

В статье сделана попытка рассмотреть устойчивость нервной системы певца ко внешним раздражителям, типы темперамента и теоретически обосновать использование комплекса психологических приёмов, способствующих коррекции эстрадного волнения в исполнительской практике и саморегуляции сценического состояния.

Ключевые слова: исполнитель-вокалист, типы нервной системы, эстрадное волнение, саморегуляция сценического состояния.

The attempt to consider types of temperament, stability of nervous system of the singer to external irritants is made in the article; also theoretical provement of psychological receptions' use promoting correction of vaudeville agitation in performing practice and self-control of a scenic condition is given in the abstract

Key words: vocalist-performer, types of nervous system, vaudeville agitation, self-regulation of a stage condition.

УДК 78.082.4:788.6

Олександр Мельник

ПУБЛІЧНИЙ ВИСТУП КЛАРНЕТИСТА-ВИКОНАВЦЯ: СПЕЦИФІКА СИНТЕЗОВАНОГО ПІДХОДУ

У статті запропоновано комплекс практичних порад і рекомендацій стосовно вирішення проблем, які постають перед кларнетистом під час його публічного виступу, зокрема, подолання сценічного хвилювання, адаптації до слухацької аудиторії, особливостей вибору концертної програми, розвитку музичної пам'яті, організації режиму праці та відпочинку.

Ключові слова: духове виконавство, кларнетист, концертна практика, сценічне хвилювання.

Становлення музиканта-духовика, зокрема кларнетиста, – процес довготривалий, багатогранний і відповідальний. Практика навчання кларнетиста передбачає активну взаємодію в ньому цілого ряду виховних, організаційно-конструктивних факторів, а також художньо-естетичних засад і методико-педагогічних настанов, що впливатимуть на його творче формування. Не останнє місце в цьому багатоканальному навчальному процесі займають підготовка та проведення концертно-сценічного виступу кларнетиста-виконавця.

Публічний виступ музиканта на естраді – чи то перед широкою слухацькою аудиторією філармонійного або концертного залу музичного закладу, чи перед спеціальною екзаменаційною комісією під час іспиту, заліку – завжди визначна подія в його навчальній, а не раз і подальшій художньо-артистичній біографії. Усе, що відбувалося в навчальному класі до моменту сходження учня чи студента на естраду, так чи інакше спрямоване до цієї вирішальної миті. Незалежно від того, чи є кларнетист початківцем в опануванні фаху, чи досвідченим концертантом-професіоналом, його виступ – це звіт про досягнуте та перевірка себе на художньо-артистичну зрілість. Кожен із практикуючих музикантів переживає у своєму житті хвилюючий факт сценічного виступу неодноразово. З роками досвіду у виконавця кристалізується й поглиблюється усвідомлення того, що участь у концерті та безпосереднє спілкування зі слухачем є актом найвищої творчої самореалізації його як музиканта.

Україні необхідна для професійного зростання кларнетиста концертна практика крок за кроком формує його виконавський досвід і наближує до високої місії інтерпретатора світової музичної класики.

Окрім публічної демонстрації набутих практично-виконавських навичок, резервів віртуозної палітри, кларнетист-концертант переслідує вищу мету: його сценічний виступ має донести до слухача “слово” автора виконуваної музики – її змістову парадигму, образно-емоційний стрій, стилістичні закономірності, а з нею й по-своєму унікальну авторську манеру письма.

Питання психологічної підготовки виконавця до концертного виступу цікавить багатьох науковців, музикантів-виконавців, педагогів-методистів тощо. Цінні поради з вирішення цієї проблеми містяться в книгах, статтях, спогадах, методичних розробках видатних музикантів і педагогів – Л.Баренбойма, Д.Благого, Г.Когана, Г.Нейгауза, С.Савшінського, С.Фейнберга та ін. Але ці рекомендації не систематизовані й не об'єднані в самостійний розділ методики. Крім того, більшість авторів наукових робіт про природу й саморегуляції сценічного стану є виконавці-піаністи. Це призвело до явної односторонності дослідження проблеми. Способи усунення

неконтрольованих, деструктивних форм сценічного хвилювання цікавлять музикантів усіх виконавських спеціальностей. Тому зазначена проблема потребує розгляду й обговорення музикантами усіх спеціальностей. Тож мета пропонованої статті – окреслити спектр проблем, характерних для кларнетиста-виконавця перед виступом на концертній естраді та запропонувати комплекс методичних порад і рекомендацій для їх вирішення.

У виробленні стратегії “артистичного виховання” студента-кларнетиста педагог повинен ураховувати, щонайперше, такі моменти: індивідуальність учня (у всьому спектрі психофізіологічних, емоційних та інтелектуальних складових його натури) і його схильність до повторних прикрих “рецидивів” у сценічній практиці. Останнє слід “викорінювати” на початковій стадії артистичної біографії юного виконавця. Поодинокий зрив на сцені (в ідеалі бажано: перший і – останній!) жодним чином не повинен зафіксуватися в його свідомості як, начебто, притаманна йому “норма” чи фатально непереборна “планка”, вище від якої йому надалі не піднятися. Інтуїція викладача має спрацювати в цьому напрямі блискавично, щоб на майбутнє забезпечити даного студента/учня від “хронічного” перебігу властивої йому естрадної “лихоманки”.

Заходи, що сприятимуть вирішенню цієї проблеми, можуть бути як загальнометодичного порядку (експериментально випробуваними, до речі, у концертній практиці численними музикантами), так і підібрані суто індивідуально, творчо – з оптимальним налаштуванням на конкретного вихованця-інструменталіста.

Головною обставиною, яка завадить повноті самовираження виконавця на концертній естраді, є **сценічне хвилювання**. Здебільшого, цей особливий стан організму включається в дію в екстремальних умовах публічного виступу, проте нерідко й передує йому – наче непогамовне, непідвладне контролю виконавця виснажливе очікування виходу на сцену (іноді – як приховане в підсвідомості небажання цього неминучого факту). Не раз трапляється й парадоксальна ситуація: з виходом на естраду й першим контактом з власним інструментом виконавець заспокоюється, “виплескуючи” розбурхані емоції в русло інтерпретації, в образно-емоційний зміст виконуваного твору.

Сценічне хвилювання як специфічно збентежене самопочуття властиве виконавцям усіх вікових категорій – від початківців до видатних майстрів виконавського мистецтва. В одних воно породжує особливий підйом духу, сприяє одухотвореному виконанню музики (так звані “розквітаючі” артисти), в інших – набирає надмірних чи потворних форм, сягаючи панічного страху перед сценою.

Сценічне хвилювання не виникає само собою, як наче рефлекторна реакція на небуденну ситуацію, а зумовлюється цілим рядом об’єктивних і суб’єктивних причин. Із числа об’єктивних наведемо, як першочергову, “надійність” інструмента, на якому студент-кларнетист виконує концертну програму. Він потребує регулярного догляду, а перед виступом – особливо ретельного плекання й спеціального обстеження.

Заздалегідь, за кілька днів до концерту, кларнетист мусить оглянути всі елементи конструкції інструмента, аби під час гри на сцені не виникло з їх боку якогось несподіваного “фокусу” і, як наслідок – пронизливого “кіксу” чи недоречного “випадання” звука, коли він не “береться” і перериває звукову лінію. Відтак у ході підготовчого “косметичного ремонту” кларнета необхідно відрегулювати в ньому пружини під клапанами, забезпечити належну герметичність у місцях з’єднання його частин, припилувати стан корків і гумок (бажано – однорідних і максимально точно припасованих). Окрім вдало підбраного мундштука, який є, образно кажучи, “душею” інструмента, суттєве значення для інтонування на кларнеті має тростина. Англійська гобоїстка Евелін Ротвелл слушно зауважила: “Тростина може зробити життя музиканта важким або значно полегшити його” [10, с.59]. Вона в кларнеті – кінцева й дуже вагома деталь багатоелементного інструментального організму. Для концертного виконання підбирається достатньо витривала (не надто легка), пружна й гнучко реагуюча тростина, яка вдячно відзивається на атаку язика та породжує м’який, завчасу “переграти” тростину, приберігають до виступу кілька надійних (попередньо випробуваних) тростин, які можуть стати в нагоді. Незайвим буде чистий та об’ємний тон. Деякі виконавці задля впевненості й уникнення ризику подбати про хустинку чи папірець, які застосовуються для ліквідації скупчення вологи, а з тим і виникнення недоречного “булькання” під час гри. І на довершення: з наближенням ча-

су концертного виступу особливого догляду й економної експлуатації потребуватиме головний “інструмент” виконавця-духовика – його губи. Перевантаження амбушура, перевтомлений апарат, особливо напередодні концерту, може виявитися згубним, а для гри – фатальним.

Концертне приміщення – ще одна об’єктивна реальність, з якою мусить рахуватися виконавець. Акустичні закономірності конкретного залу, слухове й візуальне “вживання” концертанта в його параметри, тобто *адаптація* в конкретному звукопросторі – теж впливають на його сценічне самопочуття. Недосвідченого музиканта, який виходить на сцену без попередньої спроби (зокрема, навпростець – із затишної атмосфери навчального класу чи коридора) і потрапляє в невідоме йому акустичне середовище, цей момент може дещо шокувати.

Вихід на сцену, остання побіжно оглядова перевірка інструмента, настроювання його під естрадне фортепіано, шанобливий поклін убик публіки, знаходження “точки опори” для зору, а також глибокий затяжний вдих, нетривале затамування подиху й потім спокійний видих – деталі, які під наглядом викладача відпрацьовуються в репетиційний період ще на перших стадіях навчання кларнетиста. Цей щойно описаний короткотривалий, але традиційний для концертанта “ритуал” знадобиться йому як психологічна підготовка безпосередньо перед виступом: за автоматизмом звичних рухів і дій ховається внутрішня робота – очікування повної тиші в аудиторії, концентрація волі, зосередження уваги й миттєве відтворення – “прелюдіювання” в уяві образного змісту виконуваного твору та його початкових звуків. А вже потім – пірнання у творену на сцені музику.

Слухачка аудиторія є також суттєвим приводом для сценічного хвилювання юного кларнетиста. Якою вона є: доброзичливою в стосунку до нього, здатною співпереживати разом з ним у ході виступу чи, навпаки, байдуже спостережливою й критичною, прискіпливо назираючи за помилками в його грі? Питання це нуртує в підсвідомості виконавця, а у вельми полохливого сковає його рухи, паралізує волю або ж породжує відчуття безпомічності, навіть самотності на сценічному майданчику. Зарадити психологічному дискомфорту недосвідченого артиста треба своєчасно, щоб острах перед слухачами не укорінився у свідомості виконавця й не виникав надалі інерційно, за кожним наступним його виступом. Задля того педагогові варто впровадити традицію садити в перших рядах концертного залу учнів свого класу, які позитивно-співчутливо сприйматимуть гру свого колеги й морально підтримуватимуть його в сценічній “битві”. Додамо до означеної проблеми “виконавець – слухач” ще одну методичну пораду, якою доволі часто послуговуються на практиці педагоги духового класу. Мова йде про ініціювання кількох спеціальних прослуховувань, влаштованих студентом перед відповідальним публічним виступом. Такі попередньо випробувальні слухання його концертної програми здійснюються як перед викладачами духового відділу, так і в навчальному класі – за обов’язкової присутності вихованців класу педагога або й інших сторонніх слухачів. Головна вимога до “екзаменованого” у цей спосіб студента-кларнетиста – гра на повну “віддачу”, з демонстрацією концертного репертуару в повному його обсязі. Пробна “інсценізація” атмосфери публічного залу (присутність зацікавлених слухачів) виявить рівень сценічної витримки молодого артиста й ступінь готовності концертної програми.

Залежно від індивідуальності, характеру студента та його нервово-психічного стану перед публічним концертом, методика конкретизує деякі способи психологічного впливу на нього. В одних випадках перед виходом на естраду слід підбадьорити юного артиста, вселити в нього впевненість у сильних сторонах його гри, полишаючи поза увагою аналітичну “рентгеноскопію” властивих їй недоліків. Неприпустимо ганьбити молодого виконавця за невідшліфовані деталі, виявляти своє роздратування, нервозність. Навпаки, слід настроїти його свідомість на благополучний результат.

Ще один ефективний, якщо не вирішальний, захід, який допомагає подолати страх перед публікою – переключення уваги концертанта на саму музику. Робота свідомості має бути спрямована в бік художньої інтерпретації, на контакт із тим позитивом, який дарує музикантові-виконавцеві твір композитора. Виконавця, що поглинув “з головою” у сам процес музикування й переживає щире замилювання красою музичного твору, крила музики піднесуть вище від усіх банальних життєвських страхів і пересторог. За такого творчого стану й артистичного піднесення все інше може виглядати дріб’язком, несуттєвим і марним відволіканням від основного – озвучування на естраді музичного послання. Не побоювання “змазати” пасаж, спіткати “провал” у па-

м'яті, допуститися випадкового фальшування чи зайвих звуків має турбувати виконавця, а бажання передати всім присутнім у залі власне, зацікавлене та глибоке переживання музичного дива.

Щоб достатньо вільно й, головне, творчо почуватися на сцені, виконавцю-кларнетисту необхідна імпонуюча його художнім смакам і відповідна виконавським можливостям концертна програма. Саме та, яка викликає в нього реакцію глибокої симпатії, радість спілкування з музикою автора. У зв'язку із цим, викладачеві потрібно провадити виважену й адресно спрямовану на конкретного виконавця “репертуарну політику”. Окрім стандартних класичних творів, вивчення яких забезпечує базове підґрунтя у вихованні технічно-виконавської майстерності кларнетиста, у репертуар включатимуться композиції, виконання котрих вдало розкриватиме його індивідуальність, резонуватиме з його нахилами. Звісно, музикант зобов'язаний оволодіти різними “техніками” і виразовими площинами, охопити весь спектр жанрового й образного змісту музики. Проте йдеться наразі про “репертуарну” підтримку кларнетиста на початкових етапах навчання, коли “зручний” для нього твір допоможе йому опанувати страх перед зустріччю віч-на-віч із публікою. Надважкі для нього твори не рекомендуються, бо можуть спровокувати сценічний зрив; однак не припустиме й інертно-розслаблююче “тупцювання” на місці. Щаблі складності програми мусять поступово зростати.

Стан підготовленої концертної програми, яка виноситься студентом-кларнетистом на естраду (у тому числі на залік, академічний концерт чи іспит), значною мірою визначає успіх (чи неуспіх) публічного виступу. “Хвилювання обернено пропорційне ступеню підготовки”, – справедливо зауважував М.Римський-Корсаков [9, с.140]. Схильному до хвилювання студентові можна радити вивчати концертну програму “з запасом” – не на 100%, а на всі 120%. Усвідомлення недовершеного в попередній класній і домашній роботі опрацювання деталей нотного тексту, деяких технічних елементів може гнітюче переслідувати виконавця, “чигати” на нього й під час концертної гри. Як не кортить викладачеві дати студентові останні настанови перед його виходом на естраду, спеціальне акцентування уваги на цих небезпечно “слизьких” для нього місцях композиції неприпустиме, бо в цю “передстартову” мить завдає лише шкоду. Серед молодих виконавців тільки окремим відчайдухам удається “проскочити” проблемний для них бар'єр, не грузнучи в трясовині непевності чи щасливо уникаючи “аварії” на небезпечному для них “віражі” у тексті інтонаваного твору.

Підступний “провокатор” сценічної тривоги й непевності виконавця перед виступом – недовіра до власної пам'яті, побоювання забути текст, “збитися” або й зупинитися під час гри на сцені. Існує думка, що означена вище проблема певною мірою породжена необхідністю виконувати концертну програму без нот, виключно з пам'яті. Із цього погляду закордонна концертна практика радикально відрізняється від вітчизняної: у багатьох європейських країнах культивується *гра з нотним аркушем* перед очима виконавця [5, с.14].

Музична пам'ять – один із складових компонентів виконавського обдарування. Проте не всі музиканти володіють нею однаковою мірою. Здебільшого молоді виконавці свідомо плекають резерви власної пам'яті або компенсують “нестачу” таких наполегливою працею над її різнобічним розвитком. При цьому процес удосконалення йде кількома паралельними та взаємопов'язаними шляхами: до слухової пам'яті підключаються мускульно-рухова (моторна, м'язова, пальцева), тактильна (дотикова), а також зорова й логічна. Виконавець-початківець не повинен покладатися, скажімо, лише на автоматизм “пальцевої” пам'яті – у легковажній чи розпачливій надії на те, що вона “винесе” на собі весь тягар відповідальності за гру на сцені. Сила-силенна випадків із концертної практики музикантів заперечує таке безпідставне сподівання: навіть випадкова аплікатурна похибка (спітнілі руки, недоладний ковзний рух повз клапан) може викликати в недосвідченого виконавця спантеличення і, як результат – “змазаний” фрагмент музики. Студентові варто синхронізувати запам'ятовування твору всіма способами. Окрім звичних щоденних тренувальних вправ, рекомендується проспівування твору вголос або подумки (перевірка й активізація слухової пам'яті), візуальна (зорова) робота над текстом, із клавіром у руках (без гри, але обов'язково з внутрішнім, уявним інтонуванням музики, до того ж – з урахуванням партії фортепіано, тобто сольних висловлювань і “реплік” концертмейстера, котрий імітує в них оркестрові вставки).

У ході сценічної гри в активі виконавця не виключене й застосування хисту імпровізації, принаймні, для “склеювання” чи прийнятного завершення випадково призабутого ним нотного тексту. За роки навчання кларнетиста можна спонукати його до експериментального “дофантазування” дрібного фрагмента музики – хоча б для завершення мелодичної думки чи структурної побудови, наприклад, із використанням елементарної мелодико-гармонічної формули каденційного закінчення. Не слід ігнорувати творчу імпровізацію у виконанні й у ширшому розумінні: виконавець повинен усвідомити, що утримуваний у пам’яті музичний твір – це не “штамп” чи непорушна “заготовка”. Хай не буде для нього несподіванкою, що сценічне хвилювання (і піднесення!) може породити нові нюанси в його власній виконавській інтерпретації твору, а деякі з них стануть справжнім художнім відкриттям.

Останнє міркування з приводу “підстрахування” пам’яті студента в момент виступу стосується терміну вивчення концертної програми. Услід за попереднім елементарним розбором твору варто відразу докласти зусиль для його запам’ятовування, не надто покладаючись на те, що музика якимось самою собою закарбується в пам’яті.

Ефективним методом естрадного гартування молодого виконавця-кларнетиста, його сценічної витримки є продуктивна концертна практика, часте залучення його до концертних виступів. Не має значення, чи зі щоразу новою концертною програмою, чи з відомою, укотре перевіреною на слухачах. Останнє не лише можливе, а й корисне для виконавця, котрий страждає невпевненістю в собі: повторення завченого дасть йому шанс виправляти помилки, яких він припустився раніше, шліфувати виконання, поглиблювати інтерпретацію.

Річними програмами передбачені 3–4 короткочасні появи учня-кларнетиста на концертній естраді (академічні концерти й іспити). Проте в колі відомих музикантів існує думка, що кількість виступів, менша двох упродовж місяця, згубна для зростання виконавської снаги [3, с.57].

Урешті, в окремих концертних заходах можливе залучення студента до ансамблевої гри – чи з вихованцями класу ансамблю, чи з учасниками студентського диксиленду, чи з учнями школи педпрактики при музичному училищі та ін. Таке спільне музикування, де, насамперед, важитиме гармонійна цілість ансамблевого звучання, зніме з нього надмірний “прес” індивідуальної відповідальності за якість гри, яка тривожила його в ситуації самотійного сольного виступу. Товариське “прикриття” з боку колег-ансамблістів послабить внутрішню напругу молодого музиканта, дасть можливість почути себе достатньо комфортно в публічному музично-концертному дійстві. І останнє: інтервали між концертними виступами мають бути регулярними й наповненими інтенсивною “чорною” роботою над подальшим удосконаленням програми. У проміжку між виступами нервова система виконавця повинна відпочити, “остудитися”, щоб у ній накопичувався новий емоційний заряд.

Ритмічність і строгий режим у навчальній роботі кларнетиста-виконавця – фактор принципово важливий. Ритмічно-періодичними повинні бути інтенсивна праця над програмовим матеріалом і відпочинок. Бажаною відпочинковою “релаксацією” є виїзди на природу, екскурсії, а також фізичні вправи, заняття спортом у допустимо розумній мірі. Пріоритетом у виборі фізично-тренувальних занять мають бути ті види спорту, які не містять ризику ушкодження рук, пальців кларнетиста. Музиканти надають перевагу бігу, гімнастиці, тенісу.

Таким чином, кожен етап роботи над концертною програмою має бути чітко усвідомлений кларнетистом: термін, конкретна мета й методи її досягнення. Починаючи від моменту обговорення й аналізу останнього виступу виконавця до наступного його сходження на концертну естраду – весь цей проміжок часу має бути присвячений самовдосконаленню музиканта. Зусилля він спрямовуватиме не лише на подолання “опору” нового музичного матеріалу, а й на вольове самоутвердження – виховання цілеспрямованості, наполегливості, рішучості, самовладання, витримки, стійкості духу та ясності намірів. Із цього приводу варті уваги рекомендації сучасної музичної психології, яка пропонує аутотренінгові вправи, способи активізації когнітивного (мисленнєвого) компонента в досягненні оптимального концертного стану.

Навіть якщо молодий виконавець не стане в найближчому майбутньому видатним артистом, знаменитим маестро сцени, алгоритм підготовки до виступу та його проведення, а також набута концертна практика знадобляться йому в усіх сферах його багатогранної фахової діяльності.

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студ. высших муз. учеб. завед. Украины III–IV уровней аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Благой Д. Д. Роль эстрадного выступления в обучении музыкантов-исполнителей / Д. Д. Благой // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 2. – С. 166–183.
3. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете / Б. Диков. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
4. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М., 1963. – 200 с.
5. Маккинтон Л. Игра наизусть / Л. Маккинтон. – Л., 1967. – 144 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – М., 1988. – 300 с.
7. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Д. Ф. Ойстрах ; [сост. В. Григорьев]. – М., 1978. – 288 с.
8. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М., 1975. – 160 с.
9. Федотов А. Особенности концертного исполнительства на духовых инструментах / А. Федотов // Методика обучения игре на духовых инструментах : учеб.-метод. пособ. / А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – С. 138–143.
10. Rotwell E. Oboe Technique / E. Rotwell. – London, 1962. – 106 p.

В статье предложен комплекс методических советов и рекомендаций относительно решения проблем, которые появляются перед кларнетистом во время его публичного выступления, в частности, преодоление сценического волнения, адаптации к слушательской аудитории, особенностям выбора концертной программы, развития музыкальной памяти, организации режима труда и отдыха.

Ключевые слова: духовое исполнительское, кларнетист, концертная практика, сценическое волнение.

In the article the complex of methodical advices and recommendations is offered in relation to the decision of problems which appear before a clarinettist during his public appearance, in particular, overcoming of a stage agitation, adaptation, to the listener audience, features of choice of the concerto program, development of musical memory, organization of the mode of labour and rest.

Key words: the wind performance, clarinettist, concerto practice, performing thrill.

УДК 78.452

Іванна Комаревич

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬО-ЗВУКОВОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

У статті висвітлюється ставлення видатної інтерпретаторки до проблем художньо-звукової та виконавської реалізації вокального твору в процесі педагогічної роботи. Підкреслюється, що різні інтерпретації, різне виконання залежать від світогляду, рівня таланту, голосу виконавця, уміння воскресити змальовані композитором образи, котрі зумовлюються розумінням суттєвої ідеї твору й вибором підтексту. Соломія Амвросіївна Крушельницька від своїх учнів вимагала осмисленого співу, вдумливої інтерпретації, бо саме від цього, на її думку, повинен залежати успіх співака.

Ключові слова: Соломія Крушельницька, педагогіка, інтерпретація, твір.

Проблема інтерпретації вокальних творів у педагогічній діяльності Соломії Крушельницької викликає велику цікавість у сучасних дослідників у галузі історії українського вокального мистецтва та вокальної педагогіки. Так, питанням висвітлення педагогічної діяльності уславленої співачки займалися дослідники В. Врублевська, С. Павлишин, О. Зелінський, М. Жишкович. Проте методи роботи С. Крушельницької з вокалістами в науковій вокально-педагогічній літературі розкриті недостатньо. Причиною цього є відсутність методичних праць С. Крушельницької, у яких би більш повно зображалися основні засади роботи педагога з вокалістами.

Метою статті є з'ясування особливостей підготовки до виконання творів у педагогічній практиці Соломії Крушельницької.

Станіслав Людкевич у спогадах про співачку писав: “Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навик справжньої вокальної культури, і деякі з них з успіхом працюють на оперних сценах” [7, с.271].