитку власних здібностей та креативного мислення у даному виді майстерності. Осягнення дисципліни має на меті значно удосконалити музичний слух, ритмічну координацію, розвинути багатозадачність, розширити межі сприйняття музичного матеріалу та відкрити нові грані розуміння музичного мистецтва взагалі.

Дуже важливим є вміння бути «мобільним» та навчитися самотійно працювати з нотним матеріалом: розучувати, вивчати партії, доповнювати, змінювати та варіювати музичний матеріал у залежності від задуму твору та складу колективу.

Ще одна амбітна ціль - це виховання у здобувача розуміння вокально-ансамблевої діяльності з різних боків - не тільки з виконавського боку, а також з боку лідера - керівника, який в змозі налагодити репетиційний процес, систематизувати репертуар, зробити вокальне аранжування та вірно укомплектувати співочі голоси за партіями.

Надбання музичного смаку має важливе значення не тільки для якості формування репертуару, а і для надбання вокально-сценічної виразності та вірного відчуття музичного стилю. Це досягається шляхом прослуховувань та ретельного аналізу записів концертних виступів та музичних альбомів видатних майстрів ансамблевого співу, вокалістів, інструменталістів, біг-бендів та комбо-гуртів естрадно-джазових стилів, які розповсюджувались протягом XX - початку XXI сторіччя у північній та південній Америці, а також у європейських країнах. Вивчення артикуляційних прийомів стильового джазового різноманіття навчає можливості напрацювання вишуканого тону звучання у сучасному музичному комерційному продукті. Прослуховування різних джазових виконавців дає ключ до розуміння багатьох підходів у джазовому співі та спонукає здобувачів до розвитку та дослідження власних здібностей та музичних смаків.

ГОЛОВНІ ЗАВДАННЯ КУРСУ

До головних завдань курсу, в першу чергу, належить досягнення протягом вивчення дисципліни наступних запланованих результатів навчання:

- Вільно інтонувати та утримувати партію у складі вокального ансамблю незалежно від кількості голосів та складу виконавців (мішаний або однорідний); як з акомпанементом, так і a-cappella

- Знати та використовувати на практиці правила ансамблевого співу та правила інтонування. Уміти слухати інших учасників ансамблю і перебувати з ними в одній виконавській площині, щодо ритму, дикції, вокальної позиції, динаміки, стилю, характеру і художнього задуму твору.
- Знати класифікацію вокальних ансамблів за типами та видами, а також розумітися на класифікації співочих голосів.
- Уміти самостійно працювати з музичним матеріалом та розуміти основи вокального аранжування; вміти імпровізувати і варіювати свою партію в рамках даної гармонії та у залежності щодо інших голосів та художнього задуму твору.
- Оволодіти комплексними навичками сценічної майстерності та естетики поведінки під час виступів у складі вокального ансамблю з вільною координацією танцювальних рухів.
- Розширити музичний кругозір через вивчення творчості видатних виконавців естрадно-джазового напрямку сучасного популярного музичного мистецтва.
- Володіти загальними навичками користування звукопідсилювальною апаратурою.

Дисципліна вивчається протягом II, III та IV курсів навчання. За підсумками здобувачі складають заліки та іспити. Залік складається з теоретичної та практичної частини. Теоретична частина включає в себе питання з лекційного матеріалу, практична - з перевірки відповідної партії з заданого репертуару та короткого розбору складнощів виконання сбоку інтонації, ритму, теситури, дикції тощо. Іспит складається з відповіді за екзаменаційним билетом та демонстрації програми з творів репертуару у складі вокального ансамблю. При цьому враховується не тільки знання партії та вокально-технічний рівень виконання, а й сценічна майстерність, володіння естетикою виступу та робота в команді.

РОЛЬ САМОСТІЙНИХ ЗАНЯТЬ

Самостійна робота здобувача має дуже велике значення у розвитку вокально - слухових навичок, які є фундаментальним компонентом у ансамблевій виконавській діяльності.

Ансамблевий спів потребує наполегливості та постійного прагнення до вдосконалення. З одного боку може здаватися, що учасник ансамблю обмежений у можливості художнього втілення власного творчого задуму. Але не слід забувати, що функції ансамблевої партії дуже мобільні і варіюються, у залежності від аранжування, від специфічно-вокальних до імітаційно - інструментальних та шумових ефектів. Без сумніву це вимагає від виконавця високого рівня вокально-технічної підготовки, змоги вільно орієнтуватися у музичному матеріалі з боку мелодійного і гармонійного строю, розуміння фактури, а також готовність до експериментів та пошуку нових засобів виразності.

Зрозуміло, що без впевненої музично-теоретичної бази неможливо побудувати плідний творчий процес, де від кожного учасника залежить якість результату. Тому викладач завжди зверне увагу, якщо рівень набутих раніше знань, умінь і навичок серед здобувачів дуже відрізняється. Виконання індивідуальних завдань з самостійної роботи допоможе деяким здобувачам підтягнути свій рівень загальної музично-теоретичної підготовки та значно розвинути музичний слух, що допоможе їм бути повноцінними учасниками вокального ансамблю та вдало влитися у колективне виконання програми навчання.

Багато часу самостійної роботи відводиться на прослуховування записів видатних виконавців з запропонованого викладачем списку. Активно слухаючи джазові записи та живі виступи, здобувачи можуть аналізувати мелодійні лінії, гармонійні структури, ритмічні елементи та артикуляційні моделі, що визначають стильову характеристику музичного твору. Це уважне прослуховування у поєднанні з особистою практикою дозволяє вокалістам тренувати свій слух, щоб розпізнавати та відтворювати складні джазові фрази, ритмічні фігури та тонкі

варіації висоти тону. В результаті їх здатність здійснювати діяльність з точністю та автентичністю в ансамблевій обстановці значно підвищується.

Крім того, не слід забувати, що самотійна робота виховує важливу якість музиканта-виконавця - самодисципліну. Займаючись регулярною особистою практикою та саморозвитком, музиканти розвивають власну трудову етику, гарантуючи, що вони залишаються дисциплінованими та зосередженими на цілях. Вони вчаться ставити цілі, вирішувати складні виконавські завдання і з часом неухильно вдосконалювати свої навички. Цей дисциплінований підхід є ключем до досягнення майстерності в будь-якій галузі, і естрадно-джазовий ансамблевий спів не є винятком.

ОГЛЯД ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ БАГАТОГОЛОСНОГО СПІВУ.

§1. Походження слова «ансамбль» має французький виток: від слова *ensemble*, що в перекладі означає - разом. Це група з двох або більше музикантів(інструменталістів, співаків, або всіх разом), які спільно виконують музичний твір. Мистецтво ансамблю ґрунтується на постійній координації творчих зусиль виконавців, вимагає вміння відчувати загальне звучання і поєднувати свою виконавську манеру з манерою партнерів.

Вокальна ансамблева музика, за визначенням музичного словаря Апеля Гарварда, це: «Музика для виконання більш ніж одним співаком одночасно; може містити єдину для всіх вокальну партію (монодія), або чисельні партії (поліфонія у широкому сенсі слова), з використанням інструментального супроводу, або без нього».

Дуже цікаво намагатися уявити собі, як зародився спів і музика взагалі. Як давня людина, яка імітувала крики тварин, когось гукала, потім розмовляла, зрозуміла що існує інший засіб утворювати звук, який має звуковисотність, з якого можна утворити мелодію, яка може допомогти виразити почуття, або

допомогти в побуті, або викликати релігійну екзальтацію. Коли ви дуже швидко вивчили послідовність нот сучасного звукоряду, ви мабуть не замислились - скільки часу пішло на те, щоб це утворилось. Це дуже довга розмова, яка буде складатися, в основному, з черги витоків питань та може розвинути вашу уяву до того, що перенесе вас в стародавні часи, як машина часу :-). Ми не будемо довго на цьому зупинятись, варто тільки зробити важливе зауваження, що ці стародавні експерименти були одноголосними.

Також кратко нагадаємо і часи Стародавньої Греції, з її триєдністю поезії, музики та танцю у театральному дійстві (жанр трагедії). Зазначимо тільки, що найдавніші джерела про давньогрецьку музику відносяться до 2-3 тисячоліть до нашої ери. Це зображення з Криту найдавніших струнних інструментів, сцен гри на лірі й авлосі, статуетки арфістів і флейтистів з Кікладських островів. В поемах Гомера, що відбили побут мікенського суспільства кінця 2-го тисячоліття до н. е., говориться про використання музики у трудових процесах, релігійних церемоніях і народних святах. На античних дипілонських вазах (8-7 століття до нашої ери) зустрічаються зображення процесій, що виконують пісню хором. Взагалі хоровий спів в ті часи був, мабуть, тим самим видом мистецтва, який допоміг об'єднати людей у суспільство. Під час культових та громадських свят у полісах (міських громадах), співали гімни та пісні хором, під супровід духових інструментів. Ці дійства набували патріотичного, політичного та релігійного значення та попутно вели хорове мистецтво шляхом розвитку, роблячи його дуже популярним.

З'являються перші автори. Серед відомих авторів патріотичних пісень - Алкей (кінець VII — початок VI ст. до н. е.), серед авторів ліричних пісень - Архілох (VII ст. до н. е.) та Сапфо (кінець VII — початок VI ст. до н. е.). Ці пісні були монодичними. Варто зупинись на поясненні цього поняття. Монодія - це одноголосна мелодія, яке не має опори на тональні функції і не передбачає гармонізації. Таким чином тут ми бачимо суттєву різницю між монодією та

звичайною одноголосною мелодією більш пізнішого періоду, яка заснована вже на ладово-тональній системі.

Традиції монодії були поширені пізніше на європейському континенті у творчості менестрелів, трубадурів, мінезінгерів. Також монодичні піснеспіви з'явилися у християнському богослужінні (григоріанський хорал, візантійські розспіви), у італійській лауді (паралітургійна пісня), португальській кантиги світської та духовної тематики, одноголосному кондукті. Цей перелік різновидів монодій, які почали своє існування та стали невід'ємною частиною побуту, релігійного та світського життя людей у різних куточках сучасної європейської території, можна ще продовжувати.

Початком зародження багатоголосся можна вважати антифонний спів. Назва походить від грецького слова *antiphonos*, що в перекладі означає - той, що звучить у відповідь. Цей вид співу побудовано у формі діалогу, у якому по черзі співають два хора, або хор з солістом, або ансамбль солістів з хором. Пізніше антифонний принцип співу перейшов у трагедію, де хор зазвичай ділився на два півхори. Також антифонний спів використовувався в культовій музиці східних народів.

Після введення антифону в християнське богослужіння міланським єпископом Амвросієм, антифон поширився по всій Італії, а потім в інших католицьких європейських країнах, витіснивши собою монодію.

Перше свідчення про розподіл хору на партії та відокремлення сольної партії відноситься до 1425 року, та пов'язано з творчістю французького композитора Гійома Леграна (1405–1449). Починаючи з 1430 року практика розподілу хору на партії починається стрімко розвиватися. Спочатку у духовній католицькій музиці, а згодом і в світській виникає велика кількість нових музичних форм: від малих (кант, мотет, мадригал тощо) до великих, таких як месса.

На території сучасної України з XII до XVII сторіччя панував одноголосний Знаменний спів (назва походить від старослов'янської назви співацького знака - «знам'я»). Це була ціла система давніх православних культових співів.

Багатоголосний спів змінив його, розповсюдившись у вигляді Партесного співу. Назва походить від слова *partes* - що в перекладі з латинської означає - партії.

У Партесному співі хор ділився на партії (дисканти, альти, тенори, басы), які, у свою чергу, теж могли поділятися на голоси. Кількість голосів сягала 12, в деяких випадках 16 та більше. Інструментального супровод не було. Твори Партесного стилю часто містили обробку мелодій знаменного розпіву. Ведуча мелодія містилася в тенорі, бас служив основою гармонії, верхні голоси доповнювали її. Тексти запозичувалися в основному з літургії, всенощної та інших православних церковних служб. Найбільш розповсюджений жанр, у якому знайшов відображення партесний спів – партесний концерт.

Ще один різновид хоралу - Протестантський. Це духовне піснопіння у протестантському богослужінні. Саме він нас цікавить особливо, тому що є одним із джерел самотньої американської музики.

§2. Протестантський хорал виник у Німеччині у XVI ст. у період Реформації та Селянської війни. У багатьох випадках він був заснований на григоріанських наспівах, однак у перекладі на німецьку та у переробленому для протестантського богослужіння вигляді. Протестантський хорал існував як в одноголосному, так і в багатоголосному вигляді (як правило, чотириголосний), з моноритмічною хоральною гармонійною фактурою, часто з органним супроводом.

Треба зазначити, що на європейському континенті протестантський хорал зіграв важливу роль у розвитку німецької та західноєвропейської музики, виявивши вплив на розвиток гармонійного язика та музичної фактури. Великого поширення набули жанри хоральної обробки, хоральної прелюдії; серед авторів хоральних прелюдій для органу та багатьох творів вокально- інструментальних жанрів - кантат, ораторій, пассіонів. Серед відомих композиторів, які творили у цих жанрах: І. Пахельбель, Г. Бем, Д. Букстехуде, І. С. Бах, Г.Шютц.

На американський континент протестантський хорал потрапив з першими переселенцями з Англії. Це були пуритани - послідовники кальвінізму (один з напрямів протестантизму). Вони виступали за очищення англіканської церкви від старих католицьких обрядів, вимагали замінити єпископат пресвітерами (виборними старейшинами), замість меси додати проповіді, обряди спростити, позбавити церкви розкоші та прикрас. Після Англійської революції 1640–1649 років багато пуритан були змушені переселитися в континентальну Європу, а також у Північну Америку. Так, пуритани стояли біля витоків США, бо саме з поселення пуритан у 1620 році в штаті Массачусетс фактично почалося англійське заселення Північної Америки.

Для музичної культури США консервативність перших переселенців мала велике значення і саме протестантські хорали XVI сторіччя, ще до впливу на них світських жанрів, стали формоутворюючими для нових пуританських гімнів Нової Англії на північному узбережжі Америки.

Важливо нагадати ще один жанр сільського фольклору, наслідки впливу якого підтверджують історичні документи, які пов'язані з богослужінням. Мова йде про так звану “єлизаветинську баладу”. Це Лірико - епічний жанр англо - шотландської народної поезії XIV-XVI ст., який набув свого розквіту у період царствування королеви Єлизавети Тюдор (1558— 1603). У гімнах хорової Нової Англії останньої чверті XVIII століття, які дійшли до наших днів, риси балади можна побачити вочевидь, як і риси протестантського хоралу.

О важливом місті церковного співу у житті колонії свідчить той факт, що першою книгою, яка була видана у 1640 році на території Нового Світу, була збірка протестантських псалмів: “The Bay Psalm Book”. Він містив близько 50 текстів у новому перекладі, за вимогами саме американських пуритан, які намагались зберегти якомога більше ортодоксальності у своїх традиціях. Музичне вираження поки ще зберігало традиції старого світа та спиралося на книгу псалмів Равенскрофта, яка була видана у Лондоні у 1621 році.

У колоніальний період (1647– 1780) світ побачили двадцять шість видань американської “Книги псалмів”. У дев'ятому (приблизно 1700) були ноти з оновленою музикою традиційного англійського хорала. Тобто протестантський хорал перетворився на пуританський, і на це пішло близько пів сторіччя.

У Новій Англії церква була не тільки місцем для богослужіння, але й центром громадського життя. Тому пуританські гімни швидко вийшли за межі церковної музики та набули широкого поширення у побуті. Спів гімнів став найулюбленішою формою розваг колоністів. Він почав виконувати функції світської пісні і поступово частово перетворився у “вільний” гімн. Сюжети набули різноманітності та алегоричності образів. Пізніше також з'явилися гімни на революційну тематику. З боку музичного матеріалу можна зазначити, що літературне різноманіття не відобразилось на музичній манері, яка продовжувала залишатись досить одноманітною. Псалми, повчальні вірші, філософська лірика, патріотичні твори - у музичному сенсі практично не відрізнялись один від одного.

У другій половині XVIII сторіччя, як результат започаткування вивчення нотної грамоти при церквах, з'являється ціла плеяда композиторів хорових гімнів. Вони були композиторами, для яких музична діяльність була лише сумісництвом, хобі. Всі вони володіли ремеслами та мали професії, якими заробляли на життя.

У своїй творчості вони усвідомлено відходили від загальноприйнятих правил музичної гармонії та голосоведення, часто через незнання традицій, чим дуже хизувались у передмовах до своїх нотних збірок.

§3. Важливу роль формуванні американської музики грав процес залучення у християнську віру привезених з Африки рабів. Темношкірі не заперечували проти залучення до нової віри, адже вона давала їм надію на визволення. З усіх відгалужень хри Музика, яка звучала у церкві для темношкірих, несла в собі як риси європейських (у південних штатах), так і пуританських (у північних штатах)

церковних піснеспівів. Вони поєднувалися з всілякими елементами язичницьких культів, що прийшли з історичної батьківщини темношкірих рабів та перероджувались у новій якості.

Ступінь проникнення естетичних та музичних елементів африканського походження у церковну музику залежала від різновиду християнства. Як відомо, на Півдні США більшою мірою процвітав католицизм (іспанці та французи), який тяжіє до культової символіки, театралізації церемоній і, з іншого боку, більш терпимий до атавізмів африканських культів. Суворіше ставилися до проявів язичництва протестанти, тим більше пуритани, незадоволені будь-яким проявом легковажності. Тому особливого розвитку жанри афро-американської духовної музики отримали саме у південних районах США.

Найбільш давнім жанром духовної музики вважається Рінг-шаут (ring shout) - груповий танець зі співом молитви. У своїй кульмінації цей обряд досягає високого емоційного напруження, учасники його кричать, впадають у екстатичний стан. У музичному відношенні Рінг-шаут характеризується розвиненою поліритмією, акцентуванням слабкої метроритмічної долі, формою питання-відповідь. Ця музика лунала й у позацерковних обрядових зборах. У той же час жанр Спірічуелс (spiritual), має багато схожих рис, але це вже церковні гімни, піснеспіви, що зазнали істотних змін у порівнянні з рінг-шаут.

Духовні піснеспіви північних афроамериканців, так звані «спірічуелс», виникли США вже у другій половині XVIII століття внаслідок звернення темношкірих рабів у християнство. Їх первинним джерелом служили релігійні гімни та псалми, завезені до Америки білими переселенцями. Спірічуелс поєднує у собі відмінні елементи африканських виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка, зв'язок музичних елементів з мовленнєвими прийомами, поліритмічне мислення, особлива емоційність) зі стилістичними рисами пуританських гімнів. У той же час вони меншою мірою африканські і більшою мірою — європейські, ніж решта афро-американської музики.

Ранні спірічуелс виконувались без музичного супроводу, вони існували як вокальний твір для соліста та хору. Пізніше, у другій половині XIX століття виникають концертні зразки культової музики, написані і композиторами, з авторськими аранжуваннями і перенесені на ноти.

Спірічуелс були першим і найвиразнішим засобом, завдяки якому весь світ познайомився з музикою темношкірого населення Америки. Вони були включені в першу збірку мелодій, яка називалася «Пісні рабів США» (1867 р.).

Після закінчення громадянської війни між Північчю і Півднем і скасування рабства в 1865 р., коли темношкірі вперше отримали право вступати до інститутів, при університеті Фіска в Нешвіллі в 1871 р. був організований вокальний ансамбль «Фіск Джубілі Сінгерс», який мав у складі тільки темношкірих співаків. Колектив багато гастролював країною та за кордоном.

Це були часи, коли США намагалась оговтатись після закінчення громадянської війни між Північчю та Півднем, в результаті якої скасували рабство у 1865 р. В ці часи темношкірі вперше отримали право вступати до інститутів. Гурт «Фіск Джубілі Сінгерс» став одним з найперших і найвідоміших темношкірих вокальних колективів, відомий своїми інноваційними виконаннями спірічуелс, які рідко можна було почути за межами церкви. Вони гастролювали по Америці та Європі, а десяток членів трупи виступали перед королевою Вікторією у 1873 році. Вони справили тривалий вплив на британську культуру. «Swing Low, Sweet Chariot», афроамериканський спірічул, записаний Fisk Singers у 1909 році, став неофіційним гімном збірної Англії з регбі. На щастя, група продовжує розвиватися і була нагороджена Національною медаллю мистецтв від президента Буша в 2008 році.

З цих часів починається бурхлива історія розвитку вокально - ансамблевого мистецтва у США, який характеризується різноманітністю, експресивністю, та дуже часто віртуозністю виконання і розвинутими голосовими технічними можливостями.

§4. Один із найважливіших стилей ансамблевого співу, який дав поштовх для розвитку жанру - це "Barbershop quartet music", що у перекладі з англійської означає - музика квартету з перукарні. Це вокальний стиль із давніми традиціями. Він заснований на принципі "close harmony", в основі якого використання на кожну ноту мелодії консонансних акордів у щільному розташуванні. Ритмічна структура може бути ритмічно однотайною, але також широко використовується прийом імітації інструментального акомпанементу (акордова педаль за гармонійним моноритмічним принципом) та гомофонно-гармонічна фактура. Кожна з чотирьох партій має власну роль: як правило, 2-й тенор - співає мелодію, 1-й тенор гармонічну надбудову вище мелодії, бас співає найнижчі гармонізуючі ноти, а баритон завершує акорд невикористаними нотами гармонії, зазвичай нижче головної. Іноді допускається ввикористання унісонів, або дублювання однієї ноти двома партіями. Однією з характерних рис перукарської гармонії є використання так званих «snakes» (змійок) і «swipes» (помахів). Це коли акорд змінюється шляхом руху у одному або кількох голосах, які не є мелодією.

Історично стиль утворився з аматорських зборів співаків, які найчастіше використовували приміщення місцевої перукарні (англ. barbershop), звідси й назва — перукарський квартет. Перше письмове використання назви "перукарський" по відношенню до квартету співаків датується 1910 роком з виходом пісні Play That Barbershop Chord. На той момент цей термін уже був дуже поширений серед темношкірих шарів населення. Музика у цьому стилі була дуже популярна у період між 1900 та 1919 роками. Сучасні квартети, які співають у цьому стилі одягаються в костюми, характерні для того часу — смугасті жилети та солом'яні капелюхи.

Вокальні ансамблі у першій чверті XX сторіччя спільно розробляли аранжування на слух, використовуючи у своєму репертуарі сучасні популярні пісні, тоді як

пізніші групи покладалися на одного чи двох аранжувальників, часто з числа своїх співаків, які писали, нотували та, зрештою, публікували аранжування.

Ось пропоную перелік вокальних колективів у жанрі "Barbershop music" репертуар яких заслуговує на увагу в першу чергу: The Mills Brothers, The Boswell Sisters, The Andrews sisters, The Hi-Lo's. У період після 1930-х років чисельність виконавців у ансамблі не мала особливого значення і це не обов'язково був квартет. Принциповими для барбершоп музики залишились тільки прийоми аранжування. Стосовно жіночих колективів - найбільш популярним був формат жіночого тріо.

Перший успіх Братів Міллс (The Mills Brothers) досягли в 1920-х роках. Вони були добре відомі широкому колу навіть міжнародної аудиторії завдяки живим концертам, радіошоу та появі у повнометражних фільмах і анімаційних короткометражках. Кар'єра трьох братів, Дона, Гаррі та Герберта Міллзів, охопила шість десятиліть концертної діяльності. Ранні записи гурту були особливо креативними і містили елементи, які до них не використовували, включаючи довгі скат-соло, групові пасажі та вокальні імітації джазових інструментів.

Кар'єра сестер Босвелл (The Boswell Sisters) тривала всього шість років з 1930 по 1936 рік, але за цей час вони випустили великий обсяг робіт, які витримали довгі роки, щоб згодом отримати визнання критиків. Аранжування гурту перетворювали популярні пісні на розгорнуті джазові композиції.

The Andrews sisters - жіноче тріо, яке почало свою діяльність під впливом успіху сестер Босвелл. Пік популярності гурту прийшовся на часи другої світової війни. Різноманітність звучання та жанрів The Andrews Sisters пояснює їхнє довголіття в музичній індустрії та популярність серед людей у всьому світі. У них були головні хіти майже в усіх стилях музики, починаючи від свінгу і закінчуючи кантрі-вестерном. Ця величезна популярність не зупинилася на музичному бізнесі. Тріо також можна було зустріти у радіо-серіалах, рекламних роликах, голлівудських фільмах і на Бродвеї.

Hi-Lo's були творінням відомого аранжувальника Джина Пьорлінга (Gene Puerling) в 1950-х роках, і він також написав для гурту більшість вокальних аранжувань. Репертуар можна вважати трошки еклектичним, тому що він включав джазові стандарти, народні пісні та мелодії з популярних шоу, а їхні живі виступи були посилені дотепним жартом і бездоганною єдністю звучання. Їх концерти часто супроводжувались живим акомпанементом у виконанні різноманітних біг бендів.

Lambert, Hendricks and Ross - Вокальне тріо, яке почало свою спільну діяльність наприкінці 1950-х років і є яскравим прикладом нового вокального стилю у ансамблевому виконанні. Вони є помітними новаторами, які привнесли високотехнічний вокальний рівень у ансамблевий спів. В основі їх вокальних аранжувань знаходиться так звана техніка «Vocalese». Термін був запропонований Джоном Хендріксом джазовому критику Леонарду Фізеру для опису першого альбому Ламберта, Хендрікса та Росса «Sing a Song of Basie». Особливість техніки полягає у адаптації для голосу інструментальних соло. Однак, на відміну від звичайних вокальних соло, які виконувались за допомогою техніки «scat» у «Vocalese» використовувались цілі тексти, які виконавці вигадували для вже існуючих інструментальних соло. Гурт пішов далі - вони адаптували для голосу не тільки вокальні соло, а й аранжування для біг-бенду. Їх гострий і дотепний вокал, сміливі прийоми, енергійне подання та приголомшливі гармонії захопили світ джазу, миттєво зробивши трьох виконавців зірками та надали поштовх для нового витка розвитку у жанрі джазового ансамблевого співу. Подібно до метеора промайнувши на джазовому небосхилі, Lambert, Hendricks & Ross припинили свою діяльність у 1964 році, залишивши незабутній слід у світі вокального джазу.

Цю співочу традицію продовжив пізніше гурт The Manhattan Transfer, який було засновано у 1969 році. У репертуарі гурту була присутня свінгова музика, бразильський джаз, ритм-енд-блюз і поп-музика. Вони виконували багато

джазових стандартів у стилі “Vocalese”, підхопивши традиції Lambert, Hendricks and Ross, вокальні прийоми, аранжування і навіть версії деяких творів.

З початку 50-х розпочалось стрімке поширення стилю “Doo wor”, який змінив обличчя концертних виступів вокальних груп. Музику можна було виконувати майже будь-де – без дорогого обладнання – і вона стала частиною мейнстріму американської культури.

Музичні якості стилю містять: акорди часто у широкому розташуванні, великій діапазон вокальних партій, використання скету (гармонічний спів безглузвих складів, таких як «ду-вап» є загальною характеристикою цих пісень), простий ритм, легка інструментація, а також проста музика та текст. Перш за все, акцент робиться на ансамблевому співі. Незважаючи на те, що стиль був популярним вже у 1950-х роках, сам термін «ду-воп» не з’являвся в друку до 1961 року, коли його вперше використали у американській газеті The Chicago Defender.

Революцію doo-wor підхопили такі зірки корпорації Motown, серед яких The Supremes, The Temptations і The Marvelettes. Пізніше за ними пішли більш фанкові ансамблі, такі як Earth, Wind & Fire і The Isley Brothers.

Особливу увагу треба привернути до течії акапельних гуртів, які поєднують складну гармонійну структуру та вокальні джазові прийоми. А капела (а cappella – у буквальному перекладі з італійської - як співають у каплиці) – хоровий або ансамблевий спів без інструментального супроводу. Це різноманітні вокальні ансамблі, від 4-х учасників і більше, як мішані так і однорідні, які завдяки аранжуванням є самодостатніми та не потребують інструментального супроводу під час концертних виступів. У липні 1943 року, під час бойкоту Американської федерації музикантів та студій звукозапису США, акапельна вокальна група The Song Spinners із піснею «Comin' In on a Wing and a Prayer» стала бестселлером. Трошки пізніше, у 1950-х роках кілька вже відомих на той час гуртів, зокрема The Hi-Los і Four Freshmen, запровадили складні джазові гармонії у акапельних виступах. І, нарешті, гурту The King's Singers приписують сприяння інтересу до

акапельних виступів малих груп у 1960-х роках. Але зліт популярності та інтересу до акапельної музики відбувається приблизно з середини 1980-х завдяки успіху Топ-40 записів таких виконавців, як The Manhattan Transfer, Bobby McFerrin, All-4-One, The Nylons, Backstreet Boys, Boyz II Men.

Сучасний акапельний жанр містить в собі багато гуртів, які додають бітбоксинг для створення поп/рок/госпел звучання, у деяких випадках дуже схожий на гурти з інструментами. Прикладами таких професійних груп є Straight No Chaser, The House Jacks, Rockapella, Mo5aic, Home Free та M-pact. У сучасній християнській музиці також залишається значна присутність акапельного звучання, оскільки деякі деномінації навмисно не використовують інструменти під час богослужіння. Прикладами таких груп є Take 6, Glad і Acapella. Аранжування популярної музики для невеликих акапельних ансамблів зазвичай включає один голос, який співає головну мелодію, інший співає ритмічну партію баса, а інші голоси виконують акордовий або поліфонічний супровід.

Інтерес до вокальних гуртів все ще очевидний. Такі гурти 21-го століття, як Pentatonix (PTX), акапельна група з п'яти учасників з Арлінгтона, Техас, мають величезний успіх із гармонічними версіями сучасних поп-пісень. А капела також відродилася завдяки телевізійним конкурсам, таким як The Sing-Off і фільм Pitch Perfect. Ці події 21-го століття є доказом того, що музичні революції та стилі підіймалися та занепадали, а вокальні групи ніколи не втрачали своєї популярності.

ЗАСВОЄННЯ БАЗОВИХ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО СПІВУ.

§5. Найперші властивості, які характеризують гарний ансамблевий саунд, як і взагалі звук, якщо його розглядати як фізичне явище є: звуковисотність, тембральне забарвлення, тривалість та гучність.

Чистота інтонації - основна компонента вокального ансамблевого співу, відсутність якої може перекреслити та звести нанівець наявність всіх інших якостей співочої групи. Узгодженість між співаками вокального ансамблю у відношенні точності звуковисотного інтонування називається - **ансамблевий стрій**.

Треба враховувати, що у вокальній музиці, особливо а *carpella*, ми використовуємо не темперований, а зонний стрій. Зона (з грецької - пояс) - область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до 1/8 тону) відхиленнях від його точної висоти вгору, чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435 - 443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізнити три зони інтонації одного музичного звуку: нормальну, високу та низьку. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному - навпаки.

Хорова практика виробила визначені правила інтонування ступенів мажорних і мінорних ладів.

Мажорний лад	ступінь	I	II	III	IV	V	VI	VII
	інтонування	-	↑	↑	↓	-	↑	↑
мінорний лад	ступінь	I	II	III	IV	V	VI	VII
	інтонування	-	↑	↓	↑	-	↓	↑

II ступінь як у мажорі так і в мінорі інтонуються з тенденцією до підвищення. III ступінь, оскільки вона характеризує лад, у мажорі інтонується високо, а в мінорі низько. В мажорі I і V ступінь звучать стійко; а от мінорна тоніка вимагає підвищеного підтягування вверх, бо мінорна гама тлумачиться як похідна від

мажору, а саме від його VI сходинки. VI сходинка натурального мінору та гармонічного мажору мусить звучати трохи занижено. Ввідні тони VII сходинки в мажорі та гармонічному мінорі інтонуються напружніше. Велика секунда вверх повинна інтонуватися гостріше, а вниз- тупіше, нижче. Діатонічні півтони (м2) у низхідному напрямі співаються в залежності від звукового контексту (у фрігійському ладі II ступінь необхідно виконувати підкреслено низько, а в інших ладах-ні.). Низхідні секунди завжди потребують дуже зближеної подачі звуків. Хроматичні півтони вгору слід інтонувати вище, ніж діатонічні, а вниз- „важче”, ніби осідаючи. Хроматичні півтони взагалі вимагають від учасника ансамблю граничної уваги. Як говорив К.Пігров «Вміння співати діатонічні та хроматичні півтони — це основний фундамент , на якому будується вірне, бездоганно чисте інтонування». Також уважно рекомендується слідкувати за інтонуванням повторюваних звуків у мелодичних зворотах, бо в цих випадках виникає небезпека голосового інтонаційного пониження.

Відповідно до закономірностей інтонування щаблів ладу існують такі правила інтонування інтервалів: чисті інтервали інтонуються стійко, великі інтервали слід інтонувати за способом однобічного розширення, малі інтервали слід інтонувати за способом однобічного звуження, збільшені інтервали слід інтонувати з двобічним розширенням, зменшені інтервали слід інтонувати з двобічним звуженням.

Працюючи над чистотою інтонування в вокальному ансамблі, лідер повинен твердо знати правила інтонування інтервалів та застосовувати їх при вивченні вокальних партій. Але при цьому необхідно весь час пам'ятати про зв'язок кожного інтервалу з основною мелодичною лінією.

Прийнято поділяти стрій на мелодичний (горизонтальний) та гармонічний (вертикальний). Об'єктом мелодичного строю є мелодична форма інтервалів, або мелодична лінія. Інтонування інтервалів та акордів гармонічної форми

(співвідношення звуків) стає об'єктом гармонічного строю (К. Пігров, П. Чесноков). Різниця полягає в тому, що у роботі над мелодичним строєм звук інтонується неодноразово, акустичний момент не враховується і мелодія будується на основі ладових взаємозв'язків звуків - тяжінь. В гармонічному строї при одночасному звучанні декількох голосів (організованих на ладовій основі) чітко визначаються їх акустичні зв'язки, важливу роль відіграють тони співпадання обертонів.

Якщо ми працюємо у вибудові вертикалі, бажано починати з основи акорду, додаючи потім квінту, терцію, та додаткові тони, вирівнюючи кожен звук з обертонами початкового голосу. Співаки повинні чути басову ноту та зосереджуватися на налаштуванні основного тону акорду, «замикаючись» в його обертонах. Основний тон слід співати впевнено, твердо, достатньо голосно, але не настільки, щоб заглушити інші тони. Голос, що подвоює основний тон, є додатковим і має бути проспіваний тихіше. Терція акорду – визначає лад і у верхньому голосі не потребує виділення, й в мелодичному положенні терції завжди залишатиметься ансамблюючою (за К. Пігровим). У тому разі, коли терцовий звук міститься в середньому голосі, його слід співати голосніше основного тону. Квінта – нейтральний звук і звичайно виконується в такій динаміці, щоб надати акордові повноти звучання, але не голосніше терції і основного тону. Якщо квінтовий звук міститься у верхньому голосі, то потребує меншої гучності, а такий акорд вважається неансамблюючим, тобто мало придатним для досягнення якісного гармонічного ансамблю. Септима – надає певного забарвлення акордові і має бути виконана з такою самою гучністю, як і терція септакорду. Усі акордові подвоєння слід співати тихіше подвоєного тону.

Основні причини легкості чи труднощі інтонування полягають у ладо-мелодичному тяжінні між звуками, у взаємовідношенні тонів інтервалів, а також від точності координації слуху співака з його вокальною технікою. Тонкі музично-слухові відчуття та навички точного інтонування найкраще розвивати

під час акапельного співу. Вдосконаленню інтонації також сприяють спеціальні вправи у вигляді мажорних, мінорних та хроматичних гам.

Дефекти строю нерідко виникають за таких причин:

- неправильне дихання, або звукоутворення;
- низька співоча позиція;
- невірні прикритий звук;
- невірна вимова приголосних та голосних;
- втомлений голос.

Заниження інтонації виникає в разі дуже темного забарвлення голосу та заглибленої позиції. Також "недобирання" висоти часто трапляється через "перекриття" головного регістру. Іноді в верхньому регістрі учасники вокального ансамблю співають дуже напружено, від чого голос втрачає необхідну гнучкість. Втрата опори також є причиною фальшивої інтонації.

Найчастіша проблема, яка виникає у початківців ансамблевого співу - це утримання власної партії. Для подолання цього рекомендується вправа, коли викладач (або здобувач, який інтонує вільно), разом із здобувачем, який має складнощі з інтонацією, співають разом в унісон одну ноту. Потім, один з них (який інтонує вільно) починає рухатись вниз, або вгору по тонах хроматичної гамми. Ця вправа дуже допомагає початківцям адаптуватися та навчитись утримувати власну партію.

§6. Тембр — це одна з найважливіших характеристик звуку, яка визначає його суб'єктність і дозволяє відрізнити один інструмент (або голос) від іншого, навіть якщо вони грають, або співають одну й ту саму ноту. У контексті ансамблевого співу тембральні властивості голосу відіграють ключову роль у створенні гармонійного, збалансованого звучання.

Тембр визначається обертонами, які виникають під час звучання основного тону. Вони створюють індивідуальне кольорове забарвлення. На тембр голосу впливають:

1. Фізіологічні особливості: розміри та форма голосового апарату, будова резонаторів (гортані, ротової порожнини, носоглотки).
2. Техніка співу: засіб звуковидобування, використання дихання, артикуляції та резонаторів.
3. Емоційність і музична інтерпретація: настрої та емоції співака можуть суттєво змінювати тембральне забарвлення голосу.

У вокальному ансамблі важливо досягти не лише точності інтонації, а й єдності тембру. Навіть якщо вокалісти мають різні голоси, вони мають працювати над узгодженням тембральних барв для створення однорідного звучання. Насамперед - це неможливо, якщо учасники ансамблю використовують різні засоби звуковидобування та техніку співу, притаманну різним музичним стилям, так як тембральні нюанси підкреслюють характер і стилістику виконання.

Також, для досягнення тембральної єдності велике значення має узгодження голосних звуків. Як вправу, заспівуйте з членами вашого ансамблю стандартні голосні звуки («у», «о», «а») та зверніть увагу на відмінності у формуванні. Але, у сучасній вокально-ансамблевій музиці, мабуть, немає «правильних» чи «неправильних» засобів співу, і, ймовірно, у різних за стилями піснях можливо використовувати різноманітні за звучанням голосні. Наприклад, у Bluegrass (форма народної американської музики, корені якої залягають в ірландську, шотландську й англійську традиційну музику), ви можете прагнути яскравіших, більш «плоских» голосних, а в класичному ансамблевому виконанні — округлих і «вищих позиційно». Але, завжди треба слідкувати за узгодженням природних голосних кожного учасника, навчатися слухати одне одного та підлаштовувати свої голосні так само, як це відбувається з іншими компонентами ансамблевого співу, наприклад з інтонацією, або гучністю.

Гучність - це властивість музичного звуку, яка визначається амплітудою коливань тіла, що звучить. Чим більше амплітуда звукових коливань, тим звук здається більш голосним, але гучність для звуків різних частот буде різною. Людське вухо погано сприймає звуки низьких частот (близько 20 Гц) і високих (близько 20 кгц) частот і значно краще — звуки середніх частот (від 300 Гц до 3000 Гц). Це пояснюється будовою органів слуху людини.

В музичній практиці явища, пов'язані з гучністю звуку, називаються динамікою. Динамічна шкала, що застосовується в музиці є відносною. Абсолютне значення динамічних відтінків залежить від багатьох факторів — можливостей музичного інструменту, інструментів ансамблю, або голосу, акустики приміщення, виконавської інтерпретації, використання звукопідсилювальної апаратури тощо.

Є декілька основних факторів, які треба враховувати у вокальному ансамблі для побудови балансу динамічних нюансів та відтінків.

- Кожна партія повинна бути збалансована залежно від її важливості: основа акорду зазвичай звучить найгучніше, за нею — терція, а потім — квінта.
- Кольорові ноти (сьома, дев'ята, шоста тощо) повинні звучати тихіше, особливо якщо вони утворюють секунди з основними звуками акорду.
- Подвоєні звуки акорду повинні бути тихішими — вони не потребують додаткового підкреслення.
- Людське вухо природно фокусується на найвищому голосі. З цієї причини найвищий голос повинен бути трохи тихішим, ніж інші, для досягнення збалансованого звучання. Виняток - коли мелодія у верхньому голосі. Взагалі, мелодія завжди має бути найгучнішою, незалежно від її ролі в акорді.

Ці нюанси на початку здаються складними і дійсно потребують уваги. На щастя, подібний рівень деталізації потрібен не завжди. Якщо звучання ансамблю

вже добре збалансоване, немає необхідності проводити “мікрохірургію” кожної ноти, аналізуючи її роль в акорді та визначаючи її відносну важливість і гучність. Однак якщо ансамбль має труднощі зі злиттям звуків, якщо акорди звучать незбалансовано, або якщо ноти здаються фальшивими, хоча це не так, причина може полягати саме у відсутності балансу.

Тривалість. Оскільки музика є часовим мистецтвом (музичний твір розгортається та сприймається у часі), музичні звуки чітко організовані у часі. Часова організація послідовності та групування тривалостей музичних звуків і пауз називається музичним ритмом.

Тривалість окремих нот у поєднанні з паузами формує ритм музичного твору, тому важливо переконатися, що всі внутрішні ритмічні елементи відчуються усіма учасниками ансамблю однаково. Відомо, що почуття ритму людини напряду залежить від темпераменту, настрою, швидкості реакції нервової системи. Почуття ритму не є лише фізичним умінням утримувати темп — це комплексний процес, у якому взаємодіють кілька когнітивних функцій, таких як увага, пам’ять та координація.

Для точного відтворення ритму людина повинна бути здатною одночасно аналізувати зовнішні ритмічні подразники (наприклад, музичний супровід або диригентські жести) та внутрішні сигнали свого тіла. У цьому процесі важливу роль відіграє робоча пам’ять, яка дозволяє утримувати та обробляти короточасну інформацію про тривалість і послідовність звуків. Це також дозволяє підтримувати ритмічну послідовність навіть у ситуаціях, коли зовнішні ритмічні орієнтири тимчасово відсутні. Увага є не менш важливою, оскільки виконавець повинен фокусуватися на ритмічному малюнку, уникаючи відволікань.

Гарне відчуття ритму тісно пов’язане з моторною функцією. Виконавці з розвиненою координацією рухів легше інтегрують ритмічні групи у фізичні дії, такі як плескання, гра на музичних інструментах або вокальне виконання. Це

пояснює, чому почуття ритму часто тренується через фізичні вправи, що одночасно активують мозок і тіло.

Деякі мають схильність до прискорення ритму, хтось, навпаки, уповільнює. Також, дуже часто впродовж репетиції учасник ансамблю може виявитись дуже здивованим помітивши, що він дуже приблизно виконує ритмічний малюнок. Наприклад, є деякі ритмічні групи, які дуже схожі між собою і підміняють одна одну у процесі виконання, але все ж такі вони мають суттєву різницю. Наприклад:



У взаємозв'язку з ритмічним ансамблем знаходиться дикційний, оскільки одночасна промова приголосних в ритмі та однакова тривалість голосних також напрацьовується впродовж роботи над точним виконанням ритмічного малюнка.

Особливу увагу треба приділяти дифтонгам — плавному переходу від одного голосного звуку до іншого. На тривалій ноті учасники ансамблю повинні робити переходи між голосними разом так, щоб у будь-який момент часу їхні голосні узгоджувалися. Як вправу, доцільно вимовляти у групі співаків окремі фрази творів, зберігаючи ритмічний малюнок, але без співу. Наприклад: «Eight Days Sound Swell», звертаючи увагу на те, яким чином співаки роблять переходи між голосними. Коли ця фраза буде вимовлятися разом, додайте ноти та попросіть їх співати в узгодженні. Коли це вдається, а підкреслені обертони рухаються разом так само, як і основні ноти, результат буде вражаючим. Подібні вправи дуже корисні не тільки для вирівнювання тембрального забарвлення, але й для напрацювання єдиного відчуття ритму у групі.

ОРГАНІЗАЦІЯ РЕПЕТИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ ТА ПОЧАТОК РОБОТИ З РЕПЕРТУАРОМ.

§7. Вокально-ансамблевий спів є частиною музичного мистецтва, тому в його основі знаходяться ті ж самі закономірності, які присущі виконавському музичному мистецтву взагалі. Творча сторона цієї діяльності виражається, насамперед, у художній інтерпретації твору, його матеріалізації. Однак тут є особливості. Це стосується того факту, що вокальний ансамбль складається не просто з голосів, як інструментів, а перш за все з володарів цих інструментів, звучання яких прямо залежить не тільки від професійних надбань виконавця, а й від фізичного, емоціонального, ментального стану людини. Також треба приймати до уваги, що співаки у процесі творчої діяльності формують певні відносини у колективі, які можуть мати відбитки на репетиційному процесі як позитивні, так і негативні.

Це дуже важливий момент, який визначає специфіку вокально-ансамблевого інструменту, коли колектив має схожі естетичні орієнтири, інтереси, музичні смаки, а також прагне до спільного надзавдання. Тому одним з найважливіших завдань є декларування спільної мети та готовності наполегливо працювати.

Вокальні ансамблі, за аналогією з хорами, бувають декількох типів. Тип вокального ансамблю – це характеристика його складу за типами співацьких голосів. Співацькі голоси поділяються на три типи: чоловічі, жіночі й дитячі. Вокальні ансамблі, у яких співають тільки чоловіки, тільки жінки чи тільки діти, є однорідними. Варто відзначити, що хор (ансамбль), у якому одночасно співають дівчатка й хлопчики до мутаційного віку, є дитячим, бо в цьому віці їх голоси схожі за гучністю, тембром і діапазоном. Поєднання двох різнорідних типів ансамблів, а саме:

чоловічого і жіночого та чоловічого й дитячого утворюють мішаний склад.

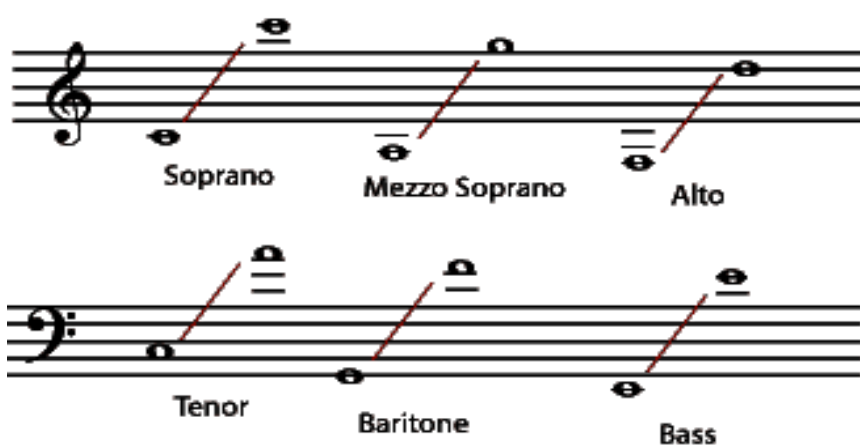
Для початку репетицій дуже важливо вдало розподілити голоси за партіями. Для вокального ансамблю доцільно для початку виділити високі, середні і низькі голоси.

До високих відносяться сопрано (жіночі) і тенора (чоловічі). Середні - це мецо-сопрано (жіночі) і баритон (чоловічі). Низьки: у жінок - це контральто, у чоловіків - бас. За тембром усі голоси можна розподілити на ліричні і драматичні. Драматичні більш насичені, щільні, важкі. Ліричні навпаки - легкі, м'які та рухливі. Типовий розподіл голосів за партіями у жіночому колективі: сопрано - високі, мецо-сопрано - низьки; у чоловічому колективі: тенора - високі, барітони і басы - низьки. У мішаному складі вокального колективу - мецо- сопрано, контральто, тенора, барітони займають середину партитури, тоді як сопрано співають верхній голос, зазвичай мелодію, басы - найнижчий голос (гармонійну основу). До вашої уваги таблиця класифікації співочих голосів.

Жіночі голоси	Сопрано (високий) Soprano	Колоратурне
		Лірико-колоратурне
		Ліричне
		Лірико-драматичне
		Драматичне
	Мецо-сопрано (середній) Mezzo soprano	Колоратурне
		Ліричне
		Низьке
	Контральто (низький) Alto	
Чоловічі голоси	Тенор (високий) Tenor	Альтіно
		Ліричний (<i>di grazia</i>)
		Мецо-характерний (<i>spinto</i>)
		Драматичний (<i>di forza</i>)

	Баритон (середній) Baritone	Ліричний
		Драматичний
	Бас (низький) Bass	Високий (<i>cantanto</i>)
		Центральний
		Низький (<i>profundo</i>)

Приблизні, середні діапазони для кожного типу голосу.



Розподіл на партії не завжди легка справа, так як загальноприйнята класифікація вокальних голосів часто не відповідає різноманіттю природи. Наприклад, голос може відповідати тембральним і тисетурним якостям двох близькорозташованих за типами голосів: драматичному тенору і ліричному баритону, або драматичному сопрано і меццо-сопрано. Буває і таке, коли тембр відповідає якостям одного типу голосу, а діапазон - зовсім іншому. Зустрічаються також голоси з дуже великим діапазоном, який охоплює нехарактерні звуки і навпаки, діапазон буває дуже коротким.

Влучне визначення типу голосу дуже важливо, тому що це не тільки впливає на якість звучання ансамблю, але ж і вирішує вектор вокального розвитку співака. Незручні і штучні теситурні умови можуть мати шкідливі наслідки, пов'язані з хворобами голосового апарату. У випадку сумнівів треба звернутись

до примарної зони - ділянки діапазону, де голос звучить невимушено, легко і гарно. Частіше ця зона знаходиться саме у середині діапазону. Також у визначенні типу голосу допоможуть перехідні звуки, які визначають границі основних вокальних реєстрів. Вони, зазвичай, достатньо постійні для кожного типу голосу:

- сопрано - мі (фа) першої октави (при переході до змішаного реєстру) і фа-дієз (фа) другої октави (при переході до головного реєстру);
- контральто і меццо - сопрано - ре-дієз (ре) першої октави (при переході до змішаного реєстру) і ре-дієз (ре) другої октави (при переході до головного реєстру).

На відміну від жінок, чоловіки мають один реєстровий перехід:

- тенор - фа-дієз (фа) першої октави;
- баритон - ре-дієз (ре) першої октави;
- бас - до-дієз (до) першої октави.

Деякі науковці доводять існування значно більшої кількості голосових реєстрів. Також зараз ми не розглядаємо дитячі голоси. Цю інформацію більш ретельно ви будете вивчати на лекціях з дисципліни “Основи викладання естрадно-джазового співу”.

§8. Регулярні репетиції та вправи для набуття навичок є важливою частиною підготовки вокального ансамблю. Однак надмірне або неефективне тренування може завдати шкоди голосу. Організація інтенсивних, цілеспрямованих репетицій з рівномірно розподіленим навантаженням є логічним для співаків, учасників вокального ансамблю. Подібно до фізичних вправ, передбачається, що репетиції не обов’язково повинні складатися цілком зі «співу». Також треба розраховувати поступовість зростання вокального навантаження.

Початок репетицій треба починати з розспівувань, метою яких є не тільки розігрів та підготовка голосового апарату до співу, а й слухове та психологічне

налаштування на ансамблеву колективну діяльність. Зрозуміло, що сольний і ансамблевий спів має багато відмінностей, які полягають насамперед у підпорядкуванні власних вокально-технічних прийомів, тембральних барв та виконавського втілення загальній вокально-художній концепції. Тому ансамблеві вправи допомагають налаштуванню єдності відчуття ритму, гостроти інтонації, вибудові єдиної вокальної позиції та елементів фразування.

Більш доцільно структурувати заняття так, щоб одна третина практичного заняття була витрачена на розминку для розігріву голосового апарату, налаштування уваги та основних складових загального саунду ансамблю (тембральної, інтонаційної динамічної, позиційної тощо). Вправи на розспівування частково містять технічно - складні елементи творів репертуару. Друга третина репетиції присвячена роботі з текстом, ритмом, чистотою інтонації, розвитку характеру і динаміки у творах репертуару. У цій частині також доцільно розбирати нові твори. Третя частина відводиться на роботу з творами репертуару у цілому та співування репертуару. Це дозволить співакам більш ефективно і всебічно вокально розвинутись.

Збільшення часу на практичні заняття має набуватись поступово з розрахунком суто вокального навантаження. Це стосується також психологічного навантаження і концентрації уваги. Між частинами репетицій доцільно вводити декілька хвилин на обговорення цікавих фактів стосовно репертуару, видатних виконавців, появи нових альбомів тощо для переключення уваги.

За своїм змістом, будовою та інтенсивністю репетиції можна умовно розділити на вступні, потокові, установчі та головні. За кількістю учасників – індивідуальні, часткові, зведені.

Вступні репетиції, як правило, організовуються з початку діяльності колективу, або після довгої перерви. Вона складається з легких розспівувань для підлаштування вокального звучання, обговорення репертуару та концепції

майбутньої програми, перегляду деяких нових партитур з розбором технічних складнощів та методів їх подолання.

Потокові репетиції розгортаються за планом, який було описано вище: розігрів - робота над творами - співування репертуару.

Установчі набувають значення під час учбових сесій, концертних виступів або налаштування технічного обладнання на сцені, коли програма виступу знаходиться на гарному технічному рівні та повний прогон репертуару не потрібен. У цьому випадку обираються окремі частини творів, які, можливо, мають певну технічну складність, або, навпаки, звучать гарно при любых обставинах та можуть служити орієнтиром саунду. Завдання такої репетиції - розігрів та налаштування компонентів ансамблевої виразності та направлення їх в єдине русло звучання.

Головні (генеральні) репетиції мають за мету повний прогон програми - як на сцені. Така репетиція є дуже енерговитратна, тому, зазвичай не проводяться напередодні виступу.

За кількістю учасників репетиційний план теж може варіюватись, та деякі репетиції можуть призначатись додатково. Наприклад – індивідуальні або часткові. Такі репетиції потрібні для опрацювання та подолання певних технічних складнощів, якщо такі виникли у одного або деяких учасників ансамблю. На зведених репетиції присутність всіх учасників є обов'язковою.

§9. Перше знайомство з твором - дуже важливий момент, від якого залежить успіх майбутніх репетицій. Твір має захоплювати виконавців, викликати бажання співати його і подолати складнощі. На початку обов'язково потрібно обговорити технічні завдання, художні образи та зміст твору. Також важливо звернути увагу на епоху створення, факти з біографії композитора, історичні умови тощо.

Після першого знайомства з твором можна розпочинати розбір музичного тексту. Ретельний розбір допомагає подальшій продуктивній роботі з твором,

тому не слід нехтувати деталями. Час, який відведено на розбір може авріюватись. Це залежить від загальної музичної підготовки учасників ансамблю. Часто доцільно працювати з кожною партією окремо.

Розбір твору потрібно проводити невеликими частинами, які є відносно закінченими. До метроритмічної і інтонаційної влучності треба відноситись дуже прискіпливо. Однак, спів окремими частинами може порушити основні напрями музичного руху та фразування, тому для відчуття цілісності треба включати окремі частини у загальний контекст.

Дуже важливо враховувати, що творча увага та концентрація мають тенденцію до спаду, якщо процес вивчення складних партій дуже затягується. Тому слід переключати увагу, змінювати уривки для опрацювання, варіювати творчі та технічні завдання.

Існує ряд методів, які полегшують роботу над складними епізодами, та покращують технічний стан твору. Насамперед це - спів у повільному темпі. Він сприяє усвідомленню технічних і виконавських завдань, впорядковує контроль за звуковидобуванням та аналізом загального звучання ансамблю.

Зупинка на складних акордах або окремих звуках у складних інтонаційних чи гармонійних епізодах.

Ритмічне дроблення. Це прийом підкреслення дрібними тривалостями довгих звуків, для посилення ритмічної пульсації та більш точного відображення ритму.

Вимовляння тексту у ритмі без відтворення музичної інтонації з протягуванням голосних, та коротким промовлянням приголосних. При цьому слід враховувати, що приголосні з кінця попереднього складу переносяться на початок наступного складу. Це сприяє налагодженню мовленнєвого та ритмічного ансамблю.

Поступово, на шляху оволодіння твором, художні завдання змінюють технічні і починається стадія співування та оволодіння змістом твору, у чому відіграють головну роль виразні компоненти ансамблевого співу.

§10. У роботі з вокальним колективом велике значення має увага до розвитку вокальної техніки виконавців, як фундаментального чинника здорового і виразного ансамблевого співу. Техніка дихання є основою, на якій будуються всі інші аспекти голосового розвитку, і тому це часто перший елемент вокальної техніки, який виділяють для розуміння та вивчення. Серед інших вправ на дихання, широко рекомендуються до застосування вправи без фонації, оскільки вони є надзвичайно корисними для розвитку певних навичок контрольованого розподілу дихання, які мають важливе значення для здорового співу.

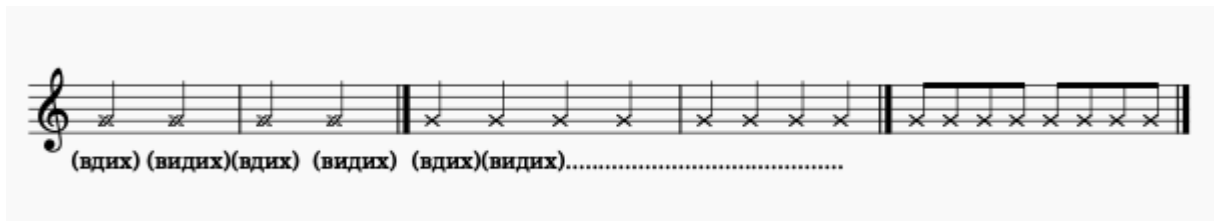
У той час як основний дихальний цикл вдиху та видиху є мимовільним процесом, який природно й ефективно функціонує у залежності від повсякденного ритму життя, той самий процес не завжди відповідає критеріям дихання, який потрібно застосувати до співу. Цикл дихання треба формувати свідомо, щоб завдяки контролю за розподілом повітря він міг стати правильно функціонуючою підсвідомою дією під час співу.

Однією з таких вправ є затримка дихання, у якій вдих і видих розділені рівним проміжком часу, протягом якого дихання затримується, а голосова щілина залишається відкритою. Ще одна вправа — це «довге шипіння». Під час виконання вправи виробляється тривалий «шиплячий» звук з метою збільшення його тривалості під час вправи.

Серед інших вправ, які можуть допомогти у подальшому розвитку координації м'язів співака для керування диханням, можна рекомендувати промову приголосних звуків, які різною мірою розділені та чергуються, щоб стимулювати роботу черевних і міжреберних м'язів, наприклад: губно - зубний звук літери «ф» та губний звук літери «м», або «с» та «ш». Подібні вправи на артикуляцію приголосних звуків можна виконувати за допомогою різних ритмів, які відповідають певному музичному твору або ритмічній вправі.

Вправи на прискорення циклу дихання допомагають скоординувати активність

діафрагмальних м'язів та налагоджує розподіл дихання. Цей принцип також допомагає встановленню артикуляційних навичок.



Відомо, що існує три вида співочої атаки: м'яка, тверда та придихальна атака. Для початку співу, при розігріві або самостійних вправах рекомендовано активізувати саме м'яку атаку, яка характеризується балансом початку закриття голосової щілини, та тиску дихання у фізичному процесі, але без втрати повітря на початку фонації. Щоб добути необхідну атаку, використовуються певні звуки для фізіологічного заохочення правильного початку фонації, наприклад повторення «м-хм», або повторення «га, га, ха, ха». При цій вправі нижня щелепа має бути розслабленою та не брати участь у утворенні приголосних, вимова здійснюється за допомогою м'язів язика.

Наступну вправу рекомендовано виконувати з використанням придиху з приголосною «х», який заохочує початок тону з м'якою атакою. При цьому вдих не повинен бути великим за об'ємом. Фізичні дії циклу дихання та затримки дихання слід застосовувати або свідомо (з утворенням ритму), або підсвідомо (без утворення ритму); зі створенням музичного тону, або без нього.

Вправа:



Незважаючи на те, що постановка вокального дихання та початкові вокальні навички є основою звуковидобування, вони не обов'язково гарантують, що голос

залишатиметься повністю вільним під час цього типу вокалізації. Досягнення вокальної свободи досягається протягом тривалого процесу, і турбота про розвиток вокальної свободи ніколи не повинна зменшуватися, оскільки її встановлення є життєво важливим для вокального здоров'я та успіху. Невтручання, або відсутність жорсткого втручання є головною метою під час виконання вправ з самостійної роботи.

Візуально можливо помітити певні ознаки перешкод, такі як неправильна постава та напруга в щелепі, губах і шиї, також легко виявляється неправильна вибудова музичного тону. М'які рухи зони тіла, яку потрібно розслабити, можуть бути дуже ефективними. Наприклад, співак може повільно повертати голову з боку в бік під час опрацювання вправ, щоб зменшити напругу в шиї, і так само щелепу можна ворухити з боку в бік, щоб зменшити напругу. Вокалізація за допомогою вібрації губами, ніби вам холодно, або з імітацією коня («бррр») не тільки служить для розслаблення губ, але також сприяє правильному диханню.

Після початкової роботи над встановленням зв'язку між диханням і вільним випромінюванням тону, увага співака може бути спрямована на якість тривалого звуку. Основним засобом вокального звуковидобування є голосний, і, таким чином, легкість і якість відтворення голосних є першорядним завданням вокалізації. Співакам - початківцям, як правило, рекомендується використовувати п'ять голосних: «і», «є», «а», «о», «у». Починаючи вправи на голосні звуки, протягом вокалізації, людина неминуче залучається до пошуку того, що зазвичай називають «резонансом».

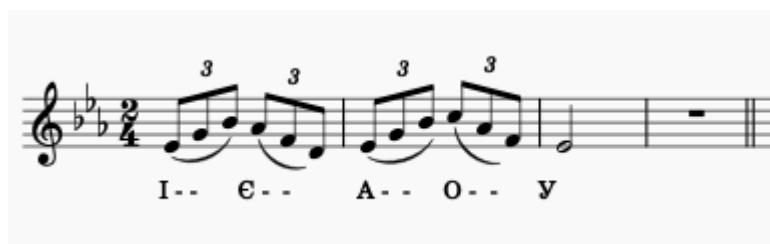
Вправа 1



Вправа 2



Вправа 3

**ВИРАЗНІ КОМПОНЕНТИ АНСАМБЛЕВОГО СПІВУ.**

§11. У процесі роботи над засобами художньої виразності кожен компонент ансамблевого співу є часткою цілого. Це означає, що працюючи над дикцією, неможливо забувати про характер звуку, про ритм, темп, ; під час роботи над ритмом слід пам'ятати про звукоутворення і динаміку, фразування і т. п. Недосконалість одного з компонентів у виконанні твору призводить до втрати художнього ансамблю у цілому.

Доцільно відокремити наступні компоненти ансамблевого співу:

- інтонаційний ансамбль
- вокальний ансамбль
- метроритмічний ансамбль
- дикційний ансамбль
- динамічний ансамбль
- артикуляційний ансамбль

Інтонаційний ансамбль: забезпечує точність звуковисотності у всіх голосах

ансамблю у гармонічному і мелодичному устрії. Робота над інтонаційним ансамблем містить гармонічну налаштованість та точне виконання акордів із правильним балансом між терціями, квінтами та іншими акордовими і неакордовими звуками. Також обов'язковою є мелодична чистота, тобто чітке виконання мелодійних ліній без відхилень від заданої висоти. Для цього використовуються вокальні вправи для налаштування голосів один до одного, а також напрацювання єдності вокальної позиції, яка забезпечує єдність та злагодженість звучання.

Вокальний ансамбль має на увазі не тільки єдність вокальної позиції та звуковидобування, але й утворення відповідного тембрально-стильового звуку композиції. Робота над вокальним компонентом містить також вирівнювання використання співочих атак, подавання звуку та розподіл дихання.

Метроритмічний ансамбль: відповідає за синхронність відчуття метру і виконання ритмічного малюнку музичного твору усіма учасниками. Чітке дотримання темпу, а також одночасний вступ і зняття у вокальному ансамблі часто залежать від розбіжностей індивідуальних когнітивних здібностей здобувачів: кожен з них має різне відчуття ритму, швидкість реакції, увагу. Вправи на синхронізацію потребують використання метроному для відпрацювання точності у виконанні. На ансамблювання сбоку метроритму також має вплив синхронізація вдоху та розподілу дихання, а також узгоджене виконання темпових прискорень та уповільнень, які закладені у партитурі. У прямій залежності до метроритмічного ансамблю знаходиться і —

Дикційний ансамбль, який не тільки забезпечує зрозумілість тексту та його чітку передачу аудиторії, але й узгоджує вимову голосних і приголосних звуків у всіх учасників у єдиному ритмі і манері. Для досягнення єдності дуже корисна практика дикційних вправ, таких як унісонне повторення текстів під метроном без утворення музичної інтонації, але утворюючи всі інтонаційні нюанси мови, слідкуючи за тривалістю голосних, дифтонгів та швидкою одночасною

промовою приголосних. Також слід пам'ятати, що приголосні з кінця слова або складу переносяться на початок наступного, для зберігання вокалізації. Особливої уваги також потребує використання одночасно технічного прийому, у якому навпаки склад передчасно закривається на приголосну, яка тягнеться до кінця тривалості.

Динамічний ансамбль - регулює та врівноважує рівень гучності в кожній партії, та в ансамблі у цілому, створюючи динамічний баланс і розвиток твору. Зрозуміло, що у ансамблі беруть участь здобувачі, які мають голоси різної потужності, однак це не має впливати на баланс гучності між голосами, де, наприклад, має домінувати мелодійна партія, чи динаміка раптово змінюється і більш гучний голос може виділятися. Також, зручність теситури може спровокувати більш гучний звук, або навпаки його динамічний провал. Вправи на зміну динаміки (*crescendo*, *diminuendo*) в унісоні за рукою лідера ансамблю дуже корисні для досягнення синхронності.

Артикуляційний ансамбль: відповідає за єдність виконання штрихів та артикуляційних прийомів відповідно до стилістики та задуму музичного твору. Засіб виконання артикуляційних прийомів є важливим інструментом для переконливого стилістичного втілення твору, оскільки у сучасній популярній та джазовій музиці існує велика різноманітність акцентів та штрихів. Застосування вокального скету також лежить у площині артикуляційних питань, оскільки використання тих чи інших скет-комбінацій прямо залежить від фразування, ритмічного малюнку та комбінації штрихів.

§12. Робота з компонентами виразного ансамблевого співу ведеться на практичних заняттях безперервно: на різних етапах роботи з музичним твором вибудовується вокально - позиційна єдність, рівновага тембрального забарвлення саунду, ритмічний та дикційний ансамбль, відчуття агогіки та втілення художнього змісту. Також набувають велике значення вправи для напрацювання

та впорядкування артикуляційних стильових прийомів та фразування.

Спів у вокальному ансамблі починається з напрацювання установ, які дозволяють голосовому апарату функціонувати вільно, з вірним звукоутворенням та координацією усіх його відділів. Вокалізація - є одним з розповсюджених засобів для розігріву, налагодження координації та тренування голосових м'язів співака, а також для надбання базових вокальних навичок.

Вокаліз (від латинської *vocalis* — голосний, співучий) — вправа або етюд для голосу без тексту, що виконується на будь-який голосний, з назвами нот або складів і зазвичай призначається для розвитку вокальної (співацької) техніки, вироблення кантилени, рухливості голосу, вирівнювання регістрів тощо. Для виховання сольних співаків у навчальній практиці широко використовуються збірки для різних типів голосу Г. Зейдлера, Д. Конконе, Г. Панофки, Ф.Абта. Також відомі збірки вокалізів, які засновані на сучасних музичних стилях з використанням популярних мелодій з мюзиклів, кінофільмів, а також відомих хітів джазового вокального репертуару.

Вокаліз зосереджується на базових вокальних навичках, які також є необхідними у формуванні вокально-ансамблевих навичок співу: 1) Досягнення вільного звукоутворення за допомогою дихання та опрацювання чистоти тону; 2) Розвиток резонансу та єдине формування голосних звуків; 3) Артикуляція, гнучкість та рухливість голосу. У придбанні навичок ансамблевого співу вокалізи можуть використовуватись у двох напрямках: розспівування та надбання технічних навичок під час самотійної роботи здобувача перед виконанням індивідуальних завдань, або на початку репетиції вокального або хорового колективу. У колективному розспівуванні, крім завдань стосовно вокальної техніки додаються завдання для інтонаційного та тембрального підлаштування.

Ще одне завдання вокалізу може полягати у підготовці співаків до виконання певного музичного твору та його виразних вимог: можуть бути розроблені вокалізи, які містять певні складні ритмічні, мелодичні, або гармонічні елементи

з музичного матеріалу твору. Цей метод можна розглядати як засіб економії дорогоцінного часу на репетиції, надаючи можливість співакам опрацьовувати певні пасажі «в голос», одночасно розвиваючи техніку та впродовж розігріву.

Керівники ансамблю, викладачі вокалу, або самі здобувачі можуть виконувати вокалізи не лише відповідно до вказівок, вказаних безпосередньо у нотному матеріалі: вони можуть адаптувати вокаліз до своїх відповідних уяв та потреб. Для кожного вокалізу часто існує багато варіацій щодо вживання голосних, приголосних звуків та їх поєднань. Багато вокалізів також можна співати в мінорі або в інших альтернативних ладах із відповідними змінами в акомпанементі, якщо він використовується. Варіації або чергування артикуляції (стакато, легато тощо) також є доречними. Варіювання цих чи інших елементів вокалізів може дозволити їм бути більш універсальними у задоволенні потреб співаків у досягненні етапів їхнього вокального розвитку.

АНСАМБЛЕВІ РОЗСПІВУВАННЯ ТА ВПРАВИ НА РОЗВИТОК КОМПОНЕНТІВ АНСАМБЛЕВОЇ ВИРАЗНОСТІ.

§13. Вокальні розспівування у ансамблевому виконавстві відіграють важливу роль у формуванні професійних навичок співаків та забезпечують якісну підготовку до виконання музичних творів. Основна мета полягає у створенні умов для злагодженого, гармонійного й художньо виразного звучання ансамблю. Під час розспівувань вокалісти розігрівають свій голосовий апарат, вдосконалюють техніку співу, покращують звуковисотний слух та працюють над чистотою інтонування.

Окрім технічних аспектів, вокальні вправи сприяють узгодженню тембру й динаміки голосів учасників ансамблю, а також розвитку спільного відчуття ритму. Важливою складовою цього процесу є встановлення комунікації між

виконавцями, що дозволяє створити атмосферу взаєморозуміння та налаштуватися на спільну творчу діяльність.

Розспівування також сприяють розвитку естетичного смаку та інтерпретаційної майстерності, що є необхідними для виконання репертуару будь-якого рівня складності. Завдяки таким вправам ансамбль досягає не лише технічної досконалості, але й емоційної єдності, яка є основою успішного виступу.

Запропоновані нижче вокальні вправи можна використовувати як для самостійного опрацювання вокально-технічних навичок, так і для групових репетицій. Деякі з вправ можна видозмінити та адаптувати під інші завдання, зокрема: використання не лише мажору, а й мінору або інших ладів; варіювання штрихів, темпу та динамічних відтінків залежно від поставлених цілей. Серед вправ є також хорові скоромовки, які спрямовані на розвиток чіткої дикції та виразної артикуляції. Оскільки навчальна програма орієнтована переважно на західний вокально-ансамблевий репертуар, тому деякі дикційні вправи надані англійською мовою.

Усі вправи надані у порядку поступового зростання складності у нотному додатку 1.

СПЕЦИФІКА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА ЇЇ ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ.

§14. Диригентська діяльність є однією з найважливіших складових музичного мистецтва, що поєднує творчу і організаційну функції. **Диригѐнт** — (від лат. *dirigio* — направляю, керую) — людина, яка керує підготовкою твору до виконання (проводить репетиції) та керує виконанням твору (диригує) оркестром, хором, ансамблем і т. д. Це художній керівник і натхненник оркестру, хору чи ансамблю, який забезпечує єдність виконавської інтерпретації музичного твору.

Ця професія передбачає вміння інтерпретувати нотний текст, глибоко аналізувати задум композитора, а також володіти технічними навичками управління колективом музикантів. Специфіка диригентської діяльності полягає в тому, що вона охоплює не лише технічну підготовку, але й створення емоційного, естетичного та психологічного наповнення музичного твору, а також сприяє контакту з музикантами та публікою. Диригент використовує широкий арсенал засобів виразності, таких як жести, міміка, постава та рухи, щоб донести своє бачення музичного твору.

Як самостійний вид музичного виконавства диригування склалося в першій половині XIX століття, але історія виникнення диригентської діяльності сягає своїм корінням давніх часів. У давньогрецькому театрі хором керував «корифей», відбиваючи ритм ногою, взутою в сандалію із залізною підошвою. Разом з тим, у Стародавній Греції й Римі функції керівника музичного виконання виконували також спеціальні особи — «хірономи», які задавали ритм і темп за допомогою рухів рук. У середньовічній Європі, в умовах розвитку церковної музики, обов'язки керівника хору здебільшого виконували «кантори», які підтримували порядок виконання і сліdkували за ритмом. Проте в цей період роль диригента ще не була чітко окреслена, оскільки музичні колективи були невеликими, а музиканти часто орієнтувалися на спільний досвід і слух.

З настанням епохи Бароко та розвитком оркестрового жанру, роль керівника стала більш конкретною. В цей час диригентами - «капельмейстерами» — зазвичай виступали композитори, які перебували на службі у вельможних осіб, керуючи їх оркестрами і пишучи музику для урочистих подій. Капельмейстер грав на клавесині або скрипці, одночасно задаючи темп і виконуючи провідну партію. Так, Йозеф Гайдн, будши капельмейстером у князя Естергазі, більшу частину своїх творів написав для княжих придворних концертів. Функції капельмейстера виконував Йоганн Себастьян Бах — капельмейстер у 20-х роках XVIII століття у Веймарі, Георг Фрідріх Гендель також обіймав цю посаду в

герцога ГанOVERського, В. А. Моцарт при дворі австрійського імператора — його посада на тамтешній лад іменувалась «камерний композитор» (нім. *Kammercompositeur*). З вітчизняних композиторів особливо варто відзначити Дмитра Бортнянського, що перебував на посаді капельмейстера при дворі Павла І.

У класичну епоху, з появою симфонічного оркестру як самостійної музичної одиниці, диригентська діяльність набула нових форм. Збільшення складу оркестру та ускладнення музичної структури вимагали спеціальної техніки керування колективом.

У ХІХ столітті диригентська професія остаточно оформлюється як самостійна. У цей період диригенти перестають грати на інструментах під час виступу, зосереджуючись виключно на керівництві. Видатними постатями цього часу стали Гектор Берліоз, Ріхард Вагнер і Ганс фон Бюлов, які не лише розвинули техніку диригування, але й заклали основи сучасної інтерпретації музики. Зокрема, Вагнер розглядав диригента як співтворця музичного твору, наголошуючи на його творчій ролі.

У ХХ столітті розвиток диригентської діяльності був пов'язаний із зростанням масштабів музичних колективів, появою нових жанрів і стилів, а також поширенням запису і трансляції музики. Ця епоха подарувала світові таких видатних диригентів, як Леонард Бернстайн, Герберт фон Караян, Клаудіо Аббадо та багатьох інших, які стали символами високого професіоналізму і художньої майстерності.

§15. Джазова музика, як одна з найяскравіших і найбільш динамічних форм мистецтва ХХ століття, також в свою чергу відкрила нові можливості для диригентської діяльності. Особливістю джазового диригування є необхідність поєднання чіткої організації виконання з імпровізаційною свободою, яка є основою цього жанру. Видатні джазові диригенти зробили значний внесок у

розвиток як самого мистецтва диригування, так і джазової музики в цілому, створивши унікальні традиції керівництва великими джазовими ансамблями — біг-бендами.

Саме з розвитком біг-бендів у 1920-1930-х роках, пов'язане становлення диригентської діяльності у джазовій музиці, коли керівники оркестрів почали активно використовувати диригентську техніку для досягнення злагодженого звучання великих ансамблів. Диригенти джазових оркестрів відрізнялися тим, що, на відміну від класичних колег, часто виступали як музиканти-лідери, поєднуючи роль диригента з грою на інструменті.

Якщо мова йде про біг-бенди і Еру свінгу, одразу наступним йде ім'я Луї Армстронга, відомого як «Сачмо» або «Папа Луї», який є однією з найвеличніших постатей в історії джазової музики.

Народжений у 1901 році в Новому Орлеані, Армстронг став символом американського джазу, що поєднує глибину, емоційність і технічну майстерність. Звуки його труби та вокалу із характерним хрипкуватим тембром стали впізнаваними у всьому світі. Але Луї Армстронг відомий не лише як видатний трубач і вокаліст, а й як харизматичний диригент, хоча його диригентська діяльність не була класичною в традиційному розумінні: він фактично керував ансамблями та оркестром через свою гру, енергію та невимушений стиль взаємодії з музикантами. Його жести, міміка та навіть гра на трубі ставали своєрідними диригентськими інструментами, які чітко передавали його задум музикантам. Диригентська діяльність Луї Армстронга також була виражена його внеском в організацію та розвиток репертуару своїх оркестрів. Він особисто обирав композиції, створював нові аранжування і впроваджував інноваційні ідеї у виконання. Його керівництво допомогло розкрити потенціал багатьох музикантів, які виступали з ним. Армстронг, як диригент, зробив вагомий внесок у популяризацію джазу на світовій сцені, залишивши незабутній слід у музичній історії.

Ще одним із найвідоміших джазових диригентів був Дюк Еллінгтон, який не лише очолював свій оркестр протягом кількох десятиліть, але й був видатним композитором та аранжувальником. Він застосував новий підхід до керування оркестром, у якому кожен виконавець мав змогу проявити свою індивідуальність у імпровізації, залишаючись при цьому частиною єдиного музичного цілого, що стало еталоном у джазовій музиці. Його власний стиль аранжувань базувався на віртуозному поєднанні різних типів фактур та використанні філігранної артикуляції.

Каунт Бейсі - ще одна визначна постать в історії джазової диригентської діяльності. Його оркестр став взірцем ритмічної точності та енергетичної динаміки, а сам Бейсі демонстрував здатність керувати музикантами через невимушені жести і навіть погляди, та відзначався простотою і лаконічністю. Бейсі був не лише диригентом, але й блискучим піаністом, що дозволяло йому безпосередньо впливати на звучання оркестрового ансамблю.

У другій половині XX століття з'явилися такі видатні джазові диригенти, як Стен Кентон і Гіл Еванс. Кентон, відомий своєю прихильністю до експериментів, розширив межі звучання джазового оркестру, включивши до його складу інструменти класичної музики, такі як валторни та фаги. Його диригентська діяльність була спрямована на пошук нових форм і стилів, що зробило його оркестр одним із найпрогресивніших у джазовій історії. Гіл Еванс, у свою чергу, став відомим завдяки співпраці з Майлзом Девісом, створивши неповторні оркестрові аранжування, які поєднували елементи джазу, класичної музики та авангардних стилів.

§16. Розуміння диригентського жесту та основ техніки диригування необхідно ансамблевому виконавцю на всіх етапах його роботи в ансамблі незалежно від функції, яку він виконує: соліст, учасник, або лідер (керівник) ансамблю.

Диригентський жест - це своєрідний засіб вираження музики, який впливає на

виконавців та якість їх виконавської діяльності, впорядковує музичний зміст та надихає на емоціональну виразність.

В основі технічної складової диригування вокальним ансамблем лежить **тактування** - відображення жестом тактового розміру для досягнення єдності і точності спільного виконання. Кожну долю диригентського тактування попереджає **ауфтакт** - замах, який за тривалістю дорівнює визначену їм долю такту. Також дуже важливим моментом у тактуванні є показ сильних метричних долей у такті, для підтримки ритмічної пульсації під час виконання.

Диригентський жест у метричному тактуванні складається з трьох елементів: замаху, падіння та віддачі. У ауфтакті на вступ — швидкість замаху і падіння позначає темп твору, що є дуже важливим для виконавців. Подальшому дотриманню вірного темпу сприяє міждольовий ауфтакт, та момент віддачі після показу долі такту. Ці два компоненти мають дорівнювати один одному, для зрозумілого сприйняття темпу виконавцями. Ауфтакт також є носієм інформації відносно характеру твору, штриху, динамики.

Жест на зняття - є другим за важливістю, він також складається з трьох елементів: жест на увагу, підготовка і зняття. Як і у жесті на вступ, у жесті на зняття ключову роль відіграє вірне виконання ауфтакту. Обидва жеста (вступ і зняття) обов'язково дають у темпі та характері виконуємого твору.

Окрім показу вступу, закінчення та визначення метро-ритму твору, на лідера (диригента) ансамблю також покладається функція визначення змін темпу, динаміки, фразування тощо. Вдала демонстрація виразного жесту прямо пов'язана зі зміною амплітуди, сили удару, використовуємої площини і вертикалі відносно корпусу виконавців.

Без сумніву, у діяльності керівника вокального ансамблю і у диригента хора є багато спільного, але й існує безліч відмінностей. Основна полягає в тому, що керівник вокального ансамблю, зазвичай, є і його учасником. Тому у своїй діяльності він має поєднати ці дві функції. Але на відміну від хору та оркестру,

учасники вокального ансамблю більш самостійні, і не потребують безперервного контролю за художньою виразністю виконавського процесу, тому функція лідера (диригента) може бути зведена до рівня спостереження та підтримки належного рівня виконання. Це стосується насамперед контролем за одночасним вступом або зняттям, темпових змін, динамики, виконання фермат, підтримка характеру твору та виконання штрихів тощо. Велика кількість цих питань вирішуються завдяки зоровому контакту між виконавцями та функціям лідера, який підтримує та доповнює це спілкування.

Лідер вокального ансамблю, окрім гарного музичного слуха та теоретичної підготовки, має також глибоко вивчити суть музичного матеріалу, знати усі ансамблеві партії та партитуру у цілому, розуміти художню концепцію твору. Також він має бути наділений умінням концентруватися та швидко реагувати, так як у критичні моменти виступу, коли щось іде не так - саме на ньому лежить функція прийняття рішення щодо шляху урегулювання проблеми.

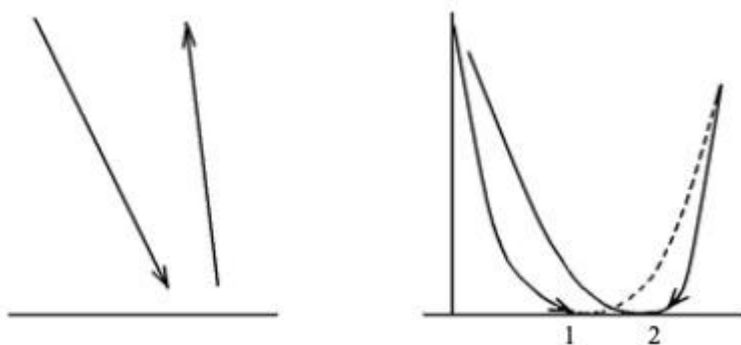
§17. Одним з перших та найважливіших етапів оволодіння технікою диригування є вивчення схем тактування. Чітка й логічна схема служить не лише технічною основою в роботі диригента, але й забезпечує ефективний зв'язок між диригентом і виконавцями.

Вже на початковому етапі здобувач має усвідомити різницю між поняттями «тактування» і «диригування». Тактування – це механічний відлік метричних долей згідно з певною схемою, тоді як диригування – це творчий процес, що охоплює цілісне сприйняття музичного твору, його художнє втілення та передачу змісту за допомогою специфічних засобів диригентської техніки.

Вивчення схем тактування включає опанування рухів диригентської руки для позначення різних розмірів – двохдольного, тридольного, чотиридольного тощо. Кожен із цих розмірів має власну логіку рухів, що спрямована на забезпечення зрозумілого і точного спілкування диригента з оркестром, хором, ансамблем.

Окрім технічної складової диригентської діяльності, здобувачу необхідно розвивати музичну уяву, емоційну чутливість та здатність передавати динаміку й характер твору. Важливо, щоб майбутній лідер ансамблю вже на ранніх етапах навчання відчував відповідальність за кожен рух, адже саме через нього відбувається комунікація з виконавцями.

Дводольна схема (2/4, 6/8) — є основою багатьох музичних розмірів, тому її опанування є одним із перших і найважливіших етапів навчання диригентської техніки. Вона складається з двох долей — сильної та слабкої. Її особливістю є напрямок руху першої долі: вона виконується по дугоподібній траєкторії, трохи по діагоналі від себе. Саме тут виникає основна складність — необхідність точно зафіксувати «крапку» в ковзкому русі руки:



Важливу роль у виконанні дводольної схеми відіграє гнучкість зап'ястя. Воно повинно вільно рухатися у вертикальній площині, що дозволяє точно сформувати «крапку» та завершити дугу під час виконання руху першої долі.

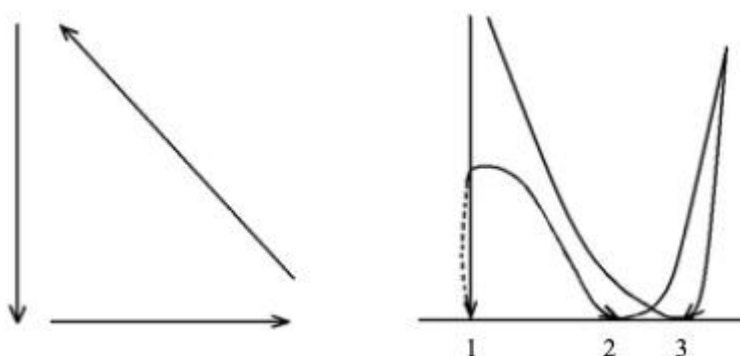
Тридольна схема (3/4, 3/8, 9/8, 3/2) складається з трьох долей: сильної, слабкої та найслабшої. Вона використовується в музичних творах, що мають тридольний розмір, таких як вальси, менуети або сарбанди. Особливістю цієї схеми є траєкторія рухів руки, яка виконує три чітко визначені етапи.

Перша доля (сильна): рух виконується вертикально вниз із акцентом, що

підкреслює силу першої долі. Цей рух задає основний ритмічний імпульс і служить точкою опори для виконавців.

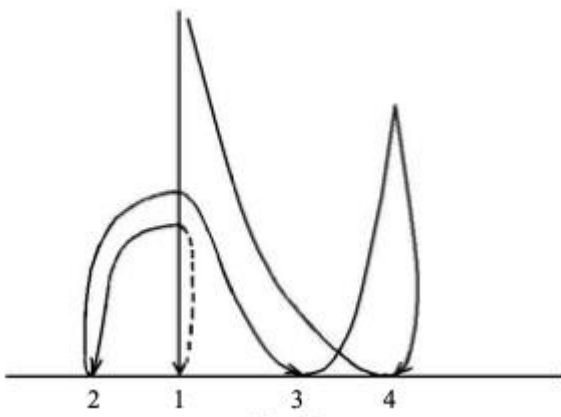
Друга доля (слабка): права рука рухається вправо (ліва рука - вліво) по горизонталі, більш м'яко й плавно.

Третя доля (найслабша): рука піднімається по діагоналі вгору й трохи в сторону, готуючи завершення такту і перехід до наступного циклу:



Чотиридольна схема (4/4, 12/8, 4/2) є однією з найпоширеніших у диригуванні, оскільки вона відповідає розміру багатьох музичних творів – від симфоній і маршів до популярної музики. Ця схема складається з чотирьох долей: сильної, слабкої, напівсильної та найслабшої, кожна з яких має свою траєкторію руху руки.

Перша доля (сильна): рух виконується вертикально вниз, з акцентом. Цей рух задає основний ритмічний імпульс і є найважливішою точкою в такті. Друга доля (слабка): руки рухаються горизонтально до центру більш плавно, без акценту. Третя доля (напівсильна): права рука прямує вправо (ліва рука - вліво), трохи вище, ніж на другій долі, що підкреслює її середню силу. Четверта доля (найслабша): рука піднімається по діагоналі вгору, завершуючи такт з устремлінням до першої долі наступного такту.



Під час виконання вправ і вивчення диригентських схем, важливу роль може відіграти музичний супровід. Наприклад, кругові рухи руки зручно виконувати під вальсовий ритм із його тридольною структурою. Маршовий ритм, навпаки, сприяє відпрацюванню чіткої «крапки» та миттєвої віддачі. Плавна, м'яка мелодія дозволяє виконувати рухи рівномірно, без зайвого прискорення.

Як уже зазначалося, ясність і точність виконання схем тактування – є надзвичайно важливими. Проте під час навчання слід звернути увагу на кілька поширених помилок, яких варто уникати:

- Відсутність акценту на першій долі:

У такому випадку сильна доля не виділяється, що позбавляє диригування основного опорного моменту. Перша доля має бути чіткою й акцентованою, адже саме вона є головною у структурі такту.

- Скорочення останньої долі такту:

Ця помилка часто трапляється у здобувачів із недостатнім ритмічним відчуттям. Рука прискорюється під час переходу від останньої долі до першої через бажання зробити сильний акцент на початку нового такту. Для усунення цього недоліку рекомендується штучно сповільнювати рух руки до останньої долі, затримуючи її підйом після попереднього удару.

- Надто швидка віддача руки:

Якщо рука після виконання «точки» зависає у повітрі й втрачає поступальний рух, це ускладнює орієнтацію у темпі й ритмі. У такому разі виконавцям важко зрозуміти, коли настане наступна доля такту. Щоб уникнути цієї помилки, необхідно затримувати руку на «крапці» в нижній позиції та поступово підіймати її, забезпечуючи плавний перехід до верхньої «крапки».

- Затримка руху руки вниз:

У таких випадках зазвичай відсутня чіткість «крапки» удару, і момент появи звуку стає невизначеним. Для виправлення цієї помилки доцільно виконувати вправи на розслаблення рук, які сприяють природності й легкості рухів.

Практичні рекомендації:

- Використовуйте різні стилі музичного супроводу для розуміння взаємозв'язку між ритмом і технікою диригування.
- Регулярно відпрацьовуйте плавність рухів і чіткість «крапок» перед дзеркалом для кращого контролю.
- Пам'ятайте, що кожен жест диригента має бути не тільки технічно точним, але й музично осмисленим, щоб забезпечити найкращий зв'язок із виконавцями.

Засвоєння правильних рухів у поєднанні з музичним супроводом формує базу для професійного диригування, яке забезпечує ритмічну організацію й художню виразність музичного твору.

ВОКАЛЬНЕ АРАНЖУВАННЯ.

§18. Вокальне аранжування є одним з ключових елементів успіху вокального ансамблю, адже саме завдяки йому створюється гармонійне, збалансоване та стилістично виразне звучання. Правильний підхід до аранжування дозволяє не лише передати художній задум твору, а й підкреслити індивідуальні особливості

голосів, розширити виразові можливості ансамблю та адаптувати музичний матеріал до конкретного складу виконавців. У процесі створення вокального аранжування важливо враховувати тембральні характеристики голосів, діапазон, засіб звуковедення, взаємодію мелодійних ліній у поліфонічному або гармонічному контексті. Значну роль відіграє і вибір фактури, яка може бути як гармонічною, гомофонно-гармонічною, поліфонічною або імітаційною, у залежності від художньої концепції твору.

Одним із найважливіших аспектів є робота з ритмічною організацією матеріалу, оскільки сучасне естрадне та джазове вокально-ансамблеве мистецтво нерідко базується на синкопованих ритмах, складних метроритмічних структурах та специфічних прийомах фразування. Крім того, особливості вокального аранжування тісно пов'язані зі стилем виконуємого твору: поп, джаз, госпел, рок чи інші жанри мають свої характерні риси, що впливають на принципи гармонізації, використання підголосків, розташування голосів та застосування різноманітних стильових елементів. Важливим чинником є також взаємодія вокальної партитури з інструментальним супроводом, що впливає на баланс звучання та загальну концепцію виконання.

Одним із найцікавіших та розповсюдженіших стилів є **барбершоп (barbershop music)** – акапельний напрям, що виник у США на межі XIX–XX століть. Його характерними рисами стало чотириголосне виконання з щільним розташуванням звуків акорду, плавне голосоведення та яскраве звучання голосу за рахунок верхніх головних резонаторів для створення ефекту «дзвінких струн» (ringing chords). Ансамбль, зазвичай, складається з одностатевих голосів. У чоловічому колективі тенор (співає надбудову над мелодією), соло-тенор (співає мелодію), баритон (доповнює акорд) та бас (виконує найнижчі гармонізуючі ноти). Це забезпечує повноцінну гармонічну структуру твору без інструментального супроводу. Однією з характерних рис перукарської гармонії є використання так званих «змійок» («snakes») і «помахів» («swipes»). Це засіб зміни акорду завдяки

руху у одній або кількох вокальних партіях, при цьому мелодія залишається на місці. Окремі уривки також можна співати менш ніж чотирма голосами (додаток 4, а: «Mister Sandman»).

Іншим важливим напрямом є **ду-воп (doo-wop)** – вокальний стиль, що сформувався у 1940–50-х роках у США. Його особливістю є м'яке гармонічне звучання, часте використання секвенцій I-VI-IV-V, вокалізація фонового акомпанементу через повторення складів на кшталт «doo-wop», «sh-boom», «gam-a-lam» тощо. Головну мелодію зазвичай веде соліст, а бек-вокал забезпечує гармонічну підтримку у вигляді ритмічних вставок або вокальних педалей (додаток 4, б: «Stand By Me»).

Госпел-хор (gospel choir), та притаманний йому стиль співу бере коріння у релігійній музиці афроамериканських церков (spiritual). Основні характеристики – потужна емоційна подача, багатоголосий розподіл партій, часто з імпровізаційним веденням мелодії та активним використанням ритмічних вставок. Часто застосовуються сусейн-ноти та акордові прогресії, що створює ефект піднесеності. Для динамічного розвитку часто використовують модуляції. Використання фактур дуже різноманітне: поряд з гомофонно-гармонічною фактурою часто використовується антифонний стиль (чергування соліста і хора у формі «питання-відповідь», а також поліфонічні елементи, канони, вставки бек вокалу. Сучасні госпел-ансамблі можуть поєднувати традиційне акапельне звучання з інструментальним супроводом (орган, ритм-секція), використовуючи елементи джазу, соулу, R&B (додаток 4, в: «Lean On Me»).

Vocalese - (не плутати з вокалізом - «Vocalise») - це віртуозний стиль співу, який використовується як у сольній, так і у ансамблевій вокальній практиці. Його особливість полягає в тому, що виконавці додають текст до відомих джазових інструментальних композицій з відтворенням партій біг-бенду, чи інструментальних імпровізаційних соло. На відміну від техніки «Scat», де вокаліст імітує інструментальні соло з використанням безглузлого набору

складів, у Vocalese використовується чіткий текст, який накладається на інструментальні партії. На кожную ноту соло обов'язково накладається окремий склад, без розспівів та розтягувань одного складу на декілька нот, на відміну від орнаментики, мелізмів та рансів. Це призводить до використання багатьох слів, які дуже швидко і віртуозно проспівуються у одній музичній фразі, особливо, якщо соло виконується у стилі «Bebop» (додаток 4, г: «Cottontail»)

Відомі виконавці Vocalese:

- Eddie Jefferson – один із засновників жанру. Його адаптація соло саксофоніста Декстера Гордона та інших джазових інструменталістів зробила його легендою стилю.
- Вокальне тріо Lambert, Hendricks & Ross - віртуози та засновники стилю Vocalese у ансамблевому стилі.
- King Pleasure – виконавець, що зробив популярним вокаліз на основі соло Лестера Янга (Moody's Mood for Love).
- The Manhattan Transfer – вокальна група, що популяризувала Vocalese у 1970–80-х роках. Відомі композицією Birdland, що є вокальним аранжуванням однойменного інструментального твору Weather Report.
- New York Voices – сучасний ансамбль, що поєднує vocalese з елементами бібопу, свінгу та сучасного джазу.

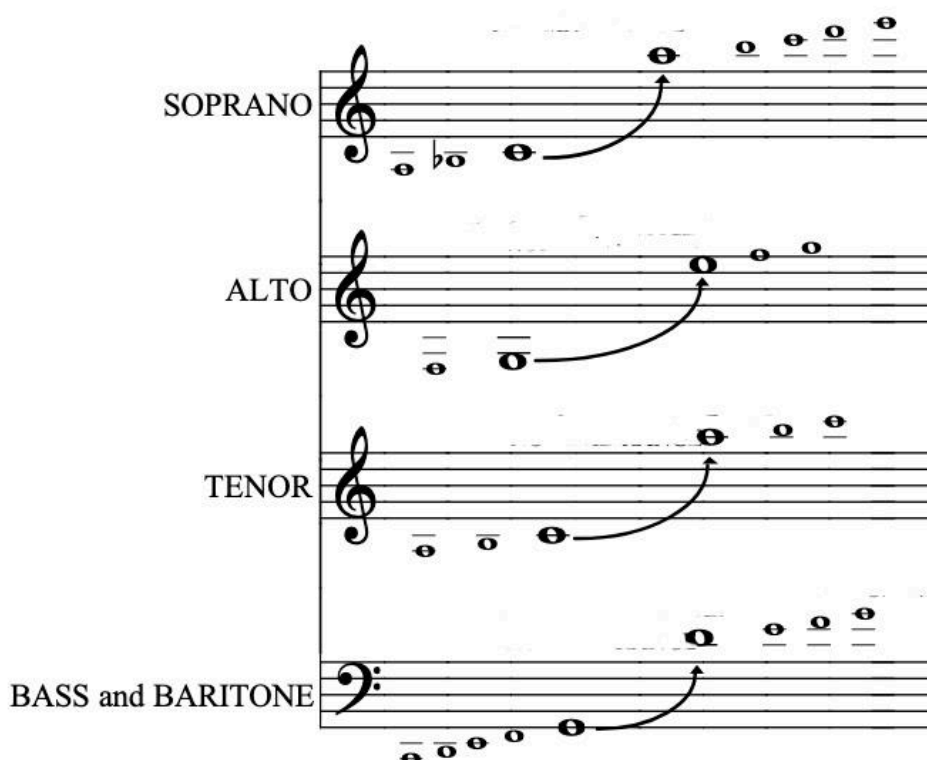
У сучасній музиці також активно використовується стиль **a cappella pop**, який поєднує вокальні можливості з сучасними технологіями, такими як лупери, вокодери та електронні ефекти. Виконавці часто імітують звучання інструментів (наприклад, бас-гітари або ударних) виключно голосом, створюючи складні багатошарові аранжування. У багатоголосі превалюють складні щільні акордові структури з альтераціями, присутня тональна гнучкість із несподіваними модуляціями. Використання бітбоксінгу (beatboxing - вокальна імітація ударних інструментів) додає чіткого та ритмічного груву, характерного для поп-музики. Голоси розподіляються за принципом: Lead vocal (основна мелодія) - виконується

одним або кількома солістами; бек-вокал - забезпечує гармонійний фон, що доповнює головну мелодію; ритм-секція (вокальний бас + beatbox) - створює основу для всієї композиції. Репертуар подібних колективів часто складається з каверів на відомі поп-хіти із власними аранжуваннями. (додаток 4, д: «Daft Punk Medley»). Відомі гурти:

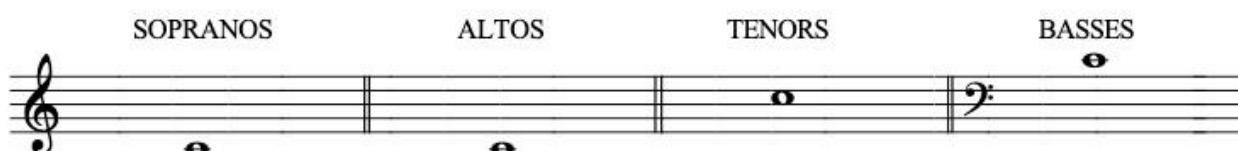
- Pentatonix
- The Real Group
- Naturally 7
- VOCES8
- Home Free
- ManSound
- Straight No Chaser
- VoicePlay
- ROCKAPELLA

§19. Аранжування вокально-ансамблевої музики — це творчий процес, який дозволяє адаптувати музичний матеріал до конкретного виконавського складу, стилю або художньої концепції. Це стосується не лише написання нових творів або створення аранжування з нуля; це може бути адаптація готового аранжування з метою його спрощення, ускладнення, або перекладання для іншого за складом голосів ансамблю (наприклад з чоловічого на жіночий).

Перед тим, як розпочинати роботу з написання аранжування для вокального ансамблю, потрібно чітко окреслити склад ансамблю та його технічні можливості. Види, типи вокальних голосів та їх діапазони голосів були детально розглянуті вище, у параграфі 7.



Також дуже важливо розуміти – де ці голоси «звучать». Якщо ми візьмемо, наприклад, ноту «до» першої октави і розглянемо її відносно різних голосів і місця розташування на нотному стані, маємо наступне:



Коли ви використовуєте дану ноту в аранжуванні у різних голосів, не плутайте це з октавами. Треба розуміти, що хоча всі голоси співають одну й ту саму ноту, вони різноманітні за тембром і регістром. Нота «до» першої октави знаходиться біля верхньої частини басового діапазону і біля нижньої частини діапазону сопрано. Фізична і регістрова різниця створить суттєвий контраст у звучанні тембру і щільності голосу.

Однак, оцінка виконавчого потенціалу вокального ансамблю лежить глибше за поверхневу оцінку типу, виду і діапазону голосу. Багато залежить від віку

співаків, музично-теоретичної бази, рівня вокальної підготовки, гостроти музичного слуху, почуття ритму, музичного кругозору та смаку.

У сучасній музиці існує багато різновидів вокальних аранжувань, кожен з яких має свої особливості та сфери застосування. Від простого спрощення існуючих партитур до складних перекладів інструментальної музики для вокального ансамблю – вибір підходу залежить від цілей аранжувальника, рівня підготовки виконавців та стилістичних особливостей твору. Для початківців важливо зрозуміти цю різницю, щоб обрати найбільш доступний спосіб адаптації музики та поступово розширювати свої навички.

Перекладання для іншого типу вокального ансамблю (наприклад: з чоловічого на жіночий, або мішаний склад виконавців). Цей тип аранжування найбільш доступний для опанування аранжувальником-початковцем, оскільки перекладаючи існуючі партитури він вивчає типи фактур, логіку голосоведення та варіанти розташування акордових звуків. При цьому не треба нічого вигадувати - лише пристосувати існуючий матеріал до нового діапазону співочих голосів. Хоча іноді потрібно змінити тональність для зручності, або врахувати технічні можливості голосів (наприклад виконання басової партії жіночим голосом).

Спрощення партитури (адаптування) застосовується, якщо вокальний ансамбль не володіє достатніми вокально-технічними навичками для виконання даного твору. Це може стосуватися дитячого ансамблю, або ансамблю початківців, або ансамблю, в якому співають виконавці з різним рівнем підготовки. Адаптація вокально-ансамблевого твору полягає у зменшенні кількості голосів (партій), додавання акомпанементу, спів в унісон або двоголосся, спрощення гармонії, зниження темпу, зміна тональності.

Кавер-аранжування — це створення нової вокально-ансамблевої версії існуючого твору зі змінами в гармонії, мелодії, ритмі чи фактурі. Такі аранжування можуть бути написані в іншому стилі (наприклад, джазова версія

поп-хіта) або містити адаптований оригінальний твір під можливості конкретного ансамблю. Приклад: Pentatonix – «Hallelujah» (кавер на пісню Леонарда Коена).

Перекладання сольного твору на ансамблевий - вимагає ретельного підбору фактури та гармонійної структури; можлива зміна стилю.

Перекладання інструментального твору на вокальний - досить складне завдання, яке потребує достатньо високого рівня майстерності аранжувальника, знання технічних і тембральних властивостей голосу, а також розвиненої художньої уяви. Також такі твори вимагають від виконавців високого рівня вокальної майстерності і володіння голосовою імітацією, часто з додаванням тексту або скету. У подібних аранжуваннях потрібно враховувати вокальну зручність виконання, діапазон голосів та логіку фразування. Приклад: вокальна адаптація «Adagio» Альбіноні або «Take Five» Дейва Брубeka.

Сучасний вокальний ансамбль – це складна та багатогранна музична формація, у якій кожен голос виконує певну функцію, та визначає стилістику твору: джаз, поп-музика, акапельний спів, хоровий жанр — у кожному випадку голосові партії мають свою структурну-функціональну і виразну роль, що визначає загальне звучання ансамблю. У традиційному вокальному ансамблі голоси поділяються за висотою та функцією на такі основні категорії:

- Сопрано (верхній голос, або другий голос - за наявності);
- Альт (середній жіночий у мішаному складі виконавців; середній або нижній у жіночому);
- Тенор (верхній голос у чоловічому складі, або середній у мішаному);
- Баритон (голос, який розташований над басом, доповнює гармонію, та доповнює ритмом за допомогою бітбоксінгу);
- Бас (найнижчий голос у всіх складах виконавців).

Мелодію у вокальному ансамблі може виконувати одна особа (соліст), або вона може бути викладена у двоголосному, триголосному вигляді, або навіть повністю гармонізована акордами на кожную мелодійну ноту (прикладі можемо зустріти у

вокальних аранжуваннях гурту Take 6). У стилі Barbershop основну мелодію, зазвичай, виконує середній голос.

Середні голоси, як правило, носять функцію гармонічної підтримки та створюють каркас пісні. Ритм може містити у основі довгі тривалості, тоді гармонічне наповнення набуває вигляду так званої «педалі». Також середні голоси можуть імітувати музичні інструменти та заповнювати фактуру пульсуючими або синкопованими ритмічними структурами, у залежності від стилю твору. Формування партій може мати в основі вокаліз та гармонійну фактуру (Barbershop music), вокаліз та ритмічні вставки бек-вокалу (стиль Doo wor), імпровізацію на основі окремих мелодійних обертів, повторення окремих фактурних елементів (звукова петля - loop) на основі яких відбувається імпровізація соліста, елементи поліфонії, канону та інші фактурні елементи без обмежень - все залежить від творчої уяви аранжувальника та вокально-технічних можливостей виконавців.

Бас – фундамент будь-якого вокального ансамблю, незалежно від стилю. Він може виконуватися чоловічими або жіночими голосами, залежно від складу. Основні функції: формування фундаменту гармонії (основа акордів) та підтримка ритмічного пульсу композиції. У сучасних акапельних ансамблях, таких як The Real Group або Naturally 7, басова партія часто виконується в техніці вокального імпровізованого басу або імітації контрабасу.

Ритмічні та перкусійні голоси (beatbox, вокальна перкусія) - виконує функцію ритм секції та підтримує грув композиції. Цей тип партій характерний для акапельних ансамблів, які будують репертуар на основі стилів сучасної поп-музики.

Сьогодні сучасний вокально-ансамблевий спів перебуває під впливом сучасних технологій та експериментальних підходів, які створюють можливості розширювати традиційні вокальні функції, використовуючи електронні ефекти, живу імпровізацію та нестандартні техніки вокального виконання (автотюн,

реверберація, вокодери).

При виконанні аранжування з інструментальним супроводом важливо врахувати діапазони музичних інструментів, а також особливості нотації: деякі музичні інструменти мають інше тональне налаштування. Це так звані транспонуючі інструменти, у яких висота нот у партитурі записується в одній тональності, але звучить в іншій.

Більшість транспонуючих інструментів належить до групи духових.

- Кларнет («сі-бемоль», «мі-бемоль», «ля») – кларнет у «сі-бемолі» читає ноту «до», але звучить як «сі-бемоль» (на тон нижче), а кларнет у «мі-бемолі» звучить на малу терцію вище.

- Саксофони (альт, тенор, баритон, сопрано): сопрано та тенор-саксофони – в «сі-бемолі» (тенор звучить на октаву нижче); альт і баритон – в «мі-бемолі» (баритон звучить ще на октаву нижче); валторна («ля» або «фа») – традиційно записується у «фа», але може звучати і в іншій тональності, залежно від інструмента.

- Труба («сі-бемоль», «до», «мі-бемоль») – труба в «сі-бемолі» звучить на тон нижче запису, у «мі-бемолі» – на малу терцію вище.

Також треба враховувати реальне звучання деяких нетранспонованих музичних інструментів.

Струнні інструменти:

- Контрабас – звучить на октаву нижче запису.
- Гітара – нотна партія записується у скрипковому ключі, але звучить на октаву нижче. Також при нотації партії гітари використовується «табулатура» (форма, схема інструментальної нотації, що використовує замість нот, чи поряд з нотами, букви або цифри).

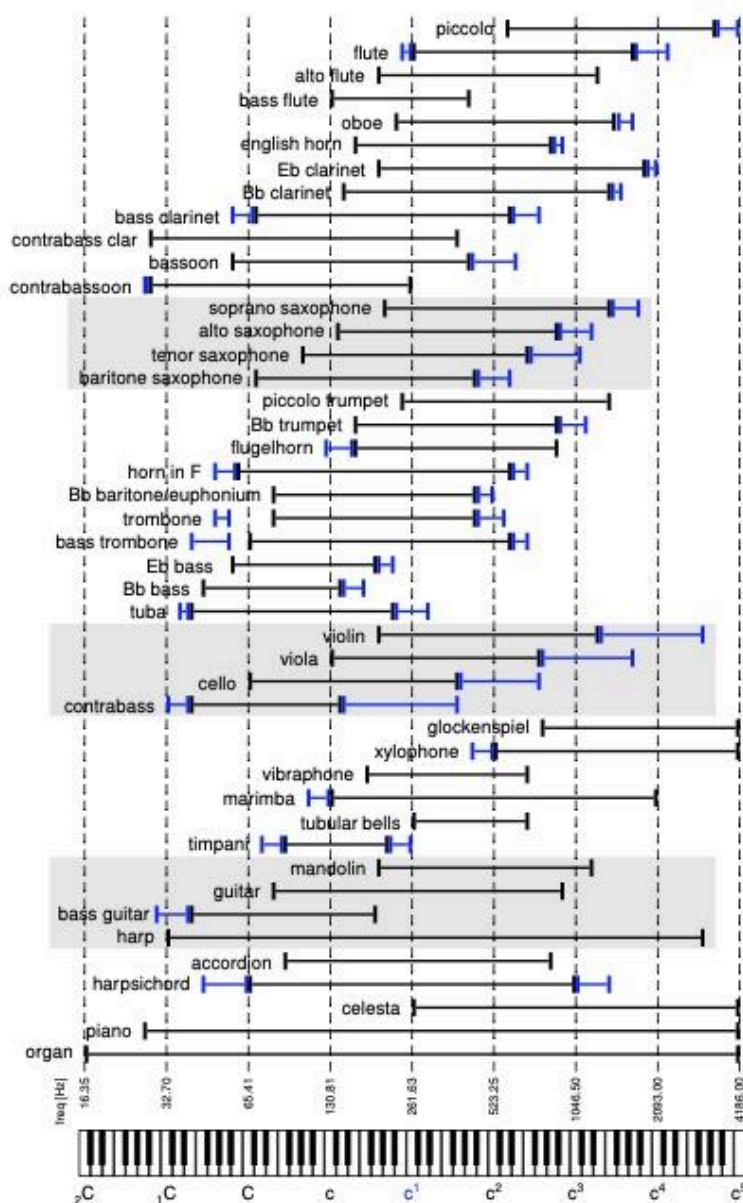
Ударні інструменти:

- Ксилофон, маримба, гlockenspiel – ксилофон і гlockenspiel звучать на октаву або дві вище запису.

- Маримба іноді записується як звучить, а іноді – на октаву вище.

В нотації органу існує практика запису реальних нот, але завдяки регістрам вони можуть звучати октавою, або навіть кількома октавами вище чи нижче.

Схема орієнтовних діапазонів музичних інструментів (за звучанням):



АНСАМБЛЕВИЙ СКЕТ ТА КЛАСИЧНА ДЖАЗОВА АРТИКУЛЯЦІЯ.

§20. Інтерпретація у стилі «swing» є ключовою для будь-якого виконання у різних типах джазових ансамблів. Іноді концепція свінгу є своєрідним Святим Граалем джазу. Навіть якщо твір не виконаний у традиційному стилі «swing»,

відчуття ритмічного руху або «groove», створений взаємодією між виконавцями, все ще називається терміном «swing» Дійсно, Марк Грідлі використовує цю концепцію як одне з визначень свінгу у своєму підручнику з історії та стилів джазу. Як техніка виконання, свінг називають «найбільш обговорюваним словом у джазі». Глосарій *Jazz in America* визначає його як «коли окремий виконавець або ансамбль виступає так ритмічно злагоджено, що викликає в слухача фізичну реакцію (змушує ноги тупотіти, а голови кивати); це нездоланна гравітаційна легкість, яка виходить за межі словесного визначення». Коли джазового виконавця Куті Вільямса попросили визначити значення терміну «swing», він пожартував: «Визначити це? Я б краще взявся за теорію Ейнштейна!» Дослідник Джефф Прессінг визначив це більш академічно як явище ретельно узгоджених одночасних ритмічних патернів, що характеризуються структурою підрозділів відносно сприйняття повторюваних імпульсів, тобто це питання того, як грається і підрозділяється ритм.

В багатьох партитурах як для великих, так і малих інструментальних та вокальних джазових ансамблів докладно позначені артикуляційні прийоми та різноманітні засоби виразності. Проте в деяких випадках немає ніяких ознак, що могло б спрямувати музиканта, також необхідність визначати артикуляційні прийоми виникає при створенні нового аранжування. Розглянемо деякі поширені джазові артикуляційні приклади та стилістичні особливості для трактування нотації та ритму в стилі свінг для створення більш автентичного саунду вокального ансамблю.

Спів є дуже ефективним засобом для внутрішнього засвоєння відчуття і стилю свінгу. Історія джазу давно задокументувала симбіотичні відносини голосу та інструментів у джазі. Спів Луї Армстронга є прямим продовженням того, як і що він грає на своєму інструменті, і навпаки. Поєднання довгих і коротких складів, таких як doo, dah, day, ba, da, va, daht, dow і dit, є деякими з основ вокального словника скету, який допоміг йому створити класичні моделі джазової

артикуляції. Не тільки для співаків, а також для інструменталістів, вербалізація таких складів покращить фактор свінгу у техніці виконання. Безумовно, існує стільки ж різних скет-конструкцій, скільки і джазових виконавців. Порівняння прослуховування скет-соло Луї Армстронга, Еллі Фіцджеральд і Сари Воен продемонструє великий обсяг скет-словнику, який використовують джазові виконавці. Хоча склади, згадані у зв'язку з Луї Армстронгом не є єдиними, які використовуються для позначення джазових артикуляцій, вони складають базовий набір, який забезпечує точність і послідовність опанування початковою свінговою інтерпретацією.

Ці склади зазвичай використовуються наступним чином:

- Doo використовується для довгих звуків, які трапляються на сильних долях. Артикуляційна позначка у нотації - це (—).
- Day або dah використовується для акцентованих довгих звуків на сильних або слабких долях (>).
- Va, da або ba зазвичай використовується на неакцентованих слабких долях (позначка не використовується).
- Daht використовується для акцентованих коротких звуків, будь то сильні або слабкі долі (^).
- Dit використовується для неакцентованих коротких нотах (·).
- Dn використовується для нот, які виконуються приглушено або «проковтуються». Ці ноти часто позначаються «X» на нотоносці замість головки ноти або головкою ноти в дужках.
- Dow використовується для нот, які слідує за спадом — спадним глісандо до невизначеної кінцевої висоти (\).
- Doo-dle-da використовується для артикуляції тріолей восьмих нот.

Треба мати на увазі, що символи артикуляції не завжди використовуються в нотах. Також, акцентовані короткі ноти використовують інший склад, ніж неакцентовані короткі ноти, і тому граються трохи довше, або, як кажуть у

джазовому жаргоні, «жирно» («fat note»). Ноти все ще короткі, але вони мають більше ваги і довжини.

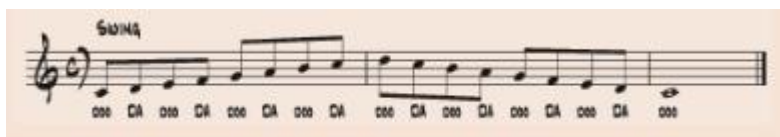
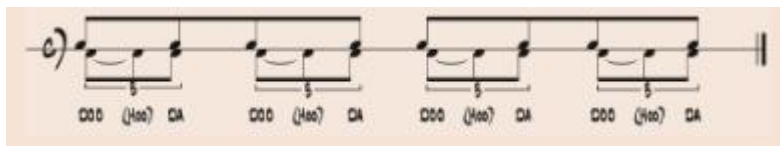
- У стилі свінгу восьма нота є традиційним підрозділом. Хоча темп дещо впливає на їх фразування, основний принцип полягає в тому, що «всі восьмі ноти не створені рівними». Завдяки використанню акцентів і основного підрозділу вісімок, який, залежно від темпу, лежить десь між тріольним відчуттям 12/8 і точно рівним підрозділом рок-музики, джазовий виконавець може створити цей невловимий грав свінгу. В залежності від темпу композиції, фразування вісімок змінюється наступним чином:



Також важливим для граву є свінгування пауз так само, як і нот. Будь-які ритмічні конструкції з малюнку нижче можуть бути використані для позначення свінгуючих вісімок нот:



Вправи для свінгування вісімок:



Одне застереження щодо цієї вправи полягає в тому, що з підвищенням темпу

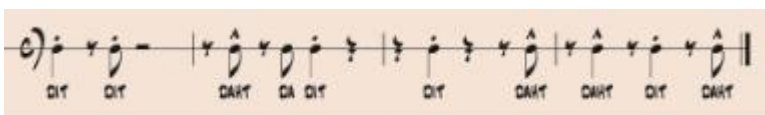
зменшується акцент на слабку долю, і восьмі ноти на слабкій долі часто зливаються з наступною сильною долею.



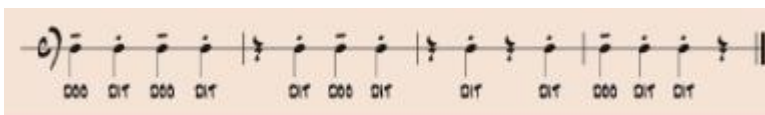
- Як тільки четвертна нота досягає за метрономом 180+, восьмі ноти виконуються рівномірно, а свінгове відчуття створюється шляхом злиття трьох або більше нот разом і акцентування вибраних нот. Гами можуть бути використані як вправи для практикування цього відчуття:



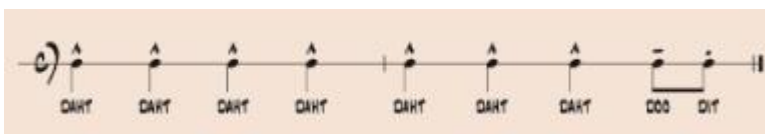
Якщо не зазначено інакше, будь-яка четвертна або восьма нота, за якою слідує пауза, грається або співається коротко. Зверніть увагу: 1) артикуляція закінчується звуком «т»; 2) чверті або восьмі ноти в середині та в кінці фраз і мелодійних ліній, за якими слідують паузи, граються коротко.



Якщо за четвертними нотами не слідує пауза і вони трапляються на 1 або 3 долі, то зазвичай вони граються/співаються довго (повністю дотримуючись тривалості). Четвертні ноти, які трапляються на сильних долях 2 або 4, зазвичай граються/співаються коротко:



Ряд з більше ніж чотирьох четвертних нот підряд грається (співається) коротко і акцентовано:

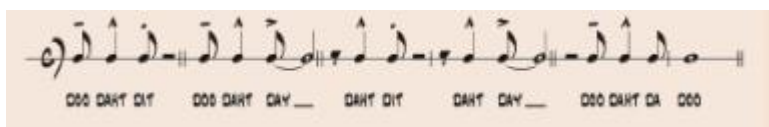


- Комбінація з двох восьмих нот, за якими слідує пауза, є одним з найрозповсюдженіших ритмічних малюнків свінгу. Як показано в «С Jam Blues» Дюка Еллінгтона, склади ду-дит забезпечують відповідну інтерпретацію цього ритмічного патерну:

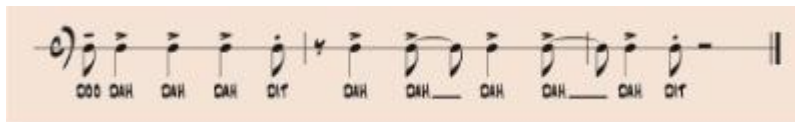


Якщо цей патерн трапляється в кінці фрази, ритм повинен гратися (співатися) так, ніби це тріоль з уявною середньою нотою, яка не виконується. Використання артикуляційних складів ду-у-дит допоможе цьому ритму не поспішати, що є поширеною проблемою, особливо в молодих джазових групах.

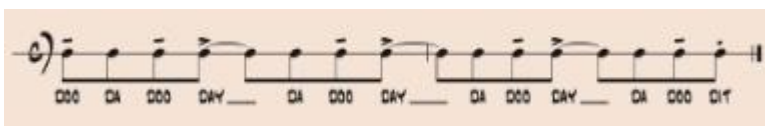
- Паттерн синкопації вісімка-четвертна-вісімка, дуже поширений у джазовій музиці. Зазвичай четвертна нота виконується коротко і акцентується, щоб скористатися перевагами синкопованого ритму. Наступний малюнок показує кілька способів, як цей синкопований ритм артикулюється:



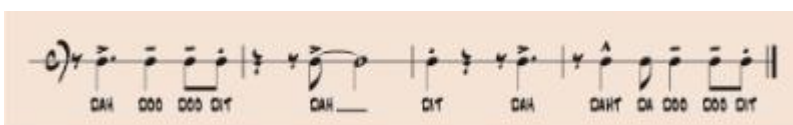
Послідовність (три або більше) четвертних нот (або еквівалент) на послідовних слабких долях зазвичай грається/співається довго і акцентується. Коли три або більше четвертних нот трапляються на послідовних слабких долях, вони всі граються (співаються) довго і акцентуються, щоб звук не був занадто розірваним, і щоб не дозволити ритму прискорюватись:



Коли еквівалент четвертної ноти на слабкій долі трапляється як частина послідовності восьмих нот і прив'язаний через тактову риску або уявну середину такту, він грається (співається) довго:



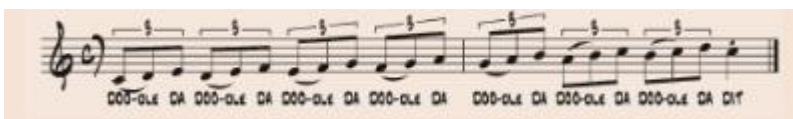
- Початок музичної фрази на слабкій долі, особливо ті, що мають на початку крапкову четвертну ноту або довше, мають бути «витримані і з акцентом» («anticipated with an accent» – AWA). Навіть короткі ноти, з яких починається фраза на слабкій долі, є AWA:



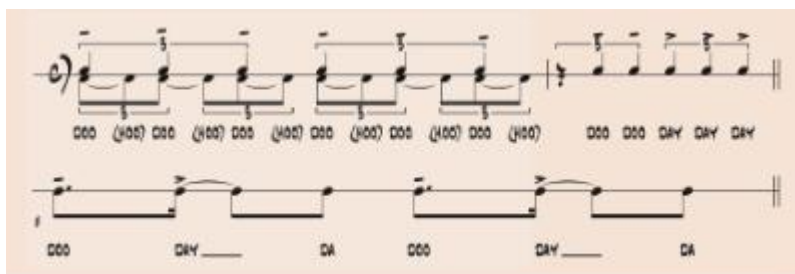
- У лінії восьмих нот треба акцентувати найвищу ноту, будь-які широкі інтервали (стрибки) та зміни напрямку голосоведення. Найнижчі ноти та ноти, які трапляються на слабких долях після 2 і 4 (на «і»), треба приглушати та співати на буквосполучення dn: це ноти -привиди («ghost»):



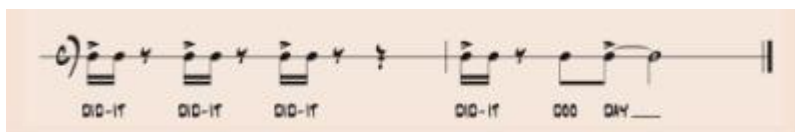
- Ритм тріолі восьмих нот зазвичай артикулюється шляхом злиття перших двох нот і язикового удару на останній. Найбільш часто використовувані артикуляційні склади - ду-дл-да:



- Усі ноти тріолі четвертних нот повинні гратися/співатися довго, якщо не зазначено інакше. Іноді вони акцентуються, а іноді ні. Мета цього ритму - тягнути звук на протипагу пульсу восьмих нот:



- Дві шістнадцяті ноти, за якими слідує пауза, артикуються складами спіт-іт або дід-іт. Перша шістнадцятка зазвичай акцентується:



Всі перелічені вище рекомендації приведені у статті **«Jazz Style and Articulation : How to Get Your Band or Choir to Swing»** за авторством Джеррі Толсона - професора факультету музичного мистецтва університету Луїсвіля у США (University of Louisville). Стаття була опублікована у 2012 році у журналі «Music Educators Journal». URL : <http://mej.sagepub.com/content/99/1/80>

Додаток 5 («Line for Lions»): приклад твору з використанням вокально-ансамблевого скету.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ :

1. Академічне хорове мистецтво України (Історія, теорія, практика, освіта) : колективна монографія / ред.-упоряд. О. М. Лігус; МОН України. Київ : Ліра-К, 2017. 220 с.
2. Базиликут Б. О. Орфоепія в співі: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
3. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків : ТОВ Планета - принт, 2017. 524 с.
4. Григор'єва В. В. Хорове диригування: навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти / В. В. Григор'єва, А. І. Омельченко. Бердянськ: БДПУ, 2021. 224 с.
5. Дрожжина Н. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.
6. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. / Кириленко Я. О. Київ: ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
7. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1980. 206 с.
8. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю / Ольга Коменда //Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. зб. наук. пр. – Вип. 9. – 2009. – С. 113–118.
9. Кречко Н. М., Лисенко В. В., Бояр О. С. Методичні рекомендації до проведення практичних занять з фаху (диригування). Київ : КНУКіМ, 2020. 77 с.
10. Кречко Н. М., Лисенко В. В., Бояр О. С. Методичні рекомендації до проведення індивідуальних занять з фаху (диригування). Київ : КНУКіМ, 2020. 64 с.
11. Кречко Н. М., Лисенко В. В., Бояр О. С. Методичні рекомендації з організації самостійної роботи студентів з фаху (диригування). Київ : КНУКіМ, 2020. 67 с.
12. Кушка Я. С. Методика навчання співу [посібник з основ вокальної майстерності]. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
13. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 198 с.
14. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця : Нова книга, 2013. 367 с.
15. Пігров К. Керування хором. Видання 2-ге, виправлене і доповнене. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 114 с.

16. Підгорбунський М. А. Запровадження багатоголосої музики в українській духовній культурі : монографія. Київ : Вид-во Ліра-К, 2021. 348 с.
17. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків. Івано-Франківськ : “СІМІК”, 2019. 66 с.
18. Симоненко В.С. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с.
19. Сучасне вокальне мистецтво в Україні: колективна монографія / Ред. – упор. В. В. Сінельнікова, А. Б. Попова. Київ, 2017. 252 с.
20. Шумська Л.Ю. Хорове диригування : навч. посіб. / Шумська Л. Ю. Ніжин : видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 143 с.
21. Юцевич Ю. Музика: Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 689 с.
22. Abersold, J. Maiden Voyage: Fourteen Easy-to-Play Jazz Tunes. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1995. 48 с.
23. Aebersold, J. Volume 1: How to Play Jazz and Improvise. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1967. 112 с.
24. Aebersold, J. Volume 54: Maiden Voyage. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1980. 60 с.
25. A Cappella Pop: A Complete Guide to Contemporary A Cappella Singing / D. Sharon. Milwaukee: Hal Leonard, 2015. 304 с.
26. A Cappella Warm-Ups for Pop and Jazz Choirs / D. Sharon. Milwaukee: Hal Leonard, 2011. 56 с.
27. Apel Willy. Dictionary of Music, New York, E.P. Dutton, 1974. 935 с.
28. Baker, D. Arranging and Composing for the Small Ensemble: Jazz, R & B, Jazz-Rock. New York: Alfred Music, 1988. 136 с.
29. Baker, D. Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians. New York: Alfred Music, 1983. 152 с.
30. Coker, J. Patterns for Jazz: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation. Lebanon: Studio P/R, 1970. 204 с.
31. Coker, J. The Complete Method for Improvisation. Lebanon: Studio P/R, 1980. 216 с.
32. Collier, James Lincoln. “Jazz II. Origins and Early History” in The New Grove
33. Curnow, B. Advanced Jazz Ensemble Method. Chicago: C.L. Barnhouse Company, 1980. 88 с.
34. Curnow, B. Jazz Rock in the USA. Chicago: C.L. Barnhouse Company, 1975. 72 с.

35. Dictionary of Jazz. (London: Macmillan Press Limited, 1988. Reprint, New York: St. Martin's Press, 1994), 580 c.
36. Delamont G. Modern Arranging Technique. Modern Arranging and Composing. Kendor Music Inc., Delevan, NY, 1965. 239 c.
37. Farnsworth Anne, Jazz vocal Techniques, Los Angeles, Jazz Media Press 2000. 169 c.
38. Hubbard, F. Freddie Hubbard Jazz Play-Along. Milwaukee: Hal Leonard, 2008. 88 c.
39. Kernfeld, B. The New Grove Dictionary of Jazz. New York: Grove's Dictionaries, 1988. 874 c.
40. Kynaston, T. Jazz Improvisation for Saxophone: The Scale/Mode Approach. Lebanon: Studio P/R, 1978. 96 c.
41. LaPorta, J. A Guide to Jazz Improvisation. New York: Alfred Music, 1993. 64 c.
42. Ligon, B. Comprehensive Technique for Jazz Musicians: For All Instruments. Lebanon: Houston Publishing, 1993. 388 c.
43. Nestico, S. Complete Arranger for Jazz Composers, Arrangers, and Performers. Hollywood: Fenwood Music Company, 1993. 397 c.
44. Mehegan, J. Jazz Improvisation 1: Tonal and Rhythmic Principles. New York: Watson-Guptill, 1959. 104 c.
45. Mintzer, B. 14 Jazz & Funk Etudes. New York: Alfred Music, 1994. 48 c.
46. Nesheim P. J. Vocalises for choir: A collection of vocal exercises with a study of their value and of principles for their effective use : dissertation. 1991. URL: <http://hdl.handle.net/10150/185742> (дата звернення: 07.07.2023).
47. Sharon D. So You Want To Sing A Cappella. A Guide for Performers. Maryland: Rowman and Littlefield Publishing Group, 2018. 391 c.
48. Sing! Vocal Warm-Ups for All Styles / упоряд. D. Sharon. Milwaukee: Hal Leonard, 2008. 56 c.
49. Vocal Warm-Ups: 200 Exercises for Chorus and Solo Singers / E. Rentz. Milwaukee: Hal Leonard, 2011. 88 c.
50. VoiceDance: Vocal Jazz Ensemble Collection / G. Jasperse. Milwaukee: Shawnee Press, 2005. 64 c.

ХРЕСТОМАТІЇ .

1. 42 Jazz, Blues & Boogie by Count Basie. Bergman, Vocco & Conn. Inc. 1944.
2. 100 Jazz & Blues Greats. New York: Wise Publications. 1987.

3. Abba Gold. Greatest Hits. London: Wise Publications, 1992. 96 с.
4. A Cappella Arranging / D. Sharon, D. Wright. Milwaukee: Hal Leonard, 2012. 344 с.
5. A Cappella Jazz & Pop Choral Arrangements / D. Sharon. San Francisco: A Cappella Music, 2000. 216 с.
6. A Cappella Standards, New York: Hal Leonard, 44 с.
7. Anthology of A Cappella Music / упряд. D. Wright. Milwaukee: Hal Leonard, 2010. 240 с.
8. Aretha Franklin. 20 Greatest hits. London: EMI Songs Ltd. 1966. 66 с.
9. Barbershop Harmony: A Collection of Barbershop Quartet Arrangements / упряд. S.P.E.B.S.Q.S.A. Kenosha: SPEBSQSA, 1971. 200 с.
10. Best of Vocal Jazz / упряд. K. Shaw. Milwaukee: Hal Leonard, 2008. 128 с.
11. Contemporary A Cappella Songbook – Vol. 1 / упряд. D. Sharon. San Francisco: A Cappella Music, 1992. 100 с.
12. Contemporary A Cappella Songbook – Vol. 2 / упряд. D. Sharon. San Francisco: A Cappella Music, 1994. 108 с.
13. Davis, M. Miles Davis Real Book. Milwaukee: Hal Leonard, 2002. 144 с.
14. Ellington, D. Duke Ellington Anthology. Milwaukee: Hal Leonard, 2009. 224 с.
15. Essential Elements for Jazz Ensemble / M. Sweeney. Milwaukee: Hal Leonard, 2002. 256 с.
16. Evans, B. Bill Evans Fake Book. Milwaukee: Hal Leonard, 1991. 176 с.
17. Friddle, L. James Brown – All Time Greatest Hits. Hal Leonard, 1995. 77 с.
18. Gershwin, G. The Gershwin Songbook. New York: Alfred Music, 1995. 208 с.
19. Goodwin, G. Big Phat Band Play-Along Series. Van Nuys: Alfred Music, 2006. 92 с.
20. Gordon, D. Jazz Standards for Vocalists with Combo Accompaniment. Milwaukee: Hal Leonard, 2004. 100 с.
21. Just Voices: Classic Pop / упряд. N. Firth. New York: Music Sales America, 2006. 48 с.
22. Just Voices: Gospel Vocal Score Ssa Or Sat And Piano. New York: Hal Leonard, 2007, 40 с.
23. Just Voices: Jazz / упряд. N. Firth. New York: Music Sales America, 2006. 48 с.
24. Just Voices: Showtunes / упряд. N. Firth. New York: Music Sales America, 2006. 48 с.
25. Just Voices: The Beatles Vocal Score Ssa Or Sat And Piano, New York: Hal Leonard, 2011, 40 с.
26. Jazz Standards for Vocal Ensembles / упряд. K. Shaw. Milwaukee: Hal Leonard, 2001. 144 с.

27. Mattson P. Essential Elements for Jazz Choir. New York: Alfred Music, 2014. 128 с.
28. Meader D. (упоряд.). Sing Jazz! Leadsheets for Vocal Jazz Ensembles. New York: Alfred Music, 2016. 140 с.
29. New York Voices: Old Friends, Shawnee Press, 2016. 176 с.
30. New York Voices. Vocal Jazz Arrangements. New York: Shawnee Press, 2015. 120 с.
31. Pentatonix – PTX, New York: Hal Leonard, 112 с.
32. Rutherford P. (упоряд.). Vocal Jazz Ensemble Collection. Milwaukee: Hal Leonard, 2018. 144 с.
33. Shaw K. (упоряд.). Vocal Jazz Standards for Mixed Voices. Milwaukee: Hal Leonard, 2013. 110 с.
34. Sharon D. Contemporary A Cappella Songbook. San Francisco: A Cappella Music, 2011. 130 с.
35. Sher Music Co. Latin Real Book. 1997. 480 с.
36. Sher, C. The New Real Book. Petaluma: Sher Music Co., 1988. 438 с.
37. Take 6. Best Vocal Arrangements. Nashville: World Music, 2009. 104 с.
38. The Manhattan Transfer, Bodies and Soul. New York: Hal Leonard, 1983, 82 с.
39. The Manhattan Transfer Songbook, New York: Hal Leonard, 1982, 72 с.
40. The Manhattan Transfer. The Manhattan Transfer Songbook. Milwaukee: Hal Leonard, 1995. 136 с.
41. The Real Group. Arrangements for Vocal Groups. Stockholm: The Real Group Publishing, 2010. 112 с.
42. The Swingle Singers. Jazz Arrangements for Vocal Ensembles. London: UNC Jazz Press, 2012. 98 с.
43. The Vocal Jazz Ensemble / P. Rutherford. Milwaukee: Hal Leonard, 2008. 148 с.
44. Vitale, I. Choro Brasileiro. Buenos Aires: Irmaos Vitale S/A Ind e Com, 1997. 120 с.
45. Vocal Jazz Standards for Mixed Voices / упоряд. К. Shaw. Milwaukee: Hal Leonard, 2013. 110 с.
46. Vox Pop: Choral Arrangements for SATB Ensembles / упоряд. R. Emerson. – Milwaukee: Hal Leonard, 2007. 80 с.

ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ:

1. Бібліотека Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра. Історія бібліотеки. URL: <https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/biblioteka/> (дата звернення: 31.07.2023).
2. Бібліотека Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Фонди – Бібліотека Національної музичної академії України ім. П. І.

- Чайковського. URL: <https://lib.knmau.com.ua/resources/holdings/> (дата звернення: 31.07.2023).
3. Видавництво «Музична Україна». Нотний магазин видавництва «Музична Україна». URL: <https://muzukr.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 4. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 31.07.2023).
 5. Електронна бібліотека «Культура України». URL : <https://elib.nlu.org.ua/> (дата звернення: 31.07.2023).
 6. Жанри популярної музики - Інтерактивна схема взаємозв'язків. URL : <http://wido.vpndns.org/popgenres.html/> (дата звернення: 31.07.2023).
 7. Каталог трансляцій музичних шоу та Бродвейських мюзиклів. URL : <https://www.mtishows.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 8. Музична бібліотека. Музична бібліотека. URL: <https://mubis.com.ua/> (дата звернення: 31.07.2023).
 9. Національна освітня платформа. URL : <https://vseosvita.ua/> (дата звернення: 31.07.2023).
 10. Нотна бібліотека західної естрадно-джазової музики Hal Leonard. URL : <https://www.halleonard.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 11. Онлайн бібліотека. URL : <https://www.scribd.com/home> (дата звернення: 31.07.2023).
 12. Платформа You-tube. URL : <https://www.youtube.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 13. Фонд музичних та нотних видань – Національна бібліотека України. Фонд музичних та нотних видань – Національна бібліотека України. URL: <https://www.nbuv.gov.ua/node/66> (дата звернення: 31.07.2023).
 14. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека. Фонди – Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека. URL: <https://mtlib.org.ua/fondi/> (дата звернення: 31.07.2023).
 15. All About Jazz. All About Jazz. URL: <https://www.allaboutjazz.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 16. Daily Vault. Огляди музичних альбомів. URL : <http://dailyvault.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 17. DownBeat Magazine. DownBeat Magazine. URL: <https://downbeat.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
 18. International Music Score Library Project (IMSLP). IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. URL: <https://imslp.org/> (дата звернення: 31.07.2023).

19. Jazz at Lincoln Center. Jazz at Lincoln Center. URL: <https://www.jazz.org/> (дата звернення: 31.07.2023).
20. JazzCorner. JazzCorner.com. URL: <https://www.jazzcorner.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
21. Jazz Education Network. Jazz Education Network. URL: <https://jazzednet.org/> (дата звернення: 31.07.2023).
22. Jazz Forum. Jazz Forum Magazine. URL: <https://jazzforum.com.pl/> (дата звернення: 31.07.2023).
23. Jazz Fuel. Jazz Fuel. URL: <https://jazzfuel.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
24. Jazz History Online. Jazz History Online. URL: <https://jazzhistoryonline.com/> (дата звернення: 13.07.2023).
25. JazzStandards.com. Jazz Standards: Songs and Instrumentals. URL: <https://www.jazzstandards.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
26. JazzTimes. JazzTimes Magazine. URL: <https://jazztimes.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
27. Jazz Voice. Jazz Voice. URL: <https://www.jazzvoice.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
28. Jazzwise Magazine. Jazzwise Magazine. URL: <https://www.jazzwise.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
29. JazzWorldQuest. JazzWorldQuest. URL: <https://www.jazzworldquest.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
30. Mutopia Project. Mutopia Project: Free Sheet Music. URL: <https://www.mutopiaproject.org/> (дата звернення: 31.07.2023).
31. New York Voices. New York Voices. URL: <https://newyorkvoices.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
32. Pop Culture Madness. Бібліотека найпопулярніших пісень від 1920-х років до сьогодення. URL : <https://popculturemadness.com/1987-top-ten-music-charts/> (дата звернення: 31.07.2023).
33. Smithsonian Institution. Smithsonian Jazz. URL: <https://americanhistory.si.edu/smithsonian-jazz> (дата звернення: 31.07.2023).
34. The Real Group Academy. The Real Group Academy. URL: <https://www.therealgroupacademy.com/> (дата звернення: 31.07.2023).
35. Vocal Group Hall of Fame. Vocal Group Hall of Fame. URL: <https://vocalgroup.org/> (дата звернення: 31.07.2023).
36. Vocal Jazz Academy. Vocal Jazz Academy. URL: <https://www.vocaljazzacademy.com/> (дата звернення: 31.07.2023).

37. Way Back Machine. Музичний архів Єльського університету. URL : http://www.library.yale.edu/musiclib/about_library.htm (дата звернення: 31.07.2023).

РЕКОМЕНДОВАНИЙ СПИСОК ВИКОНАВЦІВ ДЛЯ ПРОСЛУХОВУВАННЯ

КОМПОЗИТОРИ, ДИРИГЕНТИ, АРАНЖУВАЛЬНИКИ:

- Aaron Copland (композитор, диригент)
- Al Cohn (аранжувальник, композитор, саксофоніст)
- Alan Menken (композитор, аранжувальник)
- Alfred Reed (композитор, аранжувальник, диригент)
- Andrew Hill (композитор, піаніст)
- Anthony Braxton (композитор, мультиінструменталіст)
- Antonio Carlos Jobim (композитор, піаніст, засновник босанови)
- Arturo O’Farrill (композитор, диригент, піаніст)
- Benny Carter (аранжувальник, композитор, саксофоніст)
- Bernard Herrmann (композитор, аранжувальник)
- Bill Holman (аранжувальник, диригент, саксофоніст)
- Billy Strayhorn (аранжувальник, композитор)
- Bob Brookmeyer (аранжувальник, композитор, диригент)
- Bob Mintzer (аранжувальник, диригент, саксофоніст)
- Buddy Bregman (аранжувальник, диригент)
- Carl Stalling (аранжувальник, композитор)
- Carla Bley (композитор, аранжувальниця, піаністка)
- Charles Ives (композитор)
- Clare Fischer (аранжувальник, композитор, піаніст)
- Cole Porter (композитор, аранжувальник)
- Django Reinhardt (композитор, гітарист, засновник джаз-манушу)
- Don Ellis (аранжувальник, композитор, диригент)
- Don Sebesky (аранжувальник, композитор)
- Duke Ellington (аранжувальник, композитор, диригент)
- Eddie Sauter (аранжувальник, композитор)
- Fletcher Henderson (аранжувальник, композитор, диригент)
- Frank Foster (аранжувальник, композитор, саксофоніст)

- Frank Mantooth (аранжувальник, композитор, піаніст)
- Frank Zappa (композитор, аранжувальник, диригент)
- Fred Sturm (аранжувальник, композитор)
- Gene Puerling (аранжувальник, композитор)
- George Gershwin (композитор, аранжувальник)
- George Shearing (композитор, аранжувальник)
- Gil Evans (аранжувальник, диригент, композитор)
- Gordon Goodwin (аранжувальник, композитор, диригент)
- Henry Mancini (аранжувальник, композитор, диригент)
- Irving Berlin (аранжувальник, композитор)
- Jerome Kern (аранжувальник, композитор)
- Johnny Mandel (аранжувальник, композитор, диригент)
- Kenny Wheeler (аранжувальник, композитор, трубач)
- Kurt Weill (аранжувальник, композитор)
- Lalo Schifrin (композитор, аранжувальник, диригент)
- Leonard Bernstein (композитор, аранжувальник, диригент)
- Lennie Niehaus (аранжувальник, композитор, саксофоніст)
- Maria Schneider (аранжувальниця, композиторка, диригентка)
- Neal Hefti (аранжувальник, композитор, диригент)
- Nelson Riddle (аранжувальник, композитор, диригент)
- Oliver Nelson (аранжувальник, композитор, саксофоніст)
- Patrick Williams (аранжувальник, композитор, диригент)
- Richard Rodgers (аранжувальник, композитор, диригент)
- Quincy Jones (аранжувальник, композитор, диригент, продюсер)
- Sammy Nestico (аранжувальник, композитор, диригент)
- Stephen Lawrence Schwartz (аранжувальник, композитор, диригент)
- Stephen Sondheim (аранжувальник, композитор, диригент)
- Thad Jones (аранжувальник, композитор, диригент)

ВОКАЛЬНІ ТА ВОКАЛЬНО - ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ГУРТИ:

Acappella, Backstreet Boys, Boyz II Men, Boswell Sisters, All-4-One, Camerata, Earth Wind & Fire, EnVogue, Home Free, Incognito, Lambert Hendrics & Ross, M-pact, ManSound, Mo5aic, Naturally 7, New York Voices, Pentatonix, Perpetuum Jazzile, Rockapella, Straight No Chaser, Take 6, The Andrews Sisters, The Beach Boys, The Fairfield Four, The Hi-Lo's, The House Jacks, The Isley Brothers, The King's Singers,

The King Sisters, The Manhattan Transfer, The Marvelettes, The Melltones, The Mills Brothers, The Nylons, The Puppini sisters, The Real Group, The Singers Unlimited, The Supremes, The Swingle Singers, The Temptations, Tower Of Power, Wise Guys, Піккардійська Терція.

ВОКАЛІСТИ: Al Jarreau, Anita O'Day, Ann Hampton Callaway, Annie Ross, Aretha Franklin, Astrud Gilberto, Bobby McFerrin, Betty Carter, Billy Eckstine, Billie Holiday, Bobby McFerrin, Brenda Boykin, Carmen McRae, Cassandra Wilson, Cheryl Bentyne, Chris Connor, Curtis Stigers, Dakota Staton, Dee Dee Bridgewater, Diana Krall, Dianne Reeves, Diane Schuur, Dinah Washington, Eddie Jefferson, Eliane Elias, Ella Fitzgerald, Etta James, Frank Sinatra, George Benson, Grady Tate, Gladys Knight, Jacob Collier, Jackie Cain, Jamie Cullum, James Brown, Janis Siegel, Jazzmeia Horn, Joe Williams, Johnny Hartman, Jon Lucien, Laura Fugi, Leon Thomas, Liane Carroll, lou Rawls, Maria Rita, Mahalia Jackson, Mel Torme, Mose Allison, Nancy Wilson, Nat King Cole, Natalie Cole, Nnenna Freelon, Peggy Lee, Ray Charles, Roberta Gambarini, Roberta Flack, Rosemary Clooney, Roy Kral, Sarah Vaughan, Stevie Wonder, Tania Maria, Tierney Sutton.

БІГ-БЕНДИ:

Duke Ellington, Count Basie, Woody Herman, Stan Kenton, Buddy Rich, Don Ellis, Gerald Wilson, Thad Jones-Mel Lewis, Bill Watrous, Francy Boland, Louis Bellson, Gil Evans, Rob McConnell, Maynard Ferguson, Bob Mintzer, Airmen of note, Bill Holman, Bob Florence, Dizzy Gillespie, Charles Mingus, George Russell, Maria Schneider, Sun Ra, Toshiko Akiyoshi, Lew Tabackin, Mingus Dynasty Big Band, Bob Mintzer, Conrad Herwig's Latin Big Band, Randy Weston, Tito Puente, Eddie Palmieri, Carla Bley, Monday Night Vanguard Orchestra, Wynton Marsalis.

ФОРТЕПІАНО:

Bill Evans, Chick Corea, Herbie Hancock, Oscar Peterson, Lennie Tristano, Thelonius Monk, Art Tatum, Joe Zawinul, Keith Jarrett, George Duke, Bud Powell, Ahmad Jamal, Horace Silver, Kenny Barron, John Lewis, Michel Petrucciani, Michel Camilo, Dave Brubeck, Erroll Garner, Antonio Carlos Jobim, Dave Grusin, Emmet Cohen, Scott Bradlee,

ТРУБА:

Clark Terry, Clifford Brown, Freddie Hubbard, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Roy Eldridge, Fats Navarro, Chet Baker, Wynton Marsalis, Phillip Harper, Roy Hargrove, Art Farmer, Nat Adderley

САКСОФОН:

Charlie Parker, Sonny Still, Lou Donaldson, Phil Woods, Cannonball Adderley, Lee Konitz, Paul Desmond, Ornette Coleman, Art Pepper, Bobby Watson, Kenny Garrett, Paquito D'Rivera, Steve Coleman, Lester Young, Coleman Hawkins, Stan Getz, John Coltrane, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Ben Webster, Benny Golson, Dexter Gordon, Charles Lloyd, Joe Farrell, Mike Brecker, Archie Shepp, Branford Marsalis, Bill Evans, Joe Lovano, James Moody, Joshua Redman, Gary Campbell, Bob Mintzer, Gerry Mulligan, Benny Wallace, Leo Parker, Lester Young, Ronnie Cuber, Denis DiBlasio, David Sanborn, Tom Scott.

ТРОМБОН:

Jimmy Cleveland, Jack Teagarden, Bill Harris, Carl Fontana, Garnett Brown, Roswell Rudd, Hal Crook, Urbie Green, Ray Anderson, Steve Davis.

ФЛЕЙТА:

Hubert Laws, James Moody, Herbie Mann, Roland Kirk, David Liebman, Eric Dolphy, Joe Farrell.

КЛАРНЕТ:

Benny Goodman, Artie Shaw, Tony Scot, Woody Herman, Eric Dolphy, Eddie Daniels, John Carter.

ГИТАРА:

Django Reinhardt, Wes Montgomery, Kenny Burrell, Joe Pass, Jim Hall, Attila Zoller, Pat Martino, Larry Coryell, John McLaughlin, Grant Green, George Benson, Jimmy Raney, Earl Klugh, Scot Henderson, Pat Metheny, John Scofield, Mike Stern, Carlos Santana, Joao Gilberto.

БАС ГИТАРА:

Ray Brown, Oscar Pettiford, Charlie Mingus, Paul Chambers, Richard Davis, Ron Carter, Eddie Gomez, Monk Montgomery, Chuck Rainey, Moke Moore, Jaco Pastorius, George Duvivier, John Patitucci, Peter Washington, Bob Hurst, Todd Coolman.

УДАРНИ ІНСТРУМЕНТИ:

Max Roach, Kenny Clarke, Art Blakey, Paul Motian, Buddy Rich, Grady Tate, Micky Roker, Bobby Moses, Joe Chambers, Alphonse Mouzon, Stan Levy, Danny Richmond, Billy Hart, Lenny White, Al Foster, Steve Davis, Dave Weckl, Tony Reedus, Adam Nussbaum.

ΒΙΒΡΑΦΟΗ:

Milt Jackson, Gary Burton, Dave Friedman, David Samuels, Lionel Hampton, Red Norvo, Steve Nelson, Terry Gibbs, Dave Pike, Stephen Harris, Joe Locke.

ДОДАТОК 1:

Вокальні вправи.

Вправа 1:

Доцільно використовувати вправу для співу як закритим ротом, так і за допомогою голосних, або з використанням комбінацій приголосних і голосних.



Вправа 2:



Вправа 3:

Exercise 3 consists of two systems of piano accompaniment in 3/4 time. The first system is in D major (two sharps) and the second is in B-flat major (two flats). Each system has a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a long slur over the first four measures, followed by a whole rest in the fifth measure. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The first system ends with a double bar line and a repeat sign, while the second system ends with a final cadence.

Вправа 4:

Exercise 4 is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, showing a melodic phrase with eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass) with chords and moving lines. The key signature changes from D major to B-flat major halfway through the exercise. The piece concludes with a final cadence in B-flat major.

Вправа 5:

Exercise 5 is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, showing a melodic phrase with eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass) with chords and moving lines. The key signature changes from D major to B-flat major halfway through the exercise. The piece concludes with a final cadence in B-flat major.

Вправа 6:

Ле - ло - ле - ло, ле - ло - ле - ло лу

Вправа 7:

Зі — — — зо — — — зу — — —

Вправа 8:

Вправи на «staccato» доцільно виконувати за допомогою м'якої, а в деяких випадках навіть придихальної атаки, приголосна «Х» утворюється за рахунок невеликого видиху.

hee__ hee hee hee__ hee hee hee__ hee hee

Вправа 9:

Вправу доцільно виконувати за допомогою штриха «staccato» на коротких тривалостях, та «tenuto» - на довгих.



Вправа 10: виконується з використанням штриха «staccato» за допомогою голосних, або з використанням комбінацій приголосних і голосних.



Вправа 11: виконується за допомогою комбінації штрихів «legato» та «staccato».



Вправа 12: виконується з використанням штриха «staccato».

а)



б)



Вправа 13:

а)

ah_ oh_ ah_ oh_ ah_ oh_ ah_ ah_ oh_ oh_ ah_ oh_ ah_

The score for exercise 13a is in 4/4 time. The vocal line consists of eighth-note patterns. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature changes from one flat to two flats after the second measure.

б)

i-e-a-o-y-i-a-o-y

The score for exercise 13b is in 2/2 time. The vocal line features a mix of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has a steady bass line and chords. The key signature changes from one flat to two flats after the second measure.

в)

i - e - a - o - y

The score for exercise 13v is in 4/4 time. The vocal line includes eighth notes and half notes. The piano accompaniment has a steady bass line and chords. The key signature changes from one flat to two flats after the second measure.

Вправа 14:



Вправа 15:



Вправа 16:



Вправа 17: при виконанні можна використовувати як «staccato», так і «legato».

Musical score for Exercise 18, part a). The score is written for voice and piano. The voice part is in 2/2 time and consists of a single melodic line with the lyrics: "Sing - ee - ee, sing - ay-ay-ay, sing ah-ah-ah-ah-ah-ah". The piano accompaniment is in 2/2 time and consists of a single melodic line with the lyrics: "Sing - ee - ee, sing - ay-ay-ay, sing ah-ah-ah-ah-ah-ah".

Вправа 18:

a)

Musical score for Exercise 18, part a). The score is written for voice and piano. The voice part is in 4/4 time and consists of a single melodic line with the lyrics: "Sing - Ah - - - Sing - Ah - - -". The piano accompaniment is in 4/4 time and consists of a single melodic line with the lyrics: "Sing - Ah - - - Sing - Ah - - -".

b)

Musical score for Exercise 18, part b). The score is written for voice and piano. The voice part is in 2/2 time and consists of a single melodic line with the lyrics: "Sing ee sing ay sing ah Sing". The piano accompaniment is in 2/2 time and consists of a single melodic line with the lyrics: "Sing ee sing ay sing ah Sing".

Вправа 19:

Ду-бі ду-бі ду-бі ду- бі, ду-бі-ді ду-бі-ді ду-бі-ді ду-бі-ді ді

Вправа 20:

Dou-ble bu-ble gum bub-bles dou-ble Dou-ble bu-ble gum bub-bles dou-ble

Вправа 21:

Who washed Wash-ing-ton's white wool-en un-der-wear when Wash-ing-ton's wash-er-wom-an went west?

Вправа 22:

Yel-low lea-ther Yel-low lea-ther Yel-low lea-ther Yel-low lea-ther yeah

This musical exercise is in the key of D major (two sharps) and 2/2 time. It consists of a single system with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, followed by a whole rest. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and single notes in both hands.

Вправа 23:

A toot-er who tu-tored a flute Once tu-tored two toot-ers to toot. Said the

This musical exercise is in the key of B-flat major (two flats) and 6/8 time. It consists of a single system with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note A3, followed by a melodic phrase of eighth notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356

ДОДАТОК 2:

Скоромовки для поліпшення роботи артикуляційного апарату.

В'язь за в'язи в'яза взяв, в'язю в'язи зав'язав.

Русі вуса у вівса, вуса вся краса вівса.

В будь-якого будяка, будячиха будь-яка.

Вересень вересом вистелив ліс,
Хай він цвіте для дубів і беріз.
Що одяглися у жовті плащі
І виглядають осінні дощі.

Бурі бобри брід перебрали,
Забули бобри забрати торби.

Ховрахи хотіли хліба
Ховрахам давали рибу.
Ховрахи халви хотіли,
Та просити не уміли.

В горішнику горішина горішками обвішана.
Оришка та Тимішко трусять горішки.

Всім сподобалось це куце цуценя.

На столі стоїть сільниця, у сільниці сіль.

Косар скошив увесь овес.

Принеси, сину, синьку,
Підсиніть, мамо, косинку,
Підсиніть собі сорочку –
Піднеси ж синьку, синочку.

Коса косить – бруса просить.
Косар Герасим погострив –
Клин покосив.

Мама милила уміло,
Мама з Мили мило змила.

Дівчинка Люба всім людям люба,
Тому що Любі всі люди любі.

Залізне зубило залізо любило,
Зубило в залізо залізно залізло.

Семен сіно віз – не довів.
Лишив сани – узяв віз.

Жовте жито жук жував,
Із Женею жартував.
Жартом – жартом і у Жені
Жвавий Жук живе у жмені.

Біжить стежина поміж ожини.
І вже у Жені ожини жменя.

Женя з бджільми не дружив –
Завжди Женя бджіл дражнив.
Женю бджоли не жаліли –
Та дражнила нажалили!

В ямі не спиться вусатому сому,
Сому вусатому сумно самому.

Ми носили воду в ситі,
Та дерева не політі.
Воду в ситі не носити,
Саду ситом не полити.

Непосида галка Клара
Окуляри в Карла вкрала.
На гілляку сіла: - Карр!
Я сьогодні буду Карл.

На річці Лука спіймав рака у рукав.

Шило шубку Шурі шило,
Шовком, шерстю шви обшило.
Вийшла шуба прехороша
Нашій Шурі на порошу.

На шафі шапка, у шафі – шуба.

У Шури шашки. У Саші – шишки.

Тишком-нишком
Вийшла мишка із нори.
В шкреботушки ніс
І вушка догори.

Вибіг Гришка на доріжку,
 На доріжці сидить кішка.
 Взяв з доріжки Гришка кішку,
 Хай піймає кішка мишку.

Black back bat.
 [blæk bæk bæɪt]
(Чорний літаючий кажан)

Can you can a can as a canner can can a can?
 [kæn ju: kæn ə kæn æz ə 'kænər kæn kæn ə kæn]
(Чи можеш ти заклати банку так, як закательник може заклати банку?)

The great Greek grape growers grow great Greek grapes.
 [ðə greɪt gri:k greɪp 'grəʊər grəʊ greɪt gri:k greɪpz]
(Видатні грецькі виноградарі вирощують чудовий грецький виноград.)

A snake sneaks to seek a snack.
 [ə sneɪk sni:kz tu: si:k ə snæk]
(Змія крадеться в пошуках закуски.)

She sells seashells by the seashore.
 [ʃi: sælz 'si:ʃəlz baɪ ðə 'si:ʃɔ:r]
(Вона продає морські мушлі біля моря.)

Four furious friends fought for the phone.
 [fɔ:r 'fjʊəriəs frendz fɔ:t fɔ:r ðə fəʊn]
(Чотири запеклих друга боролися за телефон.)

Clowns grow glowing crowns.
 [klaʊnz grəʊ 'gləʊɪŋ kraʊnz]
(Клоуни вирощують корони, що свіяться.)

Ann and Andy's anniversary is in April.
 [æn ænd 'ændiz ,æni'vɜ:səri ɪz ɪn 'eɪprəl]
(День народження Енн та Енді у квітні.)

Larry sent the latter a letter later.
 ['læri sent ðə 'lætər ə 'letər 'leɪtər]
(Ларрі надіслав листа на букву пізніше.)

William always wears a very warm white vest in winter.
 ['wɪljəm 'ɔ:lweɪz weəz ə 'veri wɔ:m waɪt vest ɪn 'wɪntər]
(Взимку Вільям завжди носить дуже теплий білий жилет.)

Aluminum, linoleum, aluminum, linoleum, aluminum, linoleum.
 [ə 'lu:mənəm, lɪ 'nəʊliəm]
(Алюміній, лінолеум, алюміній, лінолеум, алюміній, лінолеум.)

Molly made me mash my M&M's.
 ['mɒli meɪd mi: məʃ maɪ 'em ənd 'emz]
(Моллі змусила мене розплавити свої M&M's.)

How many cans can a cannibal nibble, if a cannibal can nibble cans?
 As many cans as a cannibal can nibble, if a cannibal can nibble cans.
 [haʊ 'meni kænz kæn ə 'kænɪbəl 'nɪbəl, ɪf ə 'kænɪbəl kæn 'nɪbəl kænz]
 [æz 'meni kænz æz ə 'kænɪbəl kæn 'nɪbəl, ɪf ə 'kænɪbəl kæn 'nɪbəl kænz]
*(Скільки банок може згризти канібал, якщо канібал уміє гризти банки?
 Стільки банок, скільки може згризти канібал, якщо канібал може гризти банки.)*

When a doctor doctors a doctor,
 does the doctor doing the doctoring
 doctor as the doctor being doctored wants to be or doctored
 does the doctor doing the doctoring doctor as he wants to doctor?
 [wen ə 'dɒktər dɒktərz ə 'dɒktər]
 [dʌz ðə 'dɒktər du:ɪŋ ðə dɒktər:ɪŋ]

['dɒktər æz ðə 'dɒktər bi:ɪŋ 'dɒktərd wɒnts tu: bi: ɔ:r dɒktərd]
 [dʌz ðə 'dɒktər du:ɪŋ ðə 'dɒktər:ɪŋ 'dɒktər æz hi: wɒnts bi:ɪŋ 'dɒktərd wɒnts
 tu: 'dɒktər]

*(Коли один лікар лікує іншого лікаря,
 то лікар, який проводить лікування,
 лікує так, як лікар, який лікується, хоче бути вилікованим,
 чи як лікар, який проводить лікування,
 лікує так, як хоче лікувати?)*

The thirty-three thieves thought that they thrilled the throne throughout Thursday.
 [ðə 'θɜ:ti-θri: θi:fz θɔ:t ðæt ðeɪ θrɪld ðə θrəʊn θru: 'aʊt 'θɜ:z.deɪ]
*(Тридцять три злодії думали, що від них престол був у захваті впродовж усього
 четверга.)*

These brothers bathe with those brothers,
 Those brothers bathe with these brothers.
 If these brothers didn't bathe with those brothers,
 Would those brothers bathe with these brothers?
 [ði:z 'brʌðərz beɪð wɪð ðəʊz 'brʌðərz]
 [ðəʊz 'brʌðərz beɪð wɪð ði:z 'brʌðərz]
 [ɪf ði:z 'brʌðərz 'dɪdnt beɪð wɪð ðəʊz 'brʌðərz]
 [wʊd ðəʊz 'brʌðərz beɪð wɪð ði:z 'brʌðərz?]
*(Ці брати купуються з тими братами,
 Ті брати купуються з цими братами.
 Якби ці брати не купалися з тими братами,
 Чи купалися б ті брати з цими братами?)*

Peter Piper picked a peck of pickled peppers.
 A peck of pickled peppers Peter Piper picked.
 If Peter Piper picked a peck of pickled peppers,
 Where's the peck of pickled peppers Peter Piper picked?
 ['pi:tə 'paɪpər pɪkt ə pek əv 'pɪkləd 'pepərz]
 [ə pek əv 'pɪkləd 'pepərz 'pi:tə 'paɪpər pɪkt]
 [ɪf 'pi:tə 'paɪpər pɪkt ə pek əv 'pɪkləd 'pepərz]
 [weəz ðə pek əv 'pɪkləd 'pepərz 'pi:tə 'paɪpər pɪkt]
*(Пітер Пайпер взяв купу маринованих перців.
 Купу маринованих перців взяв Пітер Пайпер.
 Якщо Пітер Пайпер взяв купу маринованих перців,*

де та купа маринованих перців, яку взяв Пітер Пайпер?)

Ray raises rams on Roy's ranch, Roy raises rams on Ray's ranch.

If Ray didn't raise rams on Roy's ranch,

Would Roy raise rams on Ray's ranch?

[rei 'reiziz ræmz ɒn rɔɪz rɑːntʃ] [rɔɪ 'reiziz ræmz ɒn reɪz rɑːntʃ]

[ɪf rei 'dɪdnt reɪz ræmz ɒn rɔɪz rɑːntʃ] [wʊd rɔɪ 'reiz ræmz ɒn reɪz rɑːntʃ]

(Рей вирощує баранів на ранчо Роя, Рой вирощує баранів на ранчо Рея,

Якби Рей не вирощував баранів на ранчо Роя,

Чи вирощував би Рой баранів на ранчо Рея?)

How much wood could a woodchuck chuck if a woodchuck could chuck wood? A woodchuck could chuck as much wood as a woodchuck would chuck if a woodchuck could chuck wood.

[haʊ mʌtʃ wʊd kʊd ə 'wʊdʃʌk ʃʌk ɪf ə 'wʊdʃʌk kʊd ʃʌk wʊd? ə 'wʊdʃʌk kʊd ʃʌk æz mʌtʃ wʊd æz ə 'wʊdʃʌk wʊd ʃʌk ɪf ə 'wʊdʃʌk kʊd ʃʌk wʊd.]

(Скільки дров міг би заготувати бабак, якби бабак міг пиляти дрова? Бабак заготовив би стільки дров, скільки б зміг, якби бабак міг пиляти дрова.)

If two witches would watch two watches, which witch would watch which watch?

[ɪf tuː 'wɪtʃɪz wʊd 'wɒtʃ tuː 'wɒtʃɪz wɪtʃ 'wɪtʃ wʊd 'wɒtʃ wɪtʃ 'wɒtʃ]

(Якби дві відьми спостерігали за двома годинниками, яка б відьма спостерігала за яким годинником?)

ДОДАТОК 3:

Методичні рекомендації до аналізу вокально-ансамблевої партитури твору.

I. Загальний історико-стилістичний аналіз.

Музичний твір розглядається у історичному контексті та тісному зв'язку з естетикою часу і загальними тенденціями в мистецтві. Якщо у наявності аналіз творчості композитора, найбільш цінним є досягнення його вокальної, та вокально-ансамблевої творчості.

II. Аналіз літературного тексту

Розгляд ансамблевого твору як синтетичного виду мистецтва, що об'єднує музикальну і літературно-поетичну основу. Визначення віршованого розміру і характеру музичного втілення тексту у музичному творі. Співвідношення музики і тексту і їх вплив на інтерпретацію.

III. Музично-теоретичний аналіз

Визначення форми твору в цілому та структури окремих частин. Жанрово-стильові ознаки твору. Особливості ладо-гармонічної мови. Характеристика фактури.

IV. Вокально-ансамблевий аналіз

Тип ансамблю, діапазон твору, теситура, особливості ансамблевого строю, дикційні, інтонаційні, вокальні особливості та складнощі твору. Аналіз вокального дихання, використання цезур та ланцюжкового дихання, засіб звуковедення, характер звуку.

V. Виконавський аналіз

Визначення засобів музичної виразності в розкритті авторського задуму, вироблення темпового, динамічного, артикуляційного, фразувального плану, виявлення виконавського принципу та стильових ознак. Розгляд загальної та часткових кульмінацій, вибудова цілісності твору

ДОДАТОК 4.

Приклади вокально-ансамблевих аранжувань.

a) «Mister Sandman» (Words and Music by Pat Ballard. Arranged by Bertha Bradley).

Intro

Soprano I
Soprano II

Alto I
Alto II

1 bum bum bum bum
2 bum bum bum bum
3 bum bum bum bum
4 bum bum bum bum

5 bum bum bum bum
6 bum bum bum bum
7 bum bum bum bum
8 bum bum bum bum
9 Mis - ter Sand - man,
10

11 bring me a dream.
12 Make him the cut - est that I've ev - er seen.
13
14
15

Bum bum bum bum

6) «Stand By Me» (Words and Music by Ben E.King, Jerry Lieber and Mike Stoller. Arranged by Deke Sharon and Anne Raugh).

10

The musical score is arranged in two systems, each with four staves. The top staff is the vocal line, the second staff is a piano accompaniment, the third staff is another vocal line, and the bottom staff is a bass line. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

System 1:

- Vocal 1: doot hoo__ doot hoo__ doot hoo__
- Piano: *mp* When the night has come
- Vocal 2: doot hoo__ doot hoo__ doot hoo__
- Bass: dm chit dm__ dih dih dm chit dm__ dih dih dm chit dm__ dih dih

System 2:

- Vocal 1: doot hoo__ doot hoo__ doot hoo__
- Piano: on - ly light we'll see. No I won't
- Vocal 2: doot hoo__ doot hoo__ doot hoo__
- Bass: dm chit dm__ dih dih dm chit dm__ dih dih dm chit dm__ dih dih *mf*

в) «Lean On Me» (Words and Music by Bill Withers. Arranged by Chris Norton & Leroy Johnson).

3 *mp*

Some - times in our lives, — we all have pains, — we all have sor -
 Please swal - low your pride — if by your faith — you need to bor -

mp

Some - times in our lives, — we all have pains, — we all have sor -
 Please swal - low your pride — if by your faith — you need to bor -

mp

Some - times in our lives, — we all have pains, — we all have sor -
 Please swal - low your pride — if by your faith — you need to bor -

6

- rows. — But if we are wise, — we know that there's —
 - row. — I'm right up the road — and I'll share your load —

- rows. — But if we are wise, — we know that there's —
 - row. — I'm right up the road — and I'll share your load —

- rows. — But if we are wise, — we know that there's —
 - row. — I'm right up the road — and I'll share your load —

1. 2. *mf*

al-ways to - mor - row. call me. Lean on me,
if you just

al-ways to - mor - row. call me. Lean on me,
if you just

al-ways to - mor - row. call me. Lean on me,
if you just

mf

г) «Cottontail» Duke Ellington (У версії Lambert/Hendricks/Ross)

UP SWING ♩=225

ALTO SOLO

TENOR SOLO

BARITONE SOLO

1. WAY BACK IN MY CHILDHOOD I HEARD A STORY SO TRUE OF A
2. HIS MAMA GOT WORRIED SHE TOLD THE BUNNY ONE DAY BEETER

$B\flat$ Gm^7 Cm^7 F^7 Dm^7 G^7 Cm^7 F^7 $B\flat$ $B\flat^7/D$

6

A. SOLO

T. SOLO

BAR. SOLO

FU - NNY BU - NNY STEA LIN' SOME ROOT FROM A GUY THAT HE KNEW YOU A WAY
WATCH FOR'E FAR - MER HEEED WHAT I SAY OR HE'LL SLOW

1 2

E $\flat$ 6 E $\flat$ 7 B $\flat$ 6/F Gm7 Cm7 F7 F7 B $\flat$ 6

10

A. SOLO

T. SOLO

BAR. SOLO

HE KNEW HIS MA-MMA WAS RIGHT SO WHY DON'T HE DO WHAT SHE SAY MAY-BE HE JUST

AH - - - DU DA

D7 G7 C7

13

A. SOLO

T. SOLO

BAR. SOLO

DON'T DIG IT OR MAY BE A HA - BIT OR CAUSE HES A RA - BIT COUNT THE CROP THE
COUNT THE CROP YOU

F7 B $\flat$ 7 A7

19 * RHYTHM CHANGES

A. SOLO

CROP THE CROP YOU HOP THE CROP THE CROP OH YEA

T. SOLO

STA-RT HO-PPIN' YOU CANT STOP AND WHINE - EE OUT OF THE GAR-DEN WHERE

BAR. SOLO

Ab7 G7 Cm7 F7 Bb7 F7ALT.

23

A. SOLO

T. SOLO

CA-RROTS ARE DENSE I FOUND A HOLE IN THE FENCE EV - E - BY MORNIN' WHEN

BAR. SOLO

27

A. SOLO

T. SOLO

THINGS ARE STILL CRAWL THROUGH THE HO - LE AND EAT MY FILL THE O-THER RA-BBITS

BAR. SOLO

31

A. SOLO

T. SOLO

SAY I'M TA-KING A DARES AND MAY-BE I'M WRONG BU-T WHO CARES IM A HOOD RA - BIT

BAR. SOLO

36

A. SOLO

GET THE CUP GET

T. SOLO

YEA I GOT TO CURE A HA - BIT YEAH EVER-Y-DAY I'M TRY-IN TO A-VOID IT

BAR. SOLO

GET THE CUP GET

40

A. SOLO

CUP GOTTASTOP GET

T. SOLO

WHA-T I DO I - KNOW THAT I EN-JOY IT REA-LLY AND TRUE I-'M BE-QQIN' MO-MMAS PAR-DON

BAR. SOLO

CUP GOTTASTOP GET

д) «Daft Punk Medley» (3 репертуару «Pentatonix»)

The musical score for 'Tech-na-lo-gic' is presented in five staves, labeled K, D, C, A, and R. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections, 1. and 2., separated by a double bar line. The lyrics 'Tech-na-lo-gic' are repeated across all vocal parts. The vocal parts include vocalizations like 'aah', 'nah', and 'aaah'. The piano part (R) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes performance instructions such as 'One more time. (echoes)' and 'ppp' (pianissimo).

Staff K: Tech-na-lo-gic aah aah aah aah aah aaah aah aah aah aah aah aaah aah aah aah aah

Staff D: Tech-na-lo-gic One more time. (echoes) ppp One more

Staff C: Tech-na-lo-gic aah aah aah aah aah aaah aah aah aah aah aah aaah aah aah aah aah

Staff A: Tech-na-lo-gic aah aah aah aah aah aaah aah aah aah aah aah aaah aah aah aah aah

Staff R: (Piano accompaniment)

The image shows a musical score for a vocal ensemble, likely a choir or a group of soloists, performing a piece titled "The Planets" by Gustav Holst. The score is written for five parts: K (Soprano), D (Alto), C (Tenor), A (Bass), and R (Piano/Conductor). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with lyrics provided for the vocal parts. The lyrics are: "Like the legend of the phoenix. Yea All ends with begin-nings oh What keeps the planets spinning. aah". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). A section of the score is marked with a box labeled "C".

9 **A** B $\flat$ 6 B $\flat$ 7(b9) E $\flat$ mi7 A $\flat$ 7 Dmi7 G7

Some-where down the road a piece, — there's a place — that I know, you can feel

mp

12 Cmi7 F7 B $\flat$ Maj7 G7(#9) Cmi7 F7 B $\flat$ 6 G7 Cmi7 F7

free to blow. What - e-ver the tune or phase of the moon, it's cool — there.

17 **B** B $\flat$ 6 B $\flat$ 7(b9) E $\flat$ mi7 A $\flat$ 7 Dmi7 G7

Ev-'ry now and then I find, — when the wan - der-lust hits, — then I just

mf

20 Cmi7 F7 B $\flat$ Maj7 G7 Cmi7 F7 G $\flat$ Maj7(b5) B $\flat$ Maj7(#11)

got-ta split. No-thing to pack, the clothes on my back. will do. —

24 B $\flat$ 7 **C** E $\flat$ Maj7 E $\flat$ mi7(b5) A7(b9) Dmi7

Get-ting lost is ve-ry hip. It does-n't hurt a bit —

mf

doo doo doo doo — oo doo — doo

p

28 **Dmi7** **G7(b9)** **Cmi7** **F7(b9)** **Dmi7** **G7** **Cmi7** **F7**

hang-ing with trees and sky. That's my i- dea of crea - ture com-fort.

oo dat dah bah doo wah of crea - ture com-fort.

mp

33 **D** **Bb6** **Bb7(b9)** **Ebmi7** **Ab7** **Dmi7** **G7(b13)**

If you're e - ver out my way, catch a riff and we'll breeze to what-e -

mf

36 **Cmi7** **F7** **BbMaj7** **G7** **Cmi7** **F7**

ver we please. Let's sieze the day, hey, come out and play with me.

39 **E** **Bb6** **Bb7(b9)** **Ebmi7** **Ab7**

mf scat solo (opt. instrumental solo)

Abmi9 **Eb2/G** **Gbmaj7(#11)** **Bmaj7(#11)**

43 Dmi7 G7 Cmi7 F7 BbMaj7 G7 Cmi7 F7 Bb6 G7 Cmi7 F7

49 **F** Bb6 Bb7(b9) Ebmi7 Ab7 Dmi7 G7 Cmi7 F7

53 BbMaj7 G7 Cmi7 F7 Bb6 Bb7

57 **G** EbMaj7 Ebmi7(b5) A7(b9) Dmi7

dah yah dah dat bah doo bah doo wahl. yah. dat doo doot dah 'n

60 Dmi7 G7(b9) Cmi7 F7

doo bah doo way— yah duh 'n doo duh— 'n doo duh— vuh duh vuh duh vuh duh vuh

duh— yah

63 Dmi7 G7 Cmi7 F7

dat dah yuh dah bah dah n doo bah doo bay ah buh dah buh daht

65 **H** Bb6 Bb7(b9) Ebmi7 Ab7 Dmi7 G7

f doo ah— bah doo bay ah bah doo bah dat duh buh

bay ah— doo ah— dat doo dah— dah— buh duh buh

68 Cmi7 F7 BbMaj7 G7

dah yuh duh buh duh— buh doo dat buh doo bah day oh

dah yuh duh buh duh— doo ah—

70 **Cmi7** **F7sus** **A^bmi9** **E^b2/G** **G^bMaj7(#11)** **B^MMaj7(#11)**

wah dat dah dah doo doo

— buh duh 'n day ah duh buh dah

V.S.

73 **I** **Dmi7** **G7**

I know you can feel

Some-where down the road a piece, there's a place

76 **Cmi7** **F7**

— free to blow.

What - e-ver the tune or phase of the moon, it's cool there.

81 **J** **B^b6** **B^b7(b9)** **E^bmi7** **A^b7** **Dmi7** **G7**

Ev-'ry now and then I find, when the wan - der-lust hits, then I just

Line For Lyons
SAB Vocals

7

84 $E\flat Maj^9$ $B\flat^2/D$ $D\flat Maj^9$ $G\flat Maj^7(\sharp 11)$ $B Maj^{13}(\sharp 11)$

$C mi^7$ F^7 *mp* No-thing to pack, the clothes___ on my back___ will do.___ $B\flat^7sus$

got-ta split. doo doo doo doo___ doo___ yoo dat

mp

88 $B\flat^7$ **K** $E\flat Maj^7$ $E mi^7(b5)$ $A^7(b9)$ $D mi^7$

Get-ting lost is your best bet. Just take a tip from Chet.---

f

92 $D mi^7$ $G^7alt.$ $C mi^7$ $F^7(b9)$ $D mi^7$ G^7 $C mi^7$ F^7

Life can be ve-ry sweet___ if you can learn to keep it sim-ple.

97 **L** $B\flat^6$ $B\flat^7(b9)$ $E\flat mi^7$ $A\flat^7$ $D mi^7$ G^7

mp If you've got a yen to blow,___ in a mel-low-er mode, down the yel

V.S.

100 Cmi7 F7 BbMaj7 G7 Cmi7 F7 Bb6 G7

- low brick road. I know a way, hey, come out and play_ with me_ there.

104 Cmi7 F7 Bb6 G7

Let's go and hug a tree there. doo doo doo there. And let our-selves just be, just be!