

**Натисніть тут, щоб  
купити книгу на сайті  
або замовляйте за телефоном:  
(0352) 51-97-97, (067) 350-18-70,  
(066) 727-17-62**

## ВИПРОБУВАННЯ ЕСТРАДОЮ

...Одного разу, прослухавши звукозапис Концерту Дво-ржака у своєму власному виконанні, С. Ріхтер, що ставився до себе з найвищою вимогливістю, занотував у своєму щоденнику: «І як шкода: стільки хорошої музики й стільки деталей, які вдалися, а в цілому не те. Чому така несправедливість — через які причини (настрій, невідповідність або ще що-небудь)? От вони, загадки артистичних успіхів і невдач. Тут передбачити нічого неможливо» (*Монсенжон, 203*).

Таке запитання, сформульоване великим піаністом, ставлять собі практично всі музиканти-виконавці. Справді, чому буває так, що навіть той, хто чесно потрудився над програмою й прекрасно підготувався до виступу, грає раптом украй невдало? Спробуємо знайти відповідь на це питання.

Публічний виступ — відповідальний момент у житті будь-якого музиканта (новачок це чи майстер), коли на суд публіки виноситься результат його напруженої творчої праці. Від чого залежить успіх виступу, чим він визначається?

- масштабом обдарування артиста;
- цінністю його виконавського задуму;
- рівнем майстерності (задум треба вміти втілити, донести до слухача);
- досвідом концертних виступів (хоча трапляються успішні дебюти);
- об'єктивними умовами, що супроводжують виступ (якість інструмента, акустика залу, реакція публіки);
- психофізичним станом того, хто виступає.

Усі ці критерії, що визначають успіх виступу, з відповідними уточненнями можуть бути віднесені й до того, хто вчиться, коли тому доводиться грати в навчальному або відкритому концерті, складати іспити й заліки, виступати

перед публікою на відкритому уроці або майстер-класі, випробувати свої сили на виконавських конкурсах.

Названі критерії не мають потреби в спеціальних коментарях, за винятком останнього — комплексу пережитих музикантом психофізичних відчуттів, який може бути позначений як «естрадне самопочуття». Це, справді, особливий стан, при якому немає місця звичайним фізіологічним проявам. Мені не доводилося, наприклад, спостерігати, щоб застуджений артист чхнув під час гри. У момент виступу не відчуваєш голоду або спраги, нездоров'я відступає. Завдяки мобілізації всіх сил організму створюється враження, начебто в дію вступають якісь інші фізіологічні закони, відбувається переміщення в особливе — зі своїми законами — простір-час.

Найбільш характерні риси естрадного самопочуття — хвилювання, яке майже неминуче охоплює артиста, і те прекрасне відчуття підйому, натхнення, яке повною мірою проявляється саме в умовах публічної гри. (Щасливий той, хто його відчуває!). Про ці психофізичні стани й піде далі мова.

Естрадне хвилювання... У ряді мов існують спеціальні слова, що означають те специфічне відчуття, яке притаманне лише музикантам-виконавцям, акторам, а також ораторам і читцям, у силу своєї професії тим, хто виступає перед публікою. Російське «мандраж» належить скоріше до професійно-жаргонної лексики, а от французьке «trac», німецьке «Tréma» або «Lampenfieber» — це слова із цілком літературної мови.

Можна навести безліч свідчень того, якою великою буває сила хвилювання навіть у найталановитіших музикантів.

Про свій диригентський дебют Шарль Мюнш згадує так: «Чесно кажучи, не можу сказати, щоб я диригував оркестром, тому що цілком був поглинений думкою про те, як впоратися зі страхом, що паралізував мене. По естраді я йшов з таким відчуттям, немов пробирався крізь щільну завісу туману. Ноги не відчували ваги тіла. <...> Я плів по нереальному, як сон, світі, який аж ніяк не був рожевим, і диригував як автомат. Публіка, співчуваючи, помилково прийняла мою паніку за натхнення.

Не запитуйте, чи хороший був той концерт. Я нічого не чув і нічого не бачив». (*Мюнш, 30*).

Відчуття страху переживають не тільки дебютанти, але і найдосвідченіші музиканти. Дж. Енеску, композитор і чудовий скрипаль, мріяв перед концертом про яке-небудь ґрунтовне стихійне лихо, яке зірвало б необхідність виступати й у якому він готовий був сам постраждати. Шаляпіну здавалося, начебто в нього пропав голос і він не зможе видати жодного звуку.

А от ще одне яскраве свідчення того, що відчуває музикант перед концертом. Слово Г. П'ятигорському, чудовому російському віолончelistові, що працював більшу частину життя за кордоном. «Одного разу маестро Тосканіні перед нашим спільним виступом крокував по артистичній, де я розігрувався перед концертом. Його швидкі кроки, бурчання й прокльони на свою адресу мало сприяли поліпшенню мого душевного стану. На якийсь момент я перестав грати... Тосканіні теж зупинився. Він подивився на мене й сказав: «Вам не по собі, мені не по собі», — глибоко зітхнув і знову покрокував. Я займався, несамовито повторюючи пасажі, і шкодував, що не вмер у дитинстві...»

І ще: «...тільки слово «катування» може передати те, що я відчуваю перед концертом. Я знаю, що на естраді стоїть і чекає мене звичайний стілець, який перетвориться в електричний, і що, незважаючи на смертельний страх, я все-таки сяду й буду виглядати зібраним і готовим для публічної страти...» (*П'ятигорський, 150, 149*).

Ступінь хвилювання та вплив його «шкідливості» залежать від ряду факторів.

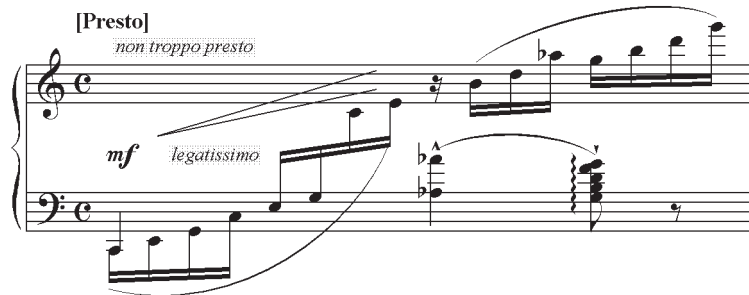
По-перше, це пов'язане з типом виконавця, його нервовою організацією. Як відомо, одні (як правило, екстраверти) люблять виступати у великих залах, і, чим більше народу їх слухає, тим краще вони грають. Інші (наприклад, інтраверти) почувають себе у великих залах дискомфортно, вони віддають перевагу невеликим приміщенням з обмеженою аудиторією. Саме тоді повною мірою розкривається їхнє виконавське обдарування. Яскраві представники музикантів першого типу — Ліст, Антон Рубінштейн, Ріхтер, другого — Шопен, Балакірев, Софроніцький, Гульд.

Поняття *legatissimo* (слово *legato* стоїть тут у найвищому ступені) відповідає також прийом, характерний ще для клавірного виконавства, коли при грі акордових фігурацій, альбертієвих басів і т.д. консонуючі звуки треба втримувати пальцями. Манера ця збереглася й протягом більшої частини XIX століття. От як пояснював її своїй учениці Ліст: «... не слід затримувати пальці на звуках, що утворюють дисонанс. Коли ряд звуків утворює консонанс, зв'язувати їх можна, тому що звучання буде тоді більш м'яким; але, як тільки поєднання стає дисонуючим, слід знімати його або окремі звуки, які утворюють дисонанс, граючи інші звуки зв'язно» (Буасьє, 17).

Г. Риман, характеризуючи *legatissimo* як «витримування тонів фігурації, що утворюють акорд», ілюструє це визначення наступним прикладом (*Riemann, 12*):



Отже, саме так, затримуючи акордові звуки, треба грати, дотримуючись вказівки *legatissimo*, наступне місце в «Прелюдії» з Етюдів трансцендентного виконання Ліста:

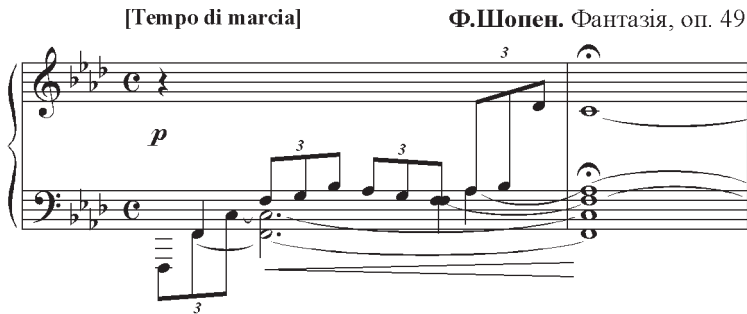


Подібний приклад – в Етюді (оп. 10, № 12) Шопена:



Педагоги зазвичай вимагають тут від учнів активної роботи чітких пальців, що негайно ж відпускають клавіші, а тим часом, якщо додержуватися вказівки Шопена, треба поперемінно втримувати пальцями терцквартакорд соль-фа-ре і тризвук ре-сі-соль, які легко виділяються слухом, завдяки чому звучання стає більш насиченим, потужним.

У музиці XIX століття *legatissimo* рідко буває виписаним:



Нонлегатна (портатна) артикуляція також далеко не однорідна, а має ряд різновидів-відтінків. У нотному тексті клавірных творів XVIII століття вказувалися тільки *legato* і *staccato*, а нонлегатна манера не мала ні словесного, ні графічного вираження, тому що вважалася нормою. Цим правилом керувався зазвичай при записі своєї музики ще Моцарт. Втім, уже в цей період «нормальна» манера не була однаковою. Ф.Е. Бах, наприклад, у своєму трактаті (1753), маючи на увазі рух восьмими й четвертними в темпі повільному або помірному, пише про вкорочення вартості нот наполовину, тоді,

## ДОБРЕ ТОГО ВЧИТИ, ХТО ХОЧЕ ВСЕ ЗНАТИ

«В океані рідного народу відкривай  
духовні острови»  
(поет Василь Симоненко).

Отже, шановні колеги-викладачі, висновок всім нам добре відомий: морально-естетичне виховання на сьогодні стає неповноцінним без впітання в його канву забарвлених творчістю і фантазією ниток національних жанрів фольклору.

... Однак на серці залишається неспокій, коли стикаєшся з повним нерозумінням і байдужістю більшості сучасного «крутого» покоління молоді до духовної спадщини своїх батьків і старшого покоління. Тому сьогодні ми розуміємо, наскільки необхідне відродження духовності як найважливішої цінності та основи зміцнення української державності. Не вмирає надія, а з нею разом гордість за успіхи багатьох випускників Запорізького музичного училища ім. П.І. Майбороди, творча біографія яких починалася із студентських фольклорних вистав, а далі міцно зв'язалася з професійною народною творчістю. Кращі з них:

- Сергій Дідок, музичний керівник Ансамблю української народної музики «Будьмо!» (Київ), диригент оркестру Українських народних інструментів Київського національного університету культури і мистецтв;
- Юрій Карнаух, художній керівник інструментального ансамблю Національної філармонії України «Рідні наспіви»;
- Геннадій Синеок, заслужений діяч мистецтв України, художній керівник Ансамблю пісні і танцю Державної прикордонної служби України;
- Наталія Сподіна — солістка Кубанського козачого народного хору;
- Віталій Богданов, Оксана Петренко, Олег Кугаєвський — артисти Ансамблю пісні і танцю «Запорожці» Запорізької обласної філармонії;
- вокальний дует «Лілея» — Ольга Мішанкова і Лілія Марендич, м. Запоріжжя.



А попереду новий урок фольклору, з його неповторною атмосферою дотику до рідних джерел прекрасного. Цю сильну енергетику мистецтва обов'язково відчує наша «дуже просунута, креативна» молодь. Вона ще не має життєвого досвіду, але чекає на зустріч з народною творчістю: «Нарешті є можливість пофольклоритися!» (студентська примовка).

## Література

1. Виготський Л.С. Педагогічна психологія. — М.: Педагогіка, 1991.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. — К., 1991.
3. Гурова Л.Л. Процеси розуміння в розвитку мислення// Питання психології. — 1986. № 2.
4. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору// Слово і час. — 2003. — № 9.
5. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. — Рим, 1992.



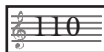
## ПРО АВТОРІВ

**Корихалова Наталія Платонівна,**  
професор Санкт – Петербургської державної  
консерваторії ім. М.А. Римського – Корсакова;

**Варавіна Людмила Василівна,**  
професор Ростовської державної консерваторії (академії)  
ім. С.В. Рахманінова;

**Мурза Світлана Анатоліївна,**  
доцент Одеської державної музичної  
академії ім. А.В. Нежданової;

**Новохатська Тетяна Михайлівна,**  
старший викладач Запорізького державного  
музичного училища ім. П.І. Майбороди.



## ЗМІСТ

Корихалова Н.П. Випробування естрадою <i>Переклад з російської</i> .....	3
Корихалова Н.П. Культура артикуляції. Закономірності артикуляції. <i>Переклад з російської</i> .....	28
Варавина Л.В. Альтернатива истокам .....	64
Варавина Л.В. Штрихи к портрету «Рождение и вырождение понятий». ....	68
Варавина Л.В. Искусство звукообразования на баяне .....	77
Мурза С.А. Нові тенденції у домровому репертуарі (на прикладі творів В. Власова) .....	94
Новохатська Т.М. Вивчення фольклору – академічний урок чи творча майстерня? .....	100
Про авторів .....	110

