

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. Г. КОРОЛЕНКА

кафедра музики

**АНАЛІЗ ХОРОВОГО ТВОРУ**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО КУРСУ  
«ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ»**

**Полтава – 2014**

**Аналіз хорового твору** : методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020204, 7.02020401. 8.02020401 Музичне мистецтво / [Укл. Г. В. Пужай]. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. – 36 с.

Рецензенти: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології  
Полтавського національного педагогічного університету імені  
В. Г. Короленка *Г. М. Полянська*

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського  
національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка *О. О. Лобач*

Методичні рекомендації допоможуть студентам опанувати методи  
самостійного аналізу вокально-хорових творів і оформити результати  
досліджень.

*Затверджено вченою радою Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка (протокол № 5 від 25 грудня 2014 р.)*

## ЗМІСТ

1. Вступ.....	4
2. Методи підготовки студента до роботи над музичним твором.....	5
3. Аналіз музичного твору як важливий метод формування творчих умінь.....	7
4. План аналізу хорової партитури.....	11
5. Анотація хорового твору .....	12
6. Зразки анотацій до екзамену з хорового диригування.....	19
7. Зразок аналізу хорового твору до комплексного екзамену з музики.....	21
8. Нотні додатки.....	29
9. Висновки.....	34
10.Список рекомендованої літератури.....	35

## Вступ

Сучасна концепція професійної підготовки вчителя музичного мистецтва орієнтує вищу школу на розвиток творчої особистості майбутнього фахівця, спонукає до пошуку нових резервів змісту професійної освіти, які сприятимуть активізації креативності студентів у педагогічній діяльності. Диригування – один із видів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва, отже навчання майбутніх учителів на заняттях із хорового диригування необхідно розглядати як їх підготовку до самостійної творчої роботи в школі. А вона передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологію й методикою творчої діяльності, численними вміннями й навичками. Саме тому творчі методи роботи органічно входять до системи викладання хорового диригування як фактор розвитку музичних здібностей, творчого ставлення до музики, виховання естетичного смаку. Адже навчити майбутнього вчителя самостійно опрацювати пісенний шкільний репертуар, сформувати знання, вміння самостійної роботи над ним – це означає вирішити ряд творчих завдань, які складають основу його диригентської діяльності в класі й позакласній роботі [1]. Вдосконалення самостійної роботи майбутніх учителів доцільно здійснювати шляхом залучення їх у творчий процес, зміст і характер якого наближений до змісту й характеру тих завдань, які доводиться вирішувати вчителю-диригенту в повсякденній практичній діяльності. Кінцева мета диригентської діяльності полягає в організації хорового виконання твору та його цілеспрямованої дії на свідомість й емоційну сферу слухача. А допоможе в цьому оволодіння навичками аналізу хорового твору, без яких студент не зможе зрозуміти стильові особливості музичних творів, усвідомити їх художній образ.

Головна мета методичних рекомендацій — надати допомогу студентам у підготовці анотацій до семестрових заліків і екзаменів із диригування та в написанні аналізу хорового твору до комплексного державного екзамену з музики. Саме з огляду на це в рекомендаціях детально розкритий план роботи над анотацією, вказані методи аналізу хорової партитури й порядок оформлення досліджень.

## **Методи підготовки студента до роботи над вокально-хоровим твором**

Перш ніж диригувати музичний твір, його необхідно детально вивчити. Навички роботи над партитурою майбутній учитель музики набуває поступово, спочатку під наглядом і за допомогою викладача, а потім – самостійно. Цій важливій ділянці роботи приділяється виключна увага, оскільки набуття умінь і навичок роботи над хоровою партитурою є важливою умовою виховання диригента. Напевно тому дослідники диригентського мистецтва у своїх роботах окремими розділами розглядають цю важливу ділянку роботи диригента. Так відомий диригент-педагог К.О. Ольхов вказував на необхідність на заняттях з диригування послідовно й наполегливо навчати студентів роботі над партитурою, пояснювати, як приступати до гри партитури, співу партій, аналізу, диригування [11]. Автор посібника “Вопросы дирижирования” М. Канерштейн відзначав, що “глибоке проникнення в характер образів твору та їх розвиток, усвідомлення загальної драматургічної лінії твору допомагає виконавцю розкрити задум автора, зрозуміти зміст музики й знайти потрібні засоби для його вираження. Тому робота над партитурою – одна із важливих сторін діяльності диригента. Вона вимагає напруженої праці, великого терпіння, допитливості й вміння” [7,28]. Отже, робота диригента над партитурою й вироблення самостійних умінь і навичок є важливою стороною його діяльності в оволодінні диригентським мистецтвом. Вона поділяється на три етапи:

- самостійне вивчення партитури;
- вивчення музичного твору з хором;
- виконання музичного твору на концерті.

Безумовно, такий поділ є умовним, тому що перший етап завжди матиме продовження в двох інших і вони взаємопов'язані між собою. Самостійна робота над партитурою складається з попереднього ознайомлення, вивчення, планування методів роботи над твором із колективом. У процесі вивчення хорової партитури, програвши її на фортепіано, ознайомившись із загальним звучанням твору, студент досконало вивчає літературний текст (напам'ять), аналізуючи його тему та ідею. Вивчення мелодії поглиблює розуміння художнього образу, а вивчення хорових партій створює загальну картину хорової палітри. В процесі вивчення хорових партій необхідно звернути особливу увагу на вокальну сторону їх звучання, проспівуючи їх, по можливості, в тій манері й регістрах, в яких вони написані. Всі партії вивчаються з текстом напам'ять. Диригент уявляє собі звучання кожної хорової партії й проспівує її, зберігаючи фразування, дикцію, розставляє дихання, добивається точності в ритмічних тривалостях, чистоти інтонування. Всі елементи хорової звучності уявно повинні перекладатись на хоровий колектив. Без сумніву, методи репетиційності роботи майбутній учитель спостерігає на хоровому класі, а це допомагає уявно моделювати її, пропускати всі елементи хорової звучності через свої почуття. Проспівуючи хорові партії, диригент усвідомлює всі труднощі виконання, знаходячи методи для їх подолання, визначає рівень

складності твору що в майбутньому буде відзначено в плані роботи з хором над партитурою, а весь арсенал методів буде застосовано в процесі практикуму роботи з хором. [7].

Для глибокого розуміння стильових особливостей музичного твору й усвідомлення художнього образу, студент переходить до наступного етапу вивчення партитури – її аналізу. Методику аналізу хорової партитури розглянуто в ряді досліджень, що дає змогу вчителю зіставити різні точки зору на цей етап роботи диригента. Аналіз хорової партитури необхідно розпочинати з конкретних суспільно-історичних умов, в яких жили автори твору та формувалися їх естетичні погляди. Допомогає в цьому знайомство з творчістю авторів, що дає можливість диригентові знайти невідомі риси музичного образу. Знайомство з біографічними даними, творчим доробком, епохою, в якій творили автори, висвітлить історію написання музичного твору, причини, що спонукали авторів звернутися саме до таких художніх образів. Вивчення цих компонентів допоможе визначити тему та ідею твору, а отже усвідомити художній образ, його місце в житті людини й суспільства, розкриє секрет художньої дії на слухача. Вивчення літературного тексту повинно бути розширене у напрямку дослідження його першоджерела, літературної форми й того, який вплив вона мала на вибір музичної структури. Важливим елементом аналізу хорового твору є вивчення засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається художній образ, а саме: мелодії, ритму, метру, темпу, агогіки, ладу, тональності, гармонії, фактури, музичної форми, динаміки, звукоутворення, штрихів, аккомпанементу. Зазначені засоби музичної виразності допоможуть глибше зрозуміти художні образи твору, відчувати його зміст, визначити кульмінаційні моменти. Аналіз засобів музичної виразності студент здійснює в залежності від рівня музично-теоретичної підготовленості, актуалізації знань, умінь і навичок, набутих в процесі вивчення музичних дисциплін [2].

Важливою вимогою до аналізу є визначення частин музичного твору та їх поєднання в єдине ціле на основі ідеї, теми, художніх образів. Для цього майбутній диригент вчиться розрізняти фразу, речення, період, частини музичного твору. Необхідно пам'ятати, що художні образи визначаються в комплексному співставленні всіх засобів музичної виразності, а отже слід звернути велику увагу на вокально-хоровий аналіз. Адже визначення засобів музичної виразності вокально-хорового виконавства означає визначення основні завдання хорового звучання та шляхи їх втілення у виконання. В першу чергу це вокальний звук. Для виконавського колективу вокальний звук є першоосновою роботи вчителя. З хорознавства нам відомо, що чотири фізичні властивості вокального звуку – висота, тривалість, сила й тембр – є важливими чинниками для досягнення елементів хорової звучності, таких як ансамбль і стрій. Тому знання про особливості звукоутворення, в кожному конкретному випадку, є вкрай необхідні для вчителя-диригента. Якщо висотне положення звуку можна визначити на слух і оцінити (чисте інтонування, фальшиве інтонування), то такі властивості вокального звуку, як тривалість, сила звучання, тембр – є наслідком копіткої попередньої

роботи та залежать від знання їх особливостей і творчого вирішення. В цьому важливу роль відіграє техніка диригування. За допомогою техніки диригування ми керуємо тривалістю звуку, силою звучання (динамічні відтінки), а емоційна наповненість диригентського жесту, його характер, допомагають знайти потрібні темброві фарби. Основні знання з методики роботи над вокальним звуком і оволодіння власним голосом майбутній учитель отримує на заняттях із постановки голосу та сольного співу, проте актуалізація цих знань, умінь і навичок відбувається на заняттях з хорового диригування. Важливим у самостійній роботі над партитурою є її аналіз з точки зору якості звуку. Питання характеристики співацьких голосів, їх регістри, тембри й фізичні можливості, стрій, ансамбль, дикція, вивчаються досить ґрунтовно в курсі хорознавства. Набуті знання, уміння й навички діагностики засобів музичної виразності, майбутній вчитель музики актуалізує в процесі самостійного опрацювання вокально-хорової партитури [11]. Аналізуючи партитуру, вчитель визначає, для якого виду й типу хору написаний твір, якої кваліфікації потрібний колектив для його виконання. Самостійне опрацювання хорової партитури передбачає визначення диригентсько-виконавського плану твору. Попереднє вивчення партитури допомагає знайти такі диригентські жести, які найбільш оптимально відтворюють художній образ, цілісність музичного твору. Майбутній диригент планує диригентські жести за такими критеріями:

- відтворення ритмічної структури музичного твору в диригентських жестах (витримані тривалості, особливі види ритмічного поділу, паузи, метр);
- характер мелодії, динаміка та їх відтворення в жестах (прийоми, навички показу динамічних відтінків);
- амплітуда жестів (форте, мецо форте, піано і т.д.);
- темп та його взаємозв'язок із характером твору й прийомами диригування;
- звуковедення, штрихи та їх відтворення в диригентських жестах (легато, нон легато, стакато, маркато);
- прийоми вступу, ауфтакти (характер ауфтактів, в залежності від темпу, динаміки ) та їх виконання в жести;
- прийоми зняття звучання хору, хорових партій та їх виконання диригентським жестом;
- визначення характеристик диригентського жесту на весь музичний твір (графічна уява диригентського жесту, технічні прийоми виконання, уява звучання хору, розподілення штрихів) [8].

#### **Аналіз музичного твору як важливий метод формування творчих умінь**

В процесі вивчення музичного твору студент виконує письмовий аналіз, в якому він систематизує свої знання. Керівництво цією роботою здійснюється викладачем класу диригування й оцінюється під час складання екзамену, заліку або контрольного уроку. В сучасній літературі питанню написання аналізу приділяється виключна увага. Однак, на наш погляд, аналіз музичного твору для майбутніх учителів повинен розглядатися з точки

зору педагогізації цієї роботи. Необхідно розчленувати, що ми розуміємо під терміном “Письмовий аналіз хорового твору” та “Анотація хорового твору”. Як в першому, так і в другому термінах закладений однаковий зміст, різниця буде тільки в об’ємі викладення [6].

Аналіз (від грец. analysis – розклад, розчленування) — метод дослідження, що полягає в осмисленому, усному або письмовому, поділі цілого на складові частини. Анотація (від лат. annotation – примітка) – короткі відомості про хоровий твір, кантату, оперу тощо. Анотація містить стислий виклад змісту музичного твору, його тематичне спрямування, відомості про авторів тощо. Аналіз хорового твору – широке, повне, всеохоплююче дослідження з великою кількістю деталей і суджень, музичними прикладами. По мірі актуалізації знань, умінь і навичок студентів з інших гуманітарних і музичних дисциплін, аналіз хорового твору поглиблюється, конкретизується в усіх деталях і педагогізується в своїй суті. Студенти готують письмовий аналіз хорового твору, який виноситься на державний екзамен. Як і в "Аналізі хорового твору", так і в “Анотації на хоровий твір” моделюється весь навчально-виховний процес, протягом якого здійснюється підготовка майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності. З огляду на те, що аналіз і анотація різні поняття, то й вимоги до їх виконання будуть різними [15].

Розглянемо вимоги до виконання історико-стилістичного аналізу музичного твору. Не дивлячись на те, що в процесі вивчення музичного твору з учнями на уроці чи з хором, не всі відомості про нього сповіщаються учням, учитель повинен знати про музичний твір виключно все для того, щоб заздалегідь змоделювати весь хід навчально-виховного процесу. Найперше – це загальні відомості про музичний твір. Сюди входять короткі дані про життя композитора, історичну епоху, в якій він жив. стиль його творчості, основні творчі доробки, стислі відомості про автора тексту та його творчість. Варто дослідити, за яких обставин був написаний твір (музика й поетичний текст). Аналізується літературний текст музичного твору: художня сутність (естетичний та художньо-образний зміст), порівняння літературного тексту музичного твору з літературним першоджерелом (повнота використання першоджерела, порівняння образів), відповідність музики до тексту (які художні образи, настрої літературного тексту знайшли своє втілення в музиці) [5]. В процесі дослідження хорового твору студент визначає тему твору, виходячи з історичної епохи, соціального розвитку суспільства, ідейно-політичних поглядів і художніх образів. В творах національного відродження визначає його зв'язок із темою дня, гуманістичну, соціальну й естетичну цінність. Музично-теоретичний аналіз твору, яким диригує студент, здійснюється з урахуванням рівня його музичної підготовки. Безперечно, цей рівень буде різним на перших і останніх курсах. Актуалізація знань, умінь і навичок з інших музичних дисциплін, врахування музичної підготовленості студента, його художніх смаків, інтересів – основа диференціації процесу навчання диригування на індивідуальних заняттях, практикуму роботи з хором, під час педагогічної практики. Однак, музично-



теоретичний аналіз передбачає ряд елементів, якими повинен оволодіти студент у процесі виконання “Аналізу музичного твору”, а саме:

1. Аналіз взаємозв'язку музичної форми твору з його образно-художнім змістом:
  - а) музична форма (куплетна, одно-, дво-, тричастинна, куплетно-варіаційна;
  - б) які особливості літературного тексту, його форми та поетично-образного змісту, а також художній задум примусили композитора зупинитися на обраній ним музичній формі;
  - в) як музична форма вплинула на виразність музичних образів.
2. Метроритм:
  - а) розміри твору, характер метричної пульсації, особливості ритмічної структури твору;
  - б) характер ритмічного руху (рівномірний, пунктирний, наявність синкопованих групувань, дрібних тривалостей, особливих різновидів ритмічного ділення);
  - в) лічильна одиниця в творі, її видозміни.
3. Темп:
  - а) основний темп та його зміни;
  - б) агогіка та її характеристика відносно музичних образів;
  - в) характеристика темпових показників всього твору та їх взаємозв'язок із художнім задумом.
4. Ладотональний план музичного твору:
  - а) основна тональність, тональний план;
  - б) відхилення в іншу тональність;
  - в) модуляція та її зв'язок із художнім образом твору.
5. Фактура твору: гомофонно-гармонічна, поліфонічна, мішана, гармонічна з елементами поліфонії, народно-підголоскова, імітаційна.
6. Відповідність обраної композитором фактури художньому задуму твору.
7. Мелодика. Особливості мелодичного матеріалу у зв'язку з поетичним, художнім змістом твору (характер, настрої основного мелодичного матеріалу).
8. Динаміка. Загальний динамічний розвиток. Кульмінація у зв'язку з особливостями форми, мелодичного розвитку, драматургії твору. Відповідність або розходження динамічних і агогічних показників.
9. Гармонічний аналіз. Інтерваліка. Голосоведення.

Музично-теоретичний аналіз твору, його структурні елементи, що перераховані вище, в письмовій роботі, в усних відповідях висвітлюються в тому випадку, коли вони сформовані іншими музичними дисциплінами й актуалізовані на конкретному матеріалі твору, який диригує студент [7].

Вокально-хоровий аналіз передбачає діагностику музичного твору на предмет вивчення його з хором і моделювання процесу розучування. На цьому етапі виконання “Аналізу музичного твору” майбутній учитель визначає ряд деталей, які допомагають йому моделювати процес розучування твору з хоровим колективом. З цією метою студент досліджує:

- тип і вид хору, вікову категорію його учасників (від цього буде залежати методика розучування з урахуванням вікової психології школярів, їх фізичних і співацьких можливостей);
- спосіб виконання хорового твору — із супроводом чи без (якщо з супроводом, то слід визначити характер супроводу – дублюючий або такий, що збагачує звучання хору самостійною розробкою музичного матеріалу);
- діапазон твору й кожної хорової партії, роль хорових партій та їх теситурні умови, теситурні й динамічні співвідношення між голосами; регістри; розподіл основного тематичного матеріалу між партіями хору, сольними голосами та інструментальним супроводом;
- інтонаційні труднощі: здійснює діагностику хорових партій на предмет чистоти інтонування; аналізує інтонування ступенів ладу, інтонування інтервалів, теситурні умови й труднощі інтонування;
- види ансамблю: частковий або загальний; вказує місця, де зустрічається штучний ансамбль та причини, що його створили; ансамбль ритмічний, динамічний;
- питання культури вокалу в хоровому співі: звукоутворення, звуковедення (легато, нон легато, стакато, маркато), види атак звуку, характер звуковедення й темброві фарби;
- стрій горизонтальний та вертикальний, його діагностика;
- види хорового дихання: загальне, по партіях, ланцюгове, розміщення цезур;
- текст твору з погляду дикції (вокальність тексту, особливості дикції, вимова окремих приголосних, шиплячих, свистячих, наголоси в словах).

Виконання вокально-хорового аналізу передбачає проектування всіх компонентів хорової звучності на розкриття художніх образів твору [2]. Одночасно вчитель моделює твір на колектив, який буде його вивчати. В процесі аналізу музичного твору вчитель визначає методи його розучування з урахуванням вікових категорій дітей, їх знань, умінь і навичок у хоровій підготовці. Виконавський аналіз учитель поділяє на два періоди, а саме:

- репетиційний період (процес розучування твору);
- концертне виконання (завершальний етап).
- Плануючи репетиційний період, моделюючи його на хоровий колектив, майбутній учитель визначає такі етапи:
- організаційний (необхідний підбір співаків, солістів, акомпанемент, інструментарій, нотний матеріал, приміщення, унаочнення тощо);
- розучування твору (методи вивчення музичного твору, поетапність роботи);
- застосування засобів диригентської виразності;
- завершальний етап роботи над твором (підсумок, висновки).
- Концертне виконання музичного твору передбачає:
- визначення виконавського плану на основі розкриття художнього змісту твору;

- аналіз особливостей диригентського жесту в процесі виконання твору (опис диригентських прийомів, пов'язаних із засобами музичної виразності – динамікою, метроритмом, темпом, гармонією, музичною формою) та його зв'язок із музичним образом;
- розуміння труднощів диригування й шляхів їх подолання.

Виконавський аналіз музичного твору передбачає діагностику диригентом методів управління хором колективом у процесі творення художнього образу. Аналіз засобів музичної виразності в поєднанні із засобами диригентської виразності повинні створити уявну модель художнього образу. Перш ніж приступити до реалізації моделі, майбутній учитель викладає її в письмовому аналізі, що сприяє його розвитку як диригента [14].

Педагогічний аналіз музичного твору передбачає дослідження його на предмет навчання, виховання й розвитку учнів. На цьому етапі аналізу вчитель визначає такі компоненти:

- навчальна мета реалізації музичного твору в процесі вивчення;
- виховна мета, яку ставить учитель, вивчаючи даний музичний твір;
- які індивідуальні відмінності учнів, їх інтереси, естетичні почуття, суспільні переконання розвине вчитель в процесі вивчення твору.

Майбутній учитель визначає місце музичного твору в мистецькому потоці, його застосування в процесі музичного виховання школярів, яким подіям, історичним датам, суспільним явищам присвячений твір і де його можна використати. Значимість такого використання, конкретне його застосування в навчальному процесі визначає педагогічну спрямованість музичного твору. Таким чином, актуалізація знань, умінь і навичок, отриманих в процесі вивчення гуманітарних, психолого-педагогічних, музичних дисциплін, відбувається в результаті виконання письмового аналізу хорового твору [8].

### **План аналізу хорової партитури**

#### *Загальний аналіз:*

- оцінка творчості авторів твору;
- характеристика літературного тексту (основна ідея, образи, теми).

#### *Музично-теоретичний аналіз:*

- ладо-тональний план твору;
- музична форма;
- гармонія, фактура, голосоведіння;
- розмір, темп та його зміни;
- динаміка, агогіка.

#### *Вокально-хоровий аналіз:*

- тип і вид хору;
- діапазон хорових партій; фразування;
- способи звуковедення (*legato, staccato, non legato*);
- дихання (загально-хорове чи ланцюгове);
- особливості інтонації, строю, ансамблю.

### *Виконавський аналіз:*

- синтез творчого задуму композитора та поета з виконавською інтерпретацією диригента,
- визначення основних труднощів хорової партитури (вокально-хорових, диригентських, ритмічних, гармонічних ) і засобів їх подолання.

### *Педагогічний аналіз:*

- роль твору в естетичному вихованні й музичному навчанні;
- використання хорового твору на уроках музики та в позакласній роботі тощо.

### **Анотація на хоровий твір**

Як розповідалося вище, анотація передбачає стислі, короткі відомості про музичний твір, його авторів і методи вивчення зі шкільним колективом (хором, класом, вокальною групою). Проте, не дивлячись на лаконічність викладу матеріалу в анотації, до її виконання ставиться ряд вимог, які дещо різняться від структури написання аналізу твору. Найперша різниця в об'ємі інформації. В анотацію включаються відомості про твір в об'ємі, який можна подати за 15-20 хвилин. Цей матеріал повинен моделювати процес роботи, який забезпечує педагогічний успіх. А така постановка вимагає від майбутнього вчителя великої, копіткої праці по вивченню музичного твору й поділяється на два етапи:

- музикознавчий аналіз твору для вчителя;
- моделювання педагогічного процесу вивчення твору з учнями та його виконання.

Перший етап самостійної роботи по музикознавчому оволодінню твором – це невидима попередня підготовча робота, від якої залежатиме наслідок педагогічної діяльності. Тому в структуру анотації включаються два розділи, а саме:

- музикознавча анотація музичного твору шкільного репертуару;
- педагогічна анотація музичного твору.

У розділ музикознавчої анотації включаються такі напрямки: історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський. До них входять всі структурні елементи, які розкриваються в аналізі музичного твору, тільки в стислому викладенні. Педагогічний розділ анотації музичного твору включає в себе такі питання:

- визначення вікової категорії учнів, для яких написаний твір; врахування вікової психології учнів, їх фізичних і співочих можливостей;
- вступна бесіда до музичного твору;
- показ-ілюстрація музичного твору;
- використання унаочнення до музичного твору;
- використання засобів технічного навчання;
- моделювання процесу розучування твору (опрацювання тексту пісні, опис методів розучування), вивчення музичного тексту, створення емоційного настрою під час роботи;
- основні прийоми диригентської техніки;

- закріплення вивченого матеріалу, його ілюстрація;
- висновки про виконану роботу [15].

Даний розділ анотації моделює педагогічний процес, діагностує шкільний репертуар, який вчитель вивчає в класі, або в позакласній роботі. Педагогічна направленість музичного твору, яку визначає майбутній учитель, дає змогу розширити анотацію в об'ємі, якщо вона виконується з хором колективом (20-30 хв.) і зменшити її об'єм для роботи в класі (15-20 хв.). Обов'язково в анотацію, на етапі моделювання процесу розучування твору, необхідно включити всі елементи хорового виконавства, та розглядати хоровий спів як вид виконавського мистецтва, а не просто відтворення вивченого тексту (поетичного й музичного). А це можливо через діагностику всіх елементів хорової звучності й моделювання їх в анотації. Разом з тим необхідно пам'ятати, що навчаючи співу, ми не тільки турбуємося про якість пісні, а й про якість її виконання, сприяючи цим розвитку смаків дітей. Ми розвиваємо в дітях свідомі судження не тільки про якість твору, а й про якість виконання. Анотація повинна моделювати педагогічний текст, яким буде проголошувати вчитель свої вимоги, запитання, поради, рекомендації, вказівки. Не варто писати в анотації судження про дії вчителя, а необхідно моделювати мову вчителя, що сприятиме розвитку культури мовлення, спрогнозує його дії та педагогічну поведінку. Моделюванню педагогічного процесу розучування музичного твору студент навчається на індивідуальних заняттях із хорового диригування, спочатку в усній формі, а потім письмово. Таким чином, виконання анотації на музичний твір шкільного репертуару сприяє моделюванню педагогічного процесу в класі, з хором колективом в позакласній роботі, що, в свою чергу, готує майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності в школі [1]. Виконання письмової анотації на хоровий твір є важливою формою навчання студентів із диригування. Метою такої роботи є підготовка студентів до самостійної хормейстерської діяльності, для чого необхідний навик всебічного вивчення хорової партитури. Максимальне наближення до вірного виконавського трактування й вибір хормейстерських прийомів подолання вокально-хорових труднощів – ось основні завдання, що стоять перед студентом під час розбору хорового твору. Їх рішення має бути заснованим на навичках і знаннях, отриманих під час вивчення спеціальних і теоретичних дисциплін.

Перший розділ письмової роботи присвячується авторам музики й літературного тексту. Біографія композитора викладається стисло, з акцентом на найбільш значимі факти його життя й творчості. Дуже важливим і одночасно складним для студента є розуміння загальнокультурного контексту епохи, в яку жив і творив композитор, розкриття основних стилістичних напрямків у музиці того часу, а також рівня й особливостей розвитку вокально-хорового виконавства. Більш глибокого висвітлення вимагає хорова творчість композитора. Студент повинен виявити її “питому вагу” в спадщині автора, вказати жанри хорової музики, яким композитор віддавав перевагу. В окремих випадках студент за допомогою викладача

повинен виявити й розкрити індивідуальні риси стилю композитора на прикладі проаналізованого твору.

Розбираючи твір сучасної хорової музики, необхідно звернути увагу на переважання в творі новаторських, або традиційних музичних прийомів, беручи до уваги, що їх співвідношення в музиці різних авторів проявляється індивідуально. Виклад біографії автора літературного тексту хорового твору повинен бути гранично стиснутим, або може бути відсутнім зовсім. Місце біографії може зайняти характеристика творчості поета, визначення його ролі в літературі, належності до того чи іншого стилістичного напрямку. Далі бажано відповісти на питання, які якості літературного першоджерела надихнули композитора на створення хорового твору. Відповідаючи на нього, студент повинен розкрити своє розуміння ідеї й змісту тексту [4]. Якщо аналізований твір є складовою частиною хорового циклу, бажано охарактеризувати принцип організації його частин, визначити роль і значення хору в рамках всього циклу. Якщо предметом аналізу є частина великого циклічного твору – меси, ораторії, кантати – необхідно коротко висвітлити шлях розвитку цього жанру в історії музики й постаратися знайти нові, оригінальні риси його трактування в творчості даного композитора, охарактеризувати роль і значення частини, що вивчається. Якщо анотація присвячена хору з опери, в характеристиці творчості композитора повинна бути висвітлена роль хорових сцен в його операх в цілому й визначено значення хору в драматургії даної опери.

### **Музично-теоретичний аналіз**

У цьому розділі повинні бути представлені жанрові особливості твору та його музична форма. У творах для хору а cappella жанр може бути визначений як хорова мініатюра, мадригал, віланелла, обробка народної пісні, балада, хорове скерцо та ін. У розгорнутих і досить складних хорових творах точне визначення музичної форми не обов'язкове для студентів II-III курсів, оскільки систематичне вивчення музичних форм починається тільки на IV курсі. Однак студент повинен вміти виділити тематично самостійні розділи форми й визначити їх функції в масштабі цілого. Крім того, аналіз музичної форми передбачає розгляд наступних музично-мовних параметрів:

- тип письма (гомофонно гармонічний, поліфонічний, змішаний);
- особливості висотної організації твору (тональний план, гармонічні засоби);
- голосоведення;
- метр, розмір, ритмічний малюнок;
- темп, агогіка.

Кожен із вище перерахованих параметрів музичної форми необхідно розглядати як засіб розкриття художнього образу. Наприклад, гомофонно-гармонічний виклад у повільному або помірному темпі може бути пов'язаний з образами статичності й спокою, як, наприклад, в хорі Р. Щедрина “Тиха українська ніч”, або передавати характер урочистого звучання — “Sanctus” із “Нельсон-меси” Й. Гайдна [4]. У п. 2 необхідно зосередити увагу

на особливостях тональної структури музики, підкреслюючи її тональну стійкість, або нестійкість. Відхилення в тональність домінанти, а також у далекі тональності, як правило, пов'язані з динамізмом, гостротою, напруженістю звучання музики. Відхилення в тональності субдомінантовою сфери сприймаються менш гостро. Перемінний лад, а також ладіві різновиди мажору і мінору, можуть бути властиві різним національним музичним традиціям, творчості сучасних композиторів.

*Гармонічний аналіз* варто розпочати загальною характеристикою даного хорового твору. Необхідно відзначити або прагнення автора до простоти, ясності й прозорості гармонічного викладу, або його ускладненість. У багатьох хорових творах, наприклад, хорах В. Каліннікова, колористична сторона гармонії є одним із важливих засобів виразності, а деколи й зображальності музики. В цьому розділі анотації слід звернути увагу на інтенсивність пульсу гармонічних змін і на те, наскільки гармонічна вертикаль обумовлена лінійним розвитком складових її голосів. Проаналізувавши каденції, необхідно зробити висновок про їх значення в музичній формі. При цьому треба пам'ятати, що половинні автентичні, половинні плагалні, перервані, повні недосконалі каденції є засобом відносного розчленування музичної форми, на відміну від повних досконалих каденцій [8].

У розділі "*Голосоведення*" (п.4) потрібно виявити характер мелодичного розвитку основного голосу, або ряду голосів у поліфонічному викладі. Найчастіше студенти обмежуються констатацією інтервальної будови мелодичної горизонталі, не виявляючи при цьому її виражальну сутність. За визначенням М.І. Глінки, мелодія є душею музики, тому їй, як основному засобу музичної виразності, повинно відповідати індивідуальне тлумачення, обумовлене образно-емоційним настроєм конкретного хорового твору. Наприклад, поступеней або плавний мелодичний розвиток може відповідати образній сфері спокою або споглядальності. Ламана, стрибкоподібна мелодія, як правило, передає стан занепокоєння, схвильованої поривчастої, емоційної загостреності, напруженості тощо. Виразність мелодії визначається не тільки її малюнком, але й структурною будовою. Так, структурна подрібненість відповідає розвитковому типу музичного викладу й пов'язана з образами, позбавленими статичності. Періодичність більшою мірою відповідає образно-емоційній рівноваженості. Структурний підсумок, як правило, є змістовим об'єднанням елементів музичної форми.

*Характеризуючи метр, розмір, ритм*, студент повинен знайти відповідь на питання, якою мірою вони відображають виразну сутність музики. Метр і його конкретне вираження (розмір) можуть бути пов'язані з певною жанровою спрямованістю музики. Наприклад, вальс у творчості П. Чайковського отримав багатогранне втілення. Можна порівняти вальс з хором із опери "Євгеній Онегін" і його хорову мініатюру "Ночевала тучка золотая". Швидкий темп оперного вальсу, його яскраве звучання передають атмосферу веселощів невибагливого сільського балу. В елегійно-сумній

хоровій мініатюрі на вірші М. Лермонтова чути наче відгомін вальсу. Таким чином, подібна жанрова природа й однаковий розмір цих двох творів знаходять протилежне, контрастне, музичне втілення.

*Ритм.* Якщо у творі зустрічаються характерні ритмічні фігури (синкопи, остинатність, пунктирний ритм), потрібно охарактеризувати їх виражальне або образотворче значення. Необхідно визначити основну ритмічну одиницю – найбільш часто використану тривалість, яка є основою ритмічного руху.

*Темп.* У разі відсутності вказівок метронома, трактування швидкого й повільного темпів та їх відтінків повинно відповідати традиціям і нормам стилю, властивим певній епосі. Приміром, стабільність, “моторика” темпового руху є нормою для музики бароко й класицизму, гнучкість і свобода властиві стилістиці романтизму. Міра швидкого темпу визначається повноцінністю виконання найбільш дрібних тривалостей. Міра повільного темпу визначається завданням збереження єдності форми.

*Агогіка.* Будучи засобом динамізації музичної форми, або, навпаки, гальмування її розгортання, зміни темпу можуть бути пов’язані з певними виразними й зображувальними можливостями музичної мови [8].

Оскільки *форма хорового твору* обумовлена змістом літературного тексту, то її аналіз має здійснюватися в тісному взаємозв’язку з образно-змістовною стороною літературного першоджерела. Слід уникати констатацій і перерахувань засобів музичної виразності, непідкріплених висновками про їх

образно-змістове значення. У творах із інструментальним супроводом слід звернути увагу на наступні моменти:

- чи є тематичний зв’язок між вступом і наступними побудовами; який його образно-емоційний склад і якими засобами музичної виразності він досягається;
- чи є вступ для тонального й темпового налаштування хору; яка роль супроводу (дублююча, самостійна), особливості його фактури (з аналізом гармонічних структур, повним розглядом акордової вертикалі) [5].

### **Вокально-хоровий аналіз**

У цьому розділі анотації перед студентами стоїть непросте завдання виявлення основних виконавських труднощів твору й визначення хормейстерських прийомів для їх подолання. Вокально-хоровий аналіз включає розгляд і розкриття наступних понять:

- тип і вид хору;
- діапазони хорових партій і хору в цілому, теситурні особливості;
- характер звуковедіння, види атаки звуку;
- вокальні труднощі, труднощі ладу, строю, інтонації;
- ансамблеві труднощі, особливості дикції.

*Визначення типу й виду хору* іноді може розглядатися як прояв певного стилістичного напрямку, або традиції в хоровому виконавстві. Наприклад,



хорові твори Ф. Шуберта й інших німецьких композиторів-романтиків для чоловічих голосів були даниною традиції аматорського хорового співу “лідертафель”. Також вибір того чи іншого типу й виду хору може бути продиктований прагненням автора до розкриття певних темброво-звукових можливостей хору, ідеї та образів даного твору.

*Діапазон і теситурні особливості хорових партій* тісно пов'язані між собою. Загальний діапазон партитури й діапазони кожної хорової партії визначаються інтервалом від найнижчого звуку до найвищого. Далі необхідно зробити висновок про теситурну зручність або незручність викладу. Для оцінювання теситури (низька, середня, висока) необхідно проаналізувати використання регістрових можливостей в усіх партіях. На підставі цього можна зробити висновок про теситурну зручність або незручність. Зручною вважається така теситура, коли висотне положення хорової партії відповідає вільному звучанню голосу. Якщо партія тривалий час звучить у незручному регістрі, напружено — теситура вважається незручною. Складно співати тривалий час у верхньому регістрі. У низькому регістрі технічні й динамічні можливості голосу суттєво обмежені. З теситурними незручностями можуть бути пов'язані вокально-хорові труднощі, що вимагають вирішення в процесі роботи з хором. Нерівноцінність теситурних співвідношень голосів хорової партитури може тягти за собою завдання штучного динамічного “вирівнювання” не ансамльованих співзвуч. У таких випадках в розділі “ансамблеві труднощі” потрібно вказати, яким чином досягається необхідна динамічна рівновага. Разом з тим, композитори використовують крайні регістри діапазону, щоб підкреслити характерний тембр тієї чи іншої партії, створити певний колорит.

*Характер звуковедення й атака звуку* розглядаються з точки зору їх виражальних можливостей, за допомогою яких розкривається образно-змістовний характер твору. Вони нерозривно пов'язані зі *співацьким диханням*. Його механізм розглядається як тип групового (по партіям), загального або ланцюгового дихання. Відповідно до образного характеру хорового твору, або його фрагменту, характер співочого дихання може охоплювати широкий спектр проявів – активне, об'ємне, спокійне, чітке, легке, поверхнєве, дуже швидке.

*Вокальні труднощі* в хоровому виконанні можуть бути пов'язані з особливостями мелодичного рельєфу хорових партій. Особливу увагу слід звернути на позиційну рівність у виконанні висхідних і низхідних мелодичних стрибків, які охоплюють звуки різних регістрів. Також певну вокальну трудність представляє тривале витримування звуків у високій теситурі або так званих “перехідних” звуків. Подібні вокальні труднощі долаються в процесі “вспівування” твору [4].

Хорове виконання неможливе без активного співацького дихання, за допомогою якого долаються не тільки вокальні труднощі, але й труднощі строю та інтонації. Аналіз основних *інтонаційних труднощів* повинен спиратися на закономірності зонно-темперованого строю, який лежить в

основі вокального виконання. У партитурі необхідно визначити найбільш складні виконавські моменти з точки зору горизонтального і вертикального строю, розібрати їх та позначити, як інтонується певний хроматичний хід, мелодичний стрибок або гармонічна вертикаль та її найбільш “показові” звуки. Часто інтонаційні труднощі ускладнюються такими факторами, як особливості темпу, динаміки, регістрів, теситури. Відповідаючи на питання, як подолати ці труднощі, необхідно пам’ятати, що повільний темп не сприяє збереженню строю, особливо у виконанні а cappella, а швидкий темп ускладнює виконання інтонаційно незручних моментів. Тому в процесі репетиційної роботи необхідно чергувати спів у різних темпах, а окремі мелодичні ходи або акордові сполучення по вертикалі вибудовувати поза ритмом по руці диригента. Вивіренню строю сприяє виконання закритим ротом, під час якого слуховий контроль виконавців стає більш уважним. Переважання тихої звучності може спричинити ослаблення ролі дихання, втрату відчуття міцної вокальної опори, тому доцільно чергувати проспівування твору або його фрагментів в різній динаміці з різноманітними вокальними штрихами [6].

*Ансамблеві труднощі.* Студент повинен вміти виявити основні ансамблеві труднощі та шляхи їх подолання. Основними елементами ансамблевого звучання хору є ритм, темп, дикція, динаміка, тембри голосів. Темповий та ритмічний ансамблі передбачають єдність відчуття й дотримання хором пульсації долей у швидких темпах, а також внутрішньодольової пульсації в помірних і повільних темпах, єдність агогічних змін. У творах із супроводом необхідно визначити, чи допомагає партія акомпанементу підтримати загальний ритмічний і темповий ансамбль хору, чи її самостійна роль ускладнює це завдання. Питання динамічного ансамблю розглядається в зв’язку з фактурою викладення музичного матеріалу й необхідністю створення штучного ансамблю. Штучний ансамбль утворюється за нерівноцінних теситурних умов у різних хорових партіях в однакових акордах, коли досить складно досягти рівноваги звучання голосів. Адже теситурні умови кожного голосу відповідають певному нюансу (низька теситура відповідає нюансу piano, середня — mezzo-forte, висока — forte). За умови природнього ансамблю, коли однакові теситурні умови в усіх партіях сприяють врівноваженості звучання, диригенту не потрібно вирівнювати його за допомогою динаміки.

*Аналіз труднощів дикції* повинен стосуватися незручних поєднань голосних і приголосних звуків у співі. Правила вокальної вимови тексту розбираються в залежності від характеру звуковедіння й штрихових позначень у музичному тексті [5].

### **Виконавський план**

Цей розділ пояснює особливості фразування в хоровому творі, які відображають гнучкість динамічного розвитку музики або її монотонну статичність, можливо прагнення композитора до контрастних динамічних співставлень. Потрібно виявити всі кульмінації й продумати вибір

виконавських засобів для їх розкриття. Під час виконання твору необхідно відтворити особливості темпового руху й ступінь його агогічності. Темброве багатство звучання голосів у нескінченній різноманітності їх нюансів залежатиме від характеру вимови тексту, його образно-змістовного втілення під час співу. Це ансамблеве завдання є одним із найбільш важливих у переліку виконавських засобів, які характеризують хор як самобутній і неповторний живий музичний інструмент [8].

## ЗРАЗКИ АНОТАЦІЙ

### *П. Чайковський «Ночевала тучка золотая»*

Петро Ілліч Чайковський (1840-1893) – всесвітньо відомий російський композитор, професор Московської консерваторії. Співав у хорі Училища правознавства, диригував хором і оркестром, розучував з хором свої твори, був членом наглядової ради Синодального училища. Опері Чайковського містять багато яскравих хорових сцен і окремих хорів («Євгеній Онегін», «Орлеанська дівка», «Мазепа», «Черевички», «Пікова дама» та ін.) Чайковський – автор відомих кантат «К радости», «Москва», жіночих хорів а capella: «Соловушка» «Не кукушечка во сыром бору», «Без поры да без времени» (слова Н. Циганова), «Что смолкнул веселия глас» на вірші А. Пушкіна. Є ряд хорових перекладів творів: «Легенда» (авторський переклад), «Неаполітанська пісенька». Чайковський написав декілька культових творів («Всеношная», «Литургия» та ін.).

Михайло Юрійович Лермонтов (1814-1841) – великий російський поет. Народився у Москві. Навчався в Московському університеті (1830-1832). Закінчив Петербурзьку школу гвардійських підпрапорщиків. У 1837 за вірш «Смерть поета» був засланий на Кавказ, а у 1841 році вбитий на дуелі. Ліричні вірші Лермонтова («Три пальми», «Утес», «Тучи», «Сон», «Парус») є зразками російської класичної поезії.

В основу хорового твору «Ночевала тучка золотая» покладений вірш М. Лермонтова «Утес», який відноситься до філософської лірики поета. Його роздуми змістовно й тонко передав у своїй музиці П. І. Чайковський. Твір написаний в жанрі хорової мініатюри без супроводу, форму має тричастинну, лад – паралельно-перемінний, тональність f-moll. Тональний план твору: від f-moll до As-dur із поверненням до f-moll (повторення декілька разів). Основна тема хору звучить у партії сопрано. Розмір 3/4, в каденції змінюється на 2/4, темп твору — помірний (Moderato), в кодї змінюється на помірньо-повільний (Andante). Динаміка невелика, достатньо статична, підкреслює основний задумливий, внутрішньо закритий образ твору. Її межі: від р невелике crescendo, в наступній фразі знову diminuendo; далі звучить все на p, а в репризі повторюється та сама динаміка, що й на початку твору. Мініатюра написана для мішаного хору; склад хору дуже правильно вибраний Чайковським, тому що тільки за допомогою такого хорового складу можна створити цей філософський, дещо скорботний, замкнутий поетичний образ. Теситура в усіх голосах зручна. Хор написаний в гомофонно-гармонічному складі, де тема звучить у партії сопрано, басы виконують роль функціонального басу – основи, а середні голоси – альти,

тенори – не надто самостійні та доповнюють акордові співзвуччя. Вокальні штрихи продиктовані паузами, які утворюють маленькі фрази, що складаються з мотивів.

Труднощі хорového виконання: хід вгору на малу сексту у сопрано в тактах 7-8, 31-32, у тенорів (такт 29). Для подолання цих труднощів треба зважати, що основний тон не вимагає напруги, а тільки стійкості. Труднощі дикції – послідовність приголосної букви в кінці попереднього слова. Наприклад: “Утром в путь она пустилась рано”, - необхідно співати це словосполучення як одне слово.

Диригентські труднощі: стримано-виразний, проникливо-глибокий диригентський жест *legato* в межах невеликої динаміки й амплітуди, зміна темпу й розміру (від Moderato до Andante, від 3/4 до 2/4 в каденції).

### **Михайло Васильович Анцев “Задремали волны”**

Російський радянський композитор, педагог. Народився 30 вересня 1865 року в Смоленську, помер 21 липня в Москві. Навчався в Варшавському музичному інституті по класу скрипки й композиції. Закінчив Петербургську консерваторію (гармонія, контрапункт, fuga, композиція - у Н. А. Римського Корсакова). Викладав спів у Петербургському Єлизаветинському інституті, хоровий спів у навчальних закладах м. Вітебська, теорію музики в Народній консерваторії. Музичний рецензент, редактор вітебських газет. Автор підручників для співаків-хористів, із елементарної теорії музики, музичного довідника. Автор творів для скрипки й ф-но, хора й ф-но, хора а капелла, для голосів й ф-но (романси, пісні).

“Задремали волны” – хорова мініатюра для триголосного жіночого хору без супроводу (S1, S2, A). Основна тональність C-dur. Тональний план: C-a-e- C-G-C-G-C-F-d-C-F-C. Музична форма — неквадратний однотональний період повторної будови, який складається з двох речень з доповненням (8+12). Темп Andantino (трохи швидше, ніж Andante), розмір 3/4. У I реченні спокійний ритмічний рух восьмими і чвертями, прозора хорова фактура, почергові вступи голосів, створюють образ задумливий і споглядальний — “задремали волны, ясен небосвод” (I речення). У II реченні завдяки частій зміні ладо-тонального плану (численні відхилення), підвищенні теситури (від соль I - соль II у партії I сопрано, альт: соль мал. - до II), посиленні динаміки (p - mf - f - p), появі пунктирного ритму, протягом короткого часу музичний розвиток досягає своєї кульмінації (“ярко озарит”). Композитор створює картину збурення не лише морського пейзажу, а й людських почуттів (“Так и радость горе ярко озарит”).

Труднощі хорového виконання: неодночасний вступ голосів, альтерація в усіх голосах (зумовлена численними відхиленнями), розвинений мелодичний рух першого сопрано й альту (висхідний плавний й стрибкоподібний), досить широкий діапазон, рухлива динаміка.

Диригентські труднощі: показ затактованих вступів і вступу окремих партій на слабких долях у три-дольному розмірі, часті зняття хору на слабких долях, рухлива динаміка в кожній фразі (часта зміна амплітуди жесту від p - mf - f - p).

## ЗРАЗОК АНАЛІЗУ ХОРОВОГО ТВОРУ

### *Українська народна пісня, обр. М.Д. Леонтовича «Ой лугами-берегами»*

#### ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

«Ой, лугами-берегами» – одна з цілої низки пісень з Поділля, зібраних М. Леонтовичем. Її краса й оригінальність посилюються обробкою, виконаною композитором для мішаного хору а capella в 1917 році. Це лірико-побутова пісня – досить розгалужений і популярний серед молоді напрямок у побутовому пісенному жанрі Поділля. Істотна риса побутових пісень – їх зв'язок із приватним життям як суспільства, так і окремої особи. В їх глибоких за змістом і проникливих за почуттями мелодіях, глибоко й яскраво звучить мотив кохання, часто нещасливого, іноді трагічного. [3]. Микола Дмитрович Леонтович – геніальний український композитор. Його хорова творчість є унікальною сторінкою в історії української музики, адже пов'язана, головним чином, з геніальним опрацюванням українських народних пісень. У композитора налічується близько 150 обробок народних пісень в різних жанрах. Творчий метод М. Леонтовича передбачає глибоке розкриття музично-поетичного потенціалу пісні, яка за словами композитора: "дає не тільки мелодію, але й таїть в собі всі музичні можливості". Основним принципом створення обробок було прагнення майстра виявити найсуттєвіший риси музичного образу, підкреслити його місткість й багатогранність найвідповіднішими для цього засобами. Звідси органічне й майстерне поєднання прийомів народного багатоголосся й професійної музики, особливо класичної поліфонії. Ранні обробки композитора (1900-1906рр.) фактично не виходять за межі звичайної гармонізації, хоча в деяких зустрічаються цікаві поліфонічні й колористичні знахідки ("Сивий голубочку", "Гаю, гаю зелен розмаю"). В різних обробках виявляються певні особливості опрацювання пісень різних жанрових груп: календарно-обрядових, історичних, ліричних, лірико-драматичних, жартівливих, танцювальних. Особливе місце в творчості М. Леонтовича займають дві обробки: "Щедрик" і "Дударик", в яких застосовано прийоми симфонічного розвитку. Цілий твір виростає з невеликої тризвучкової наспівки, яка проводиться як своєрідне остинато в різних голосах.

Велике значення мають його оригінальні хорові твори на літературні тексти: "Льодолом", "Літні тони" сл. В. Сосюри, "Моя пісня" сл. К. Билиловського, "Легенда" сл. М. Вороного, а також його духовна хорова музика [6].

#### СПІВВІДНОШЕННЯ МІЖ ЛІТЕРАТУРНИМ ПЕРШОДЖЕРЕЛОМ І ВИКОРИСТАНИМ ТЕКСТОМ

Відповідність між поетичною основою та музичним текстом – одне з основних питань в хоровій музиці. Відповідальне ставлення М. Леонтовича до народно-пісенного тексту дістало максимальне відображення в його творчості. Перехід від одного проведення теми до наступного в куплетно-варіаційній формі обов'язково збігається у М. Леонтовича з показом дійових осіб, розвитком подій та ставленням до них героїв пісні. Те, що народна пісня

була для М. Леонтовича не просто історичною пам'яткою мистецтва, а засобом вираження його думок і почуттів, відношенням до сучасної йому дійсності, найповніше виявляється в підході композитора до народно – поетичних праобразів. Композитор не завжди дотримувався “букви” етнографічного джерела своєї фольклорної теми, а підходив до нього творчо, розглядаючи його як вихідний матеріал, що потребує втручання художника, приведення у відповідність із наміченим загальним задумом, привнесення необхідних змін, скорочень, перестановок, включення власних віршів. В його обробках ліричних і лірико-побутових пісень переважають поліфонічні засоби: імітація, прийоми підголоскової чи контрасної поліфонії, спеціальні колористичні прийоми – «педальні звучання», спів без слів, а також незначні зміни мелодії в кульмінаціях, які поглиблюють основний настрій («Зеленая та ліщинонька», «Котилася зірка») [10].

Основний ідейно-художній зміст твору “Ой, лугами-берегами” – це нарікання дівчини на річку, яка забрала її коханого: “Бодай тії бистрі ріки очеретом заросли...” Пісня розкриває долю багатьох дівчат, які зазнали великого горя від того, що відправляючи своїх коханих в далеку дорогу, марно чекали на повернення, бо досить часто їх розлучала смерть. Перший куплет розповідає нам про природу Дунайського краю: «Ой лугами-берегами бистра річенька тече...» Музика написана в тональності G-dur, малює світлу мирну картину. У другому куплеті починається зав'язка твору, де дівчина звертається до хлопців з проханням: “Ой ви хлопці, закидайте неводи, витягайте миленького ворон-коника з води...” Третій та четвертий куплети – драматична кульмінація твору й розв'язка. Музика відповідно звучить в тональності g-moll, (зіставлення з одноіменним G-dur).

**МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ.** Музика для хору – це специфічна галузь музичного мистецтва. Вплив образного змісту поетичного тексту та його структури на будову хорових творів – явище складне, наділене своїми закономірностями й властивостями.

**ФОРМА ТВОРУ.** На основі попереднього аналізу літературного тексту, де частково розкрито зв'язок слів пісні з музичною тканиною, ми бачимо, що композитор у своїй оригінальній обробці використав куплетно-варіаційну форму твору з елементами поліфонії, яка динамізує музику, надає їй інтонаційної єдності. Куплет написаний у формі розширеного періоду. Тут розширення є зовнішнє – це період з доповненням до нього. Це доповнення можна сприймати як третину речення в рамках періоду, воно слугує завершенням. Мелодія залишається без змін, варіюванню підлягає хорова фактура. Куплетно-варіаційна форма містить у собі три варіанти - куплети, кожний у формі періоду. Перший куплет носить розповідний характер, його форма надзвичайно пов'язана з викладом музичного матеріалу. Період поділяється на два речення, чотири фрази. Другий куплет має також будову квадратного періоду: вісім тактів, два речення, чотири фрази. Всі куплети мають ідентичну будову [10].

**ЛАДО-ТОНАЛЬНИЙ ПЛАН.** Ладо-тональний план музичного твору активно впливає на процес формування композиції з усіма її властивостями,

співвідношенням розділів і фону, роллю кульмінаційних зон. Відступ від початкової тональності сприяє подоланню одноманітності і стимулює подальший розвиток музичного образу. Основна тональність твору – G-dur (Соль-мажор), але в третьому та четвертому куплетах відбувається модуляція в одноіменний g moll (соль-мінор). Модуляція допомагає досягти загальної кульмінації твору. Найвища її точка співпадає з натуральною домінантою, яка звучить напружено й прагне до розв'язання.

**МЕЛОДІЯ** – найважливіший засіб музичної виразності. Мелодична лінія утворюється від сполучення плавного, поступеневого руху зі стрибкоподібними висхідними й нисхідними ходами, підйомами й спадами. За основу мелодії композитор бере тонічний тризвук і на його основі будує мелодію. Рух мелодичної лінії надзвичайно тісно пов'язаний з текстом, яскраво передає настрій пісні. Мелодія даного твору наспівна, хвилеподібно-рухлива. Діапазон мелодії у межах октави (g1 – g2). Від напрямку мелодії залежить її напруження. Зростання напруження мелодичного розвитку пов'язане з висхідним напрямком і посиленням звучності, зменшення напруження — з нисхідним напрямком і динамічним заспокоєнням. Мелодія наспівна, але зустрічаються стрибкоподібні рухи на різних інтервалах. Починається мелодія по звуках тонічного тризвуку (в3+м3), а також зустрічаються стрибки на такі інтервали: в3, м3, ч4, ч5. В основних темах використані інтонації, які спираються на інтонації козацьких, патріотичних пісень (опора на стійкі ступені ладу, закличні інтонації, вигуки).

**ГАРМОНІЧНИЙ ПЛАН.** Гармонія твору проста, але насичена нестійкими акордами. Часто зустрічаються дисонансні співзвуччя, що надає хоровій партитурі своєрідне колористичне забарвлення. Гармонію твору можна схематично зобразити так: Т6-Д43-Д2-Т6-П65-IV64-П7-Д7-Т-VII7-П6-Д-Д7-Т-S-Д-Т6-Д-Т-S-Д-Т-S-Д7-Т. Така ладо-тональна палітра дозволяє виразно відобразити всі текстові світлотіні, створити відповідний гармонічний фон. Поєднання мелодики й поліфонії породило цікавий гармонічний ефект: сміливе застосування септакордів із різноманітними допоміжними, прохідними звуками, затриманнями й передйомами.

**МЕТРО-РИТМІЧНИЙ ПЛАН.** Ритм вірша в хоровому творі зовсім не співпадає з музичним метром. Дивлячись на музичний малюнок, ми бачимо, що часто на один склад припадає дві, три, або чотири ноти. Розмір даного твору 3/4. Це простий односкладовий четвертний розмір. Він часто застосовується композитором для відтворення патетичного настрою у піснях подібного жанру. Для твору характерний простий ритмічний малюнок, зустрічаються різні тривалості нот: восьмі половинні, четвертні, шістнадцяті [6]. Метро-ритмічні особливості сприяють розкриттю його ідейно-образного змісту.

**ФАКТУРА** твору гомофонно-гармонічна. Фактура — це звукова матерія музичного твору, комплекс усіх звукових ліній, пластів і голосів, що виступають у різних функціональних співвідношеннях і утворюючи при цьому звукову цілісність. Фактура – це живий організм, здатний сконцентруватися й розсіюватися, згущуватися й розріджуватися,

розбухати в об'ємі й стискатися до мінімуму, розгалужуватися на окремі звукові горизонтальні лінії і зливатися в монолітну одноголосну течію. У творі композитор надає першорядну роль мелодії, якій підпорядковується гармонія. Він наслідує традиції народного гуртового виконання українських народних пісень, коли основна мелодія звучить почергово в усіх голосах. В той же час, решта голосів стають супроводом до неї. Водночас композитор збагачує гомофонно-гармонічну вертикаль за рахунок мелодизації окремих голосів. Адже протягом декількох віків поліфонія і гомофонія співіснували поруч і природним явищем був їх взаємний вплив і взаємозбагачення [3].

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ.** Хоровий твір «Ой лугами-берегами» написаний для мішаного чотириголосного хору без супроводу й розрахований на виконання професійним колективом. Характерною вокальною особливістю твору буде повнота й темброве багатство звуку, точність строю й ансамблю.

**ДІАПАЗОН** – звуковий обсяг співаючих голосів, який використовується в даному творі від нижнього до верхнього звуків. Загальний діапазон хору:  $g - g^2$ .

Діапазон партії С (сопрано):  $f - g^2$ .

Діапазон партії А (альт):  $h - g^2$ .

Діапазон партії Т (тенор):  $d - e$ .

Діапазон партії Б (бас)  $g - c^1$ .

**ТЕСИТУРНІ УМОВИ** мають великий вплив на формування хорового звучання. Співацькі голоси володіють динамічними можливостями, прямо-пропорційними теситурним умовам. У даному творі теситурні умови зручні для альтової, сопранової й тенорової партій. В басовій партії зустрічається звук “мі” І октави, який басова партія може взяти фальцетом. Пам'ятаємо, що під час співу в різних теситурних умовах, виникають різноманітні питання, пов'язані з ансамблем хору, якщо регістри кожної хорової партії використовуються в неналежних їм теситурних умовах (тоді виникає потреба в створенні штучного ансамблю). Проаналізувавши твір з погляду використання регістрів кожної партії, можна пересвідчитися, що кожна партія перебуває в межах свого природного регістру. А тому її теситурні умови зручні й ансамблеве звучання буде природним. Для баса рекомендується високий звук “мі” брати не форсуванням, як це часто буває, а згладити й пом'якшити.

**РОЗМІЩЕННЯ ТЕМАТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ.** Музичними темами твору ми називаємо ті його частини, які виділяються своїм структурним оформленням і володіють найбільшою характерністю закладених в них музичних думок. Тематична суть найбільш яскраво виявляється в головних мелодіях, по яких впізнаємо тему. Розвиток тематичного матеріалу проходить по-різному, в деякій мірі він підпорядкований літературному тексту. У першому куплеті (І варіант) твору, тема звучить у партії сопрано, пізніше до неї додаються підголоски тенорової й альтової партій. Другий варіант (ІІ куплет) починається проведенням теми у партії тенора, яку доповнюють інші голоси. Третій та четвертий куплети розрізняються



динамічним планом (III- f, IV-p), композитор зберігається принцип почергового вплетення партій в загальну хорову тканину на різних долях такту (Б, Т, А) — ("Бодай вони поросли..."), використовуючи прийоми імітації основного мотиву, пізніше — протискладення й підголосковості. Кожен куплет має свою кульмінацію, відповідно до фразування, але центральна кульмінація знаходиться в другому куплеті — "закидайте неводи..."(19-20 такти). Її найвища точка підтримується найвищими звуками в сопрано, неакордовими співзвуччями. Якщо співставити текст з музикою, то бачимо надзвичайно вдале поєднання викладу тексту, музики й форми, гармонічне вплетення кожного голосу в музичну тканину.

**ДИКЦІЯ.** Важливим напрямком вокально-хорової роботи є опрацювання дикційних труднощів. Виконавці повинні досягти високого ступеня якості та чіткості вимови, щоб донести до слухача зміст поетичної ідеї твору. Якість дикції має важливий вплив на якість співочого звуку, активізує дихання, допомагає формувати звуки високої позиції. В процесі виконання це часто призводить до деякого порушення виразної вимови тексту. Таким чином отримуємо відкриті склади, які вокально зручні для співу. Необхідно відзначити наступне: дикційні труднощі, пов'язані з вимовою тексту під час співу, обумовлені тим, що спів легко доступний на голосних, а приголосні є свого роду перешкодою. Проте невиразне виконання приголосних ускладнює розуміння змісту літературного тексту. Найкраще вокальне звучання при чіткій дикції зберігається тоді, коли приголосні звуки приєднуються до наступного складу [9]. Великої уваги вимагає одночасне виконання декількох приголосних в кінці слів (літери "м" і "н" слід розглядати як "співочі", а "с" і "з" як "свистячі"; їх вимову необхідно приховувати, як і вимову "шиплячих" приголосних "ч, ш, щ". Потребує потроювання вимова букви «р». І хоча спів на голосних звуках здається більш зручним, їх виконання викликає певні труднощі. В академічному співі всі голосні виконуються фонетично близько до літери "о". Особливого заокруглення вимагають голосні "е" та "і". Працюючи над дикцією, диригентові необхідно пам'ятати, що тривалість звуку під час співу визначається тільки голосними, що тягнуться. Приголосні звуки виштовхуються коротко й чітко, у напрямку до голосної. Важливими передумовами хорошої дикції вважаються такі:

- вільне, достатнє розкриття рота;
- рухливість нижньої щелепи; губи завжди зібрані і тверді;
- правильні наголоси в словах (логічні наголоси).

Зауважимо, що в слові може бути лише тільки один наголос. Це правило зберігає свою силу й під час співу. Два наголоси в слові отримуємо через відсутність навику пом'якшення ненаголошеного складу, який припадає на сильну долю тексту, або через невміння зняти наголос, який утворюється характерним інтервальним ходом) [15].

**РИТМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.** У творі немає складних ритмічних особливостей, лише різночитання в хорових партіях. Зустрічаються різні тривалості та різні ритмічні угруповання. Якщо уважно прослідкувати за

нотним текстом, то угруповання зустрічається лише в другому і п'ятому тактах кожного періоду. І підкреслює воно головні слова тієї чи іншої фрази вірша. В третьому і четвертому куплетах є зміна ритмічного малюнку. Особливої уваги потребує міжтактова синкопа, що починається акцентованою третьою долею в III такті, а закінчується на другій долі VI такту. Для кращого усвідомлення ритму потрібно проплескати ритмічний малюнок.

**АНСАМБЛЬ.** Першочергве завдання — створення унісонного ансамблю, який досягається повним злиттям голосів за висотою, динамікою, темпом, метроритмом і єдиними вокальними й дикційними характеристиками. Працюючи над унісоном певної хорової партії, необхідно добиватися максимальної тембрової визначеності, типової для даних голосів. Унісон сопрано й альтів у нижньому регістрі повинен звучати насичено, густо, а у верхньому — легко, світло; унісон чоловічих голосів вирізняється компактністю й широтою звучання у нижньому регістрі, яскравістю у верхньому [15]. В обробці твору “Ой, лугами-берегами” композитор використав переважно поліфонічну фактуру викладення музичного матеріалу (імітаційну й підголоскову) й поєднав її з гомофонно-гармонічною (каденції кожного варіанту). Якщо гармонічний ансамбль передбачає узгодженість і врівноваженість хорових партій під час виконання акордів і співзвуч, пропорційність у звучанні мелодичного та супроводжуючих голосів, то ансамбль у поліфонічних творах — це нашарування унісонних ансамблів, де основна тема завжди виокремлюється, водночас усі інші голоси приглушуються до потрібного нюансу. Рельєфність проведення теми створюється не лише засобами динаміки, а й чіткістю вступу й закінчення, виразністю вимови тексту.

Виконання творів поліфонічного складу вимагає від хористів володіння виконавською самостійністю й потребує чималого досвіду співу в хорі.

**СТРІЙ.** Виконання твору “a capella” (без інструментального супроводу) поліфонічного складу, як у нашому прикладі, вимагає особливої уваги. Тому варто спочатку працювати окремо з кожною партією. Попередньо необхідно проаналізувати складні інтонаційні місця в кожній партії, пояснити, як інтонуються ступені мажорного й мінорного ладів, як інтонувати діатонічні й хроматичні інтервали [14]. В даному творі інтонаційні труднощі можуть викликати: рух мелодії по В3 і М3 (співаємо з тенденцією до розширення або звуження), В2 і М2 (інтонуємо широко чи вузько), альтеровані ступені (усвідомлюємо напрям їх тяжіння), стрибки на Ч4 і Ч5 (обидва звуки інтонуємо стійко). Досягнувши певних наслідків у роботі над горизонтальним строєм, увагу звертаємо на вертикальний стрій (Д7, Д2, П65). Інтонування септакордів домінантової групи базується на інтонуванні мажорного тризвуку, який лежить в основі домінантового септакорду. Задля чистого інтонування необхідно стежити, щоб вчасно й достатньо було підготовлене дихання, а видих проходив рівно, була використана правильна позиція, одночасно здійснена звукова й слухова координація.

## ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРУ

Єдність художнього трактування, правильність розкриття художнього образу твору, вимагають першочергово визначити потрібний темп.

**ТЕМП.** В даному творі темп помірний – *moderato*. Необхідно враховувати вказівки композитора, зміст твору, характер динамічних відтінків, ступінь виразності та інші елементи виконавського задуму, технічні можливості хорового виконавства. Якщо захопитись прискоренням темпу, то мелодичний рух загубить наспівність. Обравши певну темпову швидкість – середній темп, дещо з рухом, необхідно виявити характер темпового руху, тобто розглянути, чи темповий рух буде статичним протягом всього твору, чи він змінюватиметься залежно від художнього змісту. Одночасно потрібно уникати надмірних темпових змін і контрастів у кадансах і тональних переходах, бо це також порушить єдність художнього образу [9].

**ФРАЗУВАННЯ.** Музична мова, по аналогії з розмовною мовою, підлягає певним законам розчленування та об'єднання. З ними пов'язані поняття музичного мотиву, фрази, речення. В хоровій музиці співзвуччя не сприймають ізольовано, а тільки в поєднанні в інтонації, фрази, або речення. В кожній фразі мелодія рухається хвилеподібно, досягає певної вершини й знову спадає, тому в кожній фразі відчувається місцева кульмінація. Заклучна фраза найчастіше сприймається як послаблення енергії, спад динаміки, що потребує сповільнення темпу, яке не визначене композитором, а відноситься до виконавської інтерпретації (кода третього варіанту)[9].

**ДИНАМІКА.** Динамічний план не можна розглядати поза фразуванням і аналізом кульмінації твору. Динаміка, як розподіл сили звуку, має велике значення в створенні форми, як єдиного цілого. Також динаміка використовується для побудови фраз, а особливо для виділення логічних вершин музичних побудов. Музична динаміка – важливий засіб у руках виконавця.

**ЗВУКОВЕДЕННЯ** у творі «Ой лугами-берегами» переважає *Legato*. Але в різних мелодичних рухах воно буде мати свою специфіку. Також цей звуковий прийом тісно пов'язаний з правильним взяттям дихання, цезурами, фразуванням. Аналізуючи твір, необхідно спиратись на його характер і настрій, визначити, який прийом звукоутворення необхідний, за допомогою яких штрихів здійснюється виконання. Від правильного звукоутворення буде залежити й тембральне забарвлення звучання твору [16]. Під час звучання останньої тонічної квінти в III варіанті необхідно використати технічний прийом філірування звуку, поступово послабивши звучання.

**ДИХАННЯ** – один із елементів хорової техніки, який складно розглядати ізольовано, бо він безпосередньо пов'язаний із вокально-хоровими засобами виразності. Оскільки спів – це вільна, природньо продовжена мова, що інтонаційно звучить у певному ритмі, тому й спосіб дихання повинен здійснюватись відповідним чином. Дихання в даному творі ланцюгове, тому всі хорові партії можуть дихати лише між строфами, на цезурах.

**АТАКА ЗВУКУ.** Момент виникнення звуку, тобто змикання зв'язок, визначає атаку звуку – перехід голосового апарату від дихального стану до співацького. Це технічний прийом, що характеризує активний початок звучання голосу під час співу. З атакою звуку пов'язаний творчий пошук емоціональної виразності звучання [15]. В даному творі використовується м'яка й тверда (в кульмінаціях) атака звуку.

#### **ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКО-ДИРИГЕНТСЬКОЇ РОБОТИ**

Диригентська інтерпретація хорового твору залежить від формування початкового уявлення про твір, осмислення його цілісного змісту та створення відповідного образу. Диригент створює власну виконавську концепцію твору та визначає засоби її втілення на основі музичного тексту, його варіативного потенціалу, враховуючи особливості композиторського задуму. Аналітична робота з динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою, образною сферою є важливою складовою індивідуального виконавського стилю диригента.

Проаналізувавши хорову обробку М. Леонтовича “Ой, лугами-берегами” бачимо, що в творі відсутні конкретні авторські вказівки, отже, виконавське трактування твору залежатиме від диригентського розуміння й задуму. Разом із тим, диригент повинен звернути увагу на численні технічні моменти, які створюють певні труднощі для виконання твору: фермати, ритмічний різноспів хорових партій, часті агогічні зміни, динамічні контрасти, синкопи, одночасне поєднання різних штрихів у партіях. Відпрацьовуючи згадані елементи, необхідно узгодити їх із диригентською схемою, відповідно до розміру твору. Відповідальність за правильний вибір повністю лягає на диригента й знаходиться в тісній залежності від обраної ним строгої чи вільно-імпровізованої манери виконання [7]. Не дивлячись на те, що способи жестикулювання базуються на академічних традиціях, у кожного диригента-виконавця повинно бути щось своєрідне, особисте, що характеризує його індивідуальність.

## Нотні додатки

Слова К.Р.

### ЗАДРЕМАЛИ ВОЛНЫ

М. АНЦЕВ  
(1865--1945)

**Andantino**

З а - дре - ма ли вол - ны, я - сен не - бо - свод, све - тит  
 За - дре - ма - ли  
 ме - сяц пол - ний над ла - зурь - ю вол. Се - реб - рит - ся  
 све - тит ме - сяц  
 мо - ре, гре - пет - но го - рит... Так и ра - дость го - ре  
 так и ра - дость го - ре яр - ко  
 росо git.  
 яр - ко о - за - рит, яр - ко о - за - рит, яр - ко о - за - рит.  
 о - за - рит

## НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ...

Слова М. ЛЕРМОНТОВА\*

**Moderato**

Н о - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру - ди у -  
 Н о - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру - ди у -  
 Н о - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру - ди у -  
 Н о - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру - ди у -

те - са ве - ли - ка - на, ут - ром в путь о - на пу - стилась\*\*

ум ча л а сь

ра - но, по ла - зу - ри ве - се - ло иг - ра - я; но о -  
ра - но, по ла - зу - ри ве - се - ло иг - ра - я; но о -

стал - ся влаж - ный след в мор - щих - не ста - ро - го у - те - са.  
стал - ся влаж - ный след в мор - щих - не ста - ро - го у - те - са.

Одн - но - ко он сто - ит, за - думался глу - бо - ко,  
Одн - но - ко он сто - ит, за - думался глу - бо - ко,

Andante

и тн. хонь.ко пла.чет он в пу - сты - не.

и тн. хонь.ко пла.чет он в пу - сты - не.



# Ой лугами–берегами (для мішаного хору)

М.Леонтович

Moderato

I. Ой лу\_га\_ ми\_ бе\_ ре\_ га\_ ми бист\_ ра рі\_ чень\_

S.  
A.  
T.  
B.

*p* Ой бист\_ ра рі\_ чень\_

*p* Ой рі\_ чень\_

*p* рі\_ чень\_

\_ ка те\_ че.

S.  
A.

\_ ка те\_ че. Че\_ рез ту\_ ю би\_ стру річ\_ ку

\_ ка те\_ че.

*p* Ой

вуть\_ ка кла\_ доч\_ ка ве\_ де.

S.  
A.

ве\_ де. Ой ви,

2. Ой ви, хлоп\_ ці-

вуть\_ ка кла\_ доч\_ ка ве\_ де. Ой ви,

за\_ ки\_ дай\_ те

S.  
A.

хлоп\_ ці, за\_ ки\_ дай\_ те,

ри\_ бо\_ лов\_ ці, за\_ ки\_ дай\_ те, не\_ во\_ ди.

хлоп\_ ці, за\_ ки\_ дай\_ те



ви\_тя\_гай\_ те ми\_лень\_ко\_ го, во\_рон\_ко\_ни\_ка з во\_

3. Бо\_ дай ті\_ і би\_ стрі рі\_ ки  
 4. На чу\_ жий край, на чу\_ жий край,

-ди... Бо\_ дай На чу\_

Бо\_ дай во\_ ни  
 На чу\_ жий край,

о\_ че\_ ре\_ том за\_ рос\_ ли, — во\_ ни мо\_ го  
 на чу\_ жу\_ ю сто\_ ро\_ ну, роз\_ плив\_ ли\_ ся

Бо\_ дай за\_ рос\_ ли, — гей,  
 На чу\_ жий край роз\_ плив\_ ли\_

во\_ жий ни край, за\_ рос\_ ли, гей, во\_ ни  
 - жий ни край, сто\_ ро\_ ну, гей, роз\_ плив\_

за\_ сто\_ рос\_ ли, ро\_ ну,

ми\_ лень\_ ко\_ го чор\_ ні куд\_ рі - ся в чу\_ жи\_ нонь\_ ку за\_ нес\_ ли.  
 по ши\_ ро\_ кім Ду\_ на\_ ю.

ми\_ лень\_ ко\_ го за\_ нес\_ ли.  
 - ли\_ ся куд\_ рі по Ду\_ на\_ ю.

за\_ нес\_ ли.  
 Ду\_ на\_ ю.

## **ВИСНОВКИ**

Особистість музиканта, багатство його внутрішнього світу, образне та емоційне бачення — це ті складові, які ведуть до успіху в інтерпретації твору. Результати аналізу вокально-хорового твору, його якість у кожному окремому випадку залежать від багатьох факторів, головними з яких є загальні музично - теоретичні знання, спеціальні знання з хороведення, досвід диригентсько-хорової роботи, аналітичні здібності й навички. Відомі диригенти наголошують саме на важливості формування в студентів аналітичних навичок, адже для диригента як організатора й керівника хору раціонально-аналітичні здібності й навички є такими ж важливими, як і емоційно-інтуїтивні якості. Саме в їх поєднанні народжується високий професіоналізм. Таким чином, диригування як спеціальна дисципліна навчального плану студентів, майбутніх учителів музичного мистецтва, відіграє значну роль у їх підготовці до практичної діяльності, сприяє розвитку музично-виконавської культури, розвиває аналітичні, організаторські здібності й навички спілкування з колективом.

Саме тому вивчення проблеми диригентської підготовки майбутніх учителів в сучасних умовах, потребує значної активізації наукових досягнень, удосконалення змісту диригентської підготовки. Вона повинна спонукати до особистісного розвитку, формувати здатність до творчого самовираження, оскільки професійного успіху досягають яскраві професіонали-особистості, здатні до індивідуально-неповторного самовираження, самостійного креативного осмислення й вирішення професійно-педагогічних проблем.

## Список використаної літератури

1. Апраксина О. Методика музикального виховання в школі. – М. : Просвещение, 1983. – 219 с.
2. Безбородова Л.А. Дирижування – М. : Просвещение, 1985. – 181 с.
3. Гордійчук М. Творчі портрети композиторів. Микола Леонтович – К. : Муз. Україна, 1974. – 116 с.
4. Доронюк В. Курс техніки дирижування. – Івано-Франківськ, 2004. – 116с
5. Живов Л. Исполнительский анализ хорового произведения / Работа с хором. – М. : Профиздат, 1982. – С. 115-138;
6. Золочевський В. Творчість М. Леонтовича. – К. : Муз. Україна, 1997. – 97 с.
7. Канерштейн М. Вопросы дирижування. – М. : Музыка, 1972. – 194 с.
8. Карась Г.В., Серганюк Ю.М. Програма та методичні рекомендації з методики аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ, 1998. – 90 с.
9. Колеса М. Основи техніки дирижування. – К. : Музична Україна, 1981. – 218 с.
10. Леонтович М. Вибрані хорові твори. – К. : Музична Україна, 1979. – 340с.
11. Ольхов К. Теоретические основы дирижерської техніки. – Л. : Музыка, 1984. – 246 с.
12. Розумний І. Посібник з дирижування. – К. : Муз. Україна, 1998. – 118 с..
13. Серганюк Ю., Серганюк Л., Їжак В. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ, 1992. – 96 с.
14. Соколов В. Работа с хором. – М. : Музыка, 1987. – 231 с.
15. Чесноков П. Хор и управление им. – М. : Музыка, 1992. – 265 с.

Методичні рекомендації до курсу  
«Хорове диригування»  
для студентів зі спеціальності  
«Музичне мистецтво»  
Укладач Пужай Галина Вікторівна  
Підписано до друку 2014 р.  
Комп'ютерний набір і верстка Г. В. Пужай  
Формат 60x84 1/32. Папір друкарський.  
Друк офсетний.  
Умовн. друк. арк. 2,0.