

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
НАД ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ**

Методичні рекомендації

КИЇВ — 2002

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
НАД ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ**

Методичні рекомендації

КИЇВ — 2002

Методичні рекомендації складені професором кафедри концертмейстерства Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка, кандидатом мистецтвознавства
Л.М.НИКОЛАЄВОЮ

Рецензенти: Заслужений артист України, професор
Національної музичної академії України
ім. П.І.Чайковського
Б. П. ГНИДЬ

Кандидат педагогічних наук, професор,
зав. кафедри концертмейстерства Одеської
державної консерваторії ім. А.В. Нежданової
І. М. МОГИЛЕВСЬКА

Редактор Л. В. МОСКОВЧЕНКО

Відповідальний
за випуск Н. І. КОВАЛЕНКО

Папір офсетний. Наклад 100 примірників. Тиражування засобами
множильної техніки ЛДМА ім. М.В. Лисенка, вул.Пинжаківського, 5
м.Львів, 79005.

ВСТУП

Питання про те, що сольне і ансамблеве виконавство мають свою специфіку, що це – різні види музичного мистецтва, і що не кожний виконавець-соліст може бути добрим ансамблістом сьогодні вже не дискутується. Це достатньо переконливо доведено виконавською практикою, а також теоретично обґрунтовано в роботах зарубіжних та вітчизняних музикантів, зокрема в книгах та статтях Дж.Мура, Є.Шендеровича, В.Чачави, А.Готліб, Л.Винокура, М.Крючкова, Н.Скоробогатько, С.Саварі та інших.

Концертмейстерсько-акомпаніаторська діяльність піаністів також має свої особливості, відрізняється від камерно-ансамблевої, що дає підстави вважати її окремим різновидом ансамблевого мистецтва. Функції піаніста-акомпаніатора багато в чому інші, ніж піаніста – учасника камерного ансамблю. В останньому випадку він – рівний серед рівних, свого роду артист оркестру, що виконує свою партію (в різних музичних “ситуаціях” вона може бути і ведучою, і акомпануючою). При цьому піаніст виконує твір, в якому фортепіанна партія написана саме для цього інструмента. В акомпанементі ж роль фортепіано дещо інша, ширше коло жанрів, в яких задіяний піаніст. Він виконує не лише твори, що написані для соліста (групи солістів, хору) та фортепіано, але й ті, які в оригіналі супроводжує оркестр (інструментальні концерти, клавіри оперних та вокально-симфонічних творів). Тому функції піаніста в акомпанементі значно ширші, ніж в камерному ансамблі. В камерних жанрах (вокальних, інструментальних) він є акомпаніатором-ансамблістом, основне завдання якого – допомогти солісту виявити свої творчі наміри. При виконанні оркестрових перекладень (інструментальних концертів, опер та творів кантатно-ораторіального жанру) в особі піаніста мають поєднатися і оркестр, і диригент.

Особливо різниця між камерно-ансамблевою та акомпаніаторською діяльністю відчувається в тих випадках, коли

піаніст співпрацює зі співаком. Цей дует має настільки яскраву специфіку, що навіть розрізняють два види акомпанементу – “вокальний” та “інструментальний”.

Педагоги, які викладають курс концертмейстерства, нерідко стикаються з цікавим явищем. Навіть добре підготовлені піаністи, не маючи жодних проблем при акомпануванні піаністично складних творів інструменталістам, відчують дискомфорт при роботі з вокалістами, виявляють невміння грамотно акомпанувати співакам навіть при дуже простій фактурі супроводу. Більше того, як зазначає К.Виноградов, “піаністичні звичаї деяких студентів часто виявляються безпорадними перед єдиною лінійкою вокальної партії: вони губляться, помиляються в розмірі, плутають метричний малюнок, “ковтають” паузи, а коли намагаються співати зі словами, то терплять повне фіаско”¹.

Не секрет, що навіть досвідчені музиканти-концертмейстери, які ніколи не працювали у вокальних класах, стикаються з певними складностями, починаючи педагогічну діяльність в якості педагога концертмейстерського класу, бо навчання мистецтва акомпанементу відбувається переважно на матеріалі творів для голосу з супроводом (арій, романсів, обробок народних пісень тощо). І це лише в незначній мірі пов’язане з недостатнім знанням репертуару, а скорше з тим, що і ті, що навчаються, і ті, що навчають, не до кінця усвідомлюють **специфіку вокальної музики та особливості акомпанування співакам**.

Трапляються випадки, коли високопрофесійні акомпаніатори, які успішно працюють і постійно виступають з інструменталістами, вперше виходять на концертну естраду з вокалістами. Знаючи фортепіанну партію бездоганно, виконуючи її яскраво, досягаючи виразного звучання свого інструмента, необхідного динамічного балансу з голосом, вони не завжди можуть досягти найголовнішого – створити повноцінний високохудожній ансамбль зі солістом.

¹ Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М., 1988. С. 176.

Підтвердженням цього можуть бути і усні, і зафіксовані в літературі свідчення багатьох вокалістів. Звернімося до думки найвидатніших з них. Співачка І.Архипова у книзі “Музы мои” згадує про свої гастрольні турне по Америці, які завжди проходили за участю Джона Вустмана, видатного піаніста, диригента, педагога. Але в 1966-му році з нею виступав інший акомпаніатор (Джон Вустман був хворий), про якого співачка пише: “прекрасный пианист, но, безусловно, акомпаниатор инструментальный”².

Думку про те, що небагатьом професійним акомпаніаторам вдавалося однаково успішно виступати і в інструментальному, і в вокальному ансамблях, висловив у бесіді з Г.Преображенською Б.Абрамович – один з кращих сучасних концертмейстерів³.

У даних методичних рекомендаціях розглядаються особливості вокальної музики, котрі повинен знати концертмейстер, який починає працювати зі співаками. Даються поради, на що йому слід звертати увагу в першу чергу, вивчаючи твір для голосу з фортепіано, вказуються типові помилки які трапляються у піаністів при акомпануванні вокалістам, даються конкретні поради щодо їх усунення. Тобто основна увага зосереджується на моментах “технології” вокального акомпанементу. Питання художньо-образних завдань акомпаніатора у вокальній музиці досить ґрунтовно висвітлені в спеціальній літературі, список якої міститься в кінці роботи, тому їм (цим питанням) приділено менше уваги.

Методичні рекомендації адресовано студентам вищих спеціальних навчальних музичних закладів, музичних училищ, учням спеціальних музичних шкіл.

² Архипова И. Музы мои. - М.: Молодая гвардия, 1992. – С.126

³ В гостях у Б.А.Абрамовича // Советская музыка. – 1986. – № 5. – С.116

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНИХ АКОМПАНеМЕНТІВ ТА РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ЇХ ВИВЧЕННЯ ПІАНІСТОМ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ

Думка про те, що вокальний акомпанемент має свої специфічні особливості, і, більше того, що він є значно складнішим, ніж інструментальний, зустрічається в літературі. Її, зокрема, висловлює і досить переконливо обґрунтовує відомий музикант, концертмейстер і педагог Є.Шендерович. Причину цього він вбачає в тому, що інструментальний ансамбль за своїм складом – однорідний. Натомість вокально-інструментальний ансамбль об'єднує виконавців з принципово різними часовими і ритмічними уявленнями, які зумовлені особливостями жанру. Саме в неоднорідності цього виду ансамблю вбачає Є.Шендерович головну перешкоду до оволодіння ним піаністами (які до того ж мало цікавляться вокальною музикою, рідко відвідують концерти співаків, оперні театри, не прагнуть розширити свій кругозір)⁴.

Цікаво, що на проблеми, які виникають у вокально-інструментальному ансамблі, на дещо зверхнє ставлення інструменталістів до вокальної музики звернув увагу набагато раніше не концертмейстер-професіонал чи вокаліст, а композитор і вчений-музикознавець – С.Людкевич, що спонукало його написати з цього приводу спеціальну статтю⁵. В ній він зазначає, що часто між вокалістами та інструменталістами немає тісного співробітництва, що питання інтерпретації обмежуються до “загального примітивного означення темпу й динаміки; а детальне узгодження фразовання та агогіки [...] становлять часто предмет спорів і “камень преткновения”. Чи це обґрунтоване і конечне? Чи музика вокальна має зовсім відмінні естетичні основи, як інструментальна? Здається, що ні”⁶.

⁴ Шендерович Е. В концертмейстерском классе. – М.:Музыка, 1996 – С.7

⁵ Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Т.1.– Львів: В-во М.Коць, 1999.

⁶ Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю.- С.163

Дійсно, між музикою вокальною та інструментальною немає такої глибокої різниці, щоб грамотний музикант-інструменталіст не міг досягнути її особливості. Ці два види, жанри музичної творчості та виконавства розвивалися паралельно, зазнавали постійних взаємовпливів. До того ж музична практика дає численні приклади музикантів-інструменталістів, піаністів, які досконало розуміли специфіку вокалу і не лише стали блискучими акомпаніаторами (згадувані вже Дж.Мур, Дж.Вустман, Є.Шендерович, В.Чачава та багато інших), але й успішно займалися вокальною педагогікою. Зокрема, вчителем співу І.Архіпової була піаністка Н.Малишева (учениця К.Ігумнова), а один з акомпаніаторів цієї співачки – С.Стучевський – був для неї і партнером, і педагогом одночасно. Чимало концертмейстерів відіграло важливу роль у професійному становленні та формуванні творчої особистості багатьох співаків.

Безумовно, на це здатні лише особливо талановиті музиканти, піаністи, яким притаманна не лише майстерність у володінні своїм інструментом (ця якість є обов'язковою для концертмейстера) але й висока загальна культура, енциклопедичність знань.

Проте, навіть при різному рівні обдарованості учня чи студента він може досягнути основні принципи роботи з вокалістом та оволодіти основами концертмейстерського ремесла. Знання особливостей вокальної музики та специфіки її акомпанементу дозволить майбутньому музиканту уникнути багатьох складностей і в процесі навчання, і в подальшій практичній діяльності, якщо йому доведеться співпрацювати зі співаками.

Часто голос порівнюють з музичними інструментами, коли говорять про “спів” струнних: скрипки, альти, віолончелі. Але це стосується виключно якості звука, виразовості фрази. Кантілена струнних дійсно часто асоціюється зі звучанням людського голосу. Проте процес утворення звука, зв'язок його з диханням

наближає вокальне мистецтво скоріше до виконавства на духових інструментах, що в певній мірі позначається на будові мелодики та членуванні її на фрази.

Ця залежність від дихання часто вважається основною особливістю вокальних акомпанементів, на що постійно звертають увагу і викладачі з концертмейстерства, і автори праць з питань акомпанементу. Зокрема, піаністка та співачка М.Мірзоева, яка довгий час працювала акомпаніатором відомого камерного співака А.Доліво, вважає (і цілком слушно), що дихання – один з найважливіших факторів співочого процесу. З ним, на її думку, безпосередньо пов'язано відчуття ритму, темпу, форми, виконання пауз, цезур та інших динамічних відтінків⁷.

Починаючи працювати над вокальними творами, піаніст повинен добре знати особливості різних голосів, їхні динамічні та виразові можливості, орієнтуватися в питаннях “технології” виконавства, розуміти, що таке діапазон, теситура, регістр, чутливо прислухатися до звучання вокальної партії, дихати разом з вокалістом, розуміти логіку розвитку мелодії соліста, балансувати звучність і т.п. Однак, все це в однаковій мірі стосується і вокального, і інструментального акомпанементу, а “дихати разом” необхідно з виконавцем-духовиком так само, як і зі співаком. Але чомусь піаністи, які знають про це і навіть добре акомпанують виконавцям на духових інструментах, не завжди бувають “зручними” для вокалістів.

Тому концертмейстер, що працює з вокалістами, повинен у першу чергу усвідомити, що специфіка вокальної музики, особливості будови її мелодики, ритміки, а в деяких випадках – гармонії та фактури визначається, насамперед, зв'язком зі словом, з мовним інтонуванням, яке визначає особливості і вокального виконавства, і вокального акомпанементу.

На те, що співпраця концертмейстера з вокалістами значно відрізняється від роботи з музикантами інших спеціальностей

саме через особливості вокальної партії, які обумовлюються зв'язком зі словом, звуковидобуванням з власного “живого інструмента” звертає увагу автор навчального посібника з питань акомпанементу Т.Молчанова⁸.

Ще в ХУІІІ столітті на первинності слова у вокальній музиці наголошував відомий італійський вокальний педагог П.Тозі, який писав у своєму трактаті “Опініоні”, що співаки лише завдяки словам піднімаються над інструменталістами, а якщо слів не чути, то немає ніякої різниці між людським голосом та звуком корнета або гобоя⁹. А К.В.Глюк проголошував, що зв'язок між словом та співом має бути настільки тісним, щоб текст здавався створеним для музики не менш, ніж музика для тексту.

Піаніст має знати, що виконавські стилі у вокальній музиці виникли саме як реакція на мову. Фонетичні й синтаксичні особливості мов різних народів у значній мірі позначилися на формуванні мелодики вокальних творів різних національних шкіл. А з доби романтизму композитори починають інтенсивно працювати в напрямку відтворення в музиці мовних інтонацій. Різноманітні співвідношення слова і музики у вокальних творах (від арій бельканто з підпорядкованістю слова музиці до романсів Г.Вольфа, М.Мусоргського, де текст стає первинним, визначальним для будови мелодики) обумовили і різні композиторські стилі в рамках однієї композиторської школи (хрестоматійним прикладом є вокальна творчість М.Глінки та О.Даргомижського). Дуже корисним для виконавців може бути порівняння вокальних творів одного композитора на тексти вітчизняних та зарубіжних поетів (яскраво відмінності у мелодичі простежуються у солоспівах М.Лисенка на тексти Т.Шевченка та Г.Гайне, у Г.Свиридова – на народні тексти, вірші О.Блока, Р.Бернса).

⁷ Мірзоева М. Аналіз исполняемого вокального произведения // Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1964. – С. 11

⁸ Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера. – Львів: ДМА. – 2001
⁹ Див.: Назаренко И. Искусство пения. – М.: Л.: Музгиз, 1948. – С. 38

На важливість саме слів у вокальних творах наголошували увагу найвидатніші співаки. Одним з перших, хто відмовився від притаманної виконавському стилю старої школи бельканто традиції ставити текст у рабське підкорення нотам був Е.Карузо. “Коли я співаю, – пояснював він, – я ніколи не думаю [...] про технічні моменти. Я думаю навіть не про музику, а про слова. Тому що перше, що з’явилося, це лібрето. Воно ніби фундамент для всієї будови”¹⁰. Загальновідомо, якого значення надавав слову Ф.Шаляпін та інші російські співаки. Видатні українські вокалісти також підкреслювали первинність тексту в оперних чи камерно-вокальних творах. В.Щербаковський у спогадах про О.Мишугу писав, що, на думку співака, вокальне виконавство пов’язане, насамперед, з вимовою слова. “Спів є також мова, тільки з подовженими складами та у відповідних музично-вокальних звуках” – вважав О.Мишуга. “Для того, щоб добре співати, необхідно навчитися правильно і виразно говорити”¹¹. Це положення стало творчим кредо багатьох вітчизняних співаків різних поколінь. Наприклад, Б.Гмиря писав, що всім зрозуміло, як важливо для вокаліста донести до слухача “майстерно обарвлені звуком, наповнені змістом слова, не кажучи вже про дикцію”¹².

Саме зв’язок зі словом як основна особливість вокальної музики повинен бути в центрі уваги концертмейстера, що працює зі співаком. На цьому наголошував той же Б.Гмиря, коли писав, що “будь-яка музика, а в акомпанементі особливо, підкоряється законам мови, в ній є і коми, і крапки, і знаки оклику, і запитання”¹³.

Слово обумовлює і темп, і ритм, і динаміку, і артикуляцію, і агогіку вокальної партії, що, в свою чергу, позначається на партії супроводу, яка є невід’ємною (а часто й більш важливою) частиною музичного твору. Зі словом пов’язана більш гнучка,

вільна агогіка вокальних творів. Безумовно, і в інструментальній музиці виконавству протипоказано арифметично точне, формальне відтворення нотного тексту, не інтоноване, не осмислене, без “розділових знаків”. Але музичний синтаксис вокальних творів у більшій мірі пов’язаний з особливостями живої мови, для якої властиві більша гнучкість та рухливість, “природне тяжіння до сильного моменту, відносна його протяжність та наступне відновлення основного темпу”, – пише А.Люблінський¹⁴. У вокальній музиці набагато більше темпових змін, ніж це вказано в тексті. У живому виконанні є безліч мікроагогічних відхилень, порушень рівномірності руху, обумовлених виразною подачею слова.

Особливо наочно залежність мелодики вокальної партії та супроводу від поетичного (рідше – прозового) першоджерела піаніст відчуває тоді, коли йому доводиться акомпанувати співакам, які виконують один і той же твір різними мовами (навіть у тих випадках, коли переклад еквіритмічний (тобто ритмічні вартості і кількість нот у перекладеному варіанті практично ідентичні вартості і кількості нот в оригіналі та відбувається збіг змістовних і емоційних акцентів). Акомпаніатори повинні знати про те, що в різних мовах є особливості, що пов’язані з наголосом, і це впливає на будову вокальної фрази. Наприклад, у французькій завжди наголошується останній склад, у польській – передостанній. У німецькій і французькій музичній ритміці сильна доля обов’язково пов’язується з наголосом складу. В них немає властивості східнослов’янським мовам можливості змінювати наголоси в словах. В ритміці українських та російських пісень на наголос сильніше впливає висота тону, ніж сильна доля в такті, тому під впливом мелодійної ритміки наголос слова часто пересувається.

Особливості вокального виконавства у значній мірі пов’язані зі співвідношенням голосних і приголосних звуків. Найбільш зручна для співу мова італійська, тому що в ній всього

¹⁰ Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо. – Санкт-Петербург: Глаголь, 1995. – С.181-182.

¹¹ Див.: Прокопенко Н. Тайна вокала Шаляпина. – К., 1999. – С.85.

¹² Гмиря Б. Статьи. Дневники. Воспоминания. – М.: Музыка, 1988. – С.33

¹³ Гмиря Б. Статьи. Дневники. Воспоминания. – С. 30

¹⁴ Люблінский А. Теория и практика аккомпанемента. – Л.: Музыка, 1972. – С.62

п'ять голосних і небагато приголосних. У німецькій, яка вважається антиподом італійської, багато приголосних, які зустрічаються часто і вимовляються твердо (у цій мові відсутня палаталізація – пом'якшення приголосних при вимові). Це ускладнює досягнення катилевого звучання (до речі, Е. Карузо ніколи не співав німецькою мовою і вважав, що якщо інші артисти співають нею, то в них краща техніка)¹⁵. З тієї ж причини історія знає мало німецьких співаків, які б добре виконували італійську музику. У цьому плані більш “універсальними” є слов'янські мови (зокрема, українська з її багатими фонетичними можливостями), які дають можливість співакам успішно оволодівати різними стилями виконання.

Але проблеми інтонування, побудови фрази, розстановки в ній смислових акцентів, що пов'язані у значній мірі із співвідношенням голосних і приголосних, наголошених і ненаголошених звуків у слові, існують у вокальному виконавстві будь-якою мовою.

Крім вирішення художніх проблем, що не зможуть реалізуватися без розуміння, яке змістовне навантаження у творі несе музика, а яке – слово, як вони співвідносяться між собою¹⁶, увага концертмейстера повинна зосереджуватися на суто технологічних моментах, зокрема синхронності по горизонталі й вертикалі. Досягнення темпо-ритмо-агогічної синхронності в ансамблі з вокалістом – справа досить складна (порівняно з солістом-інструменталістом).

При роботі над вокальним акомпанементом концертмейстеру важливо виробити відчуття слова, його особливостей – довжини складів, їхньої будови (відкритий чи закритий). Нерідко на дрібну вартість вокальної мелодії припадає закритий склад: це може бути

¹⁵ Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо. – С.182

¹⁶ К. Станіславський вважав слово як би “програмою” вокального твору. Його ж (твору) змістовна насиченість, “підтекст” (музика – що, слово – як) виявляється елементами музики: мелодією, гармонією, ритмом, метром, темпом. Всі вони створюють те чи інше емоційне забарвлення слова – Див.: Малышева П. О пении. Из опыта работы с певцами. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 22.

односкладове слово (ще й з приголосною-прийменником). “накопичення” приголосних трапляється між словами. Такі сполучення часто трапляються в російських текстах вокальних творів: (“в кровь”, “в дни”, “с крыш”, “челом к моей”, “поезд мчится”). Багато приголосних (особливо шиплячих) у польській мові, мало зручна для співу чеська мова. Із слов'янських мов наймелодійнішою є українська (не випадково її часто порівнюють з італійською). Це досягається внаслідок чергування прийменників (у, в), префіксів (у-, в-,), звуків -і-та -й-, існують варіанти прийменника з : із, зі, зо. Тому збіг трьох і більше приголосних в українській мові зустрічається не так часто, як скажімо, в російській, але такі випадки все ж трапляються (наприклад, у словах “помета”, “зустріч”, “бурхливий” тощо). “Ступінь “вокальності” мови, – зазначає В. Антонюк, – залежить від наявності в ній “чистих” голосних звуків, а також – стійкої означеності фонем і незначної кількості глухих приголосних. Важливим фактором є також національна манера говорити співуче, пов'язана з протяжністю голосних і короткою вимовою приголосних”¹⁷.

Концертмейстер, працюючи над вокальними творами, має звертати особливу увагу на слова, фрази, де багато приголосних. Як приклади можна навести слова романсів С. Рахманінова “Опять встрепенулось ты, сердце” (“опять **встрепенулось**”), Д. Кабалевського “Ты – музыка” (“ты **внемлешь с непонятною тоской**”). Такі незручності є і в романсах українських авторів. Наведемо фрагменти поетичних текстів з деяких солоспівів М. Лисенка: “і в мріях **ввижалась**”, “а ранок **стрічав**”, “і **вгледіли айстри**”, “Айстри”), “**дивлюсь, схилившись над сохою**” (“Ратаї”), “**так в н.м і хочеться змиг з серця горе**” (“Місяцю-князю”), “**хто ходить в десятці**” (“Сиротина”).

¹⁷ Антонюк В. Культура мови у співі та принципи української вокальної орфоепії // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Вип. 5. Музичне виконавство. – Кн. 4 – К., 2000. – С.39.

Це необхідно враховувати з тієї причини, що звучання голосу виникає в момент вимови голосного звука. А приголосні, що йдуть перед ним, трохи відтягають його в часі. Тому навіть при технічній нескладності акомпанементу досить важко досягти абсолютної агогічної синхронності партій соліста та акомпаніатора. Наприклад, Є.Шендерович одним з найскладніших в ансамблевому відношенні вважає романс О.Даргомижського "Мне грустно", де фортепіанна партія є гранично простою¹⁸.

У романсі М.Глінки "Как сладко с тобою мне быть", який написано в куплетній формі, при повтореннях музичного матеріалу на одну й ту саму ноту попадає різна кількість букв і звуків поетичного тексту. На прикладі одного з фрагментів вокальної партії можна побачити, як по-різному будуються музичні фрази, як в залежності від словесного синтаксису змінюється синтаксис музичний.

Пр. 1. М.Глінка. "Как сладко с тобою мне быть"

Піаністи-аккомпаніатори повинні вміти "наповнювати" звуки словами, бо відірваність мелодики від тексту призводить до спотворення характеру та ритмічного малюнку музичної фрази. Якщо перед тим, як заграли вступ до відомого романсу

¹⁸ Шендерович Е. В концертмейстерском классе. – С. 107.

П.Чайковського "На землю сумрак пал" піаніст виразно вимовить ці слова, почує довжину кожного складу, інтонацію фрази, то мелодія у фортепіанному вступі, викладена октавами, за характером не буде наближатися до маршу.

Пр. 2. П.Чайковський "На землю сумрак пал"

Акомпануючи вокалісту, піаніст повинен дуже уважно слухати, як співвідносяться слова тексту і мотиви, фрази музичні з фразами мовними.

Трапляються випадки, коли піаністи, беручи за основу систему метру, "думаючи" по тактах, не розуміють значення першої, сильної долі. Відокремлюючи її постійно ауфтактом, підкреслюючи динамічно, вони не розуміють, що перша доля може бути початком музичної фрази, а може її завершувати. З цим пов'язана проблема синхронності вокальної мелодики з басом супроводу. Нерідко слово починається в одному такті, а закінчується на першій долі другого. Відтягаючи її, не відчуваючи баса як продовження, завершення музично словесної побудови, піаністи не можуть домогтися одночасного звучання голосу і фортепіано. Особливо часто це спостерігається у вокальних творах, що написані в танцювальних жанрах, де підкреслення першої долі необхідно для створення ритмічної пульсації, але вона повинна мати свої динамічні градації залежно від місця у фразі. Тому іноді партію лівої руки треба вчити і грати не "від баса", а "до баса", щоб відчувалося тяжіння до останньої ноти-складу. Це

можна проілюструвати на прикладах творів з різним типом фактури фортепіанного супроводу.

Пр. 3. П.Чайковський. “Серенада Дон Жуана”

От Се-вн-льи до Гре-на-ды в ти-хом
су-мра-ке но-чей, раз-да-ют-ся

Пр. 4. П.Чайковський. “День ли царит”

День ли ца-рит, ти-ши-на ли ноч-на-я,

Пр. 5. М.Лисенко. “Місяцю-князю”.

ти-хо пли-веш ти стеж-кой та-єм-но-ю...

Розуміння особливостей тексту дозволить уникнути неприродних для вокаліста темпів. Твір може блискуче прозвучати у дуже швидкому русі, якщо в тексті мало приголосних, склади розспівуються тощо. Натомість, коли у вокальній партії є багато слів зі збігом приголосних, коли кожному складу відповідає нота, то зашвидкий темп є неприпустимим (відомий приклад – романс Глінки “Попутна пісня”, де текст крайніх частин надзвичайно незручний для співу). Технічні можливості голосу та швидкість мовлення мають межу, за яку не можна переступати. Наприклад, у романсі С.Людкевича “Морська бркарола” текст “на певну зустріч горю” має такий ритмічний малюнок вокальної мелодії: чверть – вісімка. На довготи (чверті) припадають відкриті двозвукові склади: “не-”, “зу-”, а на короткі (восьмі) – більш довгі, до того ж один з них – закритий (у слові “зустріч”). Тому треба дати можливість вокалісту виспівати їх.

Пр. 6. С.Людкевич. "Морська баркарола"

Чи ма_ до днів по мо_ рю у маі
тьмі, на пса_ ну зу_ стріч го_ рю плач чо_ век мій, на

В романсі Ф.Надененка "Прощай" піаністи часто не відчують, що в 9-му - 10-му тактах на вісімки в мелодії вокальної партії припадають цілі односкладові слова, які до того ж закінчуються приголосною, причому в українському перекладі лермонтовського тексту це зберігається, бо зроблена калька: фраза "шесть букв приносят столько мук" в українському варіанті звучить так само: "шість букв приносять стільки мук". В акомпанементі вся фраза об'єднана лігою, і мало хто з піаністів трохи розширює кінець фрази, дає можливість вокалісту взяти дихання і заспівати фразу більш протяжно, в іншому характері, ніж попередні, виразно вимовити всі слова.

Пр. 7. Ф.Надененко. "Прощай"

Про_ шай! Шість Шість
Про_ шай! Шість Шість
букв при_ но_ сят стіль_ ки мук, кра_ дуть
букв при_ но_ сят столь_ ко мук, у_ но_ сят

rit. *Meno mosso*
rit. *mf cantabile*

Досить незручним для співу в швидкому темпі є текст відомого романсу Е.Гріга "Серце поета". наприклад, перші фрази містять важкі для вимови німецькі слова: "Be-greifst du des Meeres", "Be-greifst du der Blume". Російський переклад аж ніяк не легший для співу: "Ты знаешь, как волны в просторе шумят. как в струнах волшебные песни звучат". У ньому також багато приголосних, закритих складів. Більш стриманого темпу вимагає "Тарантела" Дж.Россіні, якщо її співати російською мовою, бо у

перекладі переважають закриті склади (в італійському - відкриті). У романсі Рахманінова "Они отвечали" сам автор на фразах, де кожній вісімці відповідає закритий склад або ціле слово і є багато сполучень приголосних ("чтоб нас сторожа", "что есть в нем гроза", "нам в объятия") ставить ремарку *ritenuto*.

Піаніст, який працює з вокалістом, повинен звертати увагу на чіткість його дикції і виразну подачу слова, допомагати йому в цьому. Крім цього, концертмейстер має знати, що дикція співака багато в чому відрізняється від дикції актора драматичного театру. В співі і голосні, і приголосні вимовляються розспівно, на кожний звук витрачається більше часу, більше голосової енергії. Вокал вносить корективи у звучання елементів слова, в техніку відтворення їх. Розповсюдженим недоліком у співаків є "недоговорювання", "ковтання" глухих приголосних в кінці слова, нерозчленоване виконання прийменників, ігнорування розділових знаків (таких, як м'який знак у російській мові, апостроф в українській), цезур між словами. Наприклад, у романсі Б.Фільц замість слів "вся душа в огні" можна почути "вся душа – вогні", в "Серенаді Дон Жуана" П.Чайковського замість "песнь и кровь" – "песни кровь". В арії Греміна з опери Чайковського "Євгеній Онегін" фразу "и жизнь, и молодость, и счастье" співаки перетворюють на "и жизни молодости счастье". В речитативі Амонасро з опери Дж.Верді "Аїда" російський переклад досить невдалий, і фраза "А! Напата ущелье" у виконанні деяких співаків звучить як "Анапа-то ущелье". Внаслідок цього з'явилися і славнозвісні "львы" у дуеті Тетяни й Ольги ("Слыхали ль вы") з опери "Євгеній Онегін" Чайковського.

Трапляється, що вокалісти ігнорують подвоєння приголосних. Наприклад, в романсі Глінки фраза "слаще мирра и вина" перетворюються на нісенітницю: "слаще мира и вина" (до речі, в одному з видань слово *мирра* надруковано з одною літерою *p*), в романсі Чайковського "Растворил я окно" з'являється словосполучення "благовоным дыханем сирени" тощо. Часом співаки невиразно вимовляють збіг однакових приголосних у кінці

та на початку слова. Це спричиняється до появи фраз типу: "привет тебе. приют священный", "надушистою веткой сирени", "и броси то слово на ветер", "не цветка" (замість "привет тебе", "над душистою веткой", "и бросит то слово на ветер", "нет цветка"). Подовження звука, довгий склад вимагають відповідної реакції концертмейстера, особливо в тих випадках, коли вокальна мелодія дублюється в партії фортепіано. Інструмент повинен також "вимовляти" текст.

Піаністу-аккомпаніатору вокальний твір необхідно освоювати тільки в синтезі музики і слова. Більше того, підтекстовка дуже корисна для виразного виконання інструментальної музики¹⁹. Наприклад, допомагає виразності виконання проспівування зі словами сольних інструментальних епізодів вокальних творів (вступу, інтерлюдій, постлюдій), навіть якщо в них не міститься матеріал вокальної партії. Джеральд Мур, наприклад, завжди при виконанні інтродукції до романсу Шуберта "Двійник" (чотирьох хоральних акордів) подумки проспівував вступну вокальну фразу: "Still ist die Nacht". Це можна застосувати в багатьох інших творах. Зокрема, початкові мелодичні звороти у вступі до романсу Чайковського "День ли царит" можна "проспівати" на слова "я люблю", по-різному проінтонувавши їх при повтореннях. Можна підставити слова і під інші фрази вступу.

Пр. 8. П. Чайковский "День ли царит"

Я люблю, я люблю, так сильно, страстно я тебя люблю.

¹⁹ Цікаві думки з цього приводу містяться в одній зі статей Б.Каца. – Див: Кац Б. Слово, спрятанное в музыке // Музыкальная академия. – 1995. – № 4-5.

Рельєфно, з відчуттям змістовності кожної інтонації має прозвучати вступ до романсу-монологу Чайковського "Благословляю вас, леса". Настрій глибокого роздуму, зосередженості створюється короткими мотивами-зітханнями, паузами, ферматами. Цей вступ можна трактувати, як звернення до Всевишнього, так інтуючи двозвукові мотиви: "Боже, Боже".

Домогтися цільності фрази у вступі до романсу Римського-Корсакова "Звонче жаворонка пеньє", уникнути вкорочення другої ноти мотиву (яку часто грають як вісімку на staccato, хоча у автора – чвертка) може допомогти проговорювання під час виконання мелодії одного лише слова: "лети" з подовженням другим складом.

Пр. 9. М.Римський-Корсаков."Звонче жаворонка пеньє"

Часом студенти формально й нецікаво грають вступ до романсу Лисенка "Місяцю-князю". Вони дроблять фразу, орієнтуючись на короткі ліги, які проставлені в тексті. Але ці ліги не є фразувальними, а лише вказують на штрих legato. Уникнути механістичності рівномірних тріольних мотивів вступу, виразно проінтонувати їх, об'єднати у фразу, добитися спокійного плинного характеру звучання музики допоможе метод підтекстовки.

Пр. 10. М. Лисенко "Місяцю-князю"

Часом студенти не зауважують, що у верхньому голосі романсу Рахманінова "Они отвечали". "приховане" повторення вокальної фрази: "Любите, – они отвечали".

Пр. 11. С.Рахманінов. "Они отвечали"

В іншому вокальному творі Рахманінова – "О, не грусти по мне" вступ фортепіано буде виразним, якщо піаніст тричі з все наростаючим хвилюванням "вимовить" фразу: "о, не грусти, о, не грусти, о, не грусти по мне". А виконання одноголосних фортепіанних речитативів, як-от, наприклад, у романсі Чайковського "Слеза дрожит" або солоспіві Лисенка "Чого мені тяжко" просто неможливе без мовного інтонування.

Солоспіву "Чого мені тяжко" Лисенко дав жанрове визначення "думка". На це треба звернути увагу. Граючи інструментальний вступ, піаніст може використати прийом, що йде від народного музикування: продекламувати початкові слова (на 1-й та 2-й долях у першому та третьому тактах), "акомпануючи" собі арпеджіюваними акордами. Треті долі та

пасажі-арпеджію нагадують думні інструментальні перегри, які розділяють речитативні фрази. Це допоможе почати вступ у необхідному темпі й характері. Інструментальний речитатив у п'ятому такті можна порадити інтонувати також зі словами.

Пр. 12. М.Лисенко "Чого мені тяжко"

З літератури довідуємося, що метод підтекстовки часто використовував Б.Абрамович, і це надавало його виконанню особливої виразності. Коли піаніст грав заключення циклу Шумана "Любов і життя жінки", створювалося враження, що рояль "говорить". У бесіді, що була опублікована в журналі "Советская музыка" (1986. № 5). Б.Абрамович зазначив, що в своїх сольних епізодах такого роду дійсно підставляв певний

текст. Цей прийом він запозичив у видатної балерини Г.Уланової, яка, готуючи партію Джульетти (в балеті С.Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта"), на репетиціях одночасно з жестом внутрішньо вимовляла текст Шекспіра.

Цей метод є особливо ефективним для запобігання помилок у ритмічному малюнку музичного тексту. Дуже часто його спотворення доводиться чути в оркестровому вступі до другої арії Даліли з опери К.Сен-Санса "Самсон і Даліла" ("Самсона в эту ночь ожидаю"). Правильно виконати вступ, не змістити сильні долі такту допоможе такий варіант підтекстовки:

Пр. 13. К.Сен-Санс. Друга арія Даліли .

Я жду Самсо на, Я жду Самсо на, Самсон погибнет.

mf виолонч. *стр.* *(cresc.)*

контраб.

В арії Снігуроньки ("С подружками") з однойменної опери М.Римського-Корсакова студенти також часто допускають помилку, починаючи вступ з сильної долі, хоча перший мотив є слабкою долею, затактом. Грамотно відтворити музичний матеріал вступу допоможе проговорювання вісімок на слова "побежали", "побежали". Така ж сама помилка трапляється у вступі до аріозо Онегіна ("Ужель та самая Татьяна" з опери Чайковського "Евгений Онегин". Тут також акцент переноситься з сильної долі на слабку, а фраза починається з сильної долі, йде в ритмі вальсу. "Підставивши" під інструментальну мелодію слова, в яких наголос припадає на перший склад, студент уникне помилки (одним з варіантів підтекстовки може бути словосполучення: "Таня ль это?"). В аріозо Лєнського з цієї ж опери досягти виразності у фортепіанному одноголосному вступі

піаністам допоможуть такі фрази: "как я люблю Вас, я люблю Вас".

Пр. 14. П.Чайковський. Аріозо Лєнського

Moderato ♩ = 96

(горячо, страстно)

я лю-блю вас я лю-блю вас

Как я люблю вас, я люблю вас, я люблю вас.

mf *p molto cresc.*

L'istesso tempo

лю-блю вас, лю-блю вас, лю-блю вас, как од-на бе-з-

Те ж саме можна порадити студентам, які вивчають романс Глінки "Как сладко с тобою мне быть". Здебільшого фортепіанний вступ звучить невиразно. Досягти кантіленності та пластичності фраз, підкреслити синкопу в другому такті допоможуть слова: "как сладко, как сладко, сла-адко мне с тобой".

Пр. 15. М.Глінка. “Как сладко с тобою мне быть”

как слад - ко, слад - ко мне с тобой

Как слад - ко,

p

У відомій елегії “Не искушай” цього ж композитора студенти часто неправильно інтонують першу фразу вступу. Граючи мотив, що містить інтервал сексти, вони акцентують другу ноту (*do*). Підставивши слова “не искушай меня без нужды”, вони відразу почують свою помилку, бо підкреслення відносно сильної доли, *diminuendo* на низхідній інтонації змістить наголос (у слові “искушай”), а також розчленує фразу, яка вимагає широкої кантилени.

Піаніст-концертмейстер має усвідомити, що саме поетичний текст обумовлює будову музичної фрази, “розставляє” необхідні цезури. Особливо уважно слід ставитися до розділових знаків – крапок, ком, трикрапок тощо, коли у вокальній мелодії такі “розділові знаки” відсутні, коли в ній немає зупинки внаслідок довшої ритмічної вартості, паузи. Наприклад, у романсі А.Штогаренка “Якби мені черевики” фрази, що розділені комами, здебільшого в мелодії закінчуються дрібною вартістю (шістнадцятка), на яку, до того ж часто припадають закриті склади (“дівчаточка на музиках у червоних черевиках”). Треті, заключні фрази цих побудов (“горенько моє”, “я світом нуджу”) вимагають іншого характеру, відділення цезурами, невеликого агогічного відхилення, сповільнення, хоча в тексті жодних авторських чи редакторських ремарок немає (бо це для кожного грамотного музиканта є очевидним).

Пр. 16. А.Штогаренко. “Якби мені черевики”

Allegretto con anima

mf

Якби мені че-ре-ви-ки, то піш-ла-бя

mp *mf*

на му-зи-ки, го-рень-ко мо-є! Че-ре-ви-ків не-ма-є

Піаніст має почути мовні інтонації в фортепіанній партії романсу Чайковського “Кабы знала я”. В першій частині та в репризі спів солістки ніби супроводжує хор (композитор застосовує в партії фортепіано типово хоровий чотириголосний виклад). Цей хор “підхоплює” вокальну мелодію, повторює заключні слова її фраз. А в романсі Рахманінова “У моего окна діалог голосу та фортепіано також буде виразнішим, якщо під інструментальну мелодію (автор виділяє її ремаркою *la melodia ben marcato*) підставити слова (приклади 17, 18).

Пр. 17. П.Чайковський. "Кабы знала я"

Пр. 18. С.Рахманінов. "У моего окна"

Тембральність акомпанемента також багато в чому залежить від тексту. Не всі піаністи знають про те (і тому не відчувають), що кожна з букв має свою виразність та може створювати певну образність. Підбір тих чи інших приголосних, повторення однакових чи співзвучних букв, "гра звуками" використовується поетами та письменниками з метою надання образу особливої звукової характеристики. Цей прийом має назву **алітерації**. Яскравим прикладом можуть бути рядки Т.Шевченка, насичені звуками, що створюють настрій таємничості: "хто се, хто се на тім боці чеше коси?" або К.Бальмонта: "чуждый чарам черный челн". Такий же звуковий колорит створюють поетичні рядки Лесі Українки "то була тиха ніч чарівниця, покривалом спокійним, широким простелилась вона над селом" в солоспіві Б.Фільц "То була тиха ніч" ("Лебедина пісня"). В монолозі Бориса Годунова з однойменної опери М.Мусоргського є фраза, що звучить надзвичайно виразно завдяки глухому звуку *m*, який неодноразово повторюється: "какой-то трепет тайный". Цей же звук у поетичних рядках М.Цветаєвої, на тексти якої написав вокальний триптих Б.Тищенко, у поєднанні з ритмікою вокальної мелодії, динамікою та штрихами фортепіанної партії створює таємничо-насторожену атмосферу безсонної ночі ("Вот опять окно, где опять не спят, может пьют вино, может так сидят"). Сильний виразовий ефект завдяки прийому алітерації (повторення звука *m*) досягається в арії Марфи ("Хованщина" Мусоргського): "Души утопшие, души погибшие, тайны познавшие мира подводного".

Зловісно звучать приголосні *ж* і *с* в арії Кончака з опери О.Бородіна "Князь Ігор": "ужас смерти сеял мой булат". У пісні Варяжського гостя з опери М.Римського-Корсакова "Садко" повторення звука *p* дає додаткові засоби для змалювання картини розбурханого моря ("о скалы грозные дробятся с ревом волны"). Подібний прийом алітерації використано у вірші О. Толстого, на основі якого цей же композитор написав романс "Дробится и

плещет” (“дробится и плещет, и брызжет волна”). В одному з варіантів російського перекладу романсу Е.Гріга “У моря” також спостерігаємо використання звука *p* для посилення образно-емоційної виразності: “У моря сижу на утесе крутом”.

Такі особливості тексту вимагають від піаніста відповідних звукових барв, нюансування, фортепіанного туше.

Акомпаніатор має знати, що динаміка супроводу вокальних творів також має свою специфіку. Вокальна музика відрізняється від інструментальної більшою обмеженістю діапазону того чи іншого співочого голосу, уступає у зрівноваженні регістрів. Особливості звучання голосу в тій чи іншій теситурі також повинні враховуватися концертмейстером. Загальновідомою істиною (про яку, на жаль, часто забувають недосвідчені акомпаніатори) є те, що у високому регістрі голос звучить більш яскраво, ніж у низькому.

Якість звука фортепіано може викликати різний за якістю співочий звук. Якщо піаністи грають дуже тихо, безбарвним *piano*, щоб “не заважати” солісту, то це може спричинитися до появи такого ж “не опертого на дихання” звука вокаліста. До того ж, погано чуючи партію супроводу, гармонічні вертикалі (основою яких є бас), співаки не завжди можуть чисто інтонувати свою мелодію. Навпаки, динамічно перевантажений супровід може викликати форсування звука у соліста. Відома вокалістка і водночас піаністка-концертмейстер М.Мірзоева, яка досконало знала всі секрети і вокалу, і фортепіанного акомпанементу, вважала, що для того, щоб співак міг вільно й природно співати, супровід (чи фортепіанний, чи оркестровий), безумовно, має звучати тихіше за голос. Тим не менш *piano* у інструмента, так само як і у голоса, повинно бути тембристим, насиченим, якісним, а не збідненим. “В ансамблі треба стерегтися не яскравості й багатоманітності звучання фортепіанної партії, а різкого,

незібраного, *неспіваючого* звука піаніста”, зазначає М.Мірзоева²⁰. Рояль за будь яких обставин повинен звучати повно, глибоко, тоді вокалісту по-справжньому легко буде співати.

Треба знати, що, акомпануючи співаку, який має невеликий голос, піаніст має знайти ту силу звучання, яка відповідає голосовим даним соліста. Звукова рівновага у будь-якому ансамблі обов'язкова.

Часто від якості голосу залежить побудова динамічної драматургії цілого твору. Наприклад, Б.Хайкін одним з головних завдань диригента вважав розмірність звучності та дотримання її пропорцій²¹. Піаністи-аккомпаніатори також повинні пам'ятати, що занадто яскраві сольні епізоди фортепіано можуть порушити загальний звуковий баланс голосу та інструмента, бути неорганічними в контексті цілого твору.

Крім цього, різного підходу до слова, сили звука, нюансування вимагають і твори різних жанрів. Порівняно з оперним, камерний стиль виконання вимагає більшої деталізації, філігранності, гнучкості фразування. Більш конкретні поради щодо особливостей роботи піаніста над оперними аріями та камерними вокальними творами студент може знайти у публікаціях, що включені до Списку літератури.

²⁰ Мірзоева М. Анализ исполняемого вокального произведения // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1964. – С. 52.

²¹ Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 115.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

Першою заповіддю піаніста, який хоче стати справжнім “вокальним” концертмейстером, мають стати слова з Біблії: “спочатку було Слово”. Саме з цього, з уважного вчитування в текст, з вивчення вокальної партії треба починати роботу над романсом, арією чи обробкою народної пісні. Якщо ж піаніст лише добросовісно вивчить свої дві лінійки нотного тексту, не поцікавившись тим, що в цей час відбувається в партії його партнера, то перша зустріч з вокалістом може привести такого “акомпаніатора” в шоківий стан і надовго залишить негативні спогади від співпраці зі співаком, який “чомусь не вмів співати рівно, то затягує фразу, то кудись поспішає”.

Концертмейстер, який прагне досягти успіхів у співпраці з вокалістами, повинен любити й відчувати слово, розуміти логіку музично-словесних побудов, якими визначається ритм співочого дихання, домагатися абсолютної ідентичності мовного та музичного інтонування. Лише за цієї умови зможе виникнути той взаємний контакт, на базі якого створюється справжній творчий ансамбль у вокальній музиці. Крім цього, саме піаніст повинен слідувати за вірною вимовою слів співаками, домагатися відповідного стилю мовлення у залежності від виконуваного твору, дотримання ними орфоепічних норм, чіткої та виразної дикції, вірної мовної характеристики того чи іншого персонажа, героя оперного або камерно-вокального твору.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. ВАСИНА-ГРОССМАН В. Музыка и поэтическое слово. – В 2-х чч. Ч.1: Ритмика М.: Музыка, 1972; Ч. 2,3: Интонация. Композиция М.: Музыка, 1978.
2. ВИНЮГРАДОВ К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1988. – С. 156-178.
3. ГНИДЬ Б. История вокального искусства: Підручник. – К.:НМАУ, 1997.
4. ДАБАЕВА И. Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985.
5. КАЦ Б. Слово, спрятанное в музыке // Музыкальная академия. – 1955. – № 4-5.
6. КАЦ Б. “Стань музыкою, слово!": Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерно-вокальных циклах советских композиторов. – Л.: Сов. композитор, 1983
7. КАНКАРОВИЧ А. Культура вокального слова. М.: Музгиз, 1957 (В помощь педагогу-музыканту).
8. ЛОБАНОВА О. Об отражении интонационной структуры стихотворной речи в вокальном произведении: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1986
9. ЛЮБЛИНСКИЙ А. Теория и практика аккомпанемента. – Л.: Музыка, 1972.
10. ЛЮДКЕВИЧ С. Эстетичні засоби виразовості вокального стилю // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Т. 1. – Львів: В-во М. Коць, 1999. – С. 163-181.
11. МАЛЫШЕВА Н. В синтезе слова и музыки // Сов. музыка. – 1986. – № 6. – С. 97-100.
12. МАЛЫШЕВА Н. О пении. Из опыта работы с певцами: Метод. пособие. – М.: Сов. композитор, 1988.
13. МИРЗОЕВА М. Анализ исполняемого вокального произведения // Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. – М.: Музыка, 1964. – С. 5-51.
14. МОЛЧАНОВА Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера. – Львів: ДМА, 2001.
15. МУР ДЖ. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987.
16. НАЗАРЕНКО И. Искусство пения. – М.; Л.: Музгиз, 1948.

17. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭВОЛЮЦИИ ПАРТИИ СОПРОВОЖДЕНИЯ В РОМАНСАХ РУССКИХ И УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ АККОМПАНИАТОРА: Метод рекомендации / Сост. С.Савари.– Харьков, 1998.
18. НЕСТЕРЕНКО Е. Некоторые вопросы произношения в пении // Вопросы вокальной педагогики.– Вып.7.– М.,1984.
19. ОГОЛЕВЕЦ А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: Музгиз, 1960.
20. ПАЗОВСКИЙ А. Дирижер и певец // Пазовский А. Записки дирижера.– М: Музыка, 1966.– С. 320-465.
21. ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА: Сб. статей и исследований.– М.: Музыка, 1973.
22. РОБОТА НАД ОПЕРНИМИ АРІЯМИ ТА ЇХ РІЗНОВИДАМИ В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА: Метод. рекомендації / Упор. Л.Ніколасва.– К., 1998.
23. РУЧЬЕВСКАЯ Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века.– М.; Л., 1966.
24. СКОРОБОГАТЬКО Н. Нотатки оперного концертмейстера – К.: Муз. Україна, 1973.
25. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ (на материале работы над вокальным репертуаром): Метод. рекомендации / Сост. И.Могилевская. – К., 1993.
26. СТЕПАНИДИНА О. Проблемы взаимосвязей вокальной и фортепианной партий в русском романсе: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.– М., 1984.
27. ШЕНДЕРОВИЧ Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога.– М.: Музыка, 1996.
28. ШЕНДЕРОВИЧ Е. С певцом на концертной эстраде.– Иерусалим: Иерусалимский изд. центр, 1997.
29. ЯРОСЕВИЧ Л. Співвідношення слова і музики у творчості К.Г.Стеценка // Українське музикознавство. – Вип 19. – К.: Муз. Україна, 1984.