

Заболотний І. П., Ігнатовська О. І.,
Карпенко Є. В.

ОСНОВИ ЕСТРАДНОГО АРАНЖУВАННЯ

*Навчальний посібник
для здобувачів вищої освіти першого
(бакалаврського) рівня (естрадний спів)*



Суми -2023

УДК 792.73:784.088(075.8.057.875)

З-12

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка (протокол № 11 від 29.05.2023 р.)*

Укладачі:

- І. П. Заболотний**, Заслужений діяч мистецтва, професор кафедри хореографії та музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;
- О. І. Ігнатівська**, провідний концертмейстер кафедри хореографії та музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;
- Є. В. Карпенко**, доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Рецензенти:

- І. С. Драч**, доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
- А. К. Мартинюк**, доктор педагогічних наук, професор університету Григорія Сковороди в Переяславі.

Заболотний І. П., Ігнатівська О. І., Карпенко Є. В.

З-12 Основи естрадного аранжування. навчальний посібник для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня (естрадний спів) / І. П. Заболотний, О. І. Ігнатівська, Є. В. Карпенко. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. – 186 с.

ISBN 978-617-8095-33-8

У навчальному посібнику «Основи естрадного аранжування» для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня (галузь знань 02 «Культура і мистецтво», Спеціальність 025 «Музичне мистецтво») укладач торкається проблематики розвитку гармонійного слуху та усвідомлення значення процесу формоутворення у ході створення ансамблевих партитур. Автори надають поради стосовно опанування нотних комп'ютерних програм.

УДК 378.016:78.087.68.083.82]:378.041(072.057.875)

© Заболотний І. П., Ігнатівська О. І.,
Карпенко Є. В., 2023

© ФОП Цьома С. П., 2023

ISBN 978-617-8095-33-8

© СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2023

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЕСТРАДНОГО АРАНЖУВАННЯ	8
1.1. Предмет естрадного аранжування.....	8
1.2. Принципи вибору твору для аранжування. Врахування виконавських можливостей вокального колективу.....	13
1.3. Склад ансамблю та запис партитури.....	16
Розділ 2 НАБУТТЯ НАВИЧОК ГАРМОНІЗАЦІЇ МЕЛОДІЇ НА СЛУХ	24
2.1. Важливість розвитку ладового чуття	24
2.2. Інтенсифікація розвитку гармонійного слуху. Оволодіння прийомами фактурно-гармонійного аналізу. Організація самостійної роботи з розвитку навичок підбору та гармонізації мелодій	28
2.3. Розвиток елементарного функціонального чуття.....	58
2.4. Відхилення та модуляції в тональності першого ступеня спорідненості	63
2.6. Особливості гармонізації українських народних пісень	74
2.7. Специфіка джазової гармонізації.....	87
РОЗДІЛ 3 СТРОГІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ	97
3.1. Аранжування за допомогою схем	97
РОЗДІЛ 4 ВІЛЬНІ АРАНЖУВАННЯ	115
4.1. Створення двоголосних партитур для естрадного вокального ансамблю	115
4.2. Написання триголосної партитури	124
4.3. Використання комп'ютерних нотних програм у естрадному аранжуванні.....	139
ПІСЛЯМОВА	183
ЛІТЕРАТУРА	185

ВСТУП

Програма вивчення вибіркової навчальної дисципліни «Основи естрадного аранжування» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки спеціальності 025 Музичне мистецтво першого (бакалаврського) рівня.

Метою курсу «Основи естрадного аранжування» у вищому навчальному закладі є оволодіння студентами технікою перекладення ансамблевих і сольних вокальних творів для різноманітних видів і типів естрадних ансамблів.

Основними завданнями вивчення дисципліни «Основи естрадного аранжування» є:

1. Знайомство з теоретичними основами різноманітних способів перекладень вокальних та вокально-інструментальних творів.
2. Набуття навичок гармонізацій мелодій.
3. Вивчення способів запису гармонії за допомогою літер.
4. Ознайомлення з прийомами перекладень одноголосних творів для виконання вокальним ансамблем.
5. Практичне оволодіння способами аранжування пісень чи одноголосних мелодій для різних складів багатоголосного естрадного вокального ансамблю.
6. З'ясування підходів до обробки української народної пісні.
7. Ознайомлення з комп'ютерними нотними програмами та прийомами інструментовки акомпанементу.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати: основні способи перекладень сольних та ансамблевих творів з одного складу на інший; діапазони співацьких голосів; особливості складів інструментальних груп супроводу; способи запису партитур.

вміти: пристосувати сольний твір для естрадного ансамблю; транспонувати партитуру в іншу тональність; гармонізувати мелодію; виконувати акомпанемент на музичному інструменті, керуючись літерними визначеннями гармонії; перевіряти зручність та вокальність новостворених ансамблевих партій.

На вивчення навчальної дисципліни відводиться 90 годин, 3 кредити ECTS.

Критерії оцінювання результатів навчання

Шкала ЄКТС	Критерії оцінювання навчальних досягнень студента
A 90-100	Достатньо високий рівень виконавської майстерності; здатність реалізувати власну художню концепцію у виконанні естрадного вокального ансамблю; обґрунтованість інтерпретації музичного образу; вільне володіння прийомами і методами вокально-ансамблевої роботи; доцільність і виразність диригентської техніки; вільне володіння професійною термінологією; здатність аналізувати і корегувати ансамблеве звучання; здатність до діалогу у спілкуванні; артистизм.
B 82-89	Професійна стабільність концертного виконавства; обґрунтованість власної інтерпретації музичного образу; достатнє володіння прийомами і методами вокально-ансамблевої роботи; доцільність і точність диригентської техніки; гарне знання професійної термінології; здатність виявляти недоліки ансамблевого звучання; толерантність спілкування.
C 74-81	Достатній рівень концертного виконавства; точність відтворення художнього задуму музичного образу; недостатнє володіння прийомами і методами вокально-ансамблевої роботи; наявність певної диригентської техніки; знання професійної термінології; здатність виявляти недоліки ансамблевого звучання недостатньо розвинена; стриманість спілкування.
D 64-73	Певні труднощі концертного виконавства; відтворення художнього задуму музичного образу не завжди обґрунтоване; має труднощі у використанні необхідних прийомів і методів вокально-ансамблевої роботи; диригентська техніка недостатньо розвинена; має знання професійної термінології; має деякі труднощі виявляти недоліки ансамблевого звучання; певні труднощі спілкування з колективом.
E 60-63	Невпевненість під час концертного виконавства; труднощі відтворення художнього задуму музичного образу; слабе володіння прийомами і методами вокально-ансамблевої роботи; диригентська техніка слабо розвинена; обмежені знання професійної термінології; нездатність самостійно виявляти недоліки ансамблевого звучання; суттєві труднощі у спілкуванні з колективом.
FX 35-59	Уникнення концертного виконавства; нерозуміння художнього задуму музичного образу; несформованість умінь володіння прийомами і методами вокально-ансамблевої роботи; диригентська техніка слабо розвинена; обмежені знання професійної термінології; нездатність без допомоги виявляти недоліки ансамблевого звучання і виправляти їх; нездатність до спілкування з колективом виконавців.
F 1-34	Неспроможність до навчання і виконання фахової діяльності після закінчення вчз без повторного вивчення програмного матеріалу дисципліни.

Інформаційний обсяг навчальної дисципліни

Розділ 1, семестр VIII								
Перекладення ансамблевих творів для різних складів естрадного ансамблю та створення ансамблевих партитур. Теми лекцій та практичних занять								
	Дфн.				Зфн.			
	Лекц.	Практ	Кон.	Сам.	Лекц.	Практ	Кон.	Сам.
Тема 1. Предмет естрадно-джазового аранжування.	2			2	2			5
1.1.Шляхи пристосування творів до виконавських можливостей вокального колективу		2		2		2		5
1.2.Використання схем переносу голосів у аранжуванні		2		2				5
1.3.Врахування реального діапазону співаків та використання зручної теситури – ознаки вірно виконаного перекладення		2		3				5
1.4.Розвиток мелодійного слуху – необхідний елемент підготовки аранжувальника.		2		3				4
1.5.Гармонізація мелодії, як засіб розвитку гармонійного слуху.		2		3				4
Тема 2. Особливості джазової гармонізації.	2			2				4
2.1.Джазова гармонія у вокальній музиці		2		3		2		4
2.2.Способи запису джазової гармонізації		2		3				4

2.3.Специфіка виконання цифровок на музичному інструменті.		2		3				4
2.4. Перекладення одноголосних творів		2		3				4
2.5.Вимоги до зручного голосоведення; правила спрощення та ускладнення вертикалі;		2		3				4
2.6.Обробки народної пісні для естрадного ансамблю а cappella.		2	1	3		2		4
2.7.Особливості фактури вокальних творів без супроводу. Правила заповнення довгих тривалостей та пауз;		2		3				4
2.8.Вимоги до гармонізації народних пісень.		2		3				4
Тема 3. Ознайомлення з комп'ютерними нотними програмами	2			3				4
3.1.Нотний редактор «Sibelius»		2		2		2		4
3.1.Використання нотних комп'ютерних програм в аранжуванні		2		3				4
3.2.Прийоми інструментовки акомпанементу		2		3				4
<i>Усього годин</i>	6	32		52	2	8		80

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЕСТРАДНОГО АРАНЖУВАННЯ

1.1. Предмет естрадного аранжування

Предметом курсу «Основи естрадного аранжування» є способи та прийоми пристосування музичних творів до виконавських можливостей естрадного вокального колективу. Здебільшого перекладення виконуються з розрахунку на конкретний ансамбль.

Таким чином, *аранжування – це пристосування музичних творів для виконання певним вокальним колективом або – трансформація фактури музичного твору з метою адаптації його до виконавських можливостей конкретного естрадного вокального ансамблю.*

Важливо ясно уявляти зміст поняття «аранжування» бо у вжитку можна зустріти велику кількість споріднених термінів, таких, як «перекладення», «гармонізація», «адаптування», «обробка» тощо. Всі названі терміни, безумовно, вписуються в поняття «аранжування», проте характеризують певні риси творчого втручання до оригіналу.

Гармонізація зазвичай передбачає створення багатоголосної партитури на основі одноголосної мелодії з використанням гомофонно-гармонійного викладу. Тобто, в такому аранжуванні присутня головна мелодія і другорядні голоси, які створюють гармонійний супровід. В науково-методичній літературі можна зустріти деталізацію терміну «аранжування» стосовно ступеня втручання до авторського оригінального матеріалу. Наприклад, Р. Толмачов окремо виділяє адаптування: «Це виконана за певними правилами транскрипція ансамблевого твору для виконання іншим складом ансамблю». [12, 4] В такому виді творчого втручання можуть бути застосовані схеми перестановки голосів з метою отримати зручну для виконання партитуру для певного складу вокального ансамблю. В той же час, Р. Толмачов наголошує, що

аранжування «передбачає суттєву зміну виконавського складу» [12, 4]. Як приклад можна навести перекладення одноголосної пісні для виконання багатоголосним вокальним ансамблем. Більш суттєвий вплив на музичне першоджерело, який пов'язаний з певною зміною гармонії, ритму, навіть мелодійної лінії слід називати вільною обробкою. Термін «обробка» в наш час закріпився за специфічним жанром аранжування народних пісень для ансамблю або хору.

Сама назва курсу «Основи естрадного аранжування» вимагає усвідомлення поняття естрадного мистецтва. «Естраду традиційно визначають як вид мистецтва, що охоплює музичні (пісня, інструментальна п'єса), хореографічні (танцювальна мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон) та циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри». [3, 86]

Проте це визначення не розкриває головних особливостей естрадної музики, яку часто називають «популярною» та «легкою». Також мало допомагає в розкритті специфіки естрадного мистецтва така характеристика, як властива естрадній музиці «відкритість почуттів». Те, що слово «естрада» означає «поміст», також не допоможе. Бо досить часто естрадним ансамблям і співакам доводиться виступати не на помостах, а в концертних залах. Важливіше було б виявити ті музично-виразні засоби, які характерні для сучасної естрадної музики.

Якщо естрада XIX століття була представлена романсами та циганськими піснями, то естрада XX століття значно змінила своє обличчя. І ці зміни зумовлені сприйняттям елементів джазу. В естраді запанували синкоповані ритми та ускладнені гармонії. І саме ці музично-виразні засоби (гармонія та ритм) вимагають виділяти естрадне аранжування в окрему навчальну дисципліну.

Звичайне визначення вокального ансамблю (будь якого творчого напрямку) як «невеликого колективу» не дає підстав усвідомити специфіку ансамблевого виконавства. Для того, щоб знайти відміну ансамблю від хору, треба, у свою чергу, згадати визначення хору. Найбільш доречним є визначення хору, як ансамбля вокальних унісонів.

«Ансамбль (з грецької «Ансамбльос» – співаюча та танцююча група у стародавньому театрі) – співочий колектив, який складається з груп, кожна з якої в процесі співу разом виконують в унісон свою партію». [8, 6]

Щодо вокального ансамблю, то тут повної ясності немає. У перекладі з французької мови *ensemble* – означає «разом». Тобто

це «невелика група виконавців, які виступають разом» [7, 131] Тут може виникнути закономірне питання: що таке «невеликий колектив»? «Небагато» – це скільки? Десять, двадцять чи п'ять учасників?

Характерна риса хору, де кожна партія співає в унісон, не властива ансамблю. Ансамбль – це дует, тріо, квартет, квінтет. Може бути і по двоє співаків у партії, і це також буде ансамбль. Хоровому співові властиве застосування ланцюгового дихання. Але якщо один співак дихає, а лише один залишається співати – унісон в партії тимчасово зникає, бо співає лише один учасник. Таким чином, вокальний ансамбль – це, перш за все, група солістів. Але, слід визнати, що у вжитку невеликі однорідні хори часто називають ансамблями.

Головна технічна особливість ансамблевого виконавства – відсутність ланцюгового дихання. Про це важливо пам'ятати аранжувальнику, слідкуючи за довжиною фраз, які необхідно виконувати на одному диханні.

Як уже зазначалося, першоджерелом аранжування може виступати не тільки вокальний твір – існує досить великий перелік інструментальних творів, перекладених для хору або вокального ансамблю (наприклад, «Сициліана» Й.С. Баха, «Мрії» Р. Шумана та ін.). Інколи хормейстери перекладають для хору або вокального ансамблю твори, які зовсім не асоціюються з будь-якою пісенністю, наприклад, фортепіанні етюди К. Черні і отримують цікавий творчий результат:

Приклад № 1.

К. Черні. Етюд ре-мінор, №12 оп. 740

(оригінал)

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled 'Vivace' and is for 'Piano'. The score is in 2/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass clef part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of 'p' (piano) in the second measure.

Перекладення для ансамблю примусило аранжувальника змінити тональність з ре-мінору на до-мінор з метою забезпечення співакам зручності теситури. Цікаво простежити як аранжувальник узагальнює ритмічні формули та модифікує інструментальні штрихи у вокальній партитурі. Названий етюд аранжовано для мішаного вокального ансамблю в супроводі фортепіано.

Приклад №2.

К. Черні. Етюд ре-мінор, №12 ор. 740

Аранжування В. Божка

Досить часто звучать перекладення інструментального супроводу у виконанні вокального ансамблю:

Приклад 3.

Words and Music by Sting.
An Englishman in New York

Brightly

T. solo

You see me walk.ing down Fifth Av.en.us,

S.
 Вокальний ансамбль
 Too too too...

A.
 Toom toom toom...

B.

Завданнями курсу «Основи естрадного аранжування» є:

- опанування методів і прийомів строгих та вільних перекладень партитур для різноманітних складів і типів естрадних вокальних ансамблів;
- оволодіння навичками гармонізації мелодій, народних пісень зокрема, з метою набуття можливості вирішення більш складних творчих задач;
- засвоєння принципів обробки народної пісні, як необхідного компоненту фахової підготовки професійно зрілого керівника естрадного вокального ансамблю.

Можна стверджувати, що, вивчаючи аранжування і пізнаючи творчий процес написання багатоголосного вокального твору «з середини», здобувач вищої освіти розвиватиме також здатність до створення переконливих виконавських концепцій на заняттях з фаху.

Для того, щоб зробити якісне, художньо цінне аранжування, необхідні досить глибокі спеціальні знання, розвинутий естетичний смак і музичний слух. Не орієнтуючись у гармонії та поліфонії, неможливо підібрати другий або третій голос до сольної теми, не знаючи можливостей співацьких голосів важко сподіватись на написання зручної для виконання партитури, логічних мелодійних ліній ансамблевих партій.

1.2. Принципи вибору твору для аранжування. Врахування виконавських можливостей вокального колективу.

Вибираючи твір для аранжування, керівник естрадного вокального ансамблю мусить усвідомити художню цінність твору та його зміст, а також ті труднощі, які постануть перед виконавцями при розучуванні. Особливо це важливо при роботі з дитячими колективами. Тож, керівникові ансамблю необхідно враховувати:

- художню та педагогічну цінність твору;
- діапазон;
- теситуру (діапазон може і не включати до себе крайніх звуків дитячого або дорослого голосу, але тривалий спів у високій чи низькій теситурі втомлює голос, позбавляє його яскравості).

- тривалість фраз, які необхідно співати на одному диханні;
- технічні (дикційні, темпові, ритмічні та ін.) труднощі.

Яскраво написаний твір не завжди є адекватно цінним у педагогічному плані. Хоча сучасних дітей, які дивляться нічні канали телебачення, не здивуєш пікантним змістом, але це не значить, що потрібно йти на повіді нерозвинутих естетичних смаків. Основу репертуару дитячого естрадного вокального ансамблю (таким чином і основою аранжувань) повинні складати високохудожні вокальні твори, які оспівують високі людські почуття, любов до Батьківщини, красу рідної землі, прагнення до досконалості та ін. Не варто торкатися неоднозначного показу людських взаємин, насильства, збочень або непрофесійно написаних творів.

Після того, як керівник естрадного вокального ансамблю переконався, що змістовна сторона твору його влаштовує, виникає необхідність ознайомитися з музичним матеріалом. Твір можна прослухати в запису, або програти на фортепіано. На наступному етапі важливо проаналізувати технічні труднощі, які, можливо, містяться в партитурі. Виконуючи аранжування для дитячого або дорослого ансамблю, керівник має порівняти діапазони ансамблевих партій обраного твору з реальними можливостями співаків. Відомо, що учні молодших класів звичайно мають діапазон від re^1 до do^2 . Але ж можна навести чимало прикладів, коли реальний об'єм звучання буде меншим або більшим. В той же час він може бути зміщеним вниз або вгору, наприклад: $do^1 - si^1$.

В середніх класах розбіжності можуть бути ще сильнішими і вчитель це мусить враховувати. Звичайно ж діапазон учнів III-V класів вважають: дисканти – $do^1 - mi^2$, альти – $la_M - do^1$.

В старших класах голоси дівчат міцнішають, вже є можливість виділити сопрано перші ($do^1 - sol^2$), другі ($si_M - fa^2$), альти перші ($la_M - mi^2$) та другі ($sol_M - re^2$). Це досить умовні межі діапазону і керівникові естрадного вокального ансамблю необхідно уважно прослухати дітей. Не варто задовольнятися одноразовим прослуховуванням в період набору нових співаків до дитячого вокального ансамблю. Індивідуальне прослуховування доречно повторювати кожні півроку.

Слід враховувати, що керівник вокального ансамблю має уважно слідкувати за проходженням мутації у підлітків та юнаків, особливо у хлопчиків. В старших класах мутація у хлопчиків уже

закінчується, у них з'являються нові тембри, які ще важко розділити на «тенорів» або «басів». Застосування чоловічих голосів, безумовно, розширює виразні можливості естрадного вокального ансамблю, але це можливо лише тоді, коли керівник ансамблю добре знає специфіку юнацьких голосів. Необхідно враховувати, що:

- діапазони хлопчачих голосів не перевищують межі малої октави;
- голоси юнаків ще не здатні нести значне навантаження.

У випадку застосування юнацьких голосів зазвичай використовується так званий неповний мішаний склад з однією чоловічою партією.

Діапазони дорослих професійних співаків зазвичай складають дві октави. Проте співаки, що тільки навчаються, або вокалісти-аматори часто мають менший діапазон.

Діапазон дорослого голосу:

<u>Нормативний</u>	<u>Звичайний для</u>
<u>навчального співацького колективу</u>	
Сопрано до ¹ - до ³	до ¹ - сі-бемоль ²
Альт соль _м - соль ²	соль _м - мі, фа ²
Тенор до _м - до ²	до _м - соль, ля ²
Бас фав - мі ¹	соль, ля _в - мі ¹

Окремі басы-октавісти можуть «брати» ля, соль і навіть фа контроктави, але такі голоси зустрічаються нечасто.

Здобувачі вищої освіти мають твердо знати і розуміти термін «теситура». Під теситурою розуміють положення звуку або мелодії відносно діапазону голосу. Для швидкого усвідомлення поняття теситури достатньо запитати: «Звук до першої октави – це яка теситура?» Студенти зазвичай відповідають: «Це дивлячись для кого». Зрозуміло, що партія сопрано, якій доручено виконувати звук до першої октави знаходиться в низькій теситурі. А якщо цей звук будуть виконувати басы – для них цей звук знаходиться у високій теситурі. Аналіз зручності або незручності теситури у вихідній партитурі є дуже важливим. Певною мірою теситурні умови аранжувальник може «підправити» внаслідок перестановки голосів. Також необхідно враховувати, що потрібно уникати застосування довготривалої високої або низької теситури в будь-якій партії. Окремі високі та низькі звуки, якщо вони не виходять за межі робочого діапазону співаків, не є показником незручності написання тієї або ж іншої ансамблевої партії.

Крім того, виконуючи перекладення, керівник естрадного вокального ансамблю має прагнути до створення споріднених теситурних умов у партіях. Знайти багатоголосні вокальні твори, в яких всі голоси були б написані в однаковій теситурі (у високій, середній, або низькій). Якщо теситура споріднена (в одному голосі середня, а в інших низька, або в двох висока, а в третьому – середня), можливості досягти динамічної рівноваги звучання будуть досить реальні. Але якщо співіснує висока та низька теситура, в такому разі рівноваги добитися буде важче.

В процесі створення аранжування важливо враховувати тривалість фраз, які здатний виконувати дитячий ансамбль на одному диханні. Вона не перевищує чотирьох тактів у середньому темпі. Розраховувати на застосування ланцюгового дихання у вокальному ансамблі (як дитячому, так і дорослому) не можна, бо тут в кожній партії один або, максимум, двоє співаків. Керівникові необхідно продумати дихання та вказати його в партитурі. Твори, які вимагають співу занадто тривалих фраз недоречно включати до репертуару дитячого ансамблю та, відповідно, виконувати їх аранжування.

Аранжувальникові слід враховувати, чи не занадто високий темп, або важкий для вимови текст в оригіналі твору. Складний ритм також може бути перешкодою на шляху втілення естрадного вокального твору. Керівник ансамблю мусить це враховувати та пристосовувати до власного колективу такі твори, які, з одного боку були б посильними, а з іншого – грали б певну роль у розвитку співаків, у надбанні ними нових вокально-ансамблевих навичок.

1.3. Склад ансамблю та запис партитури.

Естрадні вокальні ансамблі слід розрізняти за:

- Творчим напрямом.
- Відношенням до професійної діяльності.
- Віком.
- Складом виконавців.

Обраний творчий напрям впливає на манеру виконання, репертуар. Під відношенням до професійної діяльності слід розуміти ділення вокальних ансамблів на професійні, аматорські та навчальні. За віком вирізняються дитячі, юнацькі та дорослі колективи. На питанні складу виконавців варто зупинитися детальніше.

Керівникові естрадного вокального колективу слід пам'ятати,

що склад ансамблю диктує і ступінь насиченості фактури в аранжуванні. При визначенні складу вокального ансамблю, необхідного для виконання даного твору, необхідно враховувати:

- тип та вид ансамблю;
- необхідний кількісний склад;
- якісний склад.

Такі поняття як *тип* та *вид* ансамблю запозичені з хорознавства. З'ясування цих понять дуже важливе як для успішного вибору вихідного зразка партитури, так і для здійснення перекладення. Тип вокального ансамблю вказує на те – які партії входять до складу ансамблю (наприклад, жіночі або чоловічі). За цією ознакою вокальні ансамблі поділяються на:

- однорідні (дитячі, жіночі, чоловічі);
- мішані, які складаються з жіночих або дитячих і чоловічих голосів.

Вид ансамблю свідчить про кількість «голосів» у вертикалі. Ансамблі можуть бути: 1-, 2-х, 3-х, 4-х голосні та з більшою кількістю звуків у акорді.

В однорідному вокальному ансамблі передбачені дві основні партії: сопрано (дисканти) та альти у дитячому (жіночому); тенори і баси у чоловічому ансамблі. Найпростіший вид такого ансамблю – двоголосся (дует):

Приклад № 4.

Зима

Вірші Н. Левченко, музика Є. Карпенка

10 З да - ху з вис - ла ши - бу - лі - на,
З да - ху з вис - ла ши - бу -

11 на под - ві - р'ї сні - го - вк. І ма - ле - сень - кшій го - роб - чик до хур
лі - на, на под і - р'ї сні - го - вк, М...

Дует може бути однорідним і мішаним. Склад тріо може бути різноманітним. Для тріо є природним виконання триголосних вокальних творів. Проте це не означає, що всім творам, які виконує тріо властива стабільна триголосна фактура. Щільність фактури в триголосному творі може бути перемінною.

Приклад 5.

Коник

Вірші Т. Компанієць, музика Є. Карпенка

10 на - че птах. Він каз-ки по-ніс ма-ля - там

12 по сві-тах. Ко пи - та - ми по сте - жи - нах дзвін - ко

Мішаний ансамбль має чотири партії: сопрано (дисканти), альти, тенори й баси. Його характерний вид – чотириголосся. Зменшення числа голосів, що реально звучать (при збереженні того ж складу ансамблевих партій) досягається прийомом дублювання, або зведення двох і більше партій в унісон, наприклад: Т = С, або Т = Б, та ін.

Купала на Івана

Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка
(тенор дублює сопрано)

На Пет - ра хліб пек - ла

На Пет - ра хліб пек - ла

Збільшення числа голосів при нестабільній щільності фактури досягається за рахунок дівізі.

Ой йох, на камені мох

Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка
(застосування дівізі)

Allegro

Ой - йох, на ка-ме-ні мох, з риб-ко-ю борщ, їж, ко-ли хоч.

борщ ко - ли хоч.

Не треба забувати про так званий юнацький, або неповний мішаний склад, де передбачена одна чоловіча партія.

Виходячи з типу та виду ансамбля обирається спосіб запису партитури. Якщо дозволяють умови, для кожного голосу можна виділити окремий рядок. Партія соліста, який не виходить на авансцену, як правило, записується на відповідному рядку тієї ж партії, до якої належить соліст з позначкою «соло» або «один» («одна»). Там, де вступає вся партія (якщо в партії не один співак, а двоє), робиться позначка «всі», або «ансамбль». Такий же прийом запису застосовується в тих випадках, коли соло коротке, епізодичне, споріднена ансамблева партія або виключена або не перевантажена нотами і для його викладу не варто виділяти окремий рядок. Якщо ж аранжувальник бачить, що без виділення окремого рядку для соліста, запис стає перевантаженим, погано

читається – не треба економити місце. Партитура мусить бути написана ясно, щоб читка з листа і розбір партій на займали багато часу. Можливо, такий запис певною мірою ускладнює гру партитури на фортепіано, проте прискорює розбір твору ансамблем і навіть підвищує якість і надійність концертного виконання.

Приклад № 8.

Гу-ду-ду

Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка

31 Solo

а у шин-кар-ки смоляні-ї лав-ки, як сев-ріт. прикіпів па-ру лап-ріт.

38 Tutti *

тев сплев, по - нес на торжочок ку - пив - string. пи-рі-жочок і ко-ро-ріт.

44

ву ку-пив і сме-та-ну лу-пив, а сметанка не поми-лу-ва-ла... rit.

Тупотіння

Достатньо часто в шкільній практиці зустрічається неповний мішаний склад ансамблю: С+А+(Т=Б). Таку партитуру слід записувати на двох або на трьох нотних рядках. В першому випадку партії сопрано і альтів записуються на одному рядку, а чоловічі голоси – на другому; також можливе виділення окремого нотного рядку для кожного голосу.

Березень

Музика Є. Карпенка, вірші Є. Нефьодова,
переклад з російської Г. Приходько
(дворядковий запис триголосної партитури)

(Allegretto)

Choir
ма - ми! Дзвє - нять в над - хма - рї дзвє -

Piano

3
нять в над - хма - рї віт - рів ор - кест - ри

Таким чином, в залежності від структурного складу, розрізняються ансамблі однорідні та мішані, одноголосні та багатоголосні, традиційні та особливі. Будь-який склад ансамблю може бути використаний як а саррелла, так і з супроводом. Відповідним чином склад ансамблю відбивається на специфіці нотного запису:

- тенорова партія, яка записана в скрипковому ключі, зовні виглядає так само, як і сопрано. Проте зрозуміло, що тенор порівняно з сопрано звучить октавою нижче;
- в тому разі, якщо тенор записується в басовому ключі, його запис відповідає реальному звучанню. Графічно цей запис виконується октавою нижче за той, що виконаний у скрипковому ключі;

- якщо для тенорової партії виділено окремий рядок, запис здійснюється в скрипковому ключі;
- бас нотується винятково в басовому ключі;
- якщо дві партії записуються на одному рядку, бажано застосувати для них штилі, направлені в протилежні сторони.

Партитури, адресовані однорідним ансамблям, зазвичай, записуються одному або на двох нотних рядках. Часто можна зустріти запис триголосних акордів під одним штилем. Слід визнати, що така форма запису не дуже зручна, бо, в разі зміни щільності фактури (з триголосся на двоголосся) може стати неясним, які звуки співати другому голосу:

Приклад № 10.

Знову літо

Вірші А. Маркова, музика Є. Карпенка

Запис триголосних акордів під одним штилем



Застосування протилежно направлених штилів допомагає читанню подібної партитури:

Приклад № 11.

Знову літо

Вірші А. Маркова, музика Є. Карпенка

Штилі направлені у протилежні боки: сопрано – вгору, альтів – униз.



Такий запис однорідної партитури дозволяє відразу розібратися, яка партія виконує середній звук акорду. Оскільки в наведеному прикладі дівізі зустрічається і у сопрано, і у альтів, для виконання запропонованого твору передбачено кuartет.

У вжитку ансамблями часто називають невеликі за складом хори (15-20 учасників). Не намагаючись перебороти цю традицію, треба, тим не менш, розуміти, що вокальний ансамбль – це колектив солістів, а не вокальних унісонів. Тому варто нагадати, що в партіях

вокального ансамблю має бути 1-2 співаки. Оскільки троє співаків вже можуть здійснювати повноцінне ланцюгове дихання (один дихає, а партія все одно залишається вокальним унісоном двох голосів), то такий колектив треба називати хором.

Запитання для обговорення:

1. Що є предметом естрадного аранжування?
2. Як характеризувати ступінь вокальності ансамблевих партій?
3. Які ви знаєте кількісні різновиди вокальних ансамблів?
4. Якими принципами відбору партитури для аранжування варто керуватись?
5. Як ви розумієте такі поняття, як: діапазон, теситура, тип та вид ансамблю?
6. Які типи та види вокальних ансамблів ви знаєте?
7. Яким чином визначається ступінь зручності теситури?
8. Які теситурні умови слід вважати сприятливими для досягнення динамічної рівноваги?

Практичні завдання:

1. Назвати тональності до 4-х ключових знаків.
2. Сформулювати різницю між хоровим та ансамблевим співом та пояснити, як це мусить відбиватися на аранжуваннях.
3. Надати приклади співзвучь, в яких важко добитися врівноваженого звучання голосів.
4. Вказати, в чому полягає специфіка запису тенорової партії у басовому та скрипковому ключах.
5. Обґрунтувати доцільність застосування багаторядкових партитур.

Розділ 2

НАБУТТЯ НАВИЧОК ГАРМОНІЗАЦІЇ МЕЛОДІЇ НА СЛУХ

2.1. Важливість розвитку ладового чуття

Не можна заперечити, що для успішного створення яскравої вокальної партитури необхідний розвинутий музичний слух. Тут важливо зауважити, що навіть абсолютний слух, тобто здатність чути висоту звуків, не допоможе аранжувальнику, позбавленому творчої фантазії та недостатньо знайомому із голосоведенням кращих ансамблевих партитур. Але саме слух дозволяє правильно гармонізувати мелодію, записати нові партії, народжені творчою фантазією. Тому треба підкреслити, що розвиток мелодійного та гармонійного слуху і, як наслідок – набуття вмінь підбору та гармонізації мелодії, створення зручних ансамблевих партій, - це важливий компонент опанування курсу «Основи естрадного аранжування». Заняття з сольфеджіо та гармонії, безумовно, створюють міцне підґрунтя для вивчення аранжування. Проте, як свідчить практика, шлях до набуття міцних навичок з аранжування досить тривалий і потребує чимало зусиль.

В процесі вивчення курсу «Основи естрадного аранжування» здобувачі вищої освіти проходять такі початкові етапи навчальної роботи:

- Опанування навичок підбору мелодії;
- Підбір функціонального супроводу;
- Створення дво- та триголосної ансамблевої партитури на основі одноголосних пісень з супроводом та без супроводу інструмента.

Таким чином, шлях до майстерного аранжування слід розпочинати з підбору одноголосних мелодій. Це можуть бути прості пісні дитячого репертуару, народні та естрадні мелодії.

Практика свідчить, що без відчуття гармонійної підоснови студент не може зрозуміти логіку написання багатоголосся. Тому підбір гармонійних функцій до простих мелодій вважається

закономірним наступним етапом після опанування підбору одноголосся.

Психологи встановили, що музичний слух може проявлятися як по відношенню до мелодії, так і до співзвучь. У першому випадку під музичним слухом розуміють слух мелодійний, у другому – гармонійний.

Ладове чуття є основою мелодійного слуху. Здатність впевнено розрізняти ладові функції окремих звуків мелодії щодо ступеня їх тяжіння до стійких звуків, насамперед, до тоніки. Слід завжди пам'ятати, що мелодія не є випадковим набором звуків, а є наслідком емоційних переживань. Розвиток мелодійного, а в подальшому і гармонійного слуху дозволяє в процесі аранжування не тільки гармонізувати одноголосні мелодії, але й створювати додаткові емоційно насичені вокалізи або, навіть, варіювати головну тему твору.

За наявності відчуття ладової взаємодії звуків елементи мелодії отримують певні характеристики, в основі яких лежать емоційні переживання відносно стійкості або нестійкості звуків, завершеності або незавершеності мелодійних зворотів, структури мелодії, фразування, тяжіння при розв'язанні акордів і т.п. Ці відчуття пов'язані не стільки з конкретною висотою звуків, а більше з їх співвідношеннями. Тому розвиток відчуття ладу повинен проводитись у різних звуковисотних положеннях, що у свою чергу сприяє розвитку тонального слуху.

Слід пам'ятати, що ладова організація звуків є продуктом тривалої еволюції національних особливостей і музичної культури, які склалися в процесі суспільно-історичного розвитку народу. Кожний лад характеризується точно визначеними співвідношеннями між звуками і властивими тільки йому ладовими зв'язками і тяжіннями. Тому багаторазове сприйняття зумовлених цими зв'язками і тяжіннями інтонацій призводить до утворення у слухачів їхніх слухових уявлень. На сучасному етапі еволюції музичного мистецтва найбільш вживаною є мажоро-мінорна ладова система. Певні відхилення від неї (застосування ладів народної музики) часто викликають розгубленість студентів не тільки в плані гармонізації, а й в разі отримання завдань з елементарного підбору мелодії.

Також важливо пам'ятати, що гармонійний слух не є самостійною здібністю. Основою як гармонійного, так і мелодійного

слуху є – ладове чуття і музично-слухові уявлення. Якщо досягнуто успіхів у формування мелодійного слуху, гармонійний слух також інтенсивно розвивається. Тому на першому етапі опанування навичками підбору на слух не варто нехтувати підбором одноголосних мелодій.

За специфікою завдань він значною мірою відрізняється від музичного диктанту: якщо при написанні диктантів діє, перш за все, слухова пам'ять та внутрішній слух, то при підборі на слух головного значення набуває включення слухових аналізаторів, що контролюють реальне звучання. Це сприяє виправленню допущених помилок. При підборі мелодій конче потрібним стає подальший аналіз ладової основи мелодії та її ритмічних особливостей. Доречне використання народних наспівів з визначенням їх жанрових характеристик. Така методика підбору мелодії сприятиме усвідомленню стильових особливостей мелодій, які обираються для аранжування.

Для майбутнього майстерного аранжувальника дуже важливими будуть навички аналізу мелодії (як на слух, так і з нот) стосовно:

- напрямку руху;
- голосоведення;
- наявності не акордових звуків;
- специфіки метроритму;
- тонального плану;
- жанрових особливостей.

Здійснення такого аналізу допоможе, по-перше: краще запам'ятати мелодію, а, по-друге – більш повноцінно відтворити її. В майбутньому мелодійний аналіз зазвичай передуватиме підбору акомпанементу.

Запитання для обговорення:

1. В чому полягає значення розвитку мелодійного музичного слуху?
2. Чи існує зв'язок між мелодійним та гармонійним слухом?
3. Яке значення має підбір на слух мелодій для опанування аранжування?
4. Яка роль мелодійного аналізу в опанування курсу «основи естрадного аранжування»?

Практичні завдання:

а) Підібрати та проаналізувати мелодії:

1. Музика А. Білаша, вірші Д. Павличка. «Два кольори»

Помірно, з сумом

Як я ма-лим зби-рав-ся на-вес - ні пі - ти у світ не-
зна-ни-ми шля - ха - ми, со - роч - ку ма - ти ви-ши-ла ме-ні чер-
во - ни-ми і чор - ни-ми, чер - во - ни-ми і чор - ни-ми нит-
ка-ми. Два ко-льо-ри мо-ї, два ко-льо-ри, о - ба на по-лот-ні, в ду-
ші мо - їй о - ба, два ко - льо-ри мо - ї, два ко-льо-
ри: чер - во - не - то лю-бов, а чор-не - то жур - ба

2. Музика М Ведмедері, вірші Г. Клок. «Немає України без калини»

Помірно

Не - ма-є Ук-ра-ї - ни без ка - ли-ни, Як і не-ма без піс-ні со - ло-
в'я: А ми - на - род, зер - ни - на від зер - ни - ни, В бі - ді і
щас-ті—ми од - на сі - м'я.

3. Музыка Ф. Лея. «Історія кохання»



4. Є. Карпенко. Вправа



5. Є. Карпенко. Вправа



2.2. Інтенсифікація розвитку гармонійного слуху. Оволодіння прийомами фактурно-гармонійного аналізу. Організація самостійної роботи з розвитку навичок підбору та гармонізації мелодій

Здобувачеві вищої освіти важливо знати, що розвиток гармонійного слуху є логічним наступним етапом після оволодіння навичками підбору та аналізу мелодій. Підбір ансамблевих творів на слух є досить складною справою і внаслідок обмеженості навчального часу в курсі аранжування не розглядатиметься. Робота над розвитком гармонійного слуху зазвичай ведеться у двох напрямках:

1. Опанування фактурно-гармонійного аналізу, що надає студенту можливість вивчити певні гармонійні виразні засоби, особливості ансамлевої фактури та голосоведення.
2. Елементарна гармонізація різноманітних мелодій.

Фактурно-гармонійний аналіз надає студенту можливість ознайомитися з різноманітними типами фактурного викладу ансамблевого твору, свідомо підійти до питання: які ж особливості взаємодії фактурних та гармонійних засобів у процесі створення

цілісного музичного образу. Студенти, як правило, вже володіють певними навичками гармонійного аналізу, які отримали на заняттях з гармонії, але не завжди вміють кваліфіковано підійти до визначення типу фактурного викладу.

Аналіз фактури слід проводити стосовно визначення:

1. Жанрової належності твору.
2. Ладу, тональності.
3. Особливостей ритмічної взаємодії партій.
4. Розташування головного мелодійного матеріалу.
5. Типу застосованої ансамблевої фактури (моодійна, гетерофонічна, гармонійна, підголоскова, поліфонічна) та фактури твору в цілому.
6. Специфіки використання літературного тексту (наявність синхронності в тексті партій; скорочення в окремих голосах; спів на окремі склади та застосування вигуків).
7. Доцільності використання колористичних та зображальних прийомів.
8. Особливостей гармонійної мови, зокрема, розподілу стійких та нестійких гармоній між частинами твору.
9. Наявності або відсутності акомпанементу, визначення характерних рис викладу інструментальної партії.
10. Взаємодії художніх засобів в процесі створення музичного образу.

Ретельне проведення такого аналізу дозволяє студенту краще пізнати процес утворення ансамблевої фактури, більш впевнено підходити до вибору тих чи інших типів фактурного викладу в ході підбору супроводу до пісні. Слід наголосити, що ефективність фактурно-гармонійного аналізу значно зменшується, якщо його проведення не пов'язане з визначенням підпорядкування всіх художніх засобів справі розкриття змісту музичного твору. В той же час важливо вміти відшукати у супроводі прийнятні, виразні підголоски, які доцільно перенести в партитуру, перекладаючи, скажімо, одноголосну пісню для ансамблевого виконання.

Необхідно підкреслити, що обмежена кількість аудиторних занять з «Основи естрадного аранжування» і в той же час необхідність отримання прийняттого творчого результату переносить акцент зусиль студента саме на самопідготовку. Необхідно усвідомити ті головні напрями роботи, які можуть дати необхідну ефективність та темп у процесі опанування навичками ансамблевого аранжування.

Виконання тільки однієї умови (аналізу) недостатнє. Необхідно постійно намагатись всебічно розвивати музичну пам'ять. Для досягнення цієї мети потрібне повторне програвання прикладу на інструменті. Таким чином можна досягти:

- ефективного розвитку здібності до запам'ятовування музичного матеріалу;
- усвідомлення типових мелодійних та гармонійних зворотів, які досить часто зустрічаються у піснях;
- прискорення процесу підбору мелодій та гармонії на слух внаслідок засвоєння певних специфічних прийомів.

Безумовно, повторення матеріалу не може бути занадто багаторазовим, за певними межами ефективність такого методу зменшується, а згодом зовсім зникає. Не останню роль відіграють умови, в яких такі повторення організовані. «Ефект повторень може різко змінюватись в залежності від ряду умов, - вважає відомий психолог Л. В. Занков, – Менша кількість повторень при певних обставинах може дати кращий результат, ніж набагато більша їх кількість за інших умов». [4, 26]

Безсистемні, несвідомі, механічні повторення мають дуже низький «коефіцієнт корисної дії». Такі заняття можуть навіть зашкодити.

В процесі занять з аранжування формуються два основні напрямки, де повторення матеріалу має велике значення:

- запам'ятовування мелодії для її підбору або гармонізації;
- повторення вже виконаних завдань з метою набування стійких навичок зі слухового підбору гармонії.

Щодо самостійної роботи студента слід зауважити, що тільки щоденні вправи можуть принести успіх. В своїй самопідготовці студентам доцільно користуватися такими порадами:

- під час самопідготовки, крім обов'язкових завдань, використовувати прості, чіткі за формою та невеликі за об'ємом мелодійні зразки. Спроби підібрати складні популярні мелодії не повинні забирати багато часу;
- до підбору кожної музичної теми слід приступати лише після аналітичного розбору її музичної мови (на перших заняттях не варто використовувати зразки з відхиленнями та модуляціями);
- за рахунок постійних тренувань внутрішнього слуху довести до автоматизму здібності переосмислення звуків мелодії на мову сольфеджіо (в заданих тональностях).

Обсяг вправ, які слід виконувати як під час аудиторних занять з курсу «Основи естрадного аранжування», так і під час самостійної роботи може бути різним, у залежності від рівня підготовки студента. Найбільш доцільним на першому етапі буде підбір фрагментів знайомих мелодій – фраз і навіть інтонацій. Такі фрагменти можуть бути запозичені з наведених нижче навчальних вправ.

Студент мусить пам'ятати, що в методиці осмислення музичної мови не виключається і такий напрямок, як вивчення інтервалів поза ладом, в їх ізольованому вигляді. Голосові відчуття, які виникають у процесі співу, також служать закріпленню в пам'яті звуковисотних характеристик інтервалів, їх мелодійної основи. То ж інтонування інтервалів може використовуватися як засіб формування слухових навичок, необхідних для опанування підбору на слух.

Запитання для обговорення:

1. Що таке фактурно-гармонійний аналіз?
2. В чому полягає значенні набуття навичок гармонізації мелодій?
3. Чи допомагають вправи з гармонізації мелодій формуванню навичок відтворення пісень на слух на основі аудіозапису?

Практичні завдання:

а) Підібрати мелодію (темп помірний) в 1-2 тональностях:

1. Музика М. Ведмедері, вірші В. Кленца. «Калинонька»

Темп вальсу

Vi-

та - сть-ся до кож-но-го ка - ли - нонь-ка чер - во - на, ни-

Приспів:

зе - сень-ко схи - ля - ють-ся ї - ї ве - ли - кі кро-на. Ка-

ли - нонь-ка - ка - ли - на рос - те бі - ля вік - на. Ка-

ли - нонь-ка - ка - ли - на — кра - су - ня ча - рів-

на.

2. Музика О. Янушевича, вірші М. Ясакова. «Дружба»

Зна-ють всі: ко-ли є друг, все світ - лі-ша-є нав-круг.

5

Як - що сам не під-ве - деш, дру-зів біль - ше ти знай -

8 Приспів

11 деш. Дру-жать сон-це і зем - ля-ля-ля, ля-оя. Дру-жать лу-ки і по-

14 ля - ля-ля, ля-оя. Дру-жать ді - ти на зем - лі.

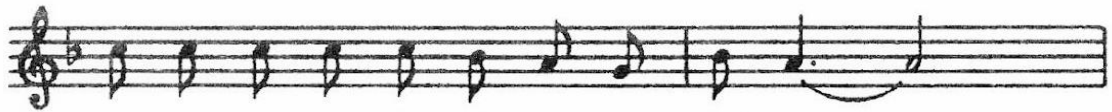
І ве - ли - кі, і ма - лі.

3. Музика В. Михайлюка, вірші М. Юрійчука. «Черемшина»

Помірно



Знов зо_ зу_ лі го_ лос чу_ ти в лі_ сі,



лас_ тів_ ки зве_ ли гніз_ деч_ ко в стрі_ сі,



а вів_ чар же_ не о_ та_ ру пла_ єм,



т'ох_ нув піс_ ню со_ ло_ вей за га_ єм.

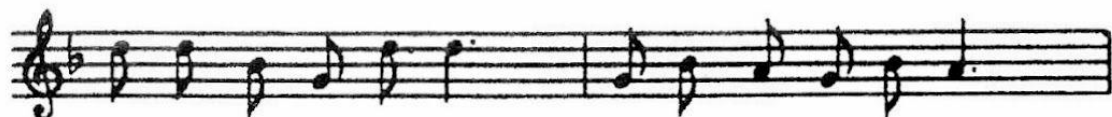
Приспів



Всю_ ди буй_ но квіт_ не че_ рем_ ши_ на,



мов до шлю_ бу вбра_ ла_ ся ка_ ли_ на.



Вів_ ча_ ря в са_ доч_ ку, в ти_ хо_ му ку_ точ_ ку



жде дів_ чи_ на, жде. жде.

4. Музика О. Білаша, слова М. Ткача. «Ясени».

Помірно

Я-се - ни, я-се - ни, ба-чу вас за се-лом край до - ро - ги,
ба - чу вас у кра - сі, ко - ли сві - тить-ся ра - нок в ро - сі.
Ви при-хо - ди-те в сни, як ди - тин-ство мо - є бо-со - но-ге,
ви при - хо - ди - те в сни, ку - че -
ря - ві мо - ї я - се - ни. Я - се - в сни.

б) Проаналізувати запропоновані зразки:

1. Музика І. Поклада, слова Ю. Рибчинського. «Дикі гуси»

Andante cantabile
Соло
mf
Ой, ле - ті - ли ди - кі гу - си,
Вок. анс.
p
Ой, ле - ті - ли ди - кі
mf

4

ой, ле - ті - ли у не - ді - ло до - що - ву,
 гу - си, у не - ді - ло до - що -

7

впа - ло пі - р'я на по - дві - р'я,
 ву, впа - ло пі - р'я на по -

9

за - ко - ти - лось як по - ві - р'я у тра - ву.
 дві - р'я, як по - ві - р'я, у тра -

11

Ой, ле - ті - ли ди - кі гу - си. Гой - я, гой -

ву. Гой - я, гой -

14

я. Ой, ле - ті - ли ди - кі гу - си че - рез

я.

17

ліс, не ка - жи сво - їй под -

ди - кі гу - си че - рез ліс,

19

ру - зі, хто то - бі ко - ра - ли зо - ря - ні при -
не ка - жи сво - їй под - ру - зі,

22

Приспів

ніс. Як по - сту - ка ніч - ка

24

тем - на у ві - кон - це знов,
Як по - сту - ка ніч - ка тем - на

26

не пи - тай ме - не да -
у ві - кон - це знов,

28

рем - но про мо - ю лю - бов.
не пи - тай ме - не да - рем - но про мо - ю лю - бов.

30

Ой, ле - ті - ли в день о -

37

би... Там, де дво - є, там ве -

39

сіл - ля, а де тро - є - пер - ті

41

я - го - ди жур - би.

43

- би.

я - го - ди жур - би.

mf

pp

Ой, летіли дикі гуси,
 Ой, летіли у неділю дощову.
 Впало пір'я на подвір'я,
 Закотилось, як повір'я, у траву.
 Ой, летіли дикі гуси,
 Ой, летіли дикі гуси через ліс...
 Не кажи своїй подрузі,
 Хто тобі корали зоряні приніс.

П р и с п і в :

Як постука нічка темна
 У віконце знов,
 Не питай мене даремно
 Про мою любов.
 Ой, летіли в день осінній
 Дикі гуси до самотньої верби...
 Там де двоє, - там весілля,
 А де трос, - перші ягоди журби.

Ой, летіли до світання
 Дикі гуси через марево ночей...
 Бережи своє кохання
 Ти, дівчино, від корисливих очей.
 Ой, летіли понад вечір
 Дикі гуси через ліс у зелен-гай...
 Відчини подрузі двері,
 Але серце їй своє не відкривай.

П р и с п і в.

2. Музыка і слова Бенні Андерсона, Стига Андерсона та Бьорна Ульвеуса. «Ватерлоо»

Bright shuffle $\text{♩} = \text{♩}$ $\overset{\text{3}}{\text{—}}$

My, my, — at Wa - ter - loo Na - po -
I tried — to hold — you back —

le - on — did sur - ren - der, — oh yeah, — and I —
— but you were strong - er, — oh yeah, — and now —

— have met my des - ti - ny — in quite — a si - mi - lar way. —
— it seems my on - ly chance is giv - in' up the fight. —

The his - to - ry book — on the shelf — is al -
And how — could I ev - er re - fuse, — I feel —

Chord diagrams: D, E/D, A/C#, G/B, A, Bm, Bm/A

E7/G# A A/G A/F# A/E

- ways re - peat - ing it - self. Wa -
 - like I win - when I lose.

D G

- ter-loo, I was de - fea - ted, you won - the war. Wa -

A D A

- ter-loo, pro - mise to love_ you for ev - er more. Wa -


D G

- ter-loo, could - n't es - cape_ if I want - ed to. Wa -

A  

- ter-loo, know - ing my fate__ is to be__ with you. Wa, -



A  *to Coda* 




Wa Wa Wa Wa - ter-loo, fi - nal-ly fac - ing my Wa -



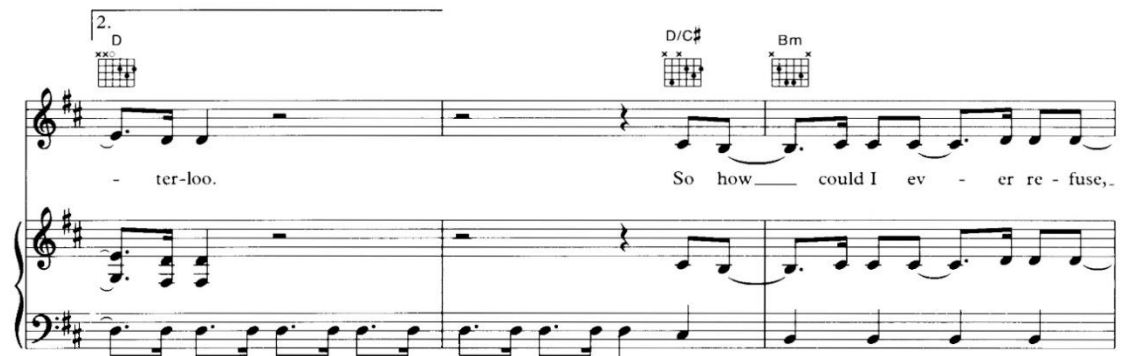
1. 

- ter-loo. My, my -



2.   

- ter-loo. So how__ could I ev - er re - fuse, -



E7  A7  *D. al Coda*

I feel__ like I win__ when I lose. Wa -



⊕ CODA

- ter-loo. Wa Wa Wa_ Wa Wa - ter-loo, know - ing my fate_ is to be_ with you. Wa, Wa Wa Wa Wa - ter-loo, fi - nal-ly fac - ing my Wa -

repeat and fade

3. Музика Є. Карпенка, український текст І. П'янкової.
«Навчайте мене музиці»

Con moto

1. У пі - а - ні - но

кла-ві-ші і чор-ні-ї, і бі-лі. Ко-



ли прий-де ба-бу-ся і ру-ки по-кла-



де-во-ни да-ру-ють пі-сень-ку, та-



ку ве-се-лу пі-сень-ку і пі-а-ні-но



ра-до їй ту піс-ню від-да-є. Нав-



чай-те ме-не му - зи - ці! Я ду-же, ду-же про-шу вас,

я швид-ко но-ти вив - чу всі - я

о - бі - ця - ю вам! І я ' за - гра - ю пі - сень - ку,

та - ку ве - се - лу пі - сень - ку, Най -

кра - шу в сві-ті пі-сень-ку то - ді за - гра - ю сам.

2. На - тис - ку - //

1. У піанано клавiші

І чорні, і білі.
 Коли прийде бабуся
 І руки покладе -
 Вони їй дарять пісеньку,
 Таку веселу пісеньку
 І піанiно радо їй
 Ту пісню віддає.

ПРИСПІВ:

Навчайте мене музиці!
 Я дуже, дуже прошу вас,
 Я швидко ноти вивчу всі -
 Я обіцяю вам!
 І я заграю пісеньку,
 Таку веселу пісеньку,
 Найкращу в світі пісеньку
 Тоді заграю сам.

2. Натискую на клавiші

І чорні, і білі,
 І разом, і окремо,
 А справа не iде!
 І не звучить та пісенька,
 Така весела пісенька,
 Те піанiно пісеньку
 Мою не віддає.

ПРИСПІВ.

4. Музика Є. Карпенка, слова Т. Коломієць та М. Петренка.
«З Новим роком вас, люди!»

Помірно

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Ukrainian and are placed below the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

1. Рум'я - ні - є на схо - ді
не - бо - схи - л на мо - ро - зі, рік ста - рий на від - хо - ді
рік но - вий на по - ро - зі.

Будь - те, лю-ди, щас-ли - ві в ми - рі, в пра - ці на - ві - ки!

Хай у - ро - дять вам ни - ви хлі - ба пов - ні за -

Приспів

сі - ки! То ж будь - те здо - ро - ві, ве - се - лі, щас -

ли- ві, хай ді - ти зрос - та -ють ро -зум -ні, врод -

ли- ві, хай ва -ші о -се -лі бі -да об - ми -

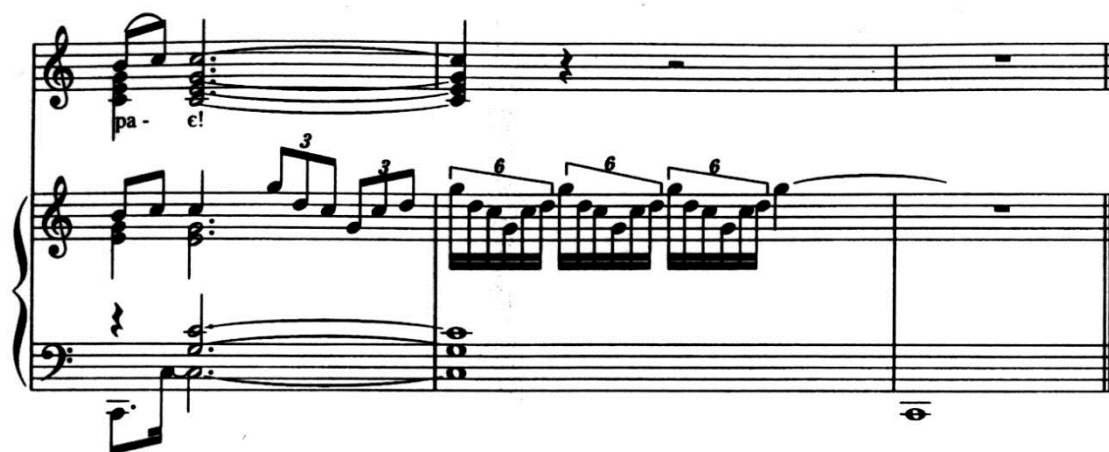
на - є, а в сер -ці ко -хан -ня по - вік не вми -

ра - є!

// ра - є! а ж сер-ці ко - ха - ня по - вік не вми -

ра - є! а в сер-ці ко - ха - ня по - вік не вми -

ritardando



1. Рум'яніє на сході
Небосхил на морозі,
Рік старий на відході -
Рік новий на порозі.
Будьте, люди, щасливі
В мирі, в праці навіки!
Хай уродять вам ниви
Хліба повні засіки!

ПРИСПІВ:

То ж будьте здорові, веселі, щасливі,
Хай діти зростають розумні, вродливі,
Хай ваші оселі біда обминає,
А в серці кохання повік не вмирає!

2. Хай вам весни насняться,
Хай таланить усюди,
Хай надії здійсняться,
З Новим роком вас, люди!
По той бік залишайте
І незгоди, і чвари
І повніш наливайте
Кришталеві чари!

ПРИСПІВ.

5. Слова та музика Б. Рама. «Only You»

B⁷/F A⁷ B⁷/F E⁷

On - ly you

G⁷

can make all this world seem right, On - ly
 can make all this change in me. Oh, it's

Cm E⁷

you true can make the dark ness bright,
 - you are my des - ti - ny.

D⁷/F E⁷/G 1. A⁷ B⁷ B⁷/F

On - ly you and you a lone can
 When you

E⁷ G⁷ Cm C⁷ F⁷ Cm⁷
 thrill me like you do And fill my heart with

F⁷ Cm⁷ F⁹ B⁷ B⁷/₆ 2. A⁷
 love for on - ly you. On - ly hold my hand

A⁷m⁺ A⁷m E⁷ E⁶ E⁷maj E⁷ C⁷ D⁷/₉ C⁷
 un - der - stand the ma - gic that you do. You're my

F⁷ B⁷ B⁷/₆ E⁷ A⁷m
 dream come true, my one and on - ly you.

E⁷ B⁷/₆ *Rubato* a tempo E⁷maj⁹
 On - ly one and on - ly you.

6. Музыка Ж. Гарваренца, слова Ш. Азнавура. «Вічне кохання»

The musical score is presented in five systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 6/8. The score begins with a vocal line that is mostly rests, followed by a piano introduction. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line enters at measure 6 and continues through the end of the piece. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation throughout.

26

32

38

43

48

53

58

63

69

74



2.3. Розвиток елементарного функціонального чуття

В процесі вивчення курсу «Основи естрадного аранжування» здобувач освіти стикається з необхідністю розвитку функціонального чуття. Елементарне функціональне чуття розвивається як активним, так і пасивним шляхом. Під активним шляхом слід розуміти досліди з власної гармонізації пісень на музичному інструменті. Пасивний шлях визначається здобуттям досвіду слухання досить великої кількості пісень, внаслідок чого у здобувача вищої освіти формується уява про «правильні» гармонійні послідовності, що відповідають тим або ж іншим мелодійним зворотам. Як під час аудиторних занять, так і в процесі самостійної роботи корисно поєднувати слухання кращих зразків естрадних пісень, а також удосконалювати навички підбору та гармонізації мелодій на слух.

Дуже важливо, щоб студент намагався з перших занять усвідомити ладові зв'язки, закономірності чергування ступенів. Найлегше запам'ятовуються особливості кадансових зворотів. Відтворення гармонізованих закінчень пісень є невід'ємним елементом формування навичок елементарного ладового чуття.

Музичні приклади спочатку виконує на інструменті викладач, потім студент намагається їх практично відтворити. Така форма роботи сприяє розвитку не тільки функціонального, але й ритмічного чуття. Сучасний студент зобов'язаний вміло орієнтуватись у зміні гармонійних функцій стосовно особливостей метро-ритму.

Проте від студента спочатку не варто вимагати правильного з'єднання акордів. Основна увага мусить бути зосереджена на визначенні та відтворенні гармонійних функцій. Зміну розташування акорду також не варто передчасно вважати помилкою, головне, щоб студент якомога швидше отримав особисте внутрішнє

чуття гармонійних функцій. На початковому етапі занять характерні ланцюжки акордів не повинні виходити за межі T-D-T, T-S-T, T-D-VI-S-II-T, T-S-K_{6/4}-D-T тощо. Запам'ятовування, пізнавання та правильне застосування таких ланцюжків («квадратів») необхідні для успішного удосконалення навчально-виховного процесу стосовно слухового підбору.

Інколи на заняттях може трапитись така ситуація, коли студент пропонує інший варіант гармонізації навчальної тестової вправи, не такий, який передбачає викладач. В такому випадку бажано все ж таки домогтися запропонованого варіанту, бо вказана послідовність акордів є найпростішою, вона, так би мовити, втілює квінтесенцію функціональних зв'язків і найкраще сприяє укріпленню ладового й гармонійного чуття. В той же час, не варто відразу відкидати запропоновані студентом варіанти гармонізації, бо серед них можуть бути і досить цікаві. Але слід наголосити, що вміння визначати основні функції «у чистому вигляді» слід вважати необхідним для подальшого удосконалення майстерності слухового підбору. Необхідно домогтися, щоб студент впевнено визначав необхідні функції, вмів швидко орієнтуватися в особливостях гармонізації навчальних завдань.

Студента, який раніше не захоплювався підбором на слух мелодій та акомпанементу до них, в майбутній практичній роботі з аранжування можуть спіткати певні професійно-виконавські труднощі. Тільки слуховий критерій може бути останньою інстанцією у визначенні правильності гармонізації та написання зручного другого або третього голосу до мелодії. Тому дуже важливо студенту своєчасно перейти до самостійної гармонізації мелодій. Але ж тут, поряд з існуючими музично-слуховими проблемами, необхідно враховувати також психологічний аспект особистості. Окремі студенти відчувають своєрідний страх перед слуховим підбором, недовіру до свого вміння правильно визначити гармонійні функції. Ось чому завдання на такому етапі повинні бути зрозумілими та простими.

В даному параграфі подається перелік завдань, які передбачають уміння знайти необхідне застосування трьох головних гармонійних функцій: тоніки, субдомінанти та домінанти (окремі приклади передбачають також застосування кадансового квартсекстакорду). Безумовно, вони можуть бути колоритно забарвлені витонченою гармонією, але вимагати цього від студента поки що

недоцільно. Запропоновані нижче практичні завдання виконуються таким чином: студент отримує нотний приклад і власноруч гармонізує його на фортепіано.

Приклад №12.

За городом качки пливуть

Українська народна пісня (зразок гармонізації)

Швидко

The image shows a musical score for the Ukrainian folk song 'За городом качки пливуть'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a 2/4 time signature and features a sequence of eighth notes. Above the treble staff, the chords F, F, F, B, C, C, C, F are indicated. The bass staff contains block chords corresponding to these notes. The tempo marking 'Швидко' (Allegro) is placed above the first measure.

Після того, як студент опанував принципи елементарної гармонізації простих мелодій, які передбачають застосування основних ступенів, йому доцільно запропонувати для навчальної роботи більш складні однотональні зразки. Тут уже варто застосовувати акорди II, III, VI, VII ступенів, різноманітні види септакордів, які до цього вивчалися на заняттях з гармонії. Таким чином, розширюється можливість багатоваріантної гармонізації, що також сприяє розвитку творчих здібностей студента. Для того, щоб успішно застосовувати різноманітні гармонійні засоби, варто добре пам'ятати їх звучання на слух, інакше гармонізація мелодії стане відірваною від професійного життя формальністю. Роль гармонічного аналізу відомих пісень та ансамблевих творів у цей період досить важлива. Не буде помилкою, якщо студент на цьому етапі вже почне аналізувати складні музичні зразки, бо ж гармонічні формули поступово запам'ятовуються, і в подальшому вони можуть бути застосовані в навчальних та практичних завданнях.

Специфіка такої навчальної дисципліни як «Основи естрадного аранжування» за браком часу не може містити ретельної роботи над створенням акомпанементу. Цей вид навчальної діяльності втілюється на заняттях з концертмейстерського класу. Проте закріплення певних навичок написання акомпанементу шляхом виконання відповідних індивідуальних завдань варто вважати дуже корисним.

Після того, як елементарне функціональне чуття досягне певного прийняттого рівня, слід визнати доцільним часткове фактурне оформлення акомпанементу відповідно характеру запропонованої мелодії. На цьому етапі навчання не кожний

студент ще може якісно відтворити на інструменті необхідну фортепіанну або баянну фактуру, але певні експерименти в цьому напрямку необхідні. Тут суттєвою допомогою для студентів може бути запис акомпанементу та наступне виконання його. Така форма роботи дозволяє конкретизувати творчі прагнення молодих педагогів-музикантів. Деякі студенти з великими зусиллями позбавляються прямолінійного погляду на гармонізацію, тобто вони мислять в основному лише тризвуками та шукають функції, виходячи з відповідних звуків на дану лічильну долю. В сучасних піснях такий метод не завжди дає позитивний результат, бо композитори досить часто вживають затримання та побічні тони, що робить гармонізацію яскравішою, але більш важкою для музикантів-початківців. Намагаючись розширити палітру акордів, необхідно наполегливо аналізувати значну кількість музичних зразків, бажано, створених відомими професіональними композиторами, щоб усвідомити особливості їх гармонійної мови.

Запитання для обговорення:

1. Яким чином можна розвивати елементарне функціональне чуття?
2. Чи допомагає розвиток елементарного функціонального чуття набуттю навичок естрадного аранжування?
3. Яка роль самостійної роботи студента у формуванні навичок функціонального чуття?

Практичні завдання:

а) Гармонізувати мелодії:

1. Українська народна пісня «А ти мене, вражий сину, не займай»



2. В. Савицький. «Гуцулка Ксеня»

Con moto

1.

2.

1.

2.

3. Музыка С. Ткачука, слова О. Яловської. «Скрипаль»

Весело

Ті - лі, ті - лі, ті - лі, ті - лі, ті - лі - ля, ви не чу - ли,
ви не чу - ли скри - па - ля! Грав він, грав він, грав він, грав він
діг - во - рі та й хо - вав - ся, та й хо - вав - ся у тра - ві.

4. Є. Карпенко. Вправа

5. Є. Карпенко. Вправа



6. Є. Карпенко. Вправа



2.4. Відхилення та модуляції в тональності першого ступеня спорідненості

Як відомо студентам із курсу гармонії, відхилення слід визначати як тимчасовий перехід до іншої тональності, не закріплений каденцією. По своїй суті відхилення не є модуляцією, воно є способом розширення тональності, тобто збільшення кількості гармоній, підпорядкованих центральній тоніці. На відміну від відхилення, модуляція веде до утворення нового тонального центру. Модуляція і відхилення є потужним засобом художньої виразності, що збагачує можливості втілення різноманітних образів. Тому опанування практичною технікою модуляції до тональностей першого ступеня спорідненості є дуже важливим етапом у процесі навчання підбору на слух. Якщо однотональний виклад обмежується акордами однієї тональності, то різнотональні побудови можуть містити певні відхилення, модуляції або співставлення. Цей досить складний для підбору тип викладу музичного матеріалу потребує нового якісного підходу до слухового гармонічного аналізу.

З курсу гармонії студентам відомо, що відхилення – це короткочасний перехід у побічну тональність, модуляція – перехід у

нову тональність і закріплення в ній музичної побудови. Співставлення виникає внаслідок появи нової тональності без модулюючого переходу.

Перехід у нову тональність може мати зовнішні ознаки в мелодії у вигляді випадкових знаків, але може здійснюватися і без них. Відхилення досить рідко починається з побічної тоніки. Для того, щоб виявити гіпотетичну можливість відхилення, можна використати такий прийом: кожен звук даного голосу слід розглянути як основний звук, терцію або квінту нової тоніки. В таких випадках, як правило, орієнтуються на більш важкі долі такту. Коли ж таку можливу тоніку знайдено, варто перевірити, чи зручно на попередньому звукові взяти домінанту, яка б правильно розв'язувалася. Надалі перевіряють, наскільки логічно поєднується побічна домінанта (субдомінанта) з акордом, який підводить до відхилення (модуляції).

Здобувачі вищої освіти, які вивчають курс «Основи естрадного аранжування» мають усвідомити важливість модуляції, як потужного засобу розвитку музичного матеріалу. Слід згадати, що однотональними бувають або якась частина твору, або ж твір невеличкого розміру. В процесі удосконалення навичок підбору на слух, студенти навчаються виконувати прості функціональні модуляції. Більш складні види (переходи в далекі тональності, відчуття мелодійних модуляцій) вивчаються в процесі самовдосконалення, в процесі професійної діяльності.

Безпосередній зв'язок тональностей ґрунтується на функціональних відношеннях їх тонік. Чим простіші ці співвідношення, тим ближчі тональності одна до одної.

З курсу гармонії студенти знають, що процес модулювання з даної тональності в іншу (першого ступеня спорідненості) містить чотири характерних етапи:

- 1) показ основної тональності;
- 2) застосування проміжного акорду;
- 3) введення модулюючого акорду;
- 4) закріплення в новій тональності.

Кожна мажорна тональність, як відомо з курсу гармонії, має дві тональності першого ступеня спорідненості, які входять до його домінантової групи: тональність домінанти та її паралелі. Наприклад, для До-мажору – це соль-мінор та мі-мінор. Найбільш поширена модуляція безпосередньо в тональність V ступеня. В

цьому випадку найчастіше проміжним акордом є тоніка, а також VI, субдомінанта або II нової тональності.

Для до-мінору тональності доміантової групи це – Мі-бемоль-мажор, соль-мінор, Сі-бемоль-мажор та Соль-мажор.

Гармонізуючи запропоновану мелодію, студент мусить визначити, в якому напрямку (субдомінантовому або доміантовому) та в яку тональність здійснюється модуляція. Такий аналіз необхідний особливо в перший період занять, бо ж виконати навіть просту модуляцію «автоматично», довіряючи лише власній інтуїції, зможе не кожний студент.

Слід пригадати, що субдомінанта нової тональності в своїх різноманітних видах (S, II, VI) природно веде до повної каденції в новій тональності і тому вона найбільш бажана як проміжний акорд при модуляції в доміантовому напрямку.

При переході з мінору до паралельного мажору часто у вихідній тональності вводиться перерваний зворот, де VI ступінь переключається в новій тональності на S.

Приклад № 13.

VI = S

VI=S

Необхідно нагадати про велику користь від гри послідовностей, секвенцій та модуляцій, що вивчаються студентами в курсі гармонії. Повторення цих завдань значно полегшує процес усвідомлення специфіки гармонізації модулюючих мелодій.

Перехід до тональностей субдомінантової групи також зустрічається в сучасних піснях досить часто і такі модуляції важливо опанувати в процесі вивчення ансамблевого аранжування. Для мажора існує чотири тональності першого ступеня спорідненості, які входять до його субдомінантової групи: паралельна тональність, субдомінанта і паралельна їй та тональність мінорної субдомінанти. Наприклад, для До-мажору – це ля-мінор, фа-мажор, ре-мінор та фа-мінор.

Мінору належать дві відповідні тональності субдомінантового значення – субдомінантова та паралельна їй. Для до-мінору – це фа-мінор та Ля-бемоль-мажор.

При модуляції в тональності субдомінантової групи проміжний акорд може мати в новій тональності різноманітне значення - перш за все, D, III, T, VI, рідше S або DD.

Гармонізуючи мелодію, важливо також звернути увагу на випадкові знаки, або, якщо їх немає, на появу нової тоніки там, де її наявність стає безперечною. Потім важливо здійснити логічний перехід до нової тональності. Найбільш розповсюджені відхилення та модуляції в паралельні тональності. Зокрема, такі тональні співвідношення характерні для народної музики.

При гармонізації запроваджених нижче прикладів варто звернути увагу на характерні для сучасних естрадних пісень секвенційні побудови, наприклад:

Приклад № 14.

Вибач мені цю примху

Музика П. Карлі.

The musical score for 'Вибач мені цю примху' is written in 12/8 time. The first staff contains the melody with chords A7, Dm7, and G7. The second staff contains the accompaniment with chords Cmaj7, Am7, Dm7, E7, and Am.

Запитання для обговорення:

1. Яка роль модуляцій в розвитку музичного матеріалу?
2. Наскільки важливо опанувувати модуляції для формування вмінь гармонізації мелодій?
3. Чи зустрічаються модуляції в естрадних піснях?
4. В чому полягає складність гармонізації мелодій, в яких зустрічаються відхилення або модуляції?
5. Наскільки часто зустрічаються однотональні вокальні твори?

Практичні завдання:

а) Гармонізувати запропоновані мелодії:

1. С. Вакарчук. «Відпусти»

Moderato

The musical score for 'Відпусти' is written in 4/4 time. The first staff shows the melody with a repeat sign. The second staff shows the melody with two endings, labeled 1. and 2.



2. О. Пономарьов. «З ранку до ночі»

Con moto



3. Е. Л. Вебер. «Темна вечеря»

Con moto



4. Музика В. Верменича, вірші М. Сингаївського. «Чорнобривці»

Moderato



5. В. Лебедев. «Голубка»

Dolce

Musical score for 'Голубка' by V. Lebedev, marked *Dolce*. The score consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

6. О. Пономарьев. «Човен»

Con moto

Musical score for 'Човен' by O. Ponomarev, marked *Con moto*. The score consists of nine staves of music in 4/4 time. The first two staves show a melodic line with some triplets. The remaining seven staves are primarily chordal accompaniment, with some melodic fragments. The score concludes with a double bar line.

7. Музика Є. Карпенка, вірші В. Степанова, переклад з російської
О. Лобової. «Зелені Їжачки»

Con moto



1. Сніг лег-кий круж - ля - є, за - мі - та - є путь,



ї - жач - ки зе - ле - ні ву - ли - ця - ми йдуть.



У мі - стах і се - лах, по - бли - зу рі - ки,



по хат-ках о - се - лях хо - дять ї - жач - ки. не ба - жа - ють



ї - жач - ки по - вер - та - тись в ліс, а о - дин з них



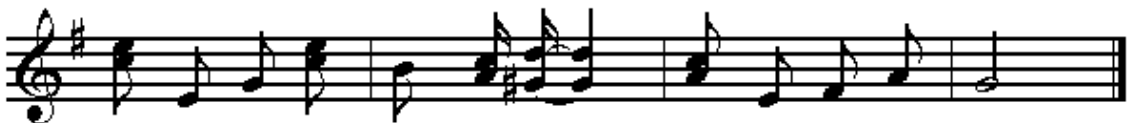
за - люб - ки йде у наш під' - їзд. Чу - ти кро - ки -



і за мить про - лу - на дзві - нок: на по - ро - зі



в нас сто - їть та - то - ї - жа - чок,



на по - ро - зі в нас стоїть та - то - ї - жа - чок.

б) Створити простий супровід до запропонованих мелодій:

1. Музика Н. Галабурди, слова Б. Федчука. «Азбука»

Весело

Бук - ви - АЗ - БУ - КУ - для нас вив - чи - ти на - па - м'ять час.

А, Бе, Ве, Ге, Ге, Де, Е - пер-ших бу-ков сім і - де.

Є, Же, Зе, И, І, Ї, ий - це по-ряд-ок їх та - кий.

Ля - ля - ля - ля - ля - це по-ряд-ок їх та - кий.

2. Музика М. Ведмедері, слова А. Камінчика. «Будь природі другом»

Помірно

Он пов - зе му - раш - ка, он хлю - по - че річ - ка.

Не ла - май ро - маш - ку, не топ - чи тра - вин - ку.

В зе - ле - ні діб - ро - ва, в ки - ти - цях ка - ли - на.

Глянь, я - ка чу - до - ва на - ша Ук - ра - ї - на!

3. Музика В. Лепешка, слова В. Кленца. «Вишиванка з гопачком» Грайливо. Хвацько.

У бра - ти - ка І - ван - ка со - роч - ка ви - ши - ван - ка па - ла - є, на - че мак. не хло - пець, а ко - зак! Гоп, гоп.

на - че мак. Не хло - пець, а ко - зак" // а ко - зак!

4. Музика Т. Димань, В. Кленца. «Гостює в нас зима»

Повжвавлено

Ле - тять, ле-тять сні - жин - ки на по - ле, ліс і сад. Ве - се-лий свій та -
но - чок тан - цю - є сні - го - пад. Бі - ла зи-монь-ко, де ти рік бу -
ла? Звід-ки ти ла - па - то - го сні - гу при-нес - ла?

5. Музика С. Ткачука, слова Б. Мельника. «Їжачок» (пісня-загадка)

Помірно, з рухом

Чи вга - да - є - те, ма-ля - та, хто на гряд - ці бі - ля ха - ти
сі - ру свит - ку о - дяг - нув, ні - би в по - пе - лі по - був?
Ой, ой, ой, ой, ой, ой, ні - би в по - пе - лі по - був.
Ой, ой, ой, ой, ой, ой, ні - би в по - пе - лі по - був.

6. Музика В. Лепешка, слова В. Вівденко. «Краса землі»

Не поспішаючи. Співуче

Бі - жить дже - рель - це і спі - ва - є, до річ - ки лю - бо при - па -

да - є. Вер - ба над річ - ко - ю схи - ли - лась і в чис - ту во - ду за - ди
 ви - лась. І в чис - ту во - ду, і в чис - ту во - ду,
 і в чис - ту во - ду за - ди - ви - лась.

7. Музика С. Ткачука, слова Л. Вахняк. «Матуся моя рідненька»

Помірно

Хо - ті - ла б, ма - ту - сю, я пшаш - ко - ю ста - ти, від щи - ро - го сер - ця то -
 бі по - ма - га - ти. При - сядь бі - ля ме - не, мо - я до - ро - гень - ка, а
 я при - ту - лю - ся до тво - го сер - день - ка. Ма - ту - сю, ма - ту -
 сю, рід - нень - ка мо - я. Ма - // 2. Я // - я.

8. Музика і слова С. Ткачука. «Протікала річка»

Весело

Про - ті - ка - ла річ - ка, а на річ - ці мос - тик, на міст - ку о -
 веч - ка, а в о - веч - ки - хвос - тик. За - шу - мі - ла річ - ка,
 по - ла - мав - ся мос - тик, а в то - ї о - веч - ки ві - дір - вав - ся

хвос-тик. а в то-ї о - веч - ки ві - дір - вав - ся хвос -тик.

Тра - ля, ля - ля, ля, ля, ля, ля. Тра - ля, ля - ля, ля, ля, ля, ля.

2.6. Особливості гармонізації українських народних пісень

Сучасна українська естрада хоч і зазнала великого впливу афро-американської музики, не відірвалася від свого національного коріння. Кращі українські гурти створюють яскраві пісенні зразки, в яких можна почути інтонації народних наспівів. Саме зв'язок з витоками дає музиці довге життя. Для того, щоб здобувач вищої освіти міг продовжити і розвивати цю традицію на ниві аранжування пісень для естрадного вокального ансамблю, важливо ближче познайомитися з українською народною пісенною творчістю.

Слід визнати, що не зважаючи на певні успіхи в підборі та гармонізації естрадних пісень, здобувачі вищої освіти часто відчують труднощі у вільному підборі гармонічних функцій до народної мелодії. І це не дивно. Бо якщо у сучасних або досить недавніх піснях ладова структура близька до «професійної» мажороміночної, то ряд архаїчних мелодій може мати особливу ладову структуру, побудовану на дивних для вуха сучасного музиканта принципах. Досить часта зміна устоїв, використання діатонічних ладів, часто – відхилення від сучасної європейської мажороміночної системи, – все це веде до розгубленості студента-початківця, який хоче пристосувати народну пісню до концертного виконання (така необхідність виникає часом в період педагогічної практики, а також під час вивчення ансамблевого аранжування).

Звичайно, будь-яка обробка істотно впливає на будову художнього образу і характер пісні. Народні пісні часто співалися «для себе» і не були призначеними для виконання на сцені – уже це вимагає уважного ставлення до обробки. Тут можна провести паралель з літературою: те, що ми кажемо в побуті, зовсім не завжди буде переконливо виглядати на папері. Потрібна художня передача змісту, характеру розмови, якщо ми хочемо відтворити її на

сторінках своєї літературної праці. Так само і народна пісня: не для образи наших фольклористів буде сказано, що на сцені вони лише намагаються відобразити те, як співали в народі, бо співають не для власного висловлювання, а для слухачів, а це змінює виражальну адресацію корінним чином.

Правда, не зміна адресації є головною вадою на шляху опанування техніки обробки народної пісні (будь то для музичного інструменту або ж для вокального ансамблю). Студентам зазвичай не вистачає винахідливості саме у гармонізації народних мелодій, ладова структура яких буває незвичною.

Слід зауважити, що інколи специфіка нотації народної пісні може заводити у глухий кут. Мова йде про застосування чималої кількості спеціальних позначок, які визначають підвищену, занижену інтонацію та інші ладові особливості, які звичайними нотами не фіксуються. Такий запис ми можемо побачити у збірках народних пісень, зібраних на Сумщині М. П. Назаренком (див. приклад №22). Правда, не всі збирачі фольклору користувалися додатковими позначками при нотній фіксації народних пісень – наприклад, відомі фольклористи В. Дубравін, О. Стеблянко використовували звичайну нотацію (як і композитори минулого – М. Лисенко, М. Леонтович та інші). Не варто припускати, що, скажімо, Дубравін «не чув» відхилень від традиційного строю: ця людина мала винятковий абсолютний слух. Застосування мажоромінорної системи для запису українських народних пісень можна пояснити тим, що цей метод є більш демократичним, він розкриває можливість для ознайомлення з піснями широкого кола не тільки професіоналів-дослідників, але й любителів народної пісні. Спеціальний запис доступний скоріше для фольклористів-етнографів. Крім того, важко уявити обробку народної пісні, яка адресована пересічному ансамблю, де б значилися рекомендації стосовно чвертьтонових відхилень від сучасної ладової системи. Тому для студентських обробок варто користуватися звичайною нотацією. Використання пісенних зразків із спеціальними інтонаційними позначками цілком можливе, хоча у ансамблеву обробку їх переносити не варто. На фортепіано такі позначки, звичайно, не виконуються внаслідок темперованої природи інструменту.

Ой бедная сиротиначка

Українська народна пісня

(з фольклорних записів М.П. Назаренка; варіативна терція)

Одна Гурт

Ой бед - на - я сі - ра - ті - нач - ка

2 Одна

по по взгорь - ю хо - ди - ла. Ги! 2. Хо - ди - ла,

4 Гурт

да по взгорь-ю хо - ди - ла, всі я-го - доч-ки бра(ла). Ги!

6 Одна Гурт

3. Я - го - доч - кі, бра - ла, бра - ла да я - го - доч - кі,

8 Одна

та на - бра - ла пов - а - хо - точ(ки). Ги! 4. Пов - а - хо - точ - ки,

10 Гурт

та на - бра - ла, пов - а - хо - точ - кі, чи не сес - ті по - ес(ті). Ги!

12 Одна Гурт

5. По - ес - ті, чи не сес - ті по - ес - ті,

14

чи чу - жо - му бать - ку нес(ті). Ги!

Поставивши за мету освоїти жанр обробки народної пісні, здобувачеві вищої освіти необхідно навчитися впевнено аналізувати їх мелодику, особливості ладової структури та гармонійну підоснову. Аналіз мелодичної лінії допомагає визначити жанрову належність пісні, форму, показує зв'язок музичного та літературного матеріалів (музично-синтаксичну структуру). Аналіз

поспівок, з яких складається наспів, дає можливість розкрити мовні, магічні, емоційні та ін. передумови формування музичних інтонацій. Типи мелодики виділяють такі (звичайно, застосовується і безліч перехідних, мішаних типів):

- кантиленна (плавність та виразність мелодичної лінії, розспівування складів):

Приклад № 16.

Ой за гаєм

Українська народна пісня
(кантиленна мелодика)

Помірно



Ой за га - ем зе - ле - нь - ким, ой за га - ем



зе - ле - нь - ким бра - ла вдо - ва льон дріб - нь - кий.

- моторна (складається, головним чином, з маршових і танцювальних пісень):

Приклад № 17.

Вчера ввечір ізвечора

Українська народна пісня (моторна мелодія)
речитативна (див. приклад № 25).

Помірно



Вче - ра вве - чер із - ве - че - ра зи - йшла яс - на зо - рень - ка.



Вче - ра вве - чір із - ве - че - ра зи - йшла яс - на зо - рень - ка.



При - шла ку мі до ка - сар - ні, при - шла ку мі до ка - сар - ні



са - ма мо - я ми - лень - ка.

Примітними особливостями речитативної мелодики є те, що:

- виклад наближається до ритмоінтонацій мовлення;
- кожна фраза із своїм власним устоем складає своєрідне індивідуалізоване зерно наспіву.

Музична думка речитативного наспіву тече від початку до «коми», до «запитальної» інтонації і т. д., в закінченні ставиться «крапка»: саме таку місію виконує кінцевий устій. Речитативна мелодика – найдавніша у фольклорі. Вона широко представлена в епіці і ліро-епіці (думах, билинах, голосіннях, частково в баладах).

Не завжди можна чітко розрізнити три типи мелодики в обрядових піснях. Для обрядових наспівів загалом показова речитативність (це піший тип інтонування). Однак лаконізм обрядових наспівів і зв'язок багатьох з них із обрядовими діями (тобто, з рухом і танцем) створює передумови для «сплаву» речитативності з моторикою і (меншою мірою) з кантиленністю.

Приклад № 18.

Було два чужоземці

Українська народна пісня

(речитативна мелодика)

Вільно



Бу - ло два чу - жо - зем - ці да по - ма - ню - ва - ли дєв - ки.

О - дин чу - жо - зе - мець п'є да гу - ля - є,

а дру - гий чу - жо - зе - мець дєв - ки пуд - мов - ля - є.

Визначення ладової належності мелодії народної пісні є конче потрібним при спробі її гармонізації. Слід визнати, що ладова палітра української пісні набагато ширша, ніж можуть сприйняти невідповідно аранжувальники-початківці. Застосування загальновідомих діатонічних ладів народної музики в українських піснях теж має свою специфіку, яку необхідно враховувати, щоб не порушувати закономірностей розвитку музичного матеріалу.

Лад у народній пісні є системою відношень опорних тонів наспіву. Визначення ладових устоїв у кожній пісні є першочерговою справою щодо гармонізації мелодії. Без усвідомлення функціо-

нальної підоснови важко міркувати про обробку, бо з перших кроків опанування аранжування практично неможливо створити поліфонічний твір з яскравим лінеарним розвитком голосів.

Устій – тон наспіву, який є логічним центром інтонаційного звороту (поспівки, сегменту). Як правило, устоїв буває кілька (від 2 до 4 і більше). Цим устій відрізняється від тоніки, яка є головним і єдиним ладотональним центром мелодії або її значного фрагменту. Для фольклору показова змінність устоїв у наспіві, тобто почергове висування то одного, то іншого із тонів наспіву в ролі тимчасових ладових опор. Крім поняття «устій», вживається ще визначення «опорний тон». Усвідомлення специфіки ладової будови і розташування опорних тонів (устоїв) – найважливіший крок до опанування навичок гармонізації народної мелодії.

Значний вплив на внутрішню динаміку ладу справляє *ладова змінність*. В це поняття входить зміна устоїв в середині наспіву. Змінність може стосуватися також окремих ступенів наспіву – як їх хроматизація (альтерування), особливо – на різних ділянках наспіву. Цілеспрямована хроматизація надає характерного колориту наспівам. Типовою, наприклад, є висока кварта.

Приклад № 19.

Ягілочка

Українська народна пісня (двічі гармонійний мінор)

Я - гіл, Я - гі - лоч - ка, Я - гі - ло - ва - доч - ка,
у - ста - ла ра - не - сень - ко, вми - ла - ся бі - ле - сень - ко.

Досить звичний для студентів фрігійський лад часто проявляється у народних піснях досить завуальовано:

Приклад № 20.

Сонечко

Українська народна дитяча закличка
(елементи фрігійського ладу)

Со - неч - ко, со - неч - ко, од - чи - ни ві - ко - неч - ко.

Терміни «дорійський», «фрігійський» тощо не вказують на належність звукорядів до відповідних середньовічних систем, а лише підкреслюють в загальноприйнятих поняттях інтонаційну специфіку відповідних ступенів ладу.

Приклад № 21.

Ой полети, галко

Українська народна пісня (ладова змінність)

Вільно

Ой по - ле - ти, гал - ко, ой по - ле - ти, чор - на,
да на Січ ри - би їс - ти. ой при - не - си, гал - ко,
ой при - не - си, чор - на, від ко - шо - во - го віс - ти!

У наведеному вище прикладі можна вбачати чергування гармонічного та натурального видів мінору з елементами дорійського ладу, а також устоїв мі, сі, соль.

Приклад № 22.

Ой з-за лісу, лісу темного

Українська народна пісня (кварто-квінтова та великосекундова змінність: устої до, фа, соль)

Ой з-за лісу, із-за тем-но-го, із-під чор-но-го
га - ю, як крик - ну - ли та ко - за - чень - ки:
"У - ті - кай - мо, Не - ча - ю!"
"У - ті - кай - мо, Не - ча - ю!"

Першого вересня войну видавали

Українська народна пісня (Квартова змінність, такти 2 і 4)

Пер - шо - го ве - рес - ня вой - ну ви - да - ва - ли,
 3
 вшит - ких жов - ні - ронь - ків, вшит - ких жов - ні - ронь - ків
 5
 до вой - ска за - бра - ли, та до вой - ска за - бра - ли.

В наспівах, позначених впливами мажоро-мінору, широко вживається паралельна змінність (перехід з мажорного нахилу в паралельний мінор чи навпаки), відхилення і модуляції (останні досить зрідка).

Більшість вживаних у фольклорі ладів сформовано «горизонтально» – в рамках одноголосного (унісонного) співу. На відміну від них європейський мажоро-мінор склався в умовах багатоголосної «вертикалі» – гомофонно-гармонічного стилю. Через це навіть в одноголосних мажоро-мінорних мелодіях вчувається акордова підоснова (гармонічно-функціональні плани на зразок T – S – D – T тощо). Починаючи з середньовіччя, народна музика східних слов'ян розвивалася в контактах, що все посилювалися, із професійним мистецтвом, а з XVII ст. на неї почав справляти вплив мажоро-мінор. Тому в ладах народних мелодій, особливо в ліриці, простежуються риси середньовічних ладів та мажоро-мінору. Вони не завжди очевидні, тому що органічно сплавлені із ранньо-традиційними ладовими системами. Якою б стародавньою не була мелодія, сучасне «вухо» намагається знайти і в ній гармонійну підоснову. На перших етапах опанування обробки народної пісні виявлення відповідних функцій вбачається важливим аспектом виховання майбутнього фахівця.

Помітний пласт в українській народній ліриці складають наспіви із ознаками середньовічних ладів, насамперед – з рисами автентичності і, особливо, плагальності. Їх істотна особливість – закінчення наспіву на нижній кварті (нижній устій). Слухом, вихованим на мажоро-мінорі, ця кварта сприймається як домінанта

(V ступінь). Саме так гармонізував фінальний тон плагального ладу пісні «Отамане, батьку наш» М. Леонтович.

Приклад № 24.

Отамане, батьку наш

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича
(нижня кварта трактується як домінанта)

1. "О - та - ма - не, бать - ку наш, о - та - ма - не,
бать - ку наш, по - радь же ти те - пер нас.
по радь же ти те - пер нас.

The score is written for Tenor and Bass. The Tenor part is in the upper staff, and the Bass part is in the lower staff. The music is in 3/4 time and features a mix of 4/4 and 3/4 measures. The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes.

Однак закінчення на нижній кварти – це яскрава ознака плагальності ладу.

Приклад № 25.

Їхали чумаки

Українська народна пісня
(закінчення на нижній кварти)

Повільно

Одна Всі

Ї - ха - ли чу - ма - ки з У - кра - ї - ни
ста - ли на по - па - сах(и) край до - ли - ни.

The score is written for a single voice part. It is in 3/4 time and features a mix of 3/4 and 5/4 measures. The music is marked 'Повільно' (Ad libitum). The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes.

Аналіз ладової будови фольклорних наспівів засновується на спостереженні логіки розвитку конкретних інтонацій, поспівок. Принцип ладового аналізу може базуватися на вмінні студентів пізнавати елементи знайомих їм ладів народної музики. Ладова змінність і варіабельність ступенів ладу вносять в народну музику таку специфіку, яка невідома професійному мистецтву.

Як же студенту опанувати все ладове розмаїття української народної пісні? Шлях до цієї мети вбачається досить яким у принципі, бо він прокладається «від простого до складного». Тобто спочатку студенту варто пропонувати для аналізу і гармонізації такі зразки народних пісень, ладова структура яких найбільш близька до сучасної ладової системи. Тут варто обмежитися натуральним мажором, натуральним та гармонійним мінором та обмеженою палітрою гармонічних функцій.

Надалі можна рекомендувати гармонізацію фрагментів пісень з використанням одного якогось «незвичного» ладу (наприклад, міксолідійського, фрігійського або дорійського). Необхідно намагатися, щоб студент усвідомив саме специфічні мелодичні й гармонічні звороти, характерні для конкретного ладу. З одного боку можна не стримувати ініціативу студента, котрий намагається варіювати гармонізацію ладових зворотів, проте важливо досягти міцного усвідомлення характерних гармонічних ключів.

Позитивний результат дає так звана **порівняльна гармонізація**. Вона полягає в опрацюванні споріднених мелодичних фрагментів, які втілені за допомогою різних ладів. Безумовно, такий спосіб не дозволяє усвідомити старовинні лади як діатонічні системи, проте дозволяє відчувати колорит кожного ладу і допомагає здобувачам вищої освіти скоріше запам'ятати властиві тому чи іншому ладу гармонічні звороти.

Поступово ладова палітра фрагментів розширюється і студент уже отримує можливість гармонізувати зразки мелодій з розвинутою ладовою структурою.

Щодо опанування ладової змінності, тут у пригоді може стати традиція жартівливого переосмислення знайомих мелодій у новому ладі, яка досить популярна серед студентів-музикантів. То ж, гармонізація тієї самої мелодії в різних ладах може успішно використовуватись на зразок ладових етюдів.

Запитання для обговорення:

1. Чи відрізняється ладова структура українських народних наспівів та сучасних естрадних пісень?
2. Що таке устій в українській народній пісні?
3. Чи характерна для українських народних пісень ладова змінність?

Практичні завдання:

а) Гармонізувати українську народну пісню «Ой піду я до млина», враховуючи трансформацію ладового викладу:

1.

Швиденько



Ой пі - ду я до мли - на, до ді - ря - во - го,



чи не знай - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

2.



Ой пі - ду я до мли - на, до ді - ря - во - го,



чи не знай - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

3.



Ой пі - ду я до мли - на, до ді - ря - во - го,



чи не знай - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

4.



Ой пі - ду я до мли - на, до ді - ря - во - го,



чи не знай - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

5.



Ой пі - ду я до мли - на, до ді - ря - во - го,

чи не знай - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

6.

Ой пі - ду я до мли - на, до ді - ря - во - го,

чи не знай - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

б) Гармонізувати запропоновані народні мелодії з попереднім ладовим аналізом:

1. Українська народна пісня «Кажуть люди»

Ка - жут лю - ди шьо я ста - ра, а я ше не

ста - ра. Я ше си - на не же - ни - ла,

донь - ку не від - да - ла. // да - ла.

2. Українська народна пісня «Купала на Івана»

Не поспішаючи

4 Ку - па - ла на І - ва - на. Ку - пав - ся Іван,

до - ве - деть - ся й нам. Ку - па - ла - (а) на йва - на

3. Українська народна пісня «Весна-красна, що ти винесла»

Хутко



4 Вес - на крас - на, що ти ви - нес - ла?_

Ра - но, ра - но, що ти ви - нес - ла?

4. Українська народна пісня «Ой ходила дівчина»

Швидко



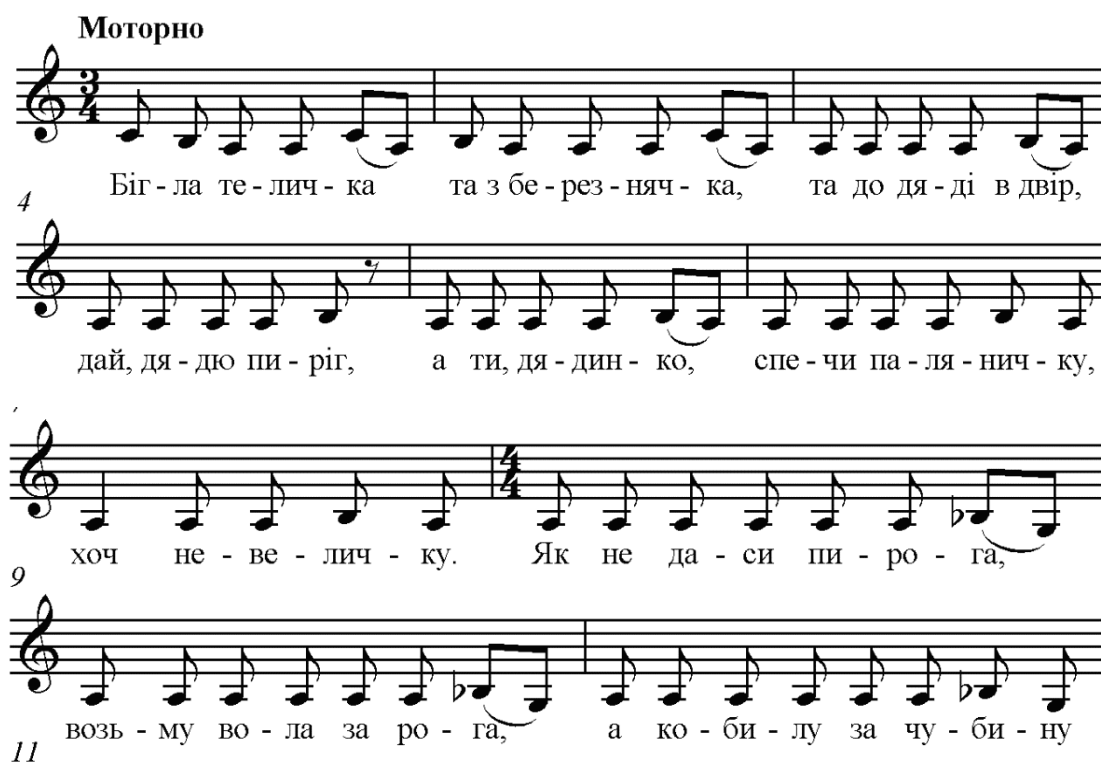
Ой хо - ди - ла дів - чи - на бе - реж - ком, ой хо - ди - ла

5 дів - чи - на бе - реж - ком, за - га - ня - ла се - лез - ня

9 ба - тіж - ком, за - га - ня - ла се - лез - ня ба - тіж - ком.

5. Українська народна пісня «Бігла теличка»

Моторно



4 Біг - ла те - лич - ка та з бе - рез - няч - ка, та до дя - ді в двір,

дай, дя - дю пи - ріг, а ти, дя - дин - ко, спе - чи па - ля - нич - ку,

9 хоч не - ве - лич - ку. Як не да - си пи - ро - га,

11 возь - му во - ла за ро - га, а ко - би - лу за чу - би - ну

11

та й ви - ве - ду на мо - ги - лу, а з мо - ги - ли та в ка - бак,

13

та й про - п'ю за п'я - так, а ти, дя - дю, бу - деш так.

6. Українська народна пісня «Петрівочка, мала нічка»

Помірно, наспівно

Пет - рі - воч - ка, ма - ла ніч - ка,

4

не вис - па - лась на - ша ді - воч - ка.

7. Українська народна пісня «Гей, волошин сіно косить»

Швидко

Гей, во - ло - шин сі - но ко - сить, а во - лош - ка їс - ти

но - сить. Тра - ля - ля - ля, тра - ля - ля - ля,

тра - ля - ля - ля, тра - ля - ля - ля, тра - ля - ля!

2.7. Специфіка джазової гармонізації

Важко заперечити, що музичне мистецтво ХХ та ХХІ століть зазнало істотного впливу джазу. Це стосується як естрадних пісень, так і творчості, так би мовити, серйозних композиторів. Цей вплив проявляється не тільки в синкопованих ритмах, але й у своєрідній гармонійній мові, яка хоч і ґрунтується на європейській функціональній системі, але має оновлене, своєрідне

звучання. Мажоро-мінорна ладова система залишається в джазі тією основою, на якій ґрунтується джазова гармонія. Проте недосвідчений музикант не завжди може з'ясувати функціональну основу джазової музики через велику кількість дисонансів та наявність блукаючого басу.

Часто здобувачі вищої освіти не можуть розібратися в джазовій гармонії, яка позначена літерами. Проте потенційному керівникові естрадного вокального ансамбля та аранжувальнику варто чітко знати гармонічні позначення. Для позначення джазових акордів використовуються літери, цифри та знаки. Використовується також позначення ступенів акордів римськими цифрами. Система позначення джазових акордів літерами дещо відрізняється від традиційної європейської, тому питанню читання джазової гармонії за літерами варто приділити певну увагу.

Слід пам'ятати, що великі літери латинського алфавіту означають:

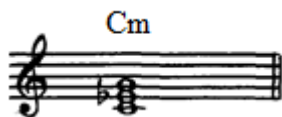
Мажорний тризвук, який побудований від звуку, позначеного літерою наприклад:



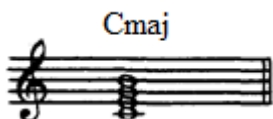
Основний тон (приму) акорду; цифра «7» означає, що акорд є септакордом, а маленька літера свідчить, що співзвуччя мінорне:



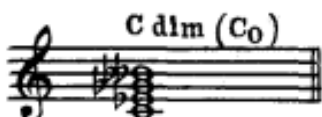
Подібним чином позначається мінорний тризвук:



Позначки маї або М (маї - англ. - Мажорний) означають, що до мажорного тризвуку додано інтервал велику септиму:

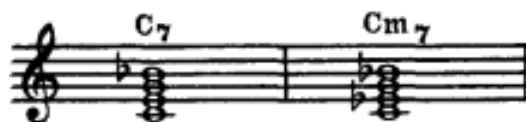


Якщо праворуч від великої літери написано dim (diminish – англ. – зменшувати), це означає, що застосовано зменшений септакорд:



Цифри в системі позначення джазових акордів означають:

«7» – малу септиму, яка додана до мажорного або мінорного тризвуку:



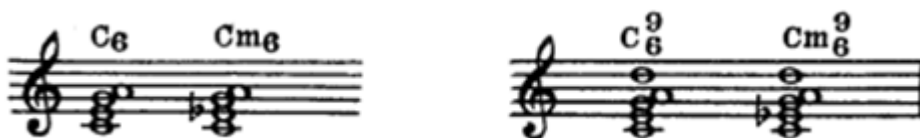
«9» без маj – означає додану велику нону, причому в акорді автоматично застосовується і мала септима:



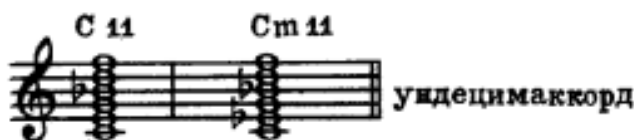
Сполучення Маj9 має означати, що до великого мажорного септакорду додано велику нону:



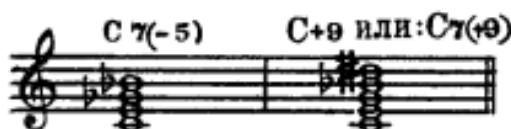
Важливо пам'ятати, що цифра 6, яка додана до мажорного або мінорного тризвуку означає велику сексту; цифри 9/6 – додані інтервали велику сексту (замість септими) і, велику нону.



Цифра 11 означає додану до мажорного або мінорного тризвуку малу септиму, велику нону та чисту ундециму:



Треба мати на увазі, що знаки бемоль та дієз, які проставлені праворуч від літери, означають зниження або підвищення всього акорду на півтону. Бемоль або дієз поруч з цифрою означають відповідно пониження на півтону або підвищення квінти, септими, нони, ундецими акорду та ін. Замість бемолів та дієзів перед цифрами можуть вживатися знаки – або +, наприклад:



Збільшений тризвук позначається знаком + поруч з літерою (без цифри), або написом aug.:



Знак + поруч з акордом, який позначений літерою та цифрою, може означати підвищену квінту (не септиму):



Слід пам'ятати, що нота сі в американській системі позначається літерою B, а не H. Тому сі-бемоль позначатиметься так:

B \flat

Вже при першому знайомстві з джазовими нотами відразу привертає увагу насиченість гармонізації. Складається враження, що музика дуже складна і не підпорядковується знайомим законам гармонії. Проте в подальшому здобувач вищої освіти переконується, що джазова гармонія, слідує тим же правилам і законам, що і гармонія класична. Джазова гармонія виникла в епоху панування класичної гармонії і виросла з неї. Проте студенту слід запам'ятати, що в джазовій гармонії застосовуються певні свої норми стосовно:

1. Обмеження на розрив між голосами по висоті (не більше за октаву між середніми і верхніми голосами, або не більш дві октави від баса). Це правило в джазі не застосовується.
2. Паралелізмів: допускається паралельний рух квінтами та квартами.
3. Руху всіх голосів в одному напрямі. Таким чином утворюється своєрідна багатоголосна втора..
4. Дисонуючих інтервалів. Джаз взагалі важко уявити без дисонансів.
5. Ну, а те, що в джазі можна як бажано переплітати голоси між собою, міняти їх кількість по ходу п'єси – це не було обмеженням і в класичній гармонії, коли мова заходила про оркестровку, інструментування музики.
6. Зіставлення тональностей. В класичній гармонії подібні модуляції «зіставленням» застосовуються на межі певних розділів, а у джазі – вельми часто.

7. Подвоєння тонів в акордах. Дозволяється подвоювати будь-які звуки.

Найбільш розповсюдженим і вживаним джазовим акордом є септакорд. Але слід зауважити, що джаз відрізняється не тільки ритмом і гармонією. Велику роль у формування «обличчя» різних напрямків джазу відіграє манера виконання, специфічний звукоряд «блюзової гами», вміння «свингувати».

Обмеженість курсу «основи естрадного аранжування» не дозволяють повною мірою зануритись в проблематику засвоєння джазової гармонії. Проте використання соковитих джазових акордів у аранжуваннях здатне підвищити творчу цінність виконаних навчальних завдань.

Запитання для обговорення:

1. Чи є щось спільне в джазовій та класичній гармонії?
2. Які характерні риси джазової гармонізації?
3. Чи вплинуло мистецтво джазу на українську музику?
4. Наскільки ідентичні позначення акордів літерами в різних системах?

Практичні завдання:

а) Виконати на фортепіано пісні з акордами, позначеними літерами

1. Вірші та музика С. Дяченка. «Мозаїка»

Жваво

Г

G/F#

C

E⁷

Am

Am/G

Про - мін_чик Сон_цю го - во - рив: я Зем_лю світ_лом ос - ві -

D⁷

D⁷/C

H⁷

Em

D⁷

G

- тив і в світ_лі ба_чив яс - но - Зем_ля та_ка прек_ра - сна! Зо -

H⁷

Em⁷

D⁷

G

C

D⁷

- ча - ми о - ке - а нів, в на - мис_ті ост_ро_вів, в хус - ти_ноч_ці ту_ма_нів,

Приспів

G

G/F#

C

D⁷

в мо_за_ї_ці вог_нів. Мо_за_ї_ка, мо_за_ї_ка, ве -

се-лі ко-льо-ри, пла-не-та ус-мі-ха-єть-ся від їх жи-во-ї
 гри! Ми теж скла-де-м мо-за-ї-ку з пі-сень і го-ло-сів, не-
 хай во-на в плі-та-єть-ся в гар-мо-ні-ю сві-тів! Хма-//
 //мо-ні-ю сві-тів! Мо-за-ї-ка, мо-за-ї-ка, ве-се-лі ко-льо-
 ри! Пла-не-та ус-мі-ха-єть-ся від їх жи-во-ї гри! Ми
 теж скла-де-м мо-за-ї-ку з пі-сень і го-ло-сів, не-хай во-на в плі-
 та-єть-ся в гар-мо-ні-ю сві-тів, в гар-мо-ні-ю сві-
 тів! в гар-мо-ні-ю сві-тів!

1. Промінчик Сонцю говорив:

Я Землю світлом освітив
 І в світлі бачив ясно –
 Земля така прекрасна!..
 З очами океанів,
 В намисті островів,
 В хустиночці туманів,
 В мозаїці вогнів!..

Приспів:

Мозаїка, мозаїка.
 Веселі кольори!
 Планета усміхається
 Від їх живої гри!..

Ми теж складемо мозаїку
 З пісень і голосів,
 Нехай вона влітається
 В гармонію світів!..

2. Хмаринкам вітер говорив:
 Я світом білим пролетів,
 Від того я щасливий –
 Що світ у нас красивий!..
 Яскравий, кольоровий,
 Рухливий, гомінкий,
 З усіх боків чудовий,
 Веселковий такий!..

Приспів. (Двічі)

2. Вірші та музика С. Дяченка. «Дзвіночок»

Рухливо F C^7 F



У ро-ди-ні Дзво-нів свя-го – на-ро-дивсь ма-лий дзві-но-чок,

B F Gm C^7



в ньо-го сріб-ний го-ло-со-чок і ве-се-лі о-че-

F F/E^b B $ndim$ F D^7 Gm



-ня-та, в ньо-го сріб-ний го-ло-со-чок і ве-се-лі

C^7 F **Приспів** F Gm C^7 F



о-че-ня-та. Дінь, дінь, дінь, дон дон, ді-лі, ді-лі, дон!

B F G C^7 F Gm



Ді-лі, ді-лі, дон дон, ді-лі, ді-лі, дон! Дінь, дінь, дінь, дон-дон,

C^7 F B F C^7 F



ді-лі, ді-лі, дон! ді-лі, ді-лі, дон дон, ді-лі, ді-лі, дон!

3. Блюз «Доброго ранку»

Moderato

Musical score for Blues «Доброго ранку» (Good Morning). The score is written in treble clef, 4/4 time, and consists of four staves. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked Moderato. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) at the beginning. The score features several triplet markings (indicated by a '3' under a bracket) and various chords: C, C⁷, F⁷, D⁷, G⁷, and C. The melody is characterized by a bluesy feel with a mix of eighth and quarter notes.

2. Музыка С. Джоппіна. «Кленовый лист»

Moderato

Musical score for «Кленовый лист» (Maple Leaf) by S. Joppina. The score is written in grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time, and consists of three systems. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked Moderato. The dynamics are marked *f* (forte). The score features various chords: E^b7, A^b, A^o, E^b7, H^o, A^b, A^o, and E^b7. The melody is characterized by a bluesy feel with a mix of eighth and quarter notes.

3. Музика Є. Боумена. «Дванадцята вулиця»

Moderato

C G⁷

C G⁷

¹ D⁷ G⁷ D^m G⁷ D^m⁷ G⁷

² C C⁷ F A^b⁷ C

D⁷ G⁷ C

4. Слова і музика Бенні Андерсона та Бьорна Ульвеуса. «Thank you for the music»

Moderately ♩ = 96

Chorus:

E F#m B7 E

Harry:

Thank - you for the mu - sic, the songs I'm sing - ing.

Cm Cm/B F# B E F#m

Thanks for all the joy they're bring-ing. Who can live with-out it? I

G#7 Cm Amaj7 Am(maj7)

ask in all hon-es-ty. What would life be with-out a song

РОЗДІЛ 3

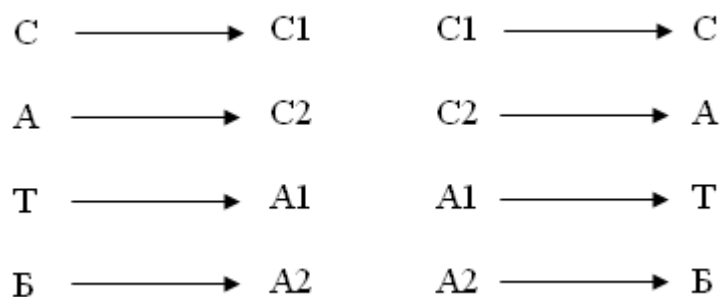
СТРОГІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ

3.1. Аранжування за допомогою схем

Трансформація партитур, написаних для вокального ансамблю або хору, зазвичай проводиться заради пристосування вимог партитури до можливостей того або ж іншого виконавського колективу. Аранжувальник має на меті врахування особливостей конкретного ансамблю. Важливо добре знати діапазони голосів співаків, їхню технічну підготовку.

Трансформація партитур виконується за певними схемами, які значно полегшують цей процес. Проте аранжувальник має проводити перестановку партій уважно, бо в ряді випадків діапазон ансамблевої партитури збільшується на октаву, а в інших ситуаціях – зменшується. Діапазон ансамблевої партитури збільшується в разі перекладення з однорідного складу на мішаний. Коли ж аранжування здійснюється з мішаного складу на однорідний – діапазон ансамблевої партитури скорочується.

Досить розповсюдженим способом перекладення є транспонування. Цей спосіб характеризується прямим перенесенням голосів, без зміни розташування акордів:



Малюнок 1. Перекладення шляхом транспонування або прямого перенесення голосів

Цей спосіб допускає перекладення як з однорідного хору на мішаний, так і навпаки. Головним є вибір нової тональності, яка дозволить розташувати всі партії у прийнятній теситурі. Спосіб транспонування зазвичай застосовується до партитур, де акорди

написані в тісному розташування. В процесі перекладення з однорідного складу на мішаний допускається «відривати» басову партію на октаву вниз. Вказаний спосіб застосовується як до чотириголосних творів, так і до партитур іншого виду.

Приклад 26.

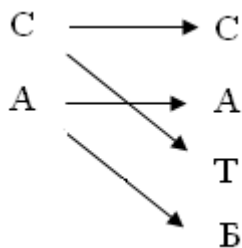
Розкопаю я гору

Українська народна пісня в обробці В. Некрасова

Перекладення з однорідного складу ансамблю на мішаний шляхом прямого перенесення голосів

C. та й по-сі - ю я ро - жу, та й по-сі - ю я ро - жу,
A.
C. та й по-сі - ю я ро - жу, та й по-сі - ю я ро - жу,
A.
T.
B.

Перекладення з однорідного дуету на чотириголосний мішаний квартет (уявне чотириголосся) здійснюється за наступною схемою:



Малюнок 2. Перекладення з однорідного дуету на мішаний квартет

Дублювання партій дає досить насичене звучання.

З новим роком вас, люди

Вірші Т. Компанієць та М. Петренка, музика Є. Карпенка

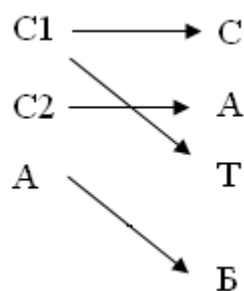
Двохголосний однорідний ансамбль

То ж будь - те здо - ро - ві, ве - се - лі, щас - ли - ві,

Чотирьохголосний мішаний ансамбль

То ж будь - те здо - ро - ві, ве - се - лі, щас - ли - ві,

Перекладення з триголосного однорідного на чотириголосний мішаний склад виконується так:



Малюнок 3. Перекладення з одноголосного тріо на мішаний квартет (тенор дублює в октаву партію сопрано)

Тенор в таких партитурах дублює партію сопрано у своїй теситурі. Діапазон партитури, звичайно, збільшується на октаву.

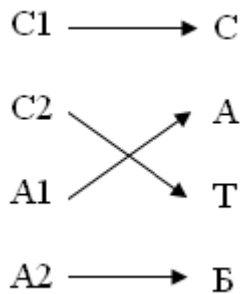
Ой сивая зозуленька

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича

ла. При-ле-ті-ла й увишнев са-док, там сі-ла, за-ку-ва-ла,

ла. При-ле-ті-ла й увишнев са-док, там сі-ла, за-ку-ва-ла,

Позитивний творчий результат приносить аранжування за схемою, яка передбачає розширення діапазону твору на октаву та перехресне перенесення середніх голосів:



Малюнок 4. Перекладення з однорідного квартету на мішаний з перехресним перенесенням середніх голосів

Слід зазначити, що бажано мати оригінал, в якому акорди написані в тісному розташуванні.

Ой ходить сон

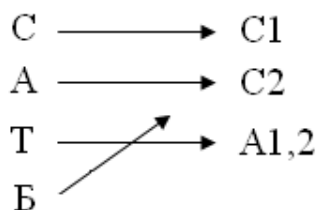
Українська народна пісня в обробці М. Макоди

Жіночий або дитячий хор (оригінал)

і ди-ти-ну

і ди-ти-ну

і ди-ти-ну



Малюнок 5. Перекладення з мішаного квартету на однорідний способом комбінування

Згідно наведеної схеми, партія баса «розчиняється» в середніх голосах, його звуки включаються у вертикаль лише в разі їх відсутності в інших партіях. Нижнім голосом стає тенор. Такі перекладення дозволяють отримати повноцінне звучання, особливо у творах з супроводом.

Приклад №31.

Смерека

Музика О. Білаша, вірші Д. Луценка

Дуже швидко

Мішаний ансамбль

Жіночий ансамбль

Piano

Як видно з наведеного прикладу, звуки басового голосу вводяться в акорд тоді, коли вони істотно впливають на забарвлення того або ж іншого співзвуччя. Безумовно, епізодичне використання звуків басового голосу (такт 2) потребує корегування голосоведення в середніх голосах.

Виконувати перекладення з мішаного складу ансамблю на однорідний можна й іншим способом. В такому випадку за основу

беруться верхній та нижній голоси (сопрано та бас). Середні голоси доводиться корегувати

Приклад №32

Садок вишневий коло хати

Музика А. Вахнянина, слова Т. Шевченка

Оригінал

Leggiero con moto ♩=184

Original musical score for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 12/8 time and marked *mf*. The lyrics are: Са - док виш - не - вий ко - ло ха - ти.

Перекладення

Transposed musical score for Soprano (C.) and Alto (A.). The score is in 12/8 time and marked *mf*. The lyrics are: Са - док виш - не - вий ко - ло ха - ти.

Instrumental accompaniment for the original version, marked *f*. The score is in 12/8 time and features a triplet of eighth notes. The lyrics are: хру - щі над виш - ня - ми гу - дуть, плу -

Як видно з наведеного прикладу, басова партія не повністю співпадає з партією других альтів. На словах «хрущі над вишнями» альтам віддано фрагмент тенорової партії, яка утворює секстову втору з сопрано.

Здобувачі вищої освіти, які вивчають курс «основи естрадного аранжування» мають пам'ятати, що перекладення з мішаного складу на однорідний потребують більше творчих зусиль, їх не завжди можна виконати, обмежившись певною схемою.

Запитання для обговорення:

1. Які ви знаєте способи строгих перекладень?
2. В чому особливість способу комбінування?
3. В яких випадках при перекладенні змінюється діапазон хорового твору, а в яких ні?
4. Де застосовуються строгі перекладення?
5. Яким чином можна перекласти партитуру, призначену для мішаного складу на однорідний склад?
6. Чи мають схеми перекладень практичне значення?

Виконати практичні завдання:

а) Перекласти з мішаного складу вокального ансамблю на однорідний способом прямого перенесення голосів:

1. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Пресвята Діво»

2. Зра - до - ва - ли - ся то всі свя - ті - ї Рож - де - ством.
4. Зра - до - ва - ли - ся то всі свя - ті - ї Рож - де - ством.

2. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Дала мені мати корівоньку»

Allegretto
mf

С. А.
Т. Б.

1. Да - ла ме - ні ма - ти ко - рі - вонь - ку
та на мо - ю бід - ну го - лі - вонь - ку.

mf *p* *p*

Detailed description: This is a musical score for a vocal duet. It consists of two systems. The first system has two staves: Soprano (С. А.) and Tenor (Т. Б.). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are '1. Да - ла ме - ні ма - ти ко - рі - вонь - ку'. The second system also has two staves. The lyrics are 'та на мо - ю бід - ну го - лі - вонь - ку.'. Dynamics are marked 'mf' and 'p'.

б) Виконати перекладення з однорідного складу ансамблю на неповний мішаний з прямим перенесенням голосів:

1. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Грицю, Грицю, до роботи»

Allegretto
f

С.
А.

1. «Гри - цю, Гри - цю, до ро - бо - ти!» - В Гри - ця пор - ва -
- ні чо - бо - ти. «Гри - цю, Гри - цю, до те - лят!» -

Detailed description: This is a musical score for a vocal duet. It consists of two systems. The first system has two staves: Soprano (С.) and Alto (А.). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'f'. The lyrics are '1. «Гри - цю, Гри - цю, до ро - бо - ти!» - В Гри - ця пор - ва -'. The second system also has two staves. The lyrics are '- ні чо - бо - ти. «Гри - цю, Гри - цю, до те - лят!» -'. Dynamics are marked 'f'.

-ні чо - бо - ти. «Гри - цю, Гри - цю, до те - лят!» -

В Гри - ця ні - жень - ки бо - лять. Де б м'ні сіс - ти!

в) Виконати перекладення з двоголосного однорідного складу на мішаний (квартет) з дублюванням партій:

1. Музика Є. Карпенка, слова М. Петренка. «Рідне місто»

4 Тво - я бать - ків - щи - на ма - ла цей край і ро -
7 ди - на, на нит - ці бла - кит - но - го Псла най - кра - ша пер -
10 ли - на! Тво - я бать - ків - щи - на ма - ла - цей
14 край і ро - ди - на, на нит - ці бла - кит - но - го Псла най -
кра - - - ша пер - ли - на!

2. Музика Д. Крижанівського, слова Т. Шевченка. «Реве та стогне Дніпр широкий»

Ре - ве та стог - не Дніпр ши - ро -
кий, сер - ди - тий ві - тер за - ви - ва.

г) Аранжувати для мішаного квартету (тенор дублює сопрано):

1. Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка «Гу-ду-ду».

19
Ой!
по-і- ха-ла до по-па. Ой, мага-я де бу-ла? Чом учо-ра не бу-ла?
Ой! Ой!

25
Бо-я-ла-ся со-ко-ла.
Ой!

The image shows a musical score for a mixed quartet. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 19, features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ой! по-і- ха-ла до по-па. Ой, мага-я де бу-ла? Чом учо-ра не бу-ла? Ой! Ой!". The second system, starting at measure 25, continues the vocal line with the lyrics: "Бо-я-ла-ся со-ко-ла. Ой!". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

1. Музыка Джулії Стайн, слова Семмі Чен, обробка О. Токар. «Let it show»

1 2 3 4
1. Ми свят - ку - ем і спі-ва - ем, зі свя - та - ми вас ві - та -

5 6
- ем! Вже сту - па - є на по- ріг

The image shows a musical score for the song "Let it show". It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 1, features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "1. Ми свят - ку - ем і спі-ва - ем, зі свя - та - ми вас ві - та -". The second system, starting at measure 5, continues the vocal line with the lyrics: "- ем! Вже сту - па - є на по- ріг". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

2. Музика М. Черниша, слова Є. Шморгуна. «Наш Інститут»

А.

1. Хай про те роз - ка - же ше - лест то - по - ли - ний,

хай жор жи - ни ска - жуть, що нав - крут цві - туть,

Б.

як сер ця - трем - ті - ли впер - ше, ко - ли йшли ми

в наш пе - да - го - гіч - ний ін - сти - тут. ін сти - тут.

г) Виконати перекладення для мішаного квартету з використанням перехрестного перенесення середніх голосів:

1. Музика Є. Карпенка, слова народні. «Колядка»

$\text{♩} = 110$

SOPRANO

1. Свя - тий - ве - чір, доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям

ALTO

на весь ве - чір. Дзво - ни дзво - нять, свя - то воз - ві - ща - ють,
на весь ве - чір

на ве - чір. Дзво - ни свя - то

все ра - ді - є, свя - то воз - ві - ща - є.

ра - ді - є, воз - ві - ща - є

2. Попурі на теми пісень групи Beatles

Дискант I
Та - та - та - та - та...

Дискант II
U...

Альт I
U...

Альт II
U...

Та - та - та - та...

Tum - tum...

Tum - tum...

Tum - tum...

U...

Та - та - та - та...

г) Перекласти для однорідного тріо або квартету:

1. Спіричуел «Deer river»

C.
A.
T.
B.

O don't you want to go to that gos - pel

feast, That pro - mised land, where all is peace?

д) Перекласти з мішаного складу на однорідний шляхом транспозиції (прямого перенесення голосів)

1. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Дала мені мати корівоньку»

Allegretto
mf

C.
A.
T.
B.

1. Да - ла ме - ні ма - ти ко - рі - вонь - ку

та на мо - ю бід - ну го - лі - вонь - ку.

е) Для 3-4 голосного жіночого вокального ансамблю способом комбінування:

1. Музыка Дж. Керна, слова О. Харбаха. Перекладення У. Стиклза.
«Дим».

Choir

They asked me how I knew my true love was true.

I, of course, re - plied, "Some - thing here in -

side, can - not be de - nied, de - nied."

2. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Коза»
(фрагмент)

Moderato

1.(2.) Го, го, го, ко-за, го, го, сі-ра-я, го, го, бі-ла-я, го, го, бис-тра-я,
ой роз-хо-ди-ся, роз-ве-се-ли-ся по сьо-му до-му, по ве-се-ло-му,
Ой роз-хо-ди-ся, роз-ве-се-ли-ся, Гей!

є) Аранжувати для чотириголосного мішаного квартету
шляхом перехресного перенесення середніх голосів:

1. Музика С. Краєвського, слова М. Чапінської, переклад Р. Скиби. «Сядеш у поїзд».

Приспів

Soprano 1
Soprano 2
Alto 1
Alto 2

Ся-деш у по-їзд, хай со-бі ї-де, мо-же у Пра-гу, мо-
Ся-деш у по-їзд, хай со-бі ї-де, мо-же у Пра-гу, мо-
Ся-деш у по-їзд, хай со-бі ї-де, мо-же у Пра-гу, мо-
Ся-деш у по-їзд, хай со-бі ї-де, мо-же у Пра-гу, мо-
- же у Ві-день, рі-де-ре-ва біг-ти-муть слі-дом, ли-
- же у Ві-день, мок-рі де-ре-ва біг-ти-муть слі-дом, ли-
- же у Ві-день, мок-рі де-ре-ва біг-ти-муть слі-дом, ли-
- же у Ві-день, мок-рі де-ре-ва біг-ти-муть слі-дом, ли-

7

- шиш по - за - ду всі ра - до - щі й бі - ди.
 - шиш по - за - ду всі ра - до - щі й бі - ди.
 - шиш по - за - ду всі ра - до - щі й бі - ди.
 - шиш по - за - ду всі ра - до - щі й бі - ди.

2. Музыка Г. Пфейля. «Ставок заснув»

Andante

p Ста - вок за - снув, в ве - чір - ній ти - ші віг -
 рець лас - ка - во - ї вес - ни лис - точ - ки по - ди - хом ко - лн - ше і на - ві -
 ва ча - рів - ні сні, і на - ві - ва *pp* ча - рів - ні сні.

3. Музыка С. Воробкевича, слова Т. Шевченка. «Огні горять»

Повільно, жалібно

pp Ма - буть, шко - да, що без при - го - ди, мов не - го - да,
 що без при - го - ди, мов не - го - да, ми - ну - ла

мо - ло - дість, ми - ну - ла мо - ло - дість мо - я,
 Ми - ну - ла мо - ло - дість мо - я,

4. Спіричуел «Sit down, servant»

S.
 A.
 I can't sit down, sit down, ser- vant, I can't sit down, My
 soul's so hap - py that I can't sit down!

ж) Зробити полегшену редакцію партитури та перекласти її для однорідного ансамблю способом прямого перенесення голосів:

1. Слова і музика С. Климовського, обробка Г. Давидовського. «Їхав козак за Дунай»

Moderato

S.
 A.
 T.
 B.
 ppp Ї - хав ко - зак за Ду - най, ска - зав дів - чин - ні: "Про шай!
 Ти, ко - ни - ку во - ро - нень - кий, ска - чи та гу - ляй!"

РОЗДІЛ 4

ВІЛЬНІ АРАНЖУВАННЯ

4.1. Створення двоголосних партитур для естрадного вокального ансамблю

Найчастіше процес створення партитур для естрадного вокального ансамблю полягає в тому, що до одноголосної пісні аранжувальник додає нові голоси з метою досягнення багатоголосного звучання твору. Цей процес змушує застосувати не тільки знання та навички з гармонії та поліфонії. Інколи стають у пригоді вміння гармонізації мелодій на слух, бо пісні з інтернету часто подаються в одноголосному вигляді, навіть без акордів. Інколи навпаки, існує можливість скачати акорди і слова, але мелодію треба підбирати на слух, використовуючи записи певного виконавця.

Якщо у розпорядження аранжувальника є ноти з акомпанементом, йому варто заздалегідь здійснити гармонійний аналіз твору і підписати акорди літерами. Це значно спростить опрацювання пісні.

Процес створення двоголосних партитур для естрадного вокального ансамблю може здійснюватись двома шляхами, тобто:

- спрощення фактури до двоголосся;
- ускладнення попереднього одноголосного викладу.

Кінцевий творчий результат ускладнення або спрощення партитури може дещо відрізнятись, бо, спрощуючи виклад, аранжувальник прагне зберегти найбільш виразні підголоски та інтонації, а другий шлях передбачає власноручне додавання голосів. Проте основні вимоги до двоголосної (або триголосної) партитури, не зважаючи на шлях її створення, аналогічні. Ці вимоги базуються на необхідності виразити гармонійну підоснову мелодії дуже обмеженими засобами, які пропонує двоголосся.

У процесі створення двоголосної вокальної партитури варто дотримуватись таких вимог:

- Тризвук або його обернення передаються у двоголоссі терцією або секстою.
- Кадансовий квартсекстакорд може бути замінений квартою.

- Чиста кварта на початку такту може застосовуватись як наслідок затримання в одному з голосів. В інших випадках вживання таких інтервалів, як чисті кварта і квінта на сильну долю вважається недоречним.
- Нестійкі гармонії, як правило, виражаються дисонуючими інтервалами – тритонами, секундами або септимами. Септакорд найбільш повноцінно замінюють секунда або септима, проте, заради зручного голосоведення можна задовольнитися терцією або секстою.
- Верхній голос двоголосної партитури звичайно відповідає основній мелодії оригіналу, другий або утворюється на основі звучання голосів вихідної партитури, або створюється аранжувальником.

Найпростішим варіантом двоголосся є втора в терцію. Проте було б помилкою думати, що будь-яка пісня може бути проспівана в терцію з початку до кінця, і таке звучання буде прийнятним. Періодично будуть виникати суперечності між функціональною підосною мелодії та другим голосом, чого не треба допускати навіть при виконанні твору без супроводу. Виконання з супроводом зробить такі розбіжності у гармонізації явними і різкими:

Приклад № 33.

Українська народна пісня «Ой за гаєм, гаєм»

Виклад у терцію (не правильно)

Ой за га - ем, га - ем, га - ем зе - ле - нень - кім,
там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нень - ким.

Відразу привертає увагу початок пісні, де відчувається тонічна функція. Тут терція не доречна, у другому голосі краще взяти звук тонічного тризвуку. Звук ля порушить плавність голосоведення, доцільніше не перевантажувати восьмі тривалості стрибками і проспівати тут звук фа в унісон. В другому такті в мелодії застосовується висхідний стрибок; тут також звук ре у другому голосі недоречний, бо мелодія передбачає звучання тонічної функції. Вводити в другому голосі звук до не варто, бо кварта і квінта утворюють занадто пусте звучання на тлі терцій. В

заключному такті також потрібно уникнути звуку ре. Робити стрибок в малу октаву на ля все-таки не варто, щоб не обтяжувати звучання твору. Краще звести голоси в унісон:

Приклад № 34.

Українська народна пісня «Ой за гаєм, гаєм»

Виклад у терцію (правильно)

Ой за га - ем, га - ем, га - ем зе - ле - нень - кім,
там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор-нень - ким.

У цьому варіанті аранжування можна простежити важливу тенденцію: коли мелодія іде вгору, доцільним стає застосування більш широких інтервалів, коли мелодична лінія іде вниз, застосовуються більш вузькі інтервали.

Інколи здобувачі освіти відстоюють право застосування у другому голосі (перший такт наведеного прикладу) звуку ре, бо разом з тонічною гармонією, яка звучатиме в супроводі, утворюється досить привабливий акорд (VI6/5). Проте в цій ситуації постає питання: чи спроможний студент витримати стиль і викласти гармонію такими м'якими «джазовими» акордами? Якщо спроможний, подібний творчий експеримент варто провести. Але якщо ні – тоді набагато корисніше вчитися враховувати гармонію оригіналу і підтримувати простий стиль пісні.

Вибір необхідного інтервалу при перекладенні на двох голосний однорідний хор здебільшого залежить від того, у якому мелодійному положенні знаходиться акорд або символізуючий його інтервал. Так, якщо в мелодії на домінантовій гармонії звучить ввідний тон, домінантсептакорд краще всього замінити збільшеною квартою:

Акація цвіте

Музика М.Черниша, слова П. Голубничого.

(застосування збільшеної кватири замість домінантсептакорду)

(Espressivo)

пах - ла со - лод - ко, так ми - ло.

Якщо ж в мелодії знаходиться квінта або основний тон домінантсептакорду, то змінюється й інтервал; у першому випадку найчастіше використовується велика секста:

Подивись, який день - красень!

Вірші І. Мазніна, музика Є. Карпенка

(застосування великої сексти замість домінантсептакорду)

ди - во - пта - хи - сні - гу - рі.

В разі використання в мелодії прими домінантсептакорду логічним буде використання у двоголоссі великої секунди:

Квітне земля

Музика Є. Карпенка, слова М. Сингаївського

(вживання великої секунди, як імітатора домінантсептакорду)

Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.

Проте слід зауважити, коли застосування прими домінітсептакорду у високому регістрі пов'язане з наступним низхідним рухом мелодії, подібна велика секунда звичайно не застосовується, бо вона породжує незручне голосоведення:

Приклад № 38.

Квітне земля

Музика Є. Карпенка, слова М. Сингаївського

(секунда замість доміант септакорду та наступний низхідний хід мелодії; невиправдані стрибки в другому голосі)



Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.

Замість секунди у таких випадках досить часто застосовують малу сексту, хоча вона і не зовсім повно відбиває характер звучання доміантсептакорду:

Приклад № 39.

Квітне земля

Музика Є. Карпенка, слова М. Сингаївського

(секста замість доміант септакорду; зручне голосоведення)



Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.

У наведеному прикладі варто звернути увагу також на терцію (передостанній інтервал першого такту). Тут можна було б застосувати малу сексту (щоб задіяти септиму акорду), але з-за цього значно погіршилося б голосоведення, а, таким чином, і вокальність другого голосу.

Використання того чи іншого інтервалу не може бути догмою. Двоголосся необхідно створювати з урахуванням зручності голосоведення та вокальності партій.

Студенту, який опановує аранжування, слід пам'ятати, що нема суттєвої різниці в процесі створення двоголосної партитури на основі одноголосної або три-чотириголосної. У тому випадку, коли оригінал багатоголосний, доцільне використання фрагментів

нижнього та середніх голосів (їх характерні звороти), та вимоги до кінцевого взірця партитури стосовно виразності та зручності партій, теситурних умов аналогічні.

Приклад № 40.

Наш отаман Гамалія

Вірші Т. Шевченка, музика М. Лисенка

(створення другого голосу на основі комбінування другого та третього голосів оригіналу)

Marciale

Т.
3-гол. Наш о - та - ман Га - ма - лі - я

Б.

Т.
2-гол. Наш о - та - ман Га - ма - лі - я

Б.

У наведеному прикладі другий голос скомбіновано з другого і третього голосів оригіналу з урахуванням як зручності голосоведення, так і збереження характерних зворотів голосів. Наприклад, збережено рух баса у другому такті.

Аранжувальник мусить спиратися на супровід за його наявності, а у разі роботи над твором а саррелла може користуватися підтримкою лише власного гармонійного чуття. Тут необхідно визначити передбачені мелодією гармонійні функції, а тоді вже писати другий голос. Необхідно також пам'ятати, що тимчасове зведення голосів в унісон не тільки допускається, а й навіть бажане, бо є одним із засобів варіювання щільності фактури та інтенсифікації розвитку музичного матеріалу. Також корисно впроваджувати прийоми включення та виключення вокальних партій.

Запитання для обговорення:

1. Чим вільне аранжування відрізняється від строгого?
2. Які особливості застосування інтервалів у двоголоссі?
3. Якими інтервалами імітуються акорди у двоголоссі?

Практичні завдання:

а). Створіть двоголосну вокальну партитуру:

1. Музика Є. Карпенка, слова А. Качана. «Гість зими».

Allegretto

The first system of the musical score shows the beginning of the piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand.

5

Ось і зно - ву зи - ма бі - ло -

The second system continues the vocal line with the lyrics "Ось і зно - ву зи - ма бі - ло -". The vocal line consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

8

бро - ва по - бі - ли - ла по - ля і ха - ти, че - рез

The third system continues the vocal line with the lyrics "бро - ва по - бі - ли - ла по - ля і ха - ти, че - рез". The vocal line consists of quarter notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

11

річ - ку на - во - дить мос - ти, за - квіт -

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "річ - ку на - во - дить мос - ти, за - квіт -". The vocal line consists of quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

14

-ча - ла у і - ній діб - ро - ву,

17

за - квіт - ча - ла у і - ній діб -

20

ро - ву. за - квіт ча - ла у і - ній діб -

24

ро - ву. за - квіт - ча - ла у

27

і - ній діб - ро - ву.

2. Чеська народна пісня «Горобець і синиця». Обробка В. Сибірського, український текст В. Морданя

Voice

Ви - йди, ви - йди в гай, си - нич - ко, по - гу - лять,

Piano

бу - де - мо з то - бо - ю, пташ - ко, тан - цю - вать.

3. Музика Ю. Рожавської, слова Г. Бойка. «Коломийка»

Voice

- Чи бу - ли ви в Коло - ми - і? - А бу - ли ми, а бу - ли.

Piano

- Що ж ви ба-чи - ли у міс- ті? - А ін-дич-ка ба - чи - ли.

4. Музика Є. Карпенка, слова О. Маркова. «Знову літо»

1. Зно - ву, зно - ву зо - ло - та - ве сон - це
a tempo

ди - вить - ся на зем - лю з - со - ти.

4.2. Написання триголосної партитури

Триголосна партитура може створюватись так само, як і двоголосна – шляхом спрощення багатоголосного оригіналу, або методом додавання голосів до мелодії або двоголосся.

Мета збереження найбільшої повноти гармонії при написанні триголосся може бути досягнутою з меншими труднощами, ніж у двоголоссі. Головні вимоги до триголосся такі:

- в процесі створення триголосної партитури для однорідного складу переважно застосовується тісне розташування акордів;

- тризвуки як на сильну, так і на слабку долю можуть бути замінені секстакордами. Секстакорд у триголосі дає досить повне звучання, навіть в заключному кадансі можливе використання секстакордів замість тризвуків;
- квартсекстакорди доречно вживати на слабкі долі такту (крім кадансового квартсекстакорду);
- у складних співзвуччях важливо зберігати звуки, які характеризують акорд. У септакордах бажано зберігати приму, терцію та септиму, у нонакордах – приму, септиму та нону, або приму, терцію та нону;
- основний мелодійний голос зберігається без змін, інші голоси комбінуються з матеріалу оригіналу, або створюються аранжувальником;
- гармонійні послідовності, які виникають в партитурі вгаслідок аранжування, не повинні вступати у протиріччя з функціями, що звучать в акомпанементі (якщо твір з супроводом);
- не варто на кожний звук мелодії намагатися написати триголосний акорд. Бажано застосовувати перемінну кількість голосів: якщо мелодія іде вгору, кількість голосів зростає, якщо вниз – зменшується, в тому числі до унісону.

Приклад № 41.

Ранок (варіант аранжування)

Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького

(перемінна щільність фактури в залежності від руху мелодії)

У наведеному прикладі варто звернути увагу на різне відбиття домінантсептакорду. На першу долю автор використовує мажорний секстакорд, бо є потреба підкреслити терцію акорду (тут є явні ознаки відхилення з сі-бемоль мажору у соль мінор); до того ж використання септими домінантсептакорду (звуку до) у другому або третьому голосі призвело б до погіршення голосоведення в партії 2 сопрано.

Приклад № 42.

Ранок (варіант аранжування)

Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького
(великий стрибок в партії других сопрано)



У разі впровадження звуку до (септими домінантсептакорду) у третьому голосі виникає тяжіння звуку до розв'язання вниз, замість чого його необхідно вести вгору шляхом переміщення акорду. Затримка з розв'язанням септими надає звучанню зайвої важкості та драматизму:

Приклад № 43.

Ранок (варіант аранжування)

Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького
(затримка розв'язання септими)



Тож, варіант, наведений у прикладі № 57, можна вважати більш вдалим: тут не тільки зберігається гармонічне забарвлення акордів, але й враховано зручність і виразність голосоведення партій.

Вбачаються доречними і такі побажання:

- Необхідно, щоб розрив між голосами не перевищував октави; винятком є нижній голос, який в ансамблях мішаного складу може відстояти від тенора на відстань до двох октав;
- другий та третій голоси не повинні заважати сприйняттю мелодії, не треба їх перевантажувати в ритмовому та мелодійному плані;
- якщо твір а саррелла і в мелодії зустрічаються довгі звуки, необхідно в такі моменти додавати рухливості другому або третьому голосу (принцип заповнення, див. приклад №60).

У наведеному нижче прикладі в процесі створення триголосної партитури другий голос використано повністю, а з третього та четвертого створено третій голос нової партитури. Очевидне прагнення перекладача використовувати ті звуки, які не повторюються у верхніх голосах. Необхідно звернути увагу на

заповнення на останній долі четвертого такту (в оригіналі в партії баса, в перекладенні – у альтів). При наявності супроводу вимога щодо заповнення не категорична.

Приклад № 44.

На тихоплинному Пслі

Вірші та музика М. Петренка

Чотириголосна партитура (з елементами п'ятиголосся)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Дзве - ни, во - да, під вес - ла - ми, спі -

Триголосна партитура

Soprano

Alto

Дзве - ни, во - да, під вес - ла - ми, спі -

4

вай - те, со - ло - в'ї, а ви кві - туй - те

со - ло - в'ї, а ви кві - туй - - те

вай - те, со - ло - в'ї, а ви кві - туй - те

а ви кві - туй - - те

«Підсумкове» звучання триголосся, яке створено як на основі багатоголосного оригіналу, так і одноголосної мелодії буде практично ідентичним з точки зору виконавства. Але слід зауважити, що легше створити необхідну партитуру, базуючись на багатоголосному оригіналі, ніж на одноголосному, бо в другому випадку доводиться створювати партії та повністю продумувати їх голосоведення самостійно.

Таким чином, перекладення з багатоголосного (чотири та більше голосів) хору на триголосний однорідний (дитячий) виконуються за такою методикою:

- мелодійна лінія верхнього голосу повністю зберігається і звичайно передається верхньому голосу однорідного хору;
- два інші голоси (середній та нижній) створюються на основі звучання трьох відповідних голосів вихідної партитури.

Певною мірою технологія створення триголосної партитури з багатоголосної збігається зі способом «комбінування», який розглядався вище. Аранжувальник повинен пам'ятати, що не можна ставити завдання точного перенесення якогось з трьох нижніх голосів у нову партитуру. Прагнення зберегти ці голоси може привести до порушення природності розташування акордів, до неповноцінного звучання. В той же час, у новій триголосній партитурі не обов'язково зберігати вид акорду порівняно з його вихідним варіантом. Щодо того, до якого виду відноситься новий акорд – основного чи одного з обернень, не має істотного значення. При однаковому мелодійному положенні різні обернення одного і того ж акорду можуть бути виражені одним і тим же співзвуччям, як тризвуком, так і секстакордом або квартсекстакордом.

Більшої уваги до себе потребують кадансові звороти. Але й вони у триголосному викладі допускають більш вільного підходу, ніж це було у чотириголосі. Наприклад, тоніка, що звучала в положенні основного тону і передуюча їй домінанта можуть бути представлені своїми оберненнями (тоніка – секстакордом, домінанта – неповним секундакордом):

Приклад № 45.

Верховино, вільний світе

Музика М. Дремлюги, слова Т. Масенка

The image shows a musical score for a three-part setting of the hymn 'Верховино, вільний світе'. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: the top staff is labeled 'Квартет' (Quartet), the middle staff is labeled 'Тріо' (Trio), and the bottom staff is also labeled 'Тріо'. The lyrics are: 'Ми те - пер щас - ли - ві ді - ти'. The music features a simple melody with some phrasing slurs and a bass line that provides harmonic support.

Студентам необхідно звернути увагу на останній тонічний секстакорд триголосного варіанту партитури. Він доповнений квінтою (звуком ре), бо внаслідок втрати об'ємності звучання неповного тризвуку у виконанні мішаного хору двоголосся все-таки не здатне передати необхідного колориту. Доповнення кінцевої тоніки надає звучанню каданса більшої завершеності.

Замінюючи акорди чотириголосної партитури їх триголосними аналогами, необхідно зберегти в цих акордах ті ступені, від яких безпосередньо залежить забарвлення гармонії, специфічний колорит (ввідний тон, септима, нона, альтеровані звуки).

Запитання для обговорення:

1. Чи змінюється щільність фактури у триголоссі?
2. Наскільки характерним для триголосся є застосування секстакордів?
3. Які звуки найбільше характеризують триголосний акорд?
4. Які критерії перевірки правильності написання другого або третього голосу?

Практичні завдання.

а) Створіть триголосну вокальну партитуру:

1. Музика Є. Карпенка, вірші А. Костецького «Проста арифметика»

4

Як - що дві ру - ки до ло - па - ти до - да - ти, а

7

по - тім до - да - ти ба - жан - ня за - взя - те, а по - тім від - ня - ти від

10

них не - о - хо - ту, по - мно - жи - ти все на ве - се - лу ро - бо - ту, зі -

2. Ж. Бізе, переклад для хору О. Волгуснова. «Agnus Dei»

f — *p* — *f* — *p* — *cresc. molto*

Choir

A - gnus, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Piano

ff *dim.* *p*

mun - di, do - na no - - bis pa - cem, A - gnus

cresc. molto *allarg.* *ff*

De - i, do - na pa - cem, A - gnus De - i, do - na no - bis pa - cem.

3. Музыка Дж. Раттера. «Angels' Carol»

Voice

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a in ex -

Piano

mp

cel - sis De - o! Hear the an - gels sing - ing "Pefce on earth".

4. Українська народна пісня в обробці М. Лисенка «А вже весна»

Повільно, грайливо Легко

Choir
А вже вес-на, а вже крас-на, із стріх во - да кап - ле,

Piano
f *p*

із стріх во - да кап - ле, із стріх во - да кап - ле.

б) Створити триголосну хорову партитуру, використовуючи інструментальні підголоски:

1. Е. Гріг. «Лебідь».

Andante ben tenuto

Voice
Mein Schwan, mein stil - ler, mit weissem Ge - fie - der,

Piano

die-nenon-nigen Lie - der ver- rieth kein Tril - ler.

в) Виконати аранжування для довільного складу ансамблю:

1. Слова і музика Христини Соловій. «Тримай»

У темпі вальсу

p dolce Я - к то-бі ска-за-ти? Без те-бе не мо- жу спа-ти і мі-сяць по кі-

7
мна-ті роз-ки-нув са-ти - н. О - ці то-бі за-в'я-жу і се - рдце сво-є по-

13
ка-жу то-бі про-все ро-зка-жу зна-сті-льних ка-рти-н. Три-май ме-не мі-цно о-

дно-ю ру-ко-ю так си-льно і ні-жно вби-вай ме - не. Ві - ддай ме - ні

27
му-ку сво-ї-ми ру-ка-ми, мо-ї-ми гу-ба - ми лі-куй, лі - ку-уй се-

34
бе. *mf*

2. Музыка Джеймса Хорнера, слова Вилла Дженінгса. «My heart will go on», Love Theme from «Titanic»

Moderately fast

C#m **B** **A**

mp *sim.*

B **C#m** **B** **A**

B **E** **B/F#**

Ev - 'ry night in my dreams I

mp

A/E **E** **B** **E**

see you, I feel you, that is how I

B/F# A

know you go on.

E B/F# A/E

Far a - cross the dis - tance and spac - es be -

E B E B/F#

tween us you have come to show you go

A G#m C#m

on. Near, *mf*

B A B

far, wher - ev - er you are, I be -

C#m B A

lieve that the heart does go on.

G#m F#m C#m B

Once more, you

A B C#m

o - pen the door — and you're here in my

3. Музыка Т. Кутуньо та П. Лозито, слова П. Деланое та К. Лемеля. «Et si tu n'existais pas»

Slow rock

Dm



5 Dm Gm⁶

Et si tu n'e - xis - tait pas — Dis moi pour - quoi j'e - xis - te - rait —



8 Gm A⁷

— Pour traî - ner — dans un mon - de sans toi — Sans es - poir et



2

11

sans re - gret Et si tu n'e - xis - tait pas

14

Gm⁶

J'es - saye - rai d'in - ven - ter L'a - mour Comme le pain

17

Gm C⁷ F

- tre qui voit sous ses doigts Naît - re les couleurs du jour Et qui n'en

21 A⁷ Dm

re-vient pas

25 Gm⁷ 1. 2. C⁷ Fade

II Et si tu n' existait pas
 Dis moi pour qui j' existerait
 Des passantes endormies dans mes bras
 Que je n' aimerais jamais
 Et si tu n' existait pas
 Je ne serais qu' un point de plus
 Dans ce monde qui vient et qui va
 Je me sentirais perdu
 J' aurais besoin de toi

III Et si tu n' existait pas
 Dis moi comment j' existerait
 Je pourrait faire semblant d' être moi
 Mais je ne serait pas vrai
 Et si tu n' existait pas
 Je crois que je l' aurais trouvé
 Le secret de la vie, de pourquoi
 Simplement pour te créer
 Et pour te regarder

4.3. Використання комп'ютерних нотних програм у естрадному аранжуванні

На заняттях з курсу «Основи естрадного аранжування» зазвичай використовується нотний редактор «Sibelius». Слід зазначити, що інколи студент пропонує іншу програму для набору нот, яку він опанував самостійно. Головне – використання переваг нотних редакторів в процесі аранжування музичних творів для естрадного вокального ансамблю. В процесі самостійної роботи за комп'ютером студент набуває та зміцнює навички створення партитури, вибору тональності, встановленню розміру, набору нот та елементарної верстки партитури.

Необхідними елементами самостійної роботи з комп'ютером є опанування «гарячих клавішів», що дозволяє значно пришвидшити набір нот та покращити його якість.

Робота в програмі «Sibelius» дозволяє не тільки набирати нотний текст, але й надає здобувачеві освіти додаткові можливості стосовно:

1. Копіювання партій і фрагментів партитури.
2. Транспонування партитури в іншу тональність.
3. Прослуховування партитури або окремих партій.
4. Збереження нотного тексту у форматах PDF або Tiff.
5. Запис звучання партитури у форматі Wave.

Завдяки опануванню нотного редактору значно спрощується процес створення куплетно-варіаційної форми, бо тему або фрагменти партитури можна копіювати та переносити в різні місця партитури, зберігаючи або змінюючи потенціальних виконавців музичного матеріалу. Набір навчальних завдань здійснюється поряд з набуттям навичок запису нотного тексту вручну.

Особливо зручно використовувати нотні редактори для перекладень багатоголосних вокальних творів за схемами переносу голосів, бо тут у пригоді стає функція копіювання, що допомагає значно економити час на виконання подібного навчального завдання.

Крім того, в процесі опанування нотних програм, студенти краще усвідомлюють специфіку ключів, тональностей, запам'ятовують робочі діапазони голосів, бо таку підказку надає сама нотна програма, позначаючи звуки, що виходять за межі робочого діапазону, червоним кольором.

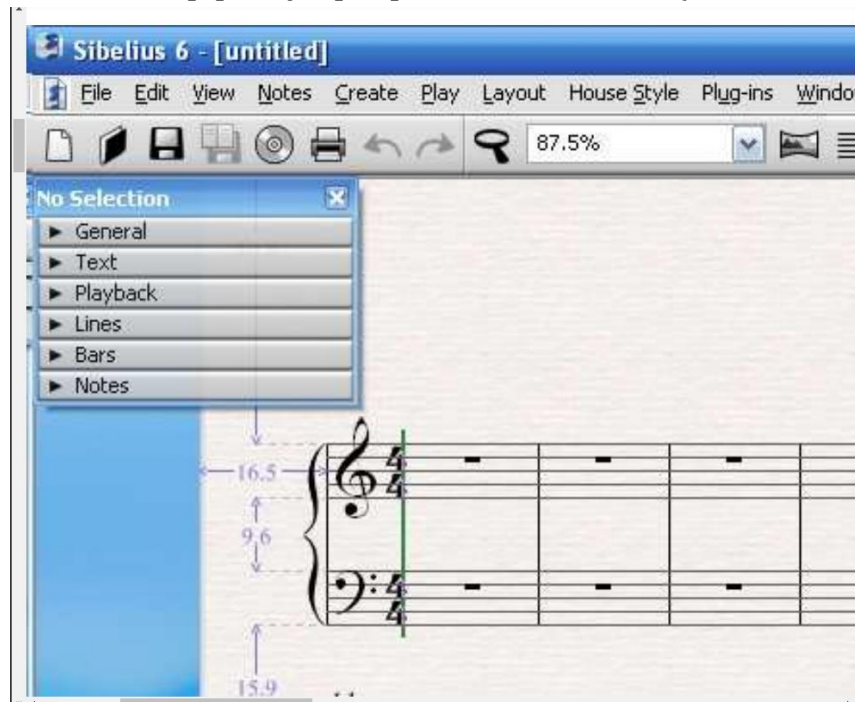
Нотні редактори «Sibelius», «Finale» та інші надають можливість підготовки і друку партитур для вокального колективу. Спрощується робота по виправленню допущених помилок, або редагування партитури за необхідністю. Набір нот може здійснюватися як за допомогою комп'ютерної миші, так і шляхом використання клавіш, де літери англійської абетки символізують певні ноти. Важливо пам'ятати, що латинська літера «B» в американських програмах означає ноту «сі», а не «сі-бемоль», як вчить європейська теорія музики. Також можна підключати до комп'ютера MIDI-клавіатуру і здійснювати набір нот за допомогою неї в режимі реального часу.

В той же час слід зауважити, що між різними версіями одного нотного редактора (наприклад, Sibelius 6 та Sibelius 7) існує чимало відмінностей у розташуванні вікон та закладок. Зокрема, у шостій версії згаданого нотного редактору можна побачити закладку «create». Натиснувши цю закладку користувач отримує можливість

створювати певні об'єкти в партитурі, наприклад, аколади
необхідної форми:

Приклад №46.

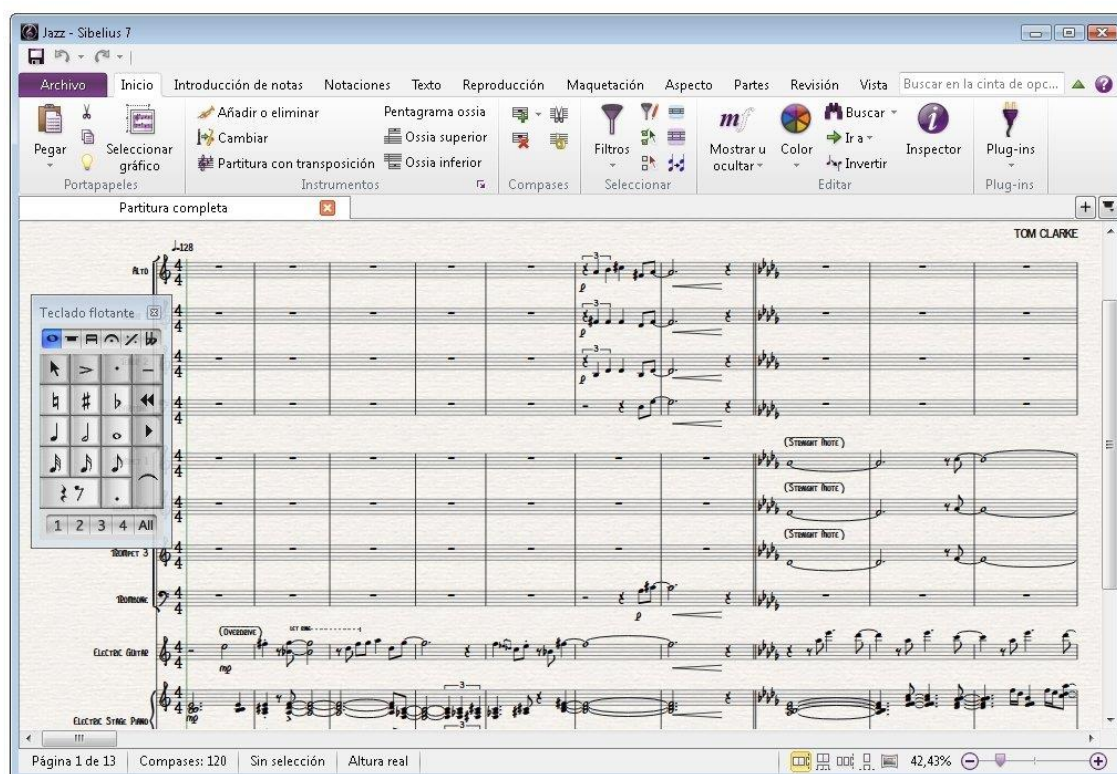
Фрагмент інтерфейсу програми «Sibelius 6» (закладка «Create»)



У сьомій версії ця функція схована.

Приклад 47.

Фрагмент інтерфейсу програми «Sibelius 7» (закладка «Create»
відсутня)



Для того, щоб створити аколаду, користувачеві необхідно на будь-якому місці партитури натиснути праву клавішу комп'ютерної миші та у вікні, яке має з'явитися, внизу знайти закладку «інше». Далі перейти за стрілочкою та обрати необхідний об'єкт.

Як свідчить практика, подібні труднощі не суттєві, проте вони вимагають від викладача слідкувати за оновленням нотних програм. Викладач має бути готовим надати необхідні пояснення студентам з тим, щоб процес опанування та використання нотних програм був інтенсивним. Незначні, на перший погляд, затримки можуть викликати негативне ставлення до тієї або ж іншої комп'ютерної програми, а це гальмуватиме навчальний процес.

Здобувачі освіти отримують можливість проводити експерименти по створенню інструментального супроводу до пісні, застосовуючи досить великий перелік музичних інструментів, передбачений комп'ютерною програмою. Гармонізуючи мелодію і створюючи до неї акомпанемент, студенти вже не допускають розбіжностей між акординою акомпанементу та вокальної партитури. Якість аранжувань в процесі оволодіння нотною програмою істотно зростає, студенти припускаються меншої кількості помилок.

Запитання для обговорення:

1. Які ви знаєте комп'ютерні нотні програми?
2. Чи дозволяє програма «Sibelius» прослуховувати завдання з естрадного аранжування?
3. Наскільки копіювання нотного тексту на комп'ютері полегшує роботу аранжувальника?
4. Яким чином набрані ноти можна помістити в документ docx?
5. Чи ефективний слуховий контроль за правильністю нотного набору?

Виконати набір нот на комп'ютері:

- Музика і слова Бенні Андерсона, Стига Андерсона та Бьорна Ульвеуса. «Dancing Queen»

The image displays a musical score for the song "Dancing Queen" by ABBA. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is presented in a single system with seven staves of music. Each staff includes guitar chord diagrams above the notes and the corresponding lyrics below. The lyrics are: "You can dance You can give... Having the time of your life... Oh... See that girl... Watch that scene Dig in the... dan cingqueen Friday night and the lights are low Looking out for a place to go Where they play the right music Get-ting in the swing You come to look for a king".

6 E C#7
You can dance You can give...

11 F#m B/D# D Bm7 E7/B
Ha ving the time of your life... Oh... See that girl... Watch that scene Dig in the

15 A D/A A D/A A D/A
dan cingqueen

19 A D/A A
Fri day night and the lights are low Look- ing out for a place to go

22 F#m E A/E
Where they play the right mu - sic

24 E A/E E F#m E F#m
Get- ting in the swing. You come to look for a king

2. Святослав Вакарчук. Незалежність

♩ = 93

Piano

4

7

10

13

16

19

22 rit. . . .

26 a Tempo

30

33

36

39

42

45

48

51 *rit.* *a Tempo*

2. Музыка Хоги Кармайкла, вірші Мітчела Періша. «Star Dust»

Molte moderato

mf

And now the purple dusk of twi_ light time Steals across the medows of my

mp

heart, High up in the sky the little stars climb, Always reminding me that

we're a part. You wandered down the lane and far a way, Leaving me a song that will not

die, Love is now the star dust of yes_ ter_ day,

The mu_sic of the years gone by. Sometimes I won_der why I

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: "The mu_sic of the years gone by. Sometimes I won_der why I". The piano part includes a dynamic marking of *mp* and a fermata over the final chord.

spend the lone_ly night Dreaming of a song, The

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "spend the lone_ly night Dreaming of a song, The". The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

me_lo_dy haunts my re_ve_rie, And I am once a gain

with

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "me_lo_dy haunts my re_ve_rie, And I am once a gain". A small "with" is written under the first few notes of the vocal line. The piano part includes a dynamic marking of *mp*.

you, when our love was new, and each kiss an in_spir_

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "you, when our love was new, and each kiss an in_spir_". The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

a tion, But that was long a_go, now

The fifth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "_a_ tion, But that was long a_go, now". The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

my con - so - la - tion is in the star dust of a song. Be

_side a gar - den wall when stars are bright

You are in my arms, The night - ing - gale tells his fairy tale

of pa - radise where roses grew... Tho' I dream in vain, In my

heart it will re - main My star dust me - lo - dy,

1. The memo - ry of lover's re - frain. // - frain.

2. // - frain.

mf

3. Музыка І. Поклада, слова О. Вратарьова. «З Божої ласки»

Andante

ніч - ка про - зо - ра зо - рі не гас - нуть а - ле сві - та - є
всер - ці мо - є - му ма - ми - на каз - ка сад яб - лу - не - вий

збо - жо - ї лас - ки вже про спі - ва ли - пів - ні гар - лас - ті
збо - жо - ї лас - ки кра - ю мій лю - бий сві - те пре - крас - ний

21

ран - ку че - ка - ю збо - жо - ї лас - ки
ро - де наш крас - ний збо жо - ї лас - ки

27

2

33

збо-жо-ї збо-жо-ї

39

збо жо - ї лас - ки Збо жо - ї

44

лас - ки

poco rit. pp

5. Музыка I. Поклада, слова М. Ткача. «Не питай»

Andante sostenuto

mf

4

7 *mf*
Не пи-тай ко -

10
му, не пи - тай чо - му

13

я шу - ка - ю сві - ту по - між хма - ра - ми.

16

Сер - день - ка не край,

19

бо - лем не ка - рай... Го - лу - би ле -

22

тять у не - бо па - ра - ми.

25

Приспів

Не пи - тай ме - не, чи лю - бов ми - не,

29

не ка - рай се - бе та - ко - ю ка - ро - ю.

33

Не пи - тай ме - не, чи лю - бов ми - не,

37

не ка - рай се - бе та - ко - ю ка - ро - ю.

1.2.

mf

41

3

3

44

- ми.

f

47

Не питай, кому,
 Не питай, чому
 Я шукаю світу поміж хмарами.
 Серденька не край,
 Болем не карай...
 Голуби летять у небо парами.
 Не питай мене,
 Чи любов мине,
 Не карай себе такою карою. } Двічі

Білий світ мені
 В білому вікні
 Засвітився білою ромашкою.
 "Чи люблю, чи ні" -
 Кинь думки свої,
 В білім світі віра стане пташкою.
 Не питай мене,
 Чи любов мине,
 Засвітай з ночей любов'ю нашою. } Двічі

У твоїх очах,
 У моїх ночах
 Я шукаю світу поміж хмарами.
 В небі голубім
 Двос голубів...
 Не питай, чи голуб зарадить чарами.
 Не карай мене,
 Що любов мине,
 А карай мене очима карими. } Двічі

6. Музика В. Івасюка, слова В. Миколайчука. «Відлітали журавлі»

Помірно *accelerando*

Від-лі - та - ли жу-рав - лі від ха - ти,

6

гля-ну - ла у-слід ста-рень-ка ма - ти. - Ой жу - рав-ли - ки, чи з вас хто

9

зна - є, де мій син є - ди-ний спо-чи - ва-є? Бо у світ ши-ро-кий ви лі -

13

та-ли, де ко-лись бо - ї важ-кі лу - на-ли. - Ой жу - рав-ли- ки, ме-ні ска -

17

жі - те, де ще ги-нуть ма-те-ри-ні ді - ти? - Ой жу-рав-ли-ки, ска -

21

1.

жі - те, де ще ги - нуть ма - те - ри - ні ді - ти?

25

2. *accelerando*

кві - ти.

p *accelerando*

27

mf

Відлітали журавлі від хати,
 Глянула услід старенька мати.
 – Ой журавлики, чи з вас хто знає,
 Де мій син єдиний спочиває?

Бо у світ широкий ви літали,
 Де колись бої важкі лунали.
 – Ой журавлики, мені скажіть,
 Де ще гинуть материні діти? } *Двічі*

Журавлі летіли на чужину –
 Глянула услід сумна дівчина.
 – Ой журавлики ви срібнокрилі,
 В яким краю спочиває милий?

Бо я знаю, що ви скрізь бували,
 Де йшли війни, де колись вбивали.
 Ой журавлики, ви понесіть
 Милому любов мою і квіти. } *Двічі*

7. Музика і слова Бенні Андерсона, Стига Андерсона та Бьорна Ульвеуса. «Матта Міа»

Moderate steady four

Piano introduction in D major, 4/4 time. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands. The right hand starts on a D4 and moves up stepwise, while the left hand starts on a D3 and moves up stepwise. The melody is simple and rhythmic, setting the tempo for the song.

Piano accompaniment for the first line of lyrics. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand provides a steady eighth-note bass line. The melody is simple and rhythmic, matching the piano introduction.

Vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "I've been cheat-ed by you since I don't know when, I've been an-gry and sad a-bout things that you do,". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a melody of eighth notes in the right hand.

Vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "so I made up my mind it must come to an end, I can't count all the times that I've told you we're through,". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a melody of eighth notes in the right hand.

G  D 

look at me now, —
and when you go, —



D+  D  D+ 

will I ev - er learn? I don't know how, — but I sud - den - ly lose —
when you slam the door, I think you know that you won't be a - way —






sim.



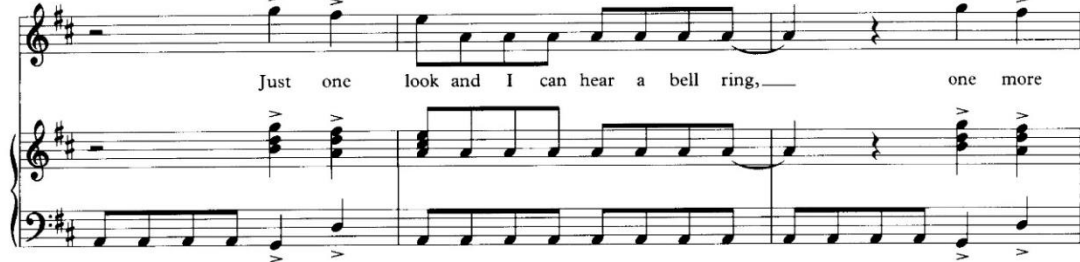
G  A 

— con - trol, — there's a fire — with - in — my soul. —
— too long, — you know that — I'm not — that strong.



G  D  A  G  D 




Just one look and I can hear a bell ring, — one more




A  D 





look and I for - get ev - 'ry - thing, — oh, — oh. — Mam - ma mi - a,



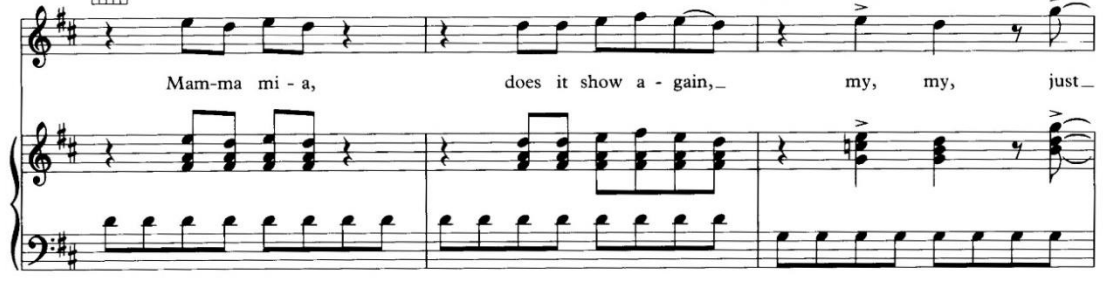
G  C/G  G 



here I go a - gain, — my, my, how — can I re - sist you?




D  G  C/G  G 

Mam - ma mi - a, does it show a - gain, — my, my, just —



D  A/C# 

— how much I've missed you? Yes, — I've been bro - ken heart - ed,



Bm Bm/A G C G Em7

blue — since the day — we part - ed, why, why did —

A *to Coda* D 1. Bm

— I ev - er let you go? — Mam - ma mi - a, now I real - ly know,

G C G Em7 A 2. D

my, my, I — could ne - ver let you go. — e - ven if I say —

G C G D

bye - bye, leave — me now or ne - ver. Mam - ma mi - a,

D. 8 al Coda

G C G

it's a game we play, — bye - bye does - n't mean for - ev - er.

♠ CODA

D Bm

Mam - ma mi - a, now I real - ly know, —

G C G Em7 A D D+

my, my, I — could ne - ver let you go. —

D D+ D

repeat and fade

8. Музыка і слова Дж. Гершвіна та А. Гершвіна. «A Foggy Day»

Swing ♩ = 138
 B/F# C#m7/F# B/F# C#m7/F# A/B B7 A/B B7

mf

Detailed description: This block shows the piano introduction for the first system of 'A Foggy Day'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature, and a bass clef staff. The music is in a swing style with a tempo of 138 beats per minute. The introduction features a series of chords and melodic lines in both hands, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

C13(#11) C9 D9 C9(#11) B9sus B7(9)

F.S.: the Brit- ish Mu - se - um

Detailed description: This block contains the first vocal phrase and its piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature remains two sharps. The lyrics are 'F.S.: the Brit- ish Mu - se - um'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords like C13(#11), C9, D9, C9(#11), B9sus, and B7(9).

F#m7(b5) B7(9) E9sus E9 A13sus A13(b9)

won - dered, could this — thing last? —

Detailed description: This block contains the second vocal phrase and its piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are 'won - dered, could this — thing last? —'. The piano accompaniment features chords such as F#m7(b5), B7(9), E9sus, E9, A13sus, and A13(b9).

A Foggy Day - 6 - 2
 PF9509

E9sus E9 A9sus A13(b9) D9

had lost — its charm. — How long, I

Detailed description: This block contains the third vocal phrase and its piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are 'had lost — its charm. — How long, I'. The piano accompaniment uses chords like E9sus, E9, A9sus, A13(b9), and D9.

138

D9 Eb9 D13sus D13(b9) Gmaj9

I — viewed the morn - ing with much a - larm, —

Detailed description: This block contains the fourth vocal phrase and its piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are 'I — viewed the morn - ing with much a - larm, —'. The piano accompaniment features chords such as D9, Eb9, D13sus, D13(b9), and Gmaj9.

F#m7 G6 D/A A#dim7 Bm7 E9 A13sus A13(b9)

fog - gy Lon - don town the sun was shin - ing, shin - ing, shin - ing ev - 'ry - where..

D6 Fm7 Bb13(b9) Eb6 Gm7(b5) C7(b9)

F.S.: A fog-gy day—

A Foggy Day - 6 - 3
PP9509

139

D9 3 Bm7(b5) E7 Bb9(#11) A9sus A13

W.N.: But the age of mir - a - cles had - nev - er passed, - for

D9sus D13 D9sus D13(b9) Gmaj9 C13

sud - den - ly, - I - saw you stand - ing right there. Both: And in

Fm9 F9 Bb9sus Bb13(b9) Eb6 A9(b5)

back in — Lon - don town, it had — me low —

Ab13 Cm7(b5) F7 B7(b5) Bb13sus Bb9(#5)

— and it al - so had me down. —

Ebmaj9 Bbm7 Eb13(b9) Abmaj9

W.N.: I viewed — the morn - ing with much a - larm, —

Abm7 Db9 Eb6 C9sus C7(b9)

the Brit - ish Mu - se - um —

$E\flat^{\flat 9}$ $B\flat m9$ $E\flat 7(\flat 9)$ $A\flat maj9$

sud - den - ly, I saw you stand - ing right there.

A Foggy Day - 6 - 5
PF9509

$F m9$ $F9$ $B\flat 13sus$ $B\flat 13(\flat 9)$ $E\flat^{\flat 9}$ $A9(\flat 5)$

could this — thing last? — W.N.: But the age of mir - a -

$A\flat 9$ $F13$ $B9(\flat 5)$ $B\flat 13sus$ $B\flat 7(\flat 9)$

cles, it had - n't passed, — and —

$F9$ $B\flat 9sus$ $B\flat 13(\flat 9)$ $E\flat^{\flat 9}$ $Gm7(\flat 5)$ $C7(\flat 5)$

had lost its charm. — F.S.: How long, I won - dered,

141

Cm7(b5) C♭maj7 E7(#9) N.C. E♭⁶

ev - 'ry - where. —

mp

A Foggy Day - 6 - 6
PP9509

A♭maj9 Gm7 G♭7 Fm7 E♭^(#5) N.C. G♭maj13

Here and there, —

mf *dim.*

142

D♭13(#11) Gm7 A♭maj9 E♭maj7/B♭

Both: And in fog - gy Lon - don town the sun was shin - ing, shin - ing,

G7(#5) Cm7 F9 B7 B♭13sus

shin - ing ev - 'ry - where. —

cresc. *f*

9. Слова та музика Майкла Джексона. «Childhood»

Slowly, with expression (♩ = 90)

Have you seen my Child - hood? I'm search-ing for the

world that I come from. 'Cause I've been look-ing a-round in the

lost and found of my heart. No one un - der -

stands me, they view it as such strange ec - cen - tric - i - ties...

Chords: A(9), D/F_{#2}, E7/G_{#2}, A(9), D/F_{#2}, E7, Amaj9, Bm7

Performance instructions: *mp*, (with pedal), simile

E7sus E7 Amaj9

'Cause I keep kid-ding a - round like a

simile

Em7/A A7

child, but par-don me.

rall.

Slower Tempo I

Dmaj7 C#m7 Bm7 Amaj9 Bm7/E E7

Peo - ple say I'm not o - kay 'cause I love such el - e -

Amaj9

Slower

Dmaj7 C#m7 Bm7 Amaj7

men - tary things. It's been my fate to com - pen - sate, for the

rit.

Tempo I

Gmaj13 Bm7/E E7

Child - hood I've nev-er known... Have you seen my

a tempo

Amaj9 Bm7

Child - hood? I'm search-ing for that won - der in my

E7sus E7 Amaj9

youth. Like pi - rates and ad - ven-tur-ous dreams, of con-quest and kings on the

Em7/A A7 Dmaj9(#11) C#m7 A/C#

throne. Be - fore you judge me, try

accel. *rit.*

Dmaj9(#11) C#m7 A/C# Dmaj9(#11) C#m7 A/C# C6

hard to love me, look with - in your heart then ask, ___

a tempo

Amaj9 D/E Amaj9

have you seen my Child - hood?

Bmaj9 C#m7

f *simile* 3

F#7sus F#7 E/G# F#7/A# Bmaj9

3

F#m7/B

Slower
Emaj7 **D#m7** **C#m7** **Bmaj9**

Peo-ple say I'm strange that way 'cause I

rit. e dim. *mf*

F#7 **Bmaj9** **Emaj7** **D#m7** **C#m7** **Bmaj7**

love such el - e - men-tary things. It's been my fate to com-pen - sate, for the

mf

Tempo I
Amaj13 **C#m7/F#** **F#7**

Child - hood_ (Child - hood)_ I've nev-er known... Have you seen my

rall.

B(9) **E/G#**

Child - hood? I'm search-ing for that won - der in_ my_

a tempo *mp*

C#m7/F# F#7 E/G# F#7/A# Bmaj9

youth. Like fan - tas - ti - cal stor - ies to share, the dreams I would dare, watch me

mf

Freely

F#m7/B B/A G#m7 B7/F# Emaj9(#11) D#m7 B/D#

fly. Be - fore you judge me, try

rit.

Emaj9(#11) D#m7 B/D# Emaj9(#11) D#m7 Dmaj7

hard to love me, the pain - ful youth I've had.

Bmaj9 C#m7/F# Bmaj9

Have you seen my Child - hood?

mp

8. Музыка і слова Бенні Андерсона, Стига Андерсона та Бьорна Ульвеуса. «SOS»

Moderate steady four

The first system of the piano introduction is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two measures of chords in the right hand and a whole note bass line in the left hand. The second measure is followed by a 3/4 time signature change, with the right hand playing a triplet of eighth notes and the left hand a half note.

The second system continues the piano introduction. It features a similar structure to the first system, with a 3/4 time signature change in the second measure. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a half note.

This system contains the first verse of the song. The vocal line is in 4/4 time, starting with a capo on the first fret. The lyrics are: "Where are those hap - py days, they seem so hard to find? You seem so far a - way, though you are stand - ing near." The piano accompaniment is in 4/4 time, with a key signature of one flat. It features a Dm chord (with a capo 1 and 4fr) and a C#° chord. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

This system contains the second verse of the song. The vocal line is in 4/4 time, starting with a capo on the first fret. The lyrics are: "I try to reach for you, but you have closed my mind. You make me feel a - live, but some - thing died I fear." The piano accompaniment is in 4/4 time, with a key signature of one flat. It features a C#° chord. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Dm F C

What - ev - er hap - pened to _____ our love?
I real - ly tried to make _____ it out.

Gm Dm

I wish I un - der - stood, _____ it used to be _____ so nice, -
I wish I un - der - stood, _____ what hap-pened to _____ our love, -

C# Dm

_____ it used to be _____ so good. _____
_____ it used to be _____ so good. _____

F C Gm Bb

So when you're near _____ me dar - ling, can't you hear _____ me, S. _____

F Bb/F F Bb/F F C

O. S. The love you gave me, noth-

Gm Bb F Bb/F F

- ing else can save me, S. O. S. When you're gone,

Bb Db Eb F

how can I ev - en try to go on?

Bb Db Eb to Coda ⊕

When you're gone, though I try how can I car - ry on?

10. Музика і слова Бенні Андерсона, Стига Андерсона та Бьорна Ульвеуса. «Chiquitita»

Chi-qui-ti - ta, tell me what's wrong,
truth,
down,

you're en-chained by your own sor - row,
I'm a shoul - der you can cry on,
and your love's a blown out cand - le,

in your eyes there is no hope
your best friend, I'm the one you
all is gone and it seems too

A D/A E D E11

for to - mor-row. How I hate to see you like this,
 must re - ly on. You were al - ways sure of your - self,
 hard to hand - le. Chi - qui - ti - ta, tell me the truth,

there is no way you can de - ny it, _____
 now I see you've bro - ken a feath - er, _____
 there is no way you can de - ny it, _____

_____ can see that you're, oh, so
 _____ hope we can patch it
 _____ see that you're, oh, so

sad, so qui - et. Chi - qui - ti - ta, tell me the Chi - qui - ti - ta, you and I
 up to - geth - er.
 sad, so qui - et.

A D/A A

C#m(add9)
E D E E11

1 2-3

know how the heart-aches come and they go and the scars they're leav-in'.

D A

You'll be danc - in' once a - gain and the pain will end, you will have no

E D E E11

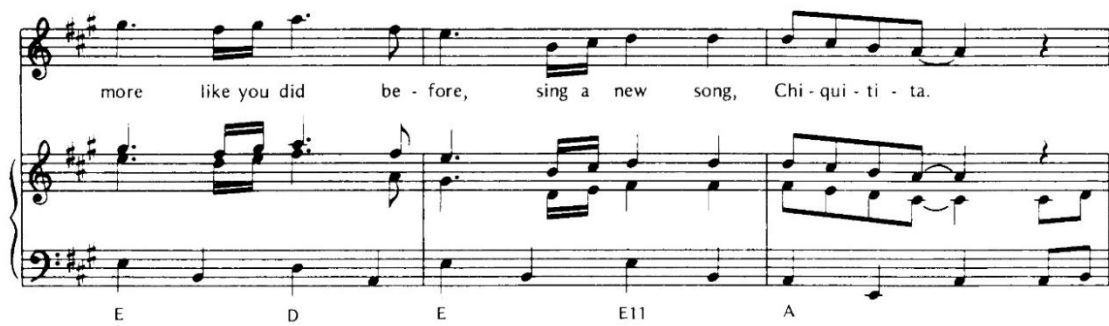
time for griev-in'. Chi-qui-ti - ta, you and I cry

A D

but the sun is still in the sky and shin - in' a - bove you, let me hear you sing once

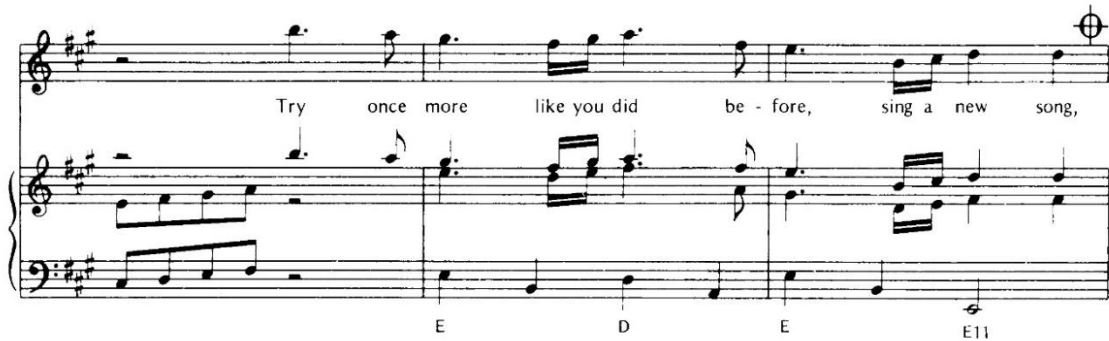
A

more like you did be - fore, sing a new song, Chi - qui - ti - ta.



E D E E11 A

Try once more like you did be - fore, sing a new song,



E D E E11

Chi - qui - ti - ta. So the walls came tumb - lin'

D.S. al $\text{\textcircled{C}}$



A (D/A) A

Chi - qui - ti - ta,



A

try once more like you did be - fore, sing a new song, Chi - qui - ti - ta.

rit.



E D E E11 A

ПІСЛЯМОВА

Як вже було зазначено вище, значна кількість молодих естрадних співаків бере участь у роботі вокальних ансамблів, а в процесі творчої діяльності вчорашні випускники нерідко докладають зусиль щодо створення власного співацького колективу. І для учасників вокальних ансамблів і, особливо для їхніх керівників, навички аранжування є дуже важливими, бо значно розширюють можливості формування повноцінного концертного репертуару.

Треба наголосити, що вивчення курсу «Основи естрадного аранжування» вимагає високого рівня організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Зокрема, розвиток навичок гармонізації мелодії неможливий без систематичних занять. Аудиторні заняття передбачені один раз на тиждень, а цього замало для формування стійких вмій та навичок. Без регулярних самостійних занять студентові буде важко розраховувати на досягнення майстерності в гармонізації мелодій та в естрадному аранжуванні.

В період карантину та військового стану заняття з курсу «Основи естрадного аранжування» проводяться в он лайн форматі. Це також підвищує роль самостійної роботи студента. Впровадження дистанційної форми навчання не є перешкодою для опанування основ естрадного аранжування. Під час занять на платформах «Zoom» або «Google meet» здобувачі освіти отримують пояснення викладача стосовно нових тем, а також його коментарі та поради щодо виконаних домашніх завдань. Домашні завдання, які виконав студент, можуть бути у зручний час розміщені на платформі «Moodle». Виконання завдань з підбору гармонії та здійснення перекладень для різних складів вокального естрадного ансамблю може проходити як в навчальній аудиторії, так і в процесі самостійної роботи здобувача вищої освіти.

Досить часто студенти, які знаходяться внаслідок обставин за межами міста і вивчають основи естрадного аранжування дистанційно, підкреслюють, що їхня матеріальна база обмежена смартфоном. Вони не мають ні комп'ютера, ні музичного інструменту. Проте в цьому випадку слід порадити студентам встановити на гаджет програму Perfect Piano, яка надає можливість програвати мелодії, підбирати акорди та, навіть, виконувати нескладні аранжування.

Крім того, така програма дозволяє програвати мелодію разом з функціональним басом, що дозволяє говорити про визначення гармонійної підоснови мелодії. Також слід визнати корисним підбір гармонії до знайомих пісень за допомогою програми Perfect Piano. Такий підбір (спів студента під власний акомпанемент) необхідно записувати в аудіо форматі та надсилати викладачеві на перевірку. Звичайно, вправи з аранжування або гармонізації мелодій, які виконуються за реальним фортепіано, більш ефективні, проте час карантину або військового стану не можна викреслювати з життя, навпаки, потрібно шукати способи продуктивних дій, направлених на набуття вмінь та навичок естрадного аранжування.

Сучасний смартфон дозволяє виконувати аранжування в звуковому варіанті, тобто наспівувати партії, записувати і накладати записи один на інший, утворюючи багатоголосне звучання. Таким чином можна ефективно переконатися у вокальності створених партій, бо власне проспівування є критерієм зручності та виразності голосів партитури.

Дистанційна форма занять стимулює опанування комп'ютерних нотних програм. В той же час інтернет надає можливість ознайомлення з великою кількістю аранжувань естрадних пісень, виконаних провідними майстрами. Крім того варто наголосити, що дистанційне навчання, як і аудиторне, не виключають написання аранжувань на нотному папері, бо вміння писати ноти від руки є однією з ознак справжнього професіонала.

Як вже було зазначено вище, поповнення репертуару естрадного вокального ансамблю завжди є «гарячим» питанням, а вміння виконувати художньо зрілі аранжування ефективно сприяють його розв'язанню. Тому слід порадити здобувачам вищої освіти, не зважаючи на тимчасові труднощі (карантин або військовий стан та дистанційну форму навчання) ретельно опанувати курс «Основи естрадного аранжування», що дозволяє здобути одну з важливих компетенцій співака-ансамбліста та керівника естрадного вокального ансамблю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. Імідж сучасного педагога. № 3, 2020. С. 69-72.
2. Гіга С. Аранжування як фактор стильової динаміки естрадновокальної композиції постмодерної доби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 57, том 1, 2022
3. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 32, 2019, Рівне : РДГУ, 2021, С. 85-89
4. Карпенко Н. Педагогічні умови формування навичок підбору на слух у майбутніх учителів музики. Суми, «Мрія-1», 2006, 180 с.
5. Корейчук М. П., Бондарчук А. Я. Формування професійних якостей майбутнього керівника вокально-інструментального колективу в процесі ансамблевого виконавства. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 2019 р., № 64, Т. 1, С. 124-128.
6. Ланіна Т. О. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства // *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі: науковий журнал*, № 2, Київ, 2017, с. 46-50.
7. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навчально-методичний посібник. Вінниця : Нова книга, 2013, 368 с.
8. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу «Хорознавство». – 1-е вид. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010, 191 с.
9. Попова А., Сіненко О. Сутність і специфіка роботи у вокальному естрадному ансамблі. *Імідж сучасного педагога: електрон. наук. фах. журн.* № 3 (192) 2020, 98-101.
10. Розвиток естрадного мистецтва : методичні рекомендації до підготовки курсової роботи для здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» / розроб. В. Б. Матушенко. Київ, 2021. 20 с.
11. Семенчук В. Аранжування як вид творчої діяльності музиканта актуальні питання гуманітарних наук: *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Випуск 52, том 3, С. 52-60.
12. Толмачов Р. В. Хорове аранжування та вільна обробка : навчальний посібник. Вінниця, Нова книга, 2011, 168 с.
13. Sibelius 7. URL <https://resources.avid.com/SupportFiles/Sibelius/7.5/RU/tutorials.pdf>

Навчальне видання

ЗАБОЛОТНИЙ Іван Петрович,
ІГНАТОВСЬКА Оксана Іванівна,
КАРПЕНКО Євген Віталійович

ОСНОВИ ЕСТРАДНОГО АРАНЖУВАННЯ

*Навчальний посібник
для здобувачів вищої освіти
першого (бакалаврського) рівня (естрадний спів)*

Підп. до друку 29.05.2023.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 10,81.
Ум. фарб.-відб. 10,81. Обл.-вид. арк. 9,75.
Тираж 100 пр. Вид. №58.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.