

Міністерство освіти і науки України
Державний вищий навчальний заклад
«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Інститут мистецтв

ЛЮБОВ СЕРГАНЮК

МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ХОРОВИХ ТВОРІВ

Навчально-методичний посібник

Івано-Франківськ
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
2015

УДК 78.087.68
ББК 85.314.1
С31

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів.*

Лист від 25. 04. 2013 р. №1/11-7634

Автор: **СЕРГАНЮК ЛЮБОВ ІВАНІВНА** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хорового диригування, заслужений діяч мистецтв України

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

КИЯНОВСЬКА ЛЮБОВ ОЛЕКСАНДРІВНА

доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової

САМОЙЛЕНКО ОЛЕКСАНДРА ІВАНІВНА

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

МАРТИНЮК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА

Серганюк Л. І.

С31 **Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів / Л. І. Серганюк. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. – 191 с.**

ISBN 978-966-640-398-1

Навчально-методичний посібник рекомендовано викладачам і студентам вищих навчальних закладів спеціальності «Музичне мистецтво». Детальне вивчення партитурних текстів є необхідною умовою успішного художнього результату. Методика аналізу хорового твору оперта на численні праці у різних галузях теоретичного й методичного музикознавства з проблем загальної методології аналізу музичного твору. Метою створення посібника є допомога студентам у підготовці до самостійної роботи, виховання в них необхідних професійних якостей та надання потрібної для цієї роботи інформаційної бази. У навчальному посібнику використані численні рекомендації щодо напрямків і форм опрацювання хорового твору.

**УДК 78.087.68
ББК 85.314.1**

ISBN 978-966-640-398-1

© Серганюк Л. І., 2015
© Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника, 2015

ЗМІСТ

Вступ	5
Орієнтовний план аналізу хорового твору	10
Розділ I. Історія створення хорової композиції	11
Розділ II. Літературно-стилістичний аналіз	14
2. 1. Форма і розмір літературної основи (види мовного ритму і віршованих розмірів).....	16
2. 2. Основні принципи вокалізації літературного тексту. Види розспівів.....	21
Розділ III. Музично-стилістичний аналіз	26
3. 1. Музичний тематизм хорового твору і принципи його розвитку в зв'язку із розгортанням образного плану твору.....	29
3. 2. Засади класифікації музичних форм. Типові форми та їх різновиди.....	33
Розділ IV. Основні жанри хорової музики	44
4. 1. Хорова мініатюра. Хорові цикли. Хоровий концерт.....	44
4. 2. Кантата. Ораторія.....	46
4. 3. Жанри католицької (Меса. Реквієм. Магніфікат.) і православної (Літургія. Панахида) хорової творчості.....	49
4. 4. Оперні хори (хорові сцени).....	52
Розділ V. Стилістичні характеристики	55
5. 1. Мелодика. Ладо-тональні та гармонічні властивості хорового твору.....	55
5. 2. Метро-ритміка.....	59
5. 3. Фактура.....	60
Розділ VI. Вокально-хоровий аналіз	66
6. 1. Визначення типу та виду хору. Діапазон і тембральні характеристики хорових партій. Теситурні умови. Співвідношення теситурних умов в різних партіях.....	66
6. 2. Інтонаційні труднощі та основні способи подолання недоліків у хоровому строї і хоровому ансамблі. Дикційні особливості (з урахуванням теситурних і метро-ритмічних факторів) та пов'язані з цим інтонаційні труднощі.....	69

Розділ VII. Виконавський аналіз. Образно-емоційна палітра хорового твору та потреба її деталізації. Найхарактерніші вокально-хорові особливості твору.....	76
7. 1. Взаємодія мовного і музичного ритму та акцентики у фразуванні. Місцеві та загальні кульмінації у зв'язку з динамічним і темповим планом.....	76
7. 2. Звуковедення та його співвідношення з дикційними та динамічними особливостями. Характер хорового співочого дихання.....	83
7. 3. Функції інструментальної партії у хоровому творі.....	85
7. 4. Деталізація власної виконавської концепції з мотивацією способів досягнення адекватного відтворення авторського задуму.....	88
Післямова.....	100
Література.....	102
Словник музичних термінів.....	110
Нотографія.....	120

ВСТУП

Аналіз хорового твору як складова музичного мислення диригента-виконавця. Специфіка хорового твору.

Диференційованість сучасного навчального процесу – процесу виховання висококваліфікованих фахівців різних профілів – викликає потребу активної розробки навчальної і науково-методичної літератури. Величезне багатство хорової літератури, інтенсивність розвитку культури вітчизняного хорового виконавства, що відбувається у щільній взаємодії з іншими галузями музичного мистецтва й асиміляції класичних й найновіших досягнень мистецьких шкіл різних регіонів України й інших країн, також зумовлює необхідність оновлення науково-методичної бази навчального процесу. Тому при вивченні хорових творів необхідно поєднувати різноманітні аспекти їх розгляду.

Сучасні наукові досягнення створили передумови для оновлення і збагачення методики аналізу музичних, зокрема хорових, творів. Детальне вивчення партитурних текстів є необхідною умовою успішного художнього результату. Виходячи за межі з'ясування формальних структурно-стилістичних ознак, аналіз хорових партитур, здійснений у руслі осягнення й якомога досконалішого відтворення концепції твору, її драматургічного й композиційного втілення та необхідних для відтворення засобів, у кінцевому наслідку приводить до збагачення виконавського мистецтва, вдосконалює взаємозв'язок як диригента і хористів, так й виконавців і слухачів. У сукупності виникає певна естетична цілісність, що в ідеальному варіанті характеризується унікальною врівноваженістю найрізноманітніших чинників. Вдумливе, натхненне виконання, на відміну від, так би мовити, «виконавського уртексту», спроможне відтворити не тільки «букву» того чи іншого твору, а й його «дух» – колорит епохи, барви стилю і оригінальність його творця. При цьому необхідно пам'ятати, що кожне виконання неповторне: «Окремі виконання того самого добутку різними віртуозами або навіть тим самим віртуозом звичайно відрізняються один від одного не тільки своєю індивідуальністю..., але й різними якісними особливостями, наприклад забарвленням, темпом, динамічними деталями, виразністю окремих мотивів і т. і.»¹

Вдала інтерпретація й створення багатогранного образу не може відбутися без ретельно здійсненого аналізу хорового твору, адже саме у процесі аналізу уяскравлюється зміст твору, часом розкриваються несподівані змістовні грані, непомітні при поверховому знайомстві чи механічному заучуванні. Саме поняття цілісного аналізу враховує численні аспекти. Знання про твір охоплюють інформацію не тільки про одиничний мистецький феномен, а й про час його написання, мотиви звернення до конкретної теми чи поезії, особливості творчого контексту, інколи – навіть ідеального інтерпретатора, який досконало зможе донести зміст твору до слухача. Як вважав Е. Ансерме, – «Ніколи не грають «те, що написано», але й не слід ніколи грати нічого, що б не відповідало музичному смислу текста»².

Так, знання про інтерпретації одного літературного тексту чи музичного жанру митцями різних країн та епох створюють можливості для яскравішого втілення індивідуального змісту конкретного твору. Окрім цього, глибшому осягненню хорової композиції сприяє вміння поставити її в ряд інших – творів цього ж жанру її автора та інших композиторів. Осмислення ж таких відмінностей дозволяє осягати глибинні закономірності музичного

¹ *Ингарден Роман*. Исследования по эстетике / Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – М. : Издательство Иностранной литературы, 1962. – С. 413–414.

² *Ансерме Э*. Статьи о музыке и воспоминания / Перевод с французского Е. Бронфин, Б. Урицкой. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 114.

мистецтва й розвитку самобутніх традицій, представлених у культурах різних країн. Відтак інтонаційний зміст твору перетворюється з часткового явища в таке, в якому втілюються й модифікуються універсальні моделі музичного мислення. Вміння оперувати моделями – абстрактними конструкціями, умовними узагальненими образами, схемами тощо – особливо важливо на етапі, що передує репетиційній роботі з хором. Так, створення формотворчих схем важливе для осмислення композиційних і драматургічних особливостей твору, конкретизує уяву про особливості інтонаційного процесу і музичної мови.

Тому і виконання, і аналіз хорового твору вимагає відповідних навиків і знань. Тотожних у всіх деталях аналізів не існує, адже задіяні індивідуальні властивості аналізуючого – талант, загальна культура, спеціальні музично-теоретичні знання і знання з різних сфер мистецтва, важливі для вистручення асоціативного ряду. Так, цілісне уявлення про особливості формотворчих процесів забезпечує умови для гнучкості відтворення змісту композиції як динамічної системи. Виконавець у ході здійснення аналізу вирішує для себе такі проблеми, як співвідношення елементів музичного тексту, зумовленість взаємозв'язків між рівнями художньої системи тощо. Окрім цього, потреба формування різноманітного репертуару зумовлює звернення до творів різних національних шкіл і епох. Тому, навіть за домінування в ньому композицій українських, російських і західноєвропейських митців, у навчальному процесі постає завдання вироблення у студентів навиків виявлення тих рис, які виявляють самобутність їх національного й історичного колориту.

При аналізі важливу роль відіграють навички, здобуті при відокремленому засвоєнні партитури за голосами й фактурними пластами. За їх допомогою чіткіше осмислюються інтонаційні (мелодизація голосів, визначення провідних чи «опорних» партій, особливості артикуляції тощо), фактурні (функції голосів і особливості їх співвідношення, колоритність поліфактурних фрагментів) й ритмо-агогічні й динамічні властивості музичного тексту. Аналізуючи твір, обдарований виконавець поза зовнішніми формальними ознаками віднайде суголосні його обдаруванню можливості для індивідуалізації змістовності, ресурси для подальшого самобутнього й переконливого виконання й сформує виконавську модель, якою будуть охоплені динамічний план, темпово-агогічні нюанси і драматургічну логіку. Відтак проникливий музикант повинен враховувати навіть особливості творчого процесу композитора, до твору якого він звернувся. Як зазначила Н. Очеретовська, «якщо вихідний момент творчого процесу – початкове бачення художника, позначене особливою цілісністю і конкретністю внаслідок специфіки образного мислення, в концентрованій формі відображає своєрідність художнього пізнання..., а творчий процес, направлений цим імпульсом, означає відхід від такого роду початкової нерозчленованої цілісності в бік розробки частин, окремих рівнів змісту і форми, то народжуваний твір знаменує повернення цілого, але в новій якості: увібравши в себе не тільки предмет, зміст, а й характер, спрямованість попередньої творчої роботи. Протилежність змісту і форми, матеріального й ідеального... в результаті творчого процесу приводиться у творі в таку єдність, внутрішній взаємозв'язок і взаємозумовленість, при яких можна говорити про їх якісно новий синтез»³. Таким чином, робота над осмисленням композиційної структури й архітекtonіки, зумовлена розумінням значення сукупності їх функцій, повинна спрямовуватися на створення певної художньої моделі. В такій уявній моделі відображається як процес інтонаційного синтезування, так і специфіка образно-семантичних узгоджень у тематичному розвитку, а отже – в драматургії твору. В драматургії безпосередньо втілюється розгортання образної концепції, притаманних їй образно-сміслових відношень, індивідуальних нюансів трактування загальних музичних закономірностей.

³ Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке – Ленинград : Музыка, 1985. – С. 14.

Виконавський аналіз, спрямований на проектування майбутнього звучання, покликаний мотивувати різноманітні аспекти художньої інтерпретації хорового твору і як певного мистецького феномену, що відтворює чи модифікує жанрово-стилістичні закономірності, і як явища в межах певного стильового напрямку чи специфічних стилістичних тенденцій у творчості того чи іншого композитора. При цьому потрібно враховувати специфіку історичних стилів – стилі шкіл і напрямків, а також особливості індивідуальних стилів композиторів, що виявляються у домінуванні тієї чи іншої жанрової сфери, особливостях застосовуваних засобів виразності тощо.

Іноді такий аналіз може охоплювати й виконавські інтерпретації, здійснені різними диригентами у різні періоди. У цьому випадку є можливість порівняти виконавські версії драматургічного розвитку, досягнути спільні та відмінні риси між ними і глибше зрозуміти нюанси і композиторського, і власного бачення шляхів реалізації художнього задуму. У такому процесі можуть бути здійснені важливі корективи у попередньо розробленій виконавській концепції, оскільки у ній також відображаються особливості критерії певної виконавської школи, відображені у особистому досвіді диригента.

Як зазначив Д. Вечір, розглядаючи теоретико-методологічні й практично-методичні аспекти аналізу, «“до зони дії” виконавського аналізу потрапляють не лише питання фахового оснащення, розв’язання яких вимагає цей авторський текст, але й проблеми естетичного та емоційно-психологічного рівнів, пов’язаних зі втіленням певних типів образності, репрезентованих у мовних системах різних авторів, особливо якщо вони не мають чітких художніх аналогій з усталеними класичними зразками. Від вдалого вирішення комплексу емоційно-естетичних і технологічних задач часто залежить навіть доля нового музичного твору, зокрема те, чи буде він жити у свідомості слухачької аудиторії у тих якостях образно-естетичного порядку, до яких прагнув у своєму замислі композитор. Саме у цьому полягає ще один істотний аспект ролі виконавського аналізу у процесі художньої інтерпретації, який можна визначити як міру відповідальності виконавця перед композитором за долю створеного ним твору»⁴.

Отже, не тільки знання хорового твору, а й вибір можливих варіантів індивідуальних виконавських трактувань сприяють повноцінному виконанню мистецького завдання.

Методика аналізу хорового твору оперта на численні праці у різних галузях теоретичного й методичного музикознавства з проблем загальної методології аналізу музичного твору (М. Тараканов); цілісного (В. Цуккерман, Л. Мазель), ціннісного (Ю. Холопов), змістовного (Є. Руч’євська) аналізу та інших напрямків. Виняткову роль у процесі осмислення художніх особливостей відіграє методика функціонального аналізу, метою якого, за В. Бобровським, пояснення будь-якого музичного феномену впливом художньої ідеї твору. При цьому важливою умовою є «з’ясування виникаючої системи композиційних етапів і рівнів. а також співвідношення драматургічних і композиційних функцій. Неодномірність процесу музичного становлення ... вимагає від нас вміння чути за неперервною послідовністю виникаючих один за одним (по горизонталі) ділянок музичної дії зміни функційних рівнів (по вертикалі). Вони створюють вібруюче інтонаційне середовище, рух в межах якого стимулюється драматургічним, а організовується композиційним ритмом форми»⁵.

⁴ Вечір Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практично-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : Автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво – Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2005. – С. 3–4.

⁵ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1977. – С. 244.

Важливі методологічні аспекти, необхідні при здійсненні аналізу вокально-хорових творів, містять праці В. Васіної-Гроссман, В. Холопової, К. Дмитрієвської, Р. Берберова, О. Коловського, П. Левандо. Специфіку взаємодії словесного і музичного рядів вивчали такі визначні вчені, як Б. Асаф'єв, О. Сохор, В. Васіна-Гроссман, К. Руч'євська, В. Холопова, О. Коловський, О. Оголевець, Ю. Малишев та ін.).

Суттєву частку базової літератури, за допомогою якої можна досягнути тонкощі аналізу хорових текстів, складають праці визначних хорових диригентів (Л. Андрєєва, М. Данилін, Г. Дмитревський, Л. Живов, В. Краснощоків, К. Пігров, К. Птиця, П. Чесноков та ін.). Загальні рівні аналізу хорової партитури, запропоновані у цих працях, передбачають вивчення особливостей вербального і музичного змісту та їх взаємоузгоджень, теоретичний, вокально-хоровий і виконавський аспекти дослідження хорового твору. Важливо, що всі визначні диригенти звертають увагу на необхідність ретельної перевірки власної інтерпретації. На цьому ж наголошують автори підручників з цього фаху: «Диригент звичайно дуже лімітований репетиційним часом. Він повинен почати репетицію з виконавським колективом зі вже готовим виконавським планом. Диригент зобов'язаний до репетиції чути музичний твір так же чітко, як чув цю музику композитор... Тому вчитися диригуванню означає вчитися в досконалості чути внутрішнім слухом музику і втілювати свій задум. Все, що думав і відчував композитор, створюючи свою музику, диригент повинен заново продумати, відчувати і осмислити, вміти духовно вживатися у твір. Тому основою диригентської професії є здатність диригента досягнути і внутрішньо чути все те, що буде відтворено виконавським колективом»⁶.

Безумовно, що якості праці над з'ясуванням особливостей хорового твору сприятиме залучення фундаментальних праць і статей із загальних проблем розвитку хорової культури, хорових шкіл, а також хорового мислення, жанрів і стилістики. Серед них потрібно насамперед назвати роботи А. Лашенка [Хоровая культура: Аспекты изучения и развития (К., 1989); З історії київської хорової школи (К., 2007)], Л. Пархоменко [Українська хорова п'єса (К., 1979)], Б. Фільц [«Хорові обробки українських народних пісень» (К., 1965)], розділи у шести томах колективної академічної монографії «Історія української музики» (автори – Л. Пархоменко, Б. Фільц, А. Терещенко, Н. Костюк).

Базові знання для здійснення такої роботи містять праці з хорознавства, теорії диригентської практики й аналізу вокально-хорових творів. В ідеалі для досягнення найкращого результату диригент повинен бути знайомий із положеннями теорії інтонаційності (Б. Асаф'єв), фактури (Є. Назайкінський, В. Холопова, М. Скребкова-Філатова, Г. Ігнатченко) та стилю (О. Соколов, М. Михайлов, С. Тишко, Н. Горюхіна), а також цілісного і жанрового аналізу (Л. Мазель, В. Цуккерман, Ю. Холопов, В. Холопова). Ці теоретичні знання дозволять виявити і відтворити навіть приховані семантичні та емоційні градації, що є першорядними зумовленнями точної інтерпретації та жанрово-стильової адекватності музичного твору. Міждисциплінарність системного аналізу, в свою чергу, спрямована на вироблення навиків, не обмежених тільки вузько-прикладною діяльністю хорового диригента, зокрема – вільного оперування знаннями зі світової літератури й мистецтва, які сприяють поглибленню індивідуальної ерудиції й підвищенню культурного рівня аудиторії.

Досвід, набутий після публікації попереднього колективного посібника (у співавторстві з В. Іжаком та Ю. Серганюком) «Методика аналізу хорової партитури» (Івано-Франківськ, 1992), дозволив істотно переглянути його зміст, збагатити базовий матеріал, який виявився необхідним для якіснішого засвоєння студентом необхідних професійних знань. Потреба у написанні нового варіанту поступово зростала в ході багаторічної педагогічної роботи,

⁶ Безбородова Л. Дирижирование: Учебное издание. – М. : Просвещение, 1990. – С. 8.

оскільки постійно відчувався брак навчальних посібників і підручників, розрахованих на особливості спеціальності «хорове диригування», труднощі у доступі до необхідної літератури. Оновлений курс методики аналізу хорової партитури повинен сприяти подоланню невідповідностей між загальною музично-теоретичною підготовкою, навиками аналізу, отриманими під час вивчення відповідних дисциплін, та практичними вміннями аналізу хорової партитури.

Оскільки метою створення посібника є допомога студентам у підготовці до самостійної роботи, виховання в них необхідних професійних якостей та надання потрібної для цієї роботи інформаційної бази. Тому в кінці кожного з параграфів наведено список літератури з відповідних питань, який при потребі допоможе викладачам і студентам поглибити знання з того чи іншого напрямку аналізу хорового твору. Відбір видань зумовлений як їх доступністю для студентів, так і наданням відомостей про найновіші наукові розробки в цій галузі. При ознайомленні з цими працями виникає можливість ознайомлення з різними аспектами відповідних проблем та точками зору на їх вирішення. Кожна тема супроводжується аналізом певних ракурсів конкретних хорових творів, а у підсумковому аналізі поданий узагальнюючий взірець цілісного аналізу. Окрім цього, концепцією посібника передбачено володіння необхідними знаннями з курсів історії музики та профільних дисциплін – хоровознавства, читання партитур, диригування тощо.

Також в навчальний посібник містить численні нотні приклади, які полегшують сприйняття аналітичного матеріалу. Обсяг посібника, природно, не вичерпує матеріалу всього курсу «Методика аналізу хорових творів». Тематика посібника зосереджує увагу на його вузлових питаннях. Зокрема, детально розглядаються питання про історію створення хорового твору, особливості стилістики літературної основи та виконавської інтерпретації. Водночас навчальний посібник враховує, що студенти вже набули певні аналітичні навички під час вивчення загального курсу аналізу музичних творів та написання анотацій на нескладні твори, зорієнтовані переважно на дитяче хорове виконавство.

У навчально-методичній літературі існують численні рекомендації щодо напрямків і форм опрацювання хорового твору. Так, П. Чесноков, спеціально виокремивши технічний і художній період у роботі диригента над хоровим твором, серед інших сформулював наступні завдання. На першому (технічному) етапі необхідно визначити музичну форму, проаналізувати твір в аспекті ансамблю і строю, нюансування, дихання, дикційних особливостей поетичної основи, темпових особливостей, а також – випрацювати диригентські прийоми для адекватного відтворення стилю твору. На другому (художньому) – виявити основні образи та з'ясувати особливість їх власного бачення, з'ясувати можливі розбіжності між поетичною і музичною концепціями і продумати способи втілення художнього задуму. Інші визначні педагоги у своїх рекомендаціях акцентують на потребі особливої уваги до точності визначення агогічних і динамічних відтінків при відтворенні емоційно-настрійного плану хорової партитури, виявленню рівнів співвідношення образних і драматургічних засобів тощо.

Саме з цих причин використаний у посібнику план аналізу хорової партитури є тільки основою для майбутньої роботи, що допускає ситуативні модифікації, в т. ч. – деталізацію чи ігнорування окремих аспектів.

Орієнтовний план аналізу хорового твору

I. Історія створення.

II. Літературно-стилістичний аналіз.

II. 1. Форма і розмір літературної основи (види мовного ритму і віршованих розмірів).

II. 2. Основні принципи вокалізації літературного тексту. Види розспівів.

III. Музично-стилістичний аналіз

III. 1. Музичний тематизм хорового твору і принципи його розвитку в зв'язку з розгортанням образного плану твору.

III. 2. Засади класифікації музичних форм. Типові форми та їх різновиди.

Період та його різновиди. Прості форми. Проста двочастинна форма. Проста тричастинна форма. Проста трип'ятичастинна форма. Подвійна тричастинна форма. Куплетна і строфічна форми та їх різновиди. Куплетно-варіантна форми. Змішані форми. Рондо. Концентрична форма. Складні двочастинна і тричастинна форми. Варіації. Контрасно-складові та наскрізні форми. Сонатна форма. Інші різновиди хорових циклів.

III. 3. Основні жанри хорової музики. *Хорова мініатюра. Хорові цикли. Хоровий концерт. Кантата. Ораторія. Жанри католицької (Меса, Реквієм, Магніфікат.) і православної (Літургія, Панахида) хорової творчості. Оперні хори (хорові сцени).*

III. 4. Стилістичні характеристики. *Мелодика Ладно-тональні та гармонічні властивості хорового твору. Метро-ритміка. Фактура.*

IV. Вокально-хоровий аналіз.

Визначення типу та виду хору. Діапазон і тембральні характеристики хорових партій. Теситурні умови. Співвідношення теситурних умов в різних партіях. Інтенаційні труднощі та основні способи подолання недоліків у хоровому строї і хоровому ансамблі. Дикційні особливості (з урахуванням теситурних і метро-ритмічних факторів) та пов'язані з цим інтонаційні труднощі.

V. Виконавський аналіз. Образно-емоційна палітра хорового твору та потреба її деталізації. Найхарактерніші вокально-хорові особливості твору.

Взаємодія мовного і музичного ритму та акцентики у фразуванні.

Місцеві та загальні кульмінації у зв'язку з динамічним і темповим планом.

Звуковедення та його співвідношення з дикційними та динамічними особливостями.

Характер хорового співочого дихання.

Функції інструментальної партії у хоровому творі.

Деталізація власної виконавської концепції з мотивацією способів досягнення адекватного відтворення авторського задуму.

За цим орієнтовним планом побудована структура навчального посібника, що зумовлює максимальну доступність пропонованої методики й продуктивність її засвоєння в процесі навчальної діяльності студентів. Застосування посібника в процесі навчання студентів сприятиме зростанню їх професійної і загально-мистецької компетентності, орієнтуванню в численних жанрових і стильових явищах та культурно-мистецькому контексті, аналізувати хорові твори різної складності й у різних ракурсах. Науково-понятійний апарат посібника зорієнтований на оволодіння професійною термінологією й поглибленню фахових знань. Як наслідок, пропонована методика аналізу хорових творів є важливим компонентом майбутньої професійної діяльності.

Розділ I. Історія створення хорової композиції

Знайомство із хоровим твором починається з його назви. При цьому, особливо у випадках звернення до композицій іноземних авторів, необхідно з'ясувати точну назву, оскільки іноді зустрічаються неадекватні переклади або назва, поширена у повсякденному вжитку, не є правильною. Рік створення і літературної основи, і музики також є важливою інформацією для подальшого вивчення твору, адже дає можливість осмислити контекст, на тлі якого він був написаний.

Далі постає необхідність заглиблення у вивчення творчої діяльності й авторських стилів композитора і поета для осмислення місця твору у їх доробку. Визначальним аспектом є розуміння сутності стилю чи стилів, у межах яких вони працювали. Для цього необхідно врахувати дані про те, де і у кого вони вчилися, творчістю яких митців захоплювалися, або художні принципи яких не визнавали, які з тенденцій своєї або минулих епох викликали у них зацікавлення, прагнення відтворити або експериментувати. Важливими є дані, у який період особистої творчості була написана композиція, що вивчається – ранній, зрілий чи пізній. Вони надають можливість глибшого проникнення у особливості психологічних аспектів, а іноді – й мотивацію звернення до тієї чи іншої тематики. особливостей стилістики, драматургії тощо. Відтак набагато легше виокремлювати із загальної характеристики стилю (у якій враховано типову тематику, образні й жанрові сфери, найтиповіші ознаки стилістики і т. і.) автора ті, які визначають колорит і художню змістовність твору. Працюючи з хоровим твором, необхідно особливу увагу на прикмети хорової творчості та її роль у доробку митця.

Раціональним є використання матеріалів існуючих наукових досліджень або рецензій, оскільки вони дають достатню уяву про резонансність твору та аспекти, які привернули особливу увагу науковців, інших композиторів чи аудиторії. Особливо цінними є коментарі самого композитора чи поета про особливості роботи над твором та його семантики.

Потрібно також звернути увагу на особливості співпраці композитора і поета (за умови особистого знайомства чи спілкування), частку використаних поезій у загальному контексті творчості композитора (якщо твір написаний на основі літургічних або фольклорних текстів – на вагу церковно-музичної, паралітургічної творчості чи обробок або аранжувань у його доробку). Доцільно навести відомості про те, у які періоди творчості композитор найчастіше звертався до цієї сфери чи напрямку поетичної творчості, до доробку того чи іншого поета. За наявності кількох авторських редакцій потрібно вивчити їх особливості; якщо ж редакція здійснена іншим композитором, потрібно вказати мотиви редакційної роботи та відмінності від першоджерела (наприклад, у випадку хорової інтерпретації жанрів для сольного виконання, як-от редакції для мішаного хору солоспіву М. Лисенка на слова І. Франка «Безмежнеє поле», здійсненої Л. Бриліантом, або оркестрування фортепіанної партії). Іноді популярність того чи іншого інструментального твору спонукає до створення його хорової версії, де поетичний текст є вторинним щодо музичного і його змістовність визначається колоритом музики (як-от у хоровій версії Б. Польового зі словами Л. Забашти першої частини Сонати ор. 14 № 2 Л. Бетховена).

Важливим аспектом для осмислення своєрідності твору в загально-музичному контексті є відомості про те, які ще композитори створили власні музичні інтерпретації обраної автором поезії, конкретної тематики або фольклорного джерела (можливо, навіть у інструментальних творах). Якщо дані про історію написання того чи іншого хору неточні або

відсутні, необхідно зосередитися на умовах загальних і закономірностях контексту, на тлі яких постало хорове полотно.

Пояснимо ці основні аспекти на прикладі циклу «Дивний флот» П. Козицького на слова П. Тичини.

В контексті української хорової творчості самобутньою колористикою й особливим відтворенням джерел національної історії та культури, яскравістю жанрових знахідок вирізняються твори, написані яскравими представниками молодшої мистецької генерації – Пилипом Козицьким (1893–1961) і Павлом Тичиною (1891–1967). Обидва були вихованцями духовного середовища – Чернігівської та Київської духовних семінарій, – що у перші десятиліття було наповнене національно-патріотичними задумами; обидва були яскравими учасниками творчих й громадських процесів, що відбувалися в Україні упродовж першої третини ХХ ст. Поетична творчість П. Тичини, потужно презентуючи новаторські устремління покоління, до якого належали також В. Еллан-Блакитний, В. Сосюра, М. Зеров та ін., у цей час неодноразово ставала імпульсом для втілення оригінальних музичних задумів. Ґрунт для цього був розмаїтий і плідний: їх стилістика кардинально відрізнялась від засобів поетів-романтиків, була насичена загостреними контрастами, глибоким інтра-вертивним спогляданням і саморефлексією, сміливими формотворчими пошуками. Ці риси вповні виявилися у поезіях із поетичних збірок «Сонячні кларнети» (1918), «В космічному оркестрі» (1921), «Вітер з України» (1924) П. Тичини.

Надзвичайно важливим чинником поетичного хисту митця була його музикальність, розвинута значною мірою завдяки його музичній освіті (вчився грати на гобої, кларнеті та флейті у музичних класах при Чернігівському відділенні Імператорського Російського музичного товариства), участі у різноманітних співочих колективах (хори Чернігівського Єлецького і Троїцького монастирів). Важливе значення для становлення молодого поета мала творчість не тільки визначних українських поетів, а й співпраця із К. Стеценком (разом з ним належав до керівництва Другої пересувної хорової капели Дніпросоюзу) та Я. Степовим, які водночас із М. Леонтовичем сформували нове русло розробки національної пісенно-музичної стилістики на ґрунті синтезування авторських досягнень із фольклорними чинниками. Провадив П. Тичина і власну музичну діяльність: працював диригентом хору капели-студії імені М. Леонтовича і капели «Думка» (короткочасно, 1923). Невипадково численні твори поета насичені безпосередніми паралелями із музичними жанрами й формами (поема-симфонія «Сковорода», сонатна форма у вірші «Похорон друга»), аналогіями і алюзіями («Леонтович», «Фуга», «Ронделі»).

Так само й поезія П. Тичини, яку зараз характеризують як явище «кларнетизму» в українській літературі першої третини ХХ ст., викликає активне зацікавлення українських композиторів – Г. Верьовки (романси «Повітряний флот», «Осінь», «Зелена неділя», кантата «Ми ковалі своєї долі»), М. Вериківського (солоспів «Ви знаєте, як липа шелестить», реквієм «Пам'яті Леонтовича»), В. Верховинця (пісня «А я у гай ходила»), В. Косенка (солоспів «На майдані»), Я. Степового («Арфами, арфами...») та ін.

Також і П. Козицький у ранній період творчості, на відміну від наступних етапів, досягав значних результатів [«Вісім українських народних новел» для мішаного хору а cappella (1936); «Весняна ораторія» (1921) і понад 50 обробок народних пісень (1918–1926) для дитячого хору]. Ці його твори, значною мірою натхненні бажанням творчого розвитку ідей митців попереднього покоління (М. Леонтовича і К. Стеценка), позначені виразністю тембральних комплексів, наскрізною поліфонізацією фактури і самобутністю національно-

характерного тематизму. Особливі барви поезії П. Тичини молодий композитор інтерпретував у творах «Коливалосся флейтами», «Пробіг зайчик» (1920), «А я у гай ходила» (1921) та «Укрийте мене» (з циклу «Пастелі»). Неоднозначним є звернення композитора до втілення тематики нових реалій суспільного життя (хоча й відповідає домінуючим у той час протиставленням образів «старого» і «нового» життя), втілених у диптиху «Дивний флот» (1925) на основі віршів («Плач Ярославни» і «Дивний флот») зі збірки «Вітер з України» (1924). Музична концепція цього циклу цілком суголосна поетичним ідеям П. Тичини із характерними для них неординарністю стилістичних і формотворчих засобів на ґрунті національної інтонаційності й широкого використання жанрових джерел. Показово, що, оскільки до названих поезій більше не звертався жоден з композиторів, П. Козицьким створено унікальну інтерпретацію цих джерел в межах від самотньої інтонаційності плачів і голосінь, барокових інструментально-поліфонічних ключів до часом імпресіоністичної тембральності й вкраплених моделей масової пісенності.

Звертаючись до композицій, написаних на основі жанрової системи церковної музики, потрібно звернути увагу на її особливості й традиції, використані у них. Так, виконуючи хорові твори визначного представника сучасної естонської музики А. Пярта, диригент повинен виявити базові форми зв'язку із принципами осмогласних розспівів чи традиціями григоріанського хоралу, барокової музичної риторики і партесного співу, що органічно входять до системи сучасного музичного мислення.

Отже, вивчаючи історію створення хорового твору, біографічні факти висвітлюються порівняно стисло; деталізація може стосуватися чинників, які вплинули на формування творчої особистості митців й конкретного твору. Враховуючи необхідні знання про загальні стильові пріоритети творчості авторів, потрібно звертати увагу на мистецько-контекстуальні та індивідуальні причини звернення композитора до теми, що розкрита в поетичній основі, жанрово-стилістичні пріоритети у творчості обох авторів та місце хорових жанрів (і обраного для опрацювання твору) в доробку композитора. Іноді з'ясування цих фактів, доповнюючи загальне враження раніше не відомими диригенту рисами, допомагає переосмислити значення твору і в композиторській спадщині.

Рекомендована література:

Анализ вокальных произведений : уч. пособие / под ред. О. П. Коловского. – Ленинград, 1988.

Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1967.

Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание : сб. ст. – Вып. 3. – Ленинград, 1987. – С. 69–96.

Розділ II. Літературно-стилістичний аналіз

Наступний етап – здійснення літературно-стилістичного аналізу як важливого етапу осмислення естетичної та мистецької своєрідності твору, що досягається у ході розгляду кожного з його рівнів і складових частин чи елементів. Питання співвідношення літературного (окрім хорових вокалізів) і музичного тексто-образного рядів належать до першорядних завдань засвоєння при вивченні хорового твору, адже його виконання пов'язане не тільки із точністю осмислення образності, а й з конкретними задачами – визначенні особливостей фразування, вимови за умов того чи іншого способу артикуляції, посилення чи послаблення динаміки тощо.

Йдеться, насамперед, про з'ясування ступеню відповідності музичної інтерпретації ідеї вербальної основи, оскільки загальне спрямування тематики змінити неможливо. Відомо, що стосовно співвідношення поетичного і музичного рядів існують достатньо різні погляди – від повного і точного використання літературного тексту (переважно у хорових мініатюрах) й буквального його розкриття (наприклад, у хоровій творчості О. Бородіна і М. Мусоргського, де навіть повторення слів зустрічається вкрай рідко, а скорочення тексту зовсім відсутні) до абсолютного превалювання музики над текстом, при якому допускаються докорінні зміни у структурі тексту (П. Чайковський, С. Танєєв), інтерпретації віршової основи як прозового тексту (А. Шенберг, А. Берг) і тексту як певної тембральної барви (деякі твори К. Пендерецького, Р. Щедріна, С. Губайдуліної та ін.).

Істотні нові нюанси можуть виникнути у сюжетно-тематичному плані й образній концепції навіть у хорових мініатюрах, не кажучи про циклічні форми (кантати, ораторії, літургичні цикли тощо). Тут відбір текстів підпорядковано загальній музичній концепції, що часто варіює їх автентичну семантику або створює нову циклічну цілісність. Так, деякі з стародавніх католицьких літургичних піснеспівів засновані на розспіві окремих фраз, які складаються з кількох слів («Kyrie eleison», «Gloria in excelsis Deo»), що було дотримано у творчості пізніших епох. Попри це нюанси їх музичної змістовності у кожному конкретному випадку визначаються авторською концепцією (наприклад, «Kyrie eleison» з «Високої меси» Й. С. Баха і «Kyrie eleison» з першої частини «Messa da Requiem» Дж. Верді). Численні хорові твори поза літургичною сферою сучасних композиторів також ґрунтуються на цьому принципі («Весна красна на весь світ» з хорової опери «Золотослов» Л. Дичко).

Зворотні випадки – використання окремих фрагментів поетичного тексту з масштабних літературних джерел (тричастинна кантата «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва на основі останньої строфи тропаря «Какая сладость в жизни сей земной печали непримечательна» з однойменної поеми О. Толстого) чи антологій (хорова опера «Золотослов» Л. Дичко із текстів однойменної антології протоукраїнських текстів). Наведені приклади яскраво ілюструють відмінності між поетичним і музичним рядом. У першому випадку композитор неначе відсторонюється від основного образу поеми О. Толстого, концентруючи увагу на релігійно-містичній змістовності одного з найбільш відомих його творів і формуючи вражаючу опозицію глобальним десекуляризаційним тенденціям у світській творчості свого часу. У другому, обираючи окремі тексти із багатьох інших, Л. Дичко переосмислює їх жанрові основи, посилюючи в них семантику замовлянь, і, водночас, формуючи власну співочу концепцію «поетичного космосу Давньої Русі».

Чудовим прикладом поглиблення емоційного підтексту й колористики поетичної основи є четверта частина – «Зима» – з «Пір року» Б. Лятошинського на слова О. Пушкіна

(1949). Саме на цих аспектах зосереджено увагу в характеристиці твору з академічної «Історії української музики»: «Споглядання зимового пейзажу..., осяйність ландшафту й відчуття лету по сніговому килиму сповнюють настроєву палітру циклу яскравими нюансами, чуттєво переданими композитором. Відтворення типових рис російської пісенно-романсової лірики сприяло розкриттю поетичного настрою пушкінського вірша у питомій для нього інтонаційній площині. Зберігаючи регулярність пушкінської строфіки, Лятошинський застосовує метричне «переінтоннування» вірша. ... у динаміці руху кілька разів повторено текст першої строфи вірша: двічі у повному обсязі, третій – в усеченому варіанті. При цьому тематизм, що розгортається в хоровій площині і синтезує функції образного рельєфу і фону, за незначними нюансами майже незмінний. Нова тема в другій частині з'являється у партії тенора соло (хорова партія відповідно набуває функції фону) і вносить контраст внаслідок іншого способу вокалізації тексту: кантиленність істотно модифікується під впливом декламаційних чинників...»⁷.

Отже, особливості співвідношення між поетичним і музичними рядами у творі завжди показують ті чи інші особливості стилю композитора, у цьому випадку – схильність до глибокого філософського споглядання і психологізму. Водночас співвідношення образного змісту літературного і хорового творів показує найвищий ступінь їх відповідності.

Ці особливості авторської стилістики виразно простежуються у хорі «Ночевала тучка золотая» П. Чайковського на слова М. Лермонтова (*нотний приклад 1*). Не змінюючи вірша і поглиблюючи його задумливий характер, зіставляючи колорит образів золотої хмаринки і старої кручі, композитор відходить від суто пейзажної узагальненості і привносить у барви свого твору яскраві національні риси (неквадратність структур, ладотональна перемінність). Ця національна характерність і складає основну відмінність між образними концепціями вірша та хору, тоді як музичні засоби покликані точно відтворювати поетичний зміст і його важливі семантичні нюанси (наприклад, фермата на паузі після слова «задумался», пощаблеві низхідні мелодичні лінії всіх партій при розспіві фрази «но остался влажный след» тощо).

Першорядне значення має також співвідношення жанрових основ поетичної та музичної композиції. Упродовж багатьох століть підвалинами хорових композицій були зразки ліричної та жанрово-характеристичної поезії. Щільна відповідність поетичних і музичних жанрів простежується у середньовічній та ренесансній творчості (мотети, балати тощо). Починаючи з творчості великих барокових музикантів діапазон музично-жанрової інтерпретації значно розширився. У хоровій музиці другої половини XIX–XX ст. жанрове переосмислення сягає часом граничних виявів (як-от пародіюючий жанр прославної пісні й гімну хор «Наше царство Куруханско всему свету голова» з опери-фарсу «Богатирі» О. Бородіна).

Отже, літературно-стилістичний аналіз покликаний виявити особливості відтворення композитором образно-настроєвого строю поезії з метою з'ясування бажаного колориту звучання музики. Необхідно прагнути знайти оригінальні риси трактування, що засвідчують самобутність композиторського бачення теми, а також – жанрових та стилістичних засобів, які максимально виявляють оригінальність його мистецького почерку.

Рекомендована література:

⁷ Пархоменко Л. О., Костюк Н. О. Хорова творчість / Л. О. Пархоменко, Н. О. Костюк // Історія української музики. В 6 т. / НАНУ України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Т. 5: 1941–1958 рр. – К., 2004. – С. 133–134.

Абрамов А. В. О специфике музыкального содержания // Эстетические очерки. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1973. – С. 123–141.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. Олександра Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.

Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1967.

Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997.

Юманова Т. А. Сопоставительный анализ музыки и поэтического текста как метод активного изучения хоровых произведений : автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1975.

2. 1. Форма і розмір літературної основи (види мовного ритму і віршованих розмірів)

Усвідомлення важливих особливостей співвідношень між літературною і музичною складовими хорового твору виникає при порівнянні їх особливостей, зокрема – метрики і фразування (бажано аналіз вербального ряду здійснювати на основі спеціальних видань). Оскільки більшість хорових творів написані на основі різноманітних поезій (прозові тексти зустрічаються вкрай рідко, як-от у хорах з опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва), важливою теоретичною базою є відомості про віршові розміри (метри) та їх особливості. Для української музики найхарактернішими є різновиди силабо-тонічного віршування – системи, заснованої на чергуванні наголошених і ненаголошених складів, кількість яких визначена. Впровадження цієї системи розпочалося у другій половині XVIII ст. і у XIX ст. спричинило витіснення поширеної до цього часу силабічної системи⁸. Її утворюють різновиди двоскладового (хорей і ямб) та трискладового (дактиль, амфібрахій і анапест) розмірів (однойменних стоп), що урізноманітнені завдяки заміні типових для них стоп стопою з двох ненаголошених складів або введенням надсхемних наголосів. В українській літературі існує специфічний метр – т. зв. коломийковий, утворений двома чотирнадцятискладовими рядками. Для чіткого розуміння між ними доцільно навести короткі характеристики цих розмірів.

Хорей – двоскладова стопа з наголошеним (довгим) першим і ненаголошеним (коротким) другим складами (–U). Багатство його варіантів дозволяє говорити про хорей як найбільш поширений розмір в українській поетичній творчості з кінця XIX ст.

«На майдані пил спадає.	/ – U / – U / – U / – U /
Замовкає річ...	/ – U / – U / – /
Вечір.	/ – U /
Ніч»	/ – /

П. Тичина («На майдані коло церкви») одностопний хорей за різної кількості стоп у віршовому рядку

⁸ Система заснована на рівній кількості складів (13 або 11) за невпорядкованості акцентів і парного римування. Поширена в українській поезії XVI–XVIII ст., вона притаманна, зокрема, віршам Г. Сковороди.

Ямб – двоскладова стопа з наголосом на другому складі (U –).

«Реве та стогне Дніпр широкий, / U – / U – / U – / U – / U
Сердитий вітер завива, / U – / U – / U – / U – /
Додолу верби гне високі, / U – / U – / U – / U – / U
Горами хвилю підійма» / U – / U – / U – / U – /

Т. Шевченко («Причинна»)

Дактиль – трискладова стопа з наголосом на першому складі (–UU). Використовувалися в українській поезії від кінця XVIII ст.

«Рученьки терпнуть, злипаються / – U U / – U U / – U U / – U U /
віченьки,
Боже, чи довго тягти? / – U U / – U U / –
З раннього ранку до пізньої ніченьки / – U U / – U U / – U U / – U U /
Голкою денно верти» / – U U / – U U / –

П. Грабовський («Швачка»)

Амфібрахій – трискладова стопа з середнім наголошеним складом (U–U).

«Ні, мамо, не можна нелюба любить! / U – U / U – U / U – U / U –
Нещасная доля із нелюбом жить. / U – U / U – U / U – U / U –
Ох, тяжко, ох, важко з ним річ / U – U / U – U / U – U / U – U /
розмовляти! / U – U / U – U / U – U / U – U /
Хай лучче я буду весь вік дівувати!»

Є. Гребінка («Українська мелодія»)

Анапест – трискладова стопа, що складається з двох ненаголошених і одного наголошеного складів (UU–). Поширення в українській поезії набув у другій половині XIX ст.

«Не дивися на місяць весною, – / U U – / U U – / U U – / U
Ясний місяць наглядач цікавий, / U U – / U U – / U U – / U
Ясний місяць підслухач лукавий, / U U – / U U – / U U – / U
Бачив він тебе часто зі мною / U U – / U U – / U U – / U
І слова твої слухав колись. / U U – / U U – / U U – /
Ти се радий забудь? Не дивись, / U U – / U U – / U U – /
Не дивися на місяць весною». / U U – / U U – / U U – / U

Леся Українка («Романс»)

У сучасній поетичній творчості значного поширення набув верлібр – різновид стопи (неримована і нерівноскладова), що використовувався ще у давні часи у фольклорі (замовляння, голосіння), середньовічній літургічній поезії, згодом – символістській поезії. Наприклад:

Пробіг зайчик.
Дивиться –
Світанок!
Сидить, грається,
Ромашкам очі розтулює

(П. Тичина. «Пробіг зайчик»)

або:

На горі гора,
а на тій горі
піч горить.
Піч горить –
хліб пече. «На тобі, пече,
мою печаль,
хай хліб пече,
а не серце молоде»

(В. Голобородько. «Замовляння від печалі»).

Проте при вокалізації тексту виникають різноманітні особливості, які створюють важливе нюансування у фразуванні й розгортанні інтонаційно-фактурних хвиль, яке покликане зберегти або змінити настроєві, логічні та семантичні акценти. Буквальна відповідність текстової акцентності притаманна християнським піснеспівам східного обряду; текстова просодія тут є безумовним домінуючим чинником аж до етапу, що розпочався наприкінці ХІХ ст. і визначений як «нова школа церковної музики».

Зазвичай у музичному фразуванні виникає основний акцент, до якого спрямовується інтонаційний розвиток. Основні різновиди таких хвиль визначаються на основі місця розташування цієї акцентованої вершини. Хорейчна фраза виникає, коли вона розташована на початку структури («Заповіт» М. Вербицького, перші фрази «Сонячного струму» Л. Дичко),

Сонячний струм

Maestoso

S. 1
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

S. 2
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

A. 1
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

A. 2
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

T. 1
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

T. 2
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

B. 1
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

B. 2
П'я-нить! Свя - тість ди - ва п'я - нить!

амфібрахійна – у середині структури («Піду в садочок» В. Безкоровайного), ямбічна – наприкінці («Сердце, молчи!» Й. С. Баха) (нотний приклад 2); при акцентуванні переважної більшості інтонаційних елементів можна говорити про риси спондею (епізод «А з яру та з лісу» з хору «Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського, «O Fortuna» з кантати «Carmina Burana» К. Орфа), тоді як за знівельованості акцентики – пирихію (початковий період з хору «Золоті зорі» О. Нижанківського).

Carmina Burana

Pesante $\text{♩} = 60$ **ff**

S.
O For - tu - na, ve - lul Lu - na

A.
O For - tu - na, ve - lul Lu - na

T.
O For - tu - na, ve - lul Lu - na

B.
O For - tu - na, ve - lul Lu - na

3
sla - lu va - ri - a - bi - lis.

sla - lu va - ri - a - bi - lis.

sla - lu va - ri - a - bi - lis.

sla - lu va - ri - a - bi - lis.

Золоті зорі

слова Ю. Федьковича

музика О. Нижанківського

Allegro

С.
А.
Т.
Б.

Зо-ло-ті зо-рі во-бла-ках мо-рі, як бі-лі вів-ці вго-лу-бих го-рах, де той вів-чар наш вго-рах ман-дру-є, де він вю тем-ну ніч за-но-чу-є.

Такі зміни в акцентності виявляють дію «зустрічного ритму», тобто надання музичним побудовам достатньо самостійних метро-ритмічних особливостей порівняно з текстовим рядом.

Іноді композитори, маючи метою створення того чи іншого ефекту у формотворенні та драматургії, вдаються до переструктурування поетичного тексту. Найпоширеніших прийом – повторення початкових строф або рядків для надання композиції репризності. Іноді ця закономірність притаманна поетичній основі («Вечер» Я. Полонського) (нотний приклад 3) і збережена у музиці (однойменний хор С. Танєєва). Натомість у цьому ж циклі (хор «Посмотри, какая мгла») композитор сам створює текстову репризу шляхом повторення двох перших рядків. Взагалі хор «Посмотри какая мгла» (нотний приклад 4) є унікальним випадком щодо кількості змін у поетичній основі. Так, слово «Посмотри», що у вірші звучить тільки на його початку, композитор повторює понад тридцять разів. Розглядаючи особливості цього хору, В. Холопова звертає увагу на наступне: «У зв'язку з пирихієм слово «посмотри» у музичному прочитанні починається переважно із затакту, але завдяки 35-разовій повторності цього слова у розвитку твору воно акцентно варіюється, проводиться із синкопою: посмотри. Така акцентна гра зі словом вбудовується в характерно російську традицію, що відповідає національній специфіці російської мови і перейшла в музику російських композиторів з народних хороводних пісень («сеяли-сеяли»). Спеціально порушивши

мовну просодію, С. Танєєв чутливо вловив художні можливості такого порушення»⁹. Тому зміщення і боротьба акцентів у цьому випадку не породжує конфлікту між поетичним і музичним рядами.

Іноді у заснованих на повторенні одного слова хорових композиціях репризність виникає тільки при повторенні музичного тематизму (як у «Алилуї» Й. Свідера на відміну від «Алилуї» Р. Твардовські).

Отже, вивчення структури вірша, його основних образів і понять, розміру й частин допомагає усвідомити співвідношення архітектонічних закономірностей вербальної і музичної складових твору. Визначення видів мовного ритму і віршованих розмірів текстової основи повинне спрямовуватися на з'ясування різноманітних особливостей, які створюють важливе нюансування у фразуванні й розгортанні інтонаційно-фактурних хвиль. Адже досить часто виникає переакцентування в типових розмірах, а настроєві, логічні та семантичні акценти вербальної основи при музичному фразуванні можуть зміщуватися і підпорядковуються основному акценту, до якого спрямовується інтонаційний розвиток музичної хвилі.

Рекомендована література:

- Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К. : Либідь, 2006. – 488с.
- Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973.
- Жирмунский В. М. Теория стиха. – Ленинград, 1975.
- Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. – К., 1960.
- Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття. – К., 1993.
- Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997.
- Юманова Т. А. Сопоставительный анализ музыки и поэтического текста как метод активного изучения хоровых произведений : автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1975.

2. 2. Основні принципи вокалізації літературного тексту

Види розспівів

Розмаїття жанрових варіантів хорової музики значною мірою пов'язана із можливостями основних видів вокального розспіву і принципів вокалізації літературних текстів.

Основні види розспіву – силабічний (на один склад тексту припадає один звук); невматичний (на один склад припадає два-три звуки; іноді його також відносять до силабічного) і мелізматичний (кожний склад тексту розспівується трьома і більше звуками). Численні зразки хорової музики презентують дотримання виключно силабічного принципу (наприклад, «Matona, mia cara» О. Лассо, «Jesu Rex Admirabilis» Дж. Палестрини).

Проте у багатьох випадках різні види розспівів поєднуються, сприяючи внутрішній динамічності мелодичних ліній у хоровому творі: силабічний і невматичний («Сонце ся сховало» С. Людкевича на сл. Д. Млаки (*нотний приклад 5*), «Журба за журбою» Ю. Мейтуса (*нотний приклад 6*), силабічний і мелізматичний («Святий Боже» І. Мацієвського (*нотний приклад 7*); хорові вокалізи; фантазія «Лісові далі» Л. Дичко (*нотний приклад 8*).

⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб. : Издательство «Лань», 2001. – С. 24.

Matona mia cara

O. Lasso

Quasi senerata. Con umore.

S.
A.
T.
B.

Ma - to - na mi - a ca - ra, mi fol - le - re can - zon,
ma - to - na mi - a ca - ra, mi mi fol - le - re can - zon,
mi fol - le - re can - zon

Найпростішим видом співвідношення мовного ритму з музичним є метричний, в якому за основу приймається віршована стопа. Розмір вірша тотожний мелодичному, наголошенню підлягають всі наголоси стопи, незалежно від кількості реальних наголосів в вірші і темпу (хорей у «Попутной песне» тотожний віршовому розміру романсу «Не щибечи соловейку» М. Глінки).

При характеристиці стилю хорового співу і виду розспіву текстової основи часто використовують терміни, що належать до загальних музичних понять. Проте повсякденне застосування до певної міри знівелювало їх чіткість, а тому потреба в уточненні є необхідною для подальшого адекватного розуміння студентами їх сутності.

Так, термін «кантилена» походить від латинського *cantilena*, що у буквальному сенсі означає спів взагалі. В період раннього Середньовіччя так називали наспівні розділи григоріанського хоралу, від IX ст. – католицькі літургічні піснеспіви в стилістиці органуму. У XIII–XV ст. його застосовували до невеликого світського ліро-епічного або танцювального вокального твору. Наприкінці XVII ст. поняття набуло ширшого значення: ним називали пісенний жанр загалом, а також – наспівні мелодії як у вокальній, так і в інструментальній сфері. Останнє тлумачення збереглося досьогодні: його застосовують як синонім наспівності та як визначення наспівного мелодичного руху. Межі кантилени істотно розширились у вокальній творчості XX ст. внаслідок широкої емансипації дисонансу і кантиленного тлумачення викладених засобами новітньої композиторської техніки хорових партій, сольних та ансамблевих вокальних творів.

Застосування кантиленного принципу розспіву значною мірою зумовлює підпорядкування вербального ритму музичному, змінам у синтаксичній структурі літературної основи (заспів «Ой, глибокий колодязю» з «Русальчиних купал» фольк-опери «Купало» Є. Станковича). Найяскравіше ілюструє такий підхід виокремлення окремого слова або кількох слів у самостійні музичні фрази (як у колядці «Веселая нам новина» Л. Дичко, у заспіві якої

кілька самостійних фраз ґрунтуються на розспіві слова «Марія»), що нівелює сприйняття самої структури вірша. Аналогічні випадки виникають при застосуванні принципу «кантилени довгих нот», за якого, хоча у розспіві склад дорівнює музичному звуку, тривалість звуків у мелодичних лінях на тілі інших партій настільки «розширена», що текст протискладнень або «других планів» сприймається набагато чіткіше, ніж сама мелодія (протискладнення до теми фуги у фінальній частині «Слава искусству» Першої симфонії О. Скребіна).

Декламаційність зазвичай пов'язують із різними видами речитативного викладу. Та речитатив (від *лат.* «recitare» – декламувати), на відміну від псалмодії, виник тільки на межі XVI–XVII ст. У хоровій музиці у таких його проявах, як «сухий» чи «акомпанований», не зустрічається. Натомість вплив декламаційності і ще одного виду речитативу – мелодичного – надзвичайно важливий. Він виявляється у співпадинні наголосів (метричних або ритмічних) вербального і музичного рядів; підкресленні смислового наголосу певної структурної частини звуковисотними чи іншими засобами.

Новий етап формування межових між кантиленою і мелодекламацією явищ розпочатий в межах вокального стилю, створення якого належить О. Даргомижському. Стилістика багатьох його романсів і опери «Кам'яний гість» надає зразок багатого і гнучкого мелодичного руху, що посилює емоційність мови, при цьому достатньо віддалене від аріозного співу і речитативного мелодекламування. Серед найбільш ранніх зразків впливу цих знахідок – інтонаційно багаті хорові фрагменти з прологу опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. Згодом, у XX ст., цей стиль як вияв синтезу полярних вокальних засобів, стає типовим для багатьох хорових творів композиторів різних національних шкіл, сприяючи посиленню їх колоритності, національної та індивідуальної виразності. До декламаційної сфери належать також такі прийоми, як скандування, жартівлива частівкова або коломийкова скоромовка, вигуки, заклики, елементи голосіння, що широко застосовуються у хоровій творчості XX – початку XXI ст.

Основою декламаційного принципу вокалізації є не розмір вірша, а мовний ритмічний синтаксис. Такі твори здебільшого тяжіють до короткого фразування із посиленням емоційно-змістовних нюансів мови. Найбільш зручні для втілення цього принципу поетичні розміри, в яких рідко зустрічаються повноакцентний вірш і відповідно отримує більшу свободу ритм мовної фрази. Основна увага спрямована до слова, цезур, пауз, а також чіткості слова і фрази (початкове речення хору «Золоті зорі» О. Нижанківського ст.32).

Аріозний тип принцип розспіву із гнучкішою і більш плавною мелодикою яскраво виявляється у творах відповідного вокального стилю. Мелодична лінія підпорядкована, насамперед, музичним закономірностям. При цьому початковий інтонаційний зворот у подальшому розгортанні в музичну тему не відтворює з цілковитою точністю інтонацій текстового фразування. Так, початкові образи хору «Анчар» О. Аренського – «чахлой и пустой пустыни» та «грозного часового» анчару – до певної міри протиставлені завдяки зіставленню початкових «заціпенілих» секундових інтонацій із акцентуванням на межі скандування при текстовому називанні другого образу, загальнохоровому унісонному секстовому «злету» й раптовому піднесенню динамічної шкали до форте. Такий синтез декламаційного й аріозного типів вокалізації дозволяє досягнути максимального художнього ефекту, загострити й увиразнити драматичний тон оповіді, який буде витримано в усьому творі.

Анчар

А Аренский. Соч. 14
(1861-1906)

Andante con moto
p

Впу - сты - не чах - лой и ску - пой, на
Впу - сты - не чах - лой и ску - пой, на
Впу - сты - не чах - лой и ску - пой, на
Впу - сты - не чах - лой и ску - пой, на

3
поч - ве, зно - ем рас - ка - лен - ной, ан - чар, как гроз - ный ча - со -
поч - ве, зно - ем рас - ка - лен - ной, ан - чар, как гроз - ный ча - со -
поч - ве, зно - ем рас - ка - лен - ной, ан - чар, как гроз - ный ча - со -
поч - ве, зно - ем рас - ка - лен - ной, ан - чар, как гроз - ный ча - со -

6
dim.
вой, сто - ит - о - дин во всей все - ле - ной.
dim.
вой, сто - ит - о - дин во всей все - ле - ной.
dim.
вой, сто - ит - о - дин во всей все - ле - ной.
dim.
вой, сто - ит - о - дин во всей все - ле - ной.

Танцювальний принцип вокалізації тексту заснований на таких рисах танцювальності, як повторність, чіткість ритміки та превалювання метричного чинника над мелодичним («Заспів» і «Квіти» М. Вербицького, «Була собі Гандзя» М. Лисенка). Акцентика танцювального ритму або точно, або частково співпадає з ритмом вірша (М. Леонтович «Женчичок-бренчичок» (нотний приклад 9), «Ніколетта» М. Равеля). У сучасній українській музиці танцювальний принцип вокалізації може бути не пов'язаний з конкретною текстовою

основою, а базуватися на розспіві окремих фонем і складів («Ганок» для чоловічого хору Є. Станковича).

Вибір принципу вокалізації тексту зумовлений, насамперед, жанрово-інтонаційною основою текстового джерела. Проте необхідно враховувати ступінь індивідуалізації прочитання цієї основи, властивої тому чи іншому композиторові або ж її розспіву в умовах певного стилю. Так, Господня молитва «Pater noster», що належить до основних християнських молінь, у григоріанському Октоїсі розспівано у вільно-псалмодійній манері із невеликим звукорядом. У зразках епохи романтизму музичний текст переважно синтезує особливості декламаційного чи аріозного типів розспіву. Натомість у твір сучасного українського композитора О. Щетинського, написаний на основі цього канонічного джерела, виявляє риси синтезу кантиленного й аріозного типів розспіву і, за винятком епізодів «nos dimittimus debitoribus» і «et nos inducas in tentario[nem]», цілком уникає речитативно-псалмодійної манери.

Отже, основні види розспівів, застосовувані в хоровій творчості – силабічний, невматичний і мелізматичний, – на практиці виявляють надзвичайну різноманітність їх застосування. Збагачення їх різновидів часто відбувається під впливом суто музичних факторів: танцювальність, наспівність, декламаційність та ін. покликані увиразнити особливості композиторського осмислення поезії. Відтак інтонаційне наповнення розспіву залежить не стільки від розміру віршів, скільки від значення інших факторів, і, насамперед, жанрових чинників та ступеню індивідуалізації прочитання текстового джерела.

Рекомендована література:

- Анализ вокальных произведений: Уч. пособие / Под ред. Коловского О. П. – Ленинград, 1988.
Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1967.
Оголец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М., 1960.
Садовников В. Орфоэпия в пении / В. Садовников. – М., 1958.

Розділ III. Музично-стилістичний аналіз

3.1. Музичний тематизм хорового твору і принципи його розвитку в зв'язку з розгортанням образного плану твору

Як і в будь-яких інших родах музичного мистецтва, для розуміння сутності та особливостей хорового твору винятково важливими поняттями є поняття «тема» і «тематизм», у яких конкретизуються жанрові, стилістичні та стильові ознаки.

Тема виявляє характеристики одиниці образного змісту, що втілюється у її конкретній структурі, де взаємодіють і взаємоузгоджуються семантично-конструктивне наповнення субмотивів, мотивів, фраз, речень і т. п. Тема може виявляти семантичну статичність (як-от теми фуг, або серія в додекафонії), а може і підлягати достатньо інтенсивному розвитку і модифікаціям (на цьому принципі засновані, зокрема, варіації за винятком їх остинатних різновидів), може володіти однорідністю (переважно теми пісенного типу) або містити у собі контрастні, а часом і конфліктні елементи (мотивно-складові теми, де визначальні позиції належать так званому «тематичному ядру»). Тема може бути одноголосою (гомофонія) і багатолосою (гомофонно-гармонічний і гомофонно-поліфонічний стилі), викладатися у провідному й вторинних голосах. Тематичною функцією можуть бути наділеними фактура, ритм, тембр, ладо-тональні співвідношення тощо. За типом фактури розрізняють, в основному, пісенні й фігураційні теми. Попри те, що визначальною функцією теми є експозиційна (тобто початкового «показу» музичного образу), іноді їй властиві розвиткові елементи (такий виклад притаманний, наприклад, багатьом темам Й. Брамса).

Тематизм як специфічно музичне явище може поєднувати в собі кілька тем, тому його образність достатньо мобільна та може володіти узагальненими характеристиками на основі змістовних ознак (наприклад ліричний чи епічний тематизм) і у цьому аспекті апелювати до змісту інших родів мистецтва. Тематизм так чи інакше виявляє змістовно-семантичну архітектуру цілого, його процесуальні властивості визначаються на основі проявлених у творі чи групі творів властивостей різних сфер музичної мови, загального формотворення, композиційних особливостей тощо.

У процесі розвитку музичних стилів і жанрів сформувалося два типи тематизму, які прийнято називати «концентрованим» і «розосередженим». Концентрований тематизм стабілізований, наділений чіткими структурними межами і достатньо чітким образним наповненням (такі властивості остаточно окреслилися в епоху Відродження), розосереджений, відповідно, характеризується протилежними якостями (вони притаманні, зокрема, поспівкам в системі осмогласся, образна семантика яких визначена співочою традицією, а також значному масиву музичних творів ХХ ст.). Спільне між ними полягає у їх функційності у драматургії та формотворенні: вони грають роль індивідуальної чи індивідуалізованої образної і семантичної основи розгортання музичної тканини. У обох типах тією чи іншою мірою виявляється індивідуальне і типове, що – навіть у випадках свідомого епатування щодо традицій та мистецьких ситуацій – відтворює закономірності естетичної палітри епохи. До деяких творів ХХ ст. застосовують поняття «мікротематизм», яким характеризуються твори, засновані на превалюванні ролі мотивів і субмотивів у розгортанні музичної тканини й загальному формотворенні.

Не зважаючи, який тип тематизму властивий даному твору, наскільки він індивідуалізований чи узагальнений, образність, яка з ним пов'язана, постає не тільки і не скільки самостійно та епізодично, скільки у зв'язку із загальним планом розгортання образної кон-

цепції (драматургія) і позначається на специфіці формотворення й структури. На цій основі розрізняють види тематичного розвитку.

Зокрема, навіть в межах експонування теми може виявлятися процес, що характеризується нарощенням масштабу від меншого до більшого і визначається як «розвиток, що продовжується»¹⁰. Серед його різновидів у випадку однорідності матеріалу вирізняється розвиток типу розгортання.

Поза експонуванням основні процеси визначаються на основі схеми, запропонованої І. Способіним¹¹:

- буквальне повторення (куплетні форми; *da capo*; рефрени у рондо і т. і.);
- небуквальне повторення (варіаційність, варіантність, імітаційність, контрапунктичність тощо: строфічні форми у пісенних жанрах); *ab, ac, ad..* Цей принцип наближений до принципу «проростання» (Вл. Протопопов), яке може виявлятися на рівні речень, фраз і мотивів.

- мотивний розвиток (виявляється навіть у періоді типу розгортання, характеризується змінами у інтервальному й ритмічному складі, гармонії і ладовому спрямуванні);

- похідний характер тематичного утворення;

- тематичне щеплення. У його межах розрізняють тематичне комбінування (тобто перегрупування, додання або вилучення структурних елементів), тематичну модуляцію (перехід до іншої теми шляхом застосування спільних інтонаційних елементів) і контрастне зіставлення (введення нового тематизму).

Тематичний розвиток не треба плутати з тематичною розробкою. Цим поняттям окреслено прояви музичної думки у різних видах, з інших «точок» висвітлення» (ладової, тональної, ритмічної, тембрової, регістрової, гармонічної, динамічної), вже після того, як склалася думка. А тематичний розвиток – це динамічне розгортання думки, її послідовне розкриття, розвиток її інтонаційно-ритмічних «ембріонів». Мелодична побудова набуває змістовного значення в тих випадках, коли в ній присутній характеристичний елемент, тематична ознака (звуквисотна, ритмічна, інтонаційна), яка хоча і зазнає змін, але зберігається настільки, не порушити генетичний зв'язок. Засоби тематичного розвитку – розширення інтонаційних кроків, розширення масштабу мелодичних побудов, зрушення ритму інтонаційних зворотів, секвенційність, повторність, оспівування опорних звуків, ритмічні ускладнення. У випадках багаточастинності хорового твору, співвідношення та зв'язки між частинами проявляються у тематичній схожості або контрастуванні; частини розділені ясно відчутною межею (цезурою) або безперервно переходять одна в іншу; деякі виступають по своїй тематичній яскравості на перший план, а інші мають підпорядковане значення.

Теми в частинах твору можуть повторюватися буквально або зі змінами варіаційного або розробкового типу. Повторення тем може бути секвенційним та імітаційним. Послідовність частин творів створює органічний процес розвитку, який характеризується наступними етапами: початковий виклад (експонування) теми; закріплення викладеного шляхом повторення; розвиток викладеного; завершення розвитку. Початковий виклад в середині теми виявляє властивості «тематичного ядра», з якого розгортається тема. Тематичне ядро може бути однорідним, або контрастним. В творах, які заключають в собі дві або більше тем, контрастних між собою, може виникати наскрізний розвиток однієї з них або кількох одночасно. Наскрізний розвиток теми відіграє важливу роль в контрастних хорових творах, де музичний образ виникає в процесі руху та видозмінах тем.

¹⁰ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М. : Музыка, 1970. – С. 33.

¹¹ Способин И. В. Музыкальная форма. – М. : Музыка, 1980. – С. 43.

Та навіть у випадках наскрізного інтонаційного розвитку осмислення конкретних функцій партій має важливе значення. Так, в основу розгортання хорового полотна «Поєми про Україну» О. Александрова, що викладена у контрастно-складовій формі, покладено принцип інтонаційного проростання. Провідний образ – образ Дніпра – уособлює ідею свободи і гідності українського народу. Тема, що його втілює, з'являється в повному викладі тільки два рази. У третій частині вона не виявляє основні риси головного образу, тому тут використовується прийом хорового мормурандо. Тут вона з'являється як підсвідомий протест і стимул до дії, а головну роль в загальній партитурі твору надано інструментальній партії. Вона також поступово відходить на другий план, поступаючись провідним значенням партії соліста. Друга поява (в кодї твору) повноцінно проявляє основні якості образу – виявлення всенародної волі і сили. Тому тут відсутня партія соліста як носія індивідуальних засад; інструментальна партія трактується як оркестрова і посилює необхідні характеристики. Для з'ясування ролі тієї чи іншої партії в розвитку тематизму необхідно розглянути також інші частини твору.

Оскільки мотиви основної теми викристалізуються в різних партіях, – особливо активно у соліста та дещо менше в інструментальній партії – інтонаційне проростання потребує детального простеження. Із загальної фактури їх потрібно виділяти дуже обережно, так як ці інтонаційні зв'язки з темою простежуються тільки при детальному аналізі. Так, в першій частині у соліста на текст «Реве та стогне Дніпр широкий» вживаються наближені до основного тематизму інтонаційні ходи, і тільки на текст «вітер завива» точно проводиться мотив пісні. При аналізі твору виявляється, що функції хорових партій та супроводу підпорядковані партії соліста до певного моменту. З'ясування цього допоможе при роботі над твором як закінченій художній цілісності та над ансамблем між партіями (хор виступає як монолітний пласт, не використовуючи розшарування на окремі групи).

Із урізноманітненням і розвитком композиторської техніки виникають нові вимоги до хорового звучання. Це відтворено, зокрема, у понятті «хорова оркестровка». При оперуванні тільки чотирма основними тембрами композитор максимально послуговується технічними можливостями голосів, застосовує різні типи фактурного викладу, артикуляційних прийомів тощо. Одне з першорядних значень набуває сонористика – метод творчості, заснований на оперуванні тембральними можливостями і відчуття співзвуччя як певної барви. До раніше нетипових і на сьогодні поширених співзвуч належить імітування шуму вітру, співу птахів, дзвонів, сміх, шепіт тощо. Та не менш ефектними є вдаль використання загальнохорового октавного унісону, дублювання чи перехрещення голосів, зіставлення сольних, ансамблевих і туттійних епізодів, максимальне висотне віддалення чи наближення партій, глісандо на тлі хорової педалі тощо.

Унікальним зразком, у якому синтезовано усі головні принципи тематичного розвитку – і повторення різного роду, і розвиток, і контраст, є інструментально-хоровий фінал Дев'ятої симфонії Бетховена. Як наслідок, форма цієї неповторної за структурним рішенням вокально-симфонічної «Оди радості» синтезує ознаки варіацій, рондо, сонатної форми, фуґи і контрастно-складової композиції.

У розвитку образності твору особливу роль відіграє музична драматургія. «Музична драматургія» – поняття, яке, за аналогією до мистецтва побудови драматичного твору та його сюжетно-образної концепції, застосовується до сфери сюжетно-образної концепції музичного, зокрема, хорового твору, особливостей її розгортання та взаємодії різних факторів, дія яких виявляється важливою у той чи інший момент розвитку образності. За по-

дібністю до літературного твору, драматургія може бути статичною (сфера споглядання або відтворення монообразних чи одноафектних сюжетів), епічною чи динамічною (грунтуватись як на різних типах зіставленні або конфліктному протиставленні, так і на поступовому становленні образів). У деяких хорах наслідування діалогічної взаємодії «персонажів» приводить до уподібнення до сценічної дії (деякі обробки народних пісень, хори-сценки, хори-діалоги тощо). Природно, що драматургія великих циклічних хорових творів значно складніша, ніж у малих циклах і, тим більше, – у мініатюрах.

Отже, принципи розвитку музичного тематизму хорового твору безпосередньо зумовлені розгортанням образного плану, жанрово-стильовими закономірностями, притаманних цій композиції, та драматургією. Вони яскраво простежуються у структурній і формотворчій площинах, які покликані втілити динамічне і послідовне розгортання авторської думки.

Рекомендована література:

- Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. – Вып. 1. – Изд. 2, доп. – М., 2010.
- Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993.
- Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 2010.
- Птица К. Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
- Холопова В. Музыкальный тематизм. – М., 1983.
- Холопова В. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. – С.Пб., 2002.

3. 2. Засади класифікації музичних форм Типові форми та їх різновиди

Закономірності драматургії виразно виявляються у формотворчих процесах, впливаючи на характер і особливості співвідношення структурних елементів. Так само і формотворення є істотним фактором втілення драматургічного задуму, створюючи, посилюючи чи нівелюючи ті чи інші семантичні нюанси.

Найменшим структурним утворенням у класичному формотворенні є **мотив** – індивідуалізована інтонаційно-ритмічна послідовність, до якої належить, здебільшого, одна сильна доля. Мотивна організація тематизму особливо показова для творчості докласичного періоду, зокрема – музики XVII і XVIII ст., до структурних утворень якої застосовують поняття «мотивно-складовий тематизм». У темах багатьох творів виокремлюється ще менший елемент – **субмотив**, який, втім, не володіє самостійністю мотиву. Зазвичай об'єднанням кількох мотивів утворюється **фраза**, кількох фраз – **речення**, кількох речень – **період**.

Період та його різновиди

Період – основний вид конструктивно і логічно завершеної музичної думки (теми), що втілюється у відповідній структурі. Узгодження її елементів виявляє врівноваження співвідношень між фазами становлення цієї думки, хоча внутрішня будова періоду може бути різною. Оскільки за внутрішньою будовою розрізняють однорідні (моноафектні, одножанрові) та контрастні (поліафектні, поліжанрові), одномотивні й багатомотивні теми, відповідно визначають і структурні різновиди періодів.

Структурні різновиди періоду визначаються за кількісними і якісними показниками. Так, за кількістю речень (мінімальна кількість – два) на прості та подвійні (складні), за відсутністю поділу на речення – монолітні. Однакові фрази (рідко мотиви) на початку речень є ознакою періоду повторної будови; різні тематичні побудови на початку речень – періоду неповторної будови. Якщо тема тільки експонується, період має елементарну структуру; при розвитку мотивних елементів у другому реченні йдеться про розвинутий період. Особливості метричної будови спричинюють визначення квадратних чи неквадратних періодів, специфіка тонально-гармонічної організації – однотональних та модулюючих. Іноді періоди наділені ознаками інших форм – двочастинної, тричастинної, рондо, варіацій тощо. Період переважно є частиною складніших форм і тільки іноді – самодостатньою формою музичного твору (як, наприклад, подвійний період, у масштабах якого цілком досконало втілюється художня концепція).

Найбільш раннім різновидом періоду є поліфонічний період – монолітний, без поділу на речення але з розчленуванням на фрази чи мотиви. Він часто зустрічається серед тем фуг. Наприклад, такий структурний тип притаманний темі другого хору «Кугіе» першого номеру Меси сі мінор Й. С. Баха. Ця тема не поділяється не на речення, а на дві фрази. Інший тип поліфонічного періоду – період наскрізного розгортання («Многолетие малое» Д. Бортнянського) (*нотний приклад 10*), заснована на розвитку початкової фрази.

У класичному формотворенні сформувався взірцевий різновид періоду, на основі якого визначаються особливості всіх інших. Це – простий однотональний період повторної будови та експозиційної функції (елементарної структури), що складається з двох чотиритактових речень (квадратний) і завершується повним досконалим кадансом. Такий період характерний для пісенних жанрів, оскільки виразно відтворює закономірність простих чотирирядкових віршових структур і куплетності. Існує навіть поняття «пісенного тематизму», що застосовується переважно до деяких хорових творів XIX ст.: у таких творах поділ на мотиви не виразний, натомість чітко виявляються співвідношення фраз і речень.

Наприклад, початковий квадратний і однотональний період хору «Восхваление природы человеком» Л. Бетховена (слова У. Гелерта) формується з двох чотиритактових речень.

Натомість тип некласичного періоду об'єднує достатньо різноманітні за внутрішньою організацією типи періоду. Так, приклад періоду з трьох речень надає канцонетта Дж. Палестрини «Ах, как мои глаза». Його будова:

а	в	с
1 речення	2 речення	3 речення
5 т.	6 т.	4 т.

Інші зразки початкових періодів з трьох речень (у заспівах обробок М. Леонтовича):

$a+v+v$ – «Ой, вийду я на вулицю» (*нотний приклад 11*)

$a+v+v$ – «Котилася зірка» (*нотний приклад 12*)

$a+v+c$ – «Пряля» (*нотний приклад 13*)

$a+a_1+v$ – «Ой, з-за гори чорна хмара встала» (*нотний приклад 14*)

$a+v+a$ – «Смерть» (*нотний приклад 15*)

Серед найбільш відомих зразків періоду з трьох речень ($a+v+v$) – обробка мелодії «Заповіту» Г. Гладкого, здійснена Л. Ревуцьким.

Внутрішнє секвентно-імітаційне розширення заключного речення періоду використано в закінченні «Серенади» С. Танєєва, внаслідок чого останній період твору розширений на 6 тактів.

Восхваление природы человеком

слова У. Гелерта

музыка Л. ван Бетховена

С. А.
Т. Б.

Мы сла - ву, сла - ву при ро - де по - ём. Си - я - ет яр - ко свод не - бес.

ff *sf*

Серенада

Слова А. Фета

Музыка С. Танеева
(1856-1915)

Спи, мо-е ди-тя. Спи, мо-е ди-тя. Спи, мо-е ди-тя.

Спи, мо-е ди-тя. Спи, мо-е ди-тя. Спи, мо-е ди-тя.

Спи, мо-е ди-тя. Спи, мо-е ди-тя. Спи, мо-е ди-тя.

p *fp*

У межах періоду структурні ускладнення відбуваються шляхом внутрішнього та зовнішнього розширення його внутрішніх структури. Перший тип виникає при повторенні тематичних елементів із збереженням головної каденції. Другий тип – при приєднанні до основної побудови додаткової, що має свою каденцію. Так, у хорі «В полночь леший» О. Даргомижського за рахунок введення в другому реченні перерваної каденції для підкреслення кульмінаційної зони виникає внутрішнє розширення періоду:

А

а	в
1 речення	2 речення
4 т.	4 т. + 2 т. + 2 т.

Збільшення періоду зовнішнім способом демонструє перша частина оригінальної хорової композиції М. Леонтовича «Літні тони», де після повної заключної каденції вводиться доповнення.

Літні тони

Обр. М. Леонтовича

Andante

С. Сяй - вом ра-діс-ним по - ви - те, на - - -

А. Сяй - вом, сяй-вом о - по - ви - те, на - че мо - ре, ди - ше

Т. Сяй - вом, сяй-вом о - по - ви - те, на - че мо - ре, ди - ше

Б. *pp* сяй-вом о - по - ви-те,

8 *pp* че жи - то у си - ні, у си - ні го - ни.

жи - то у си - ні, у си - ні го - ни.

жи - то у си - ні го - ни.

Більш складна структурна організація виявляється у інших типах періоду – складному і подвійному. Подвійний період – це двічі повторений період, у другому проведенні якого можуть застосовуватися деякі зміни фактурного, регістрового чи динамічного характеру. Трапляється таке явище або на початку хорового твору, де виклад основної думки потребує додаткового повторення (при цьому поетичний текст, на відміну від музичного, може бути новий), або ж у викладі невеличкої хорової мініатюри, де виникає враження двох однакових музичних строф чи навіть двох ідентичних за музикою куплетів пісні. Приклад використання

такої структури – невеликий хор «Безсоння» Й. Брамса, де перше «речення» – десятитактовий період, а друге – той же період з розширенням (19 тактів).

Складний період – це теж дворазове проведення одного і того ж періоду, однак початковий його виклад завершується половинним гармонічним кадансом, а другий – заключним. Завдяки цим кадансовим зв'язкам створюється ілюзія послідовності двох схожих за тематизмом речень, кожне з яких є періодом з власною внутрішньою структурою.

Прості форми. Проста двочастинна форма. Проста тричастинна форма. Проста трип'ятичастинна форма. Подвійна тричастинна форма.

Безпосередній зв'язок із вокальними жанрами виявляється й у інших формах – простих двочастинній і тричастинній, що здобули назву «пісенних форм», оскільки виявляють безпосередній зв'язок із пісенністю у характері тематизму. Їх закономірності на найзагальнішому рівні виявляє принцип тематичної репризності (у двочастинній – однотемна АА, або із тематичним оновленням на початку другої частини на рівні фраз – аа+ва, тричастинній АВА, АВВ) і нерепризності (АВ, зокрема – заспівково-приспівкова, і АВС). Їх типова характеристика – форми, перша частина яких являє собою період, а інші не містять складніших структур (наприклад, хор «Пісне моя» Д. Січинського на слова І. Франка). Особливим різновидом двочастинної форми є форма зі структурою аа+вв, що отримала назву «пара періодичностей».

Зразки таких форм напрочуд розмаїті та часто позначені своєрідністю. Так, «Колисковій» Б. Лятошинського на слова М. Рильського проста двочастинна форма репризного типу зі вступом та заключенням-доповненням поєднана з принципом бассо-остинато:

вступ	А	А ¹	доповнення
	«заспів»	«приспів»	
4 т.	8 т.	9 т.	4 т.

Кожна з частин цієї форми – з кількох фраз. Друга частина А є варіантом першої, який засновано на ритмо-інтонаційному зерні початкової теми.

Прикладом простої двочастинної форми безрепризного типу є «Сосна» С. Рахманінова на слова М. Лермонтова. У цій формі виявляються чинники інструментальної музики: розмежування частин не має спільного з принципом «заспів-приспів». Характер поетичних образів породив помітний контраст в музичному тематизмі, а інструментальний пласт служить об'єднуючим фактором. Схема твору:

А	В	
1 частина	2 частина	заклучення
період	період	
15 т.	13 т.	6 т.

Прикладом простої двочастинної форми з контрастною другою частиною типу «приспіву» є хор К. Стеценка «Знов весна»:

А	В
1 частина	2 частина
«заспів»	«приспів»
9 т.	15 т.

Особливості тричастинної форми здебільшого пов'язані із тематично-структурним оформленням середньої частини: тут застосовується не тільки просте або видозмінене повторення чи оновлення теми, а й її дроблення, виокремлення чи секвенціювання мотивів.

Якщо у середній частині розвивається початкова тема, то форма носить назву ПЗФ з середньою частиною типу розвитку, якщо в ній з'являється нова тема – ПЗФ з контрастною другою частиною. Іноді зустрічається частково контрастна та частково розвиткова друга тема. За умови використання репризного типу, третя частина може виявляти вищий рівень напруженості (динамічна реприза), а у випадках присутності елементів другої частини – синтетичності. Часом зустрічається проста тричастинна форма зі скороченою репризою. Іноді функцію репризи виконує повернення вихідної тональності. Зразок простої тричастинної форми з варіантною серединою (А А¹ А) – «Мрії» Р. Шумана.

Проста тричастинна форма з появою нового тематичного матеріалу у другій і третій частинах – специфічна вокальна форма. Її зразок – хор «Непереглядною юрбою» Д. Січинського, де введення нового тематизму зумовлено прагненням композитора глибше розкрити зміст вірша (*нотний приклад 16*)

А	В	С
період	період	період
10 т.	10 т.	12 т.

Зразком такої форми є також хор Б. Лятошинського «По небу крадеться луна» на вірші О. Пушкіна:

А	В	А ₁
1 частина	2 частина	3 частина
період	період	період
8 т.	9 т.	9 т.

Іншим варіантом формотворення скористався О. Кошиць, синтезуючи у тричастинності аранжування «Колискової» для мецо-сопрано соло і жіночого хору чинники варіантно-варіаційної форми (на основі особливостей розспіву коротких фраз) з приспівом.

Оригінальним різновидом тричастинних форм є форма БАР, що з'явилась в пісенно-поетичній творчості західноєвропейських середньовічних співців – труверів, трубадурів і міннезінгерів, була культивована міннезінгерами, а згодом використовувалась епізодично. Її особливістю є послідовність двох однакових заспівів, які завершуються контрастним приспівом: ААВ. До наслідування цієї форми в минулому столітті вдався Р. Вагнер (опера «Нюрнберзькі мейстерзінгери»). Зразки використання цієї форми з української музики – «Ізбавленіє посла Господь» М. Вербицького і обробка української народної пісні «Пою коні при Дунаю» С. Людкевича (*нотний приклад 17*).

Серед дво- і тричастинних форм існують особливі різновиди, структура яких відмінна від основних класифікаційних схем. Це – проміжні та подвійні форми, особливість яких полягає у нетипових структурних властивостях тих чи інших частин цих форм. Так, проміжні форми характеризуються на основі поєднання різних типів форм – періоду і простих дво- або тричастинних форм. Характерний приклад – хор «Люблю и ненавижу» К. Орфа. Натомість подвійна двочастинна форма (АВАВ) у хорових творах доволі часто виникає тоді, коли композитор імітує будову куплетної пісні: початковий виклад форми – перший куплет із заспівом і приспівом, а повторення – її другий куплет.

Складнішою є будова подвійної тричастинної композиції: замість очікуваної суми частин (шість) наявні лише п'ять, оскільки композитори, прагнучи до художньої концентрованості, сполучають репризу початкового викладу тричастинної форми з експозицією другого її проведення. Так виникає структура $ABA+V_1A_1$, в якій, починаючи з центральної частини, можуть впроваджуватися фактурні, регістрові, динамічні і тональні зміни. Зразком такої подвійної тричастинності є перша частина «Німецького реквієму» Й. Брамса ($ABABA + \text{кода}$). Варіювання повторюваних фрагментів музики помітно динамізує композицію, посилює її висхідне емоційне спрямування. Також поширеними є тричастинні форми, засновані на кількаразовому повторенню частин – $||: A :||: B A \text{ і } A ||: B A :||$ (остання отримала також назву три-п'ятичастинної).

3.2.3. Куплетна і строфічна форми та їх різновиди.

Куплетно-варіантна форми.

Наступні різновиди форм – куплетна, куплетно-варіантна – об'єднані в одну групу внаслідок значної схожості їх будови, в основі якої лежить простота та чіткість організації тематичного матеріалу переважно за принципом «заспів – приспів». Джерела цих форм знаходяться тільки в вокальній музиці (сольній та хоровій).

Куплетна форма – це форма, заснована на точному повторенні музичної структури типу «заспів – приспів» з новим поетичним текстом. Строфічна форма, щільно пов'язана із структурою поетичного тексту і часто позбавлена поетично-текстового приспіву, допускає зміни при повторенні й у цьому наближується до варіаційної. Куплетна форма є однією з найпростіших серед вокальних форм; текст куплетів (починаючи від другого) виписується під музичною партитурою. Найбільш типовий варіант куплетної форми – поєднання заспіву (A) і приспіву (B), які утворюють структуру куплету. Тематично більш індивідуалізована музика заспіву зіставляється з новою темою, що часто носить більш узагальнений характер, у приспіві («Ой сивая та і зозуленька»).

Ой сивая та і зозуленька

Обр. М. Леонтовича

The musical score is written in 2/4 time. The Soprano part (C) begins with a forte (f) dynamic and consists of a series of eighth and quarter notes. The Alto part (A) is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure, also marked with a forte (f) dynamic. The lyrics are written below the notes.

Проте існують зразки куплетної форми, у яких тематичний матеріал приспіву наближений до заспіву і тому сприймається як його варіант (обробка української народної пісні «Ой, п'є вдова» М. Леонтовича). Виконання таких творів потребує особливої уваги до нюансів поетичного тексту, відтворення яких здатне урізноманітнити й оживити музичний зміст кожного наступного куплету.

Складнішими різновидами є куплетно-варіаційна і куплетно-варіантна форми. У першій з них за збереження структурних особливостей допускаються мелодичні, гармонічні та фактурні зміни («Зашуміла ліщинонька» М. Леонтовича) (нотний приклад 18). За

незмінності мелодичної лінії у таких випадках виникають варіації на мелодію остинато («Ах, ты свет, Людмила!» з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки). Цікавим зразком модифікацій у цьому типі форми є обробка колядки «Свічі воскові», між куплетами якої Л. Дичко використовує своєрідні хорові інтермедії – хорові вокалізи на звук «А». Його фонічна особливість якого дозволяє тлумачити його як усталене доповнення до основного матеріалу за варіювання і оновлення тематизму. В куплетно-варіантній формі виникають зміни у структурі, відбувається розширення чи скорочення складових елементів. Така форма значно гнучкіша і більш багатогранна у втіленні образу твору. Існує два типи цієї форми: з постійною структурою куплету та його метро-ритмічної основи («Слава тим, хто прагне волі» Б. Лятошинського); із збереженням початкового інтонаційно-тематичного зерна («Край ты мой, заброшенный» із «Поєми пам'яті С. Єсеніна» Г. Свірідова). У деяких творах різновиди поєднуються, утворюючи специфічну варіаційно-варіантну форму («Agnus Dei» з Реквієму Дж. Верді, «Льон» О. Гречанінова).

Змішані форми.

Прагнення до індивідуалізації музичного змісту і оновлення жанрового фонду часто спричинює поєднання у одному творі рис кількох музичних форм і створення так званих змішаних форм. Під впливом поетичних жанрів у хорову творчість впроваджуються жанри балади і поеми; поемність як один з провідних принципів романтизму зумовлює численні модифікації традиційних класичних форм. Динамічна драматургія відтворює рівнозначність провідній образності раніше підпорядкованих образних сфер і показу значної кількості образів та емоційних станів поза принципами централізації, рефренності тощо; формувалися і розроблялися нетипові функційні зв'язки між ними.

Їх різновиди у хоровій творчості часто позначені рисами наскрізності. Так, куплетно-наскрізна форма виникає внаслідок посилення чинників строфічності, який дозволяє більш гнучко відтворювати образно-емоційний розвиток поетичного тексту. Характерний приклад синтезу складних структур – змішана варіаційно-сонатна форма («Татарський полон» М. Римського-Корсакова). До змішаних форм також належать сонатно-концентрична і сонатно-сюїтна. Інші різновиди змішаних форм пов'язані з поєднанням чинників багатьох інших форм – варіаційної, концентричної, варіаційної, сюїтної тощо.

Рондо. Концентрична форма.

Безпосередньо пов'язана з генезою вокальних куплетних форм є форма рондо (з *франц.* – «коло»). Заснована на чергуванні рефрена (з *франц.* – «приспів») – основної теми – і епізодів, вона втілює універсальну ідею колообігу вже у найпростішому – п'ятичастинному – варіанті: рефрен – 1-й епізод – рефрен – 2-й епізод – рефрен (АВАСА, де А – рефрен). Прикладом використання цієї схеми у хоровій музиці є однойменний твір з «Трьох пісень для хору а саррелла» М. Равеля, де рондо водночас втілює жанрову ідею. Цікавий зразок трактування форми рондо в хоровій музиці демонструє в італійській фроттолі «Matona mia cara» («Серенада солдата») О. Лассо. П'ять куплетів цієї пісні завершуються бадьорим і грайливим рефреном, який жартівливо відтворює звучання гітари. Зовсім іншим характером музики вражає перша частина ораторії «Stabat mater» К. Шимановського. Загальні контури цієї частини нагадують п'ятичастинне рондо типу АВАСА, але зажуреність цього анданте далеке від пісенно-танцювальних джерел: перед слухачем розгортається безвідрадний плач.

Іноді цей принцип виявляється частково – при використанні рефрену (таку роль відіграє певний мотив або фраза) чи його елементів у тематизмі багаточастинної репризної форми не в якості основного, а додаткового чинника формотворення («Libéra me» Дж. Верді). Тематизм рефрену може проводитися у незмінному вигляді, або ж підлягати тим чи іншим модифікаціям (часто – незначним варіаційним змінам). Оновлення образності досягається завдяки новому тематизму в епізодах та використанню інших тональностей, які вносять часом кардинальний контраст.

Цікавий зразок використання принципу рефренності – хор «Посмотри, какая мгла». С. Танєєва (*нотний приклад 4*). Його композиція має риси сонатної форми із дзеркальною репризою, де рефрен наділений різними функціями: рефрену і рефрену-доповнення з призначенням побічної партії. Основний мотив рефрену є, практично, постійним контрапунктом у фактурі всіх тем, зокрема, проводиться у доповненні до побічної партії. Таким чином, проростає проростання мотиву рефрену у іншому тематизмі, що і складає визначальну своєрідність у втіленні образності твору.

У сучасній музиці тематизм таких форм виходить далеко за межі класичних традицій і втілює не тільки пісенно-танцювальні чи ліричні образи («Кривий танець» з кантати «Чотири пори року» Л. Дичко), а й гротескні й філософські.

Поширеною у хоровій музиці є **концентрична форма**, заснована на принципі дзеркальної симетрії у викладі музичного матеріалу (кількість частин тому завжди непарна – 5, 7 тощо) за неперервного розгортання поетичного тексту. Схема цієї форми завжди виявляє центральну частину, довкола якої і розташовуються інші – АВСВА («Вечер» з циклу «12 хорів на тексти Полонського С. Танєєва» (*нотний приклад 3*), Соловущко» П. Чайковського на власний текст).

Складові частини цієї форми можуть мати різну будову (від періоду до простої тричастинної форми), а в окремих випадках і не утворювати чіткої структури, виступаючи при цьому в ролі тонально-гармонічного переходу. Образні співвідношення між розділами цієї форми, як правило, засновані на контрасті зіставлення, хоча можливі також зближення двох сусідніх фрагментів на основі жанрово-характерного зв'язку. Концентрична форма здатна втілювати ефект наближення і віддалення якогось образу, тому вживається для зображення живописної картини казково-фантастичного або розповідного характеру. Цікавий зразок концентричності – перша частина «Симфонії псалмів» І. Стравинського. В цій вокально-інструментальній симфонії хор і оркестр виступають як рівноправні учасники музичної драматургії. Партія хору – сувора, аскетична, іноді релігійно-екстатична, заснована на текстах псалмів (в першій частині – 38 псалом «Почуй мою молитву, о Господи!»). Надалі обриси концентричної форми постають внаслідок зіставлення двох найбільш контрастних образів: перший – драматичний оркестровий фрагмент; другий – суворо-архаїчна молитва хору, в якій поєднано жалібний стогін і самозреченість. Повторюваність навіть невеликого тематичного фрагменту здатна до певної міри об'єднати масштабну хорову композицію контрастно-складового, «сюїтного» типу – сцена «Проводи масленицы» із опери «Снігуронька» Римського-Корсакова. Це низка різнопланових, завершених епізодів з участю хору і солістів. Лише де-не-де у цій вокально-оркестровій, сцені з'являється репліка чоловічих голосів «Гой, честная масленица, гой!», яка сприймається як своєрідний «мікрорефрен».

Складні двочастинна і тричастинна форми – це форми, у яких принаймні початкові частини викладені у простих формах. Попри назву, вони, як правило, не містять складних драматургічно-формотворних узгоджень між частинами і не завжди розгорнуті за масшта-

бами. Це пов'язане з їх виникненням на основі поєднання кількох простих форм (часто – самостійних творів, написаних у простих формах). Тематизм таких форм переважно виявляє значну самостійність на рівні складових частин: вони достатньо замкнуті й завершені. Саме самостійність тематизму дозволяє поєднувати в одному творі значні образні контрасти, що, при цьому, не досягають рівня конфліктності та не підлягають інтенсивній розробці, як у сонатній формі, тоді як всередині кожної з частин розвиток тематизму може бути доволі інтенсивним. За відсутності реприз такі форми не виходять на рівень наскрізних форм вже внаслідок відсутності тривалого нарощення контрастних сюжетних ситуацій.

До типових вокальних структур належить **складна двочастинна форма**, структура якої здатна органічно відтворювати закономірності поетичного тексту, що, за деякими винятками, не містить репризного обрамлення. У типовому варіанті (АВ) після експозиційного викладення теми відбувається її розвиток («Херувимська» № 7 Д. Бортнянського). Внутрішня структура частин досить різноманітна (наприклад, дві прості двочастинні або тричастинні форми, поєднання простих форм з періодом); вони можуть бути рівнозначними та з функційно-драматургічним домінуванням змісту однієї з них («Корона, меч і ліра» І. Лаврівського). Іноді складна двочастинна форма виникає на основі куплетно-варіантної, як у хорі «Молитва за Україну» (*нотний приклад 19*) М. Лисенка:

А	А ₁
1 част.	2 част.
(П2Ф)	(П2Ф)
А В	А ₁ С

На відміну від складної двочастинної, генеза **складної тричастинної форми** органічно пов'язана з інструментальними жанрами – менуетом і скерцо. Типологічний інваріант: перша частина викладена в простій двочастинній або простій тричастинній формі, а інші частини не містять більш розвинутих форм. До її першорядних характеристик належить повторення матеріалу першої частини після контрастної другої (контраст за типом зіставлення), завдяки чому створюється чітка репризна структура (АВА). Зразок такої форми – хор «Квіти» М. Вербицького. Окрім цього, перша і третя частина превалюють над другою, значно структурно вільнішої та іноді тематично чи інтонаційно пов'язаній з ними.

Іноді у формі виникають зв'язкові епізоди між частинами, змінюється і динамізується реприза та вводиться кода як особливий підсумковий розділ. Тому, порівняно з простою тричастинною, у складній виникає більше можливостей для послідовного проведення драматургічно важливих принципів образного контрасту (впритул до використання кількох конкретних тем у середній частині) у поєднанні із розвитковістю. При цьому образна драматургія в межах цієї форми переважно заснована на компенсаторному принципі: з ліричними обрамлюючим частинами зіставляється активно-дієва середня, і навпаки; поєднується тематичний матеріал із різним ступенем втілення динамічності чи ліричності. Можливі й інші випадки модифікації форми, зокрема, – розширення масштабів першої частини й стиснення двох інших.

Значна варіантність притаманна структурам другої частини: вона може володіти самостійною формою («тріо») або складатися з декількох побудов, звичайно тонально нестійких («епізод» у випадку використання самостійного тематичного матеріал, або розвиваючої середини). Різноманітні зміни можуть стосуватися і репризи (розширена, скорочена або динамізована). Прикладом складної тричастинної форми з середньою частиною типу «тріо» є обробка української народної пісні «Вийди Грицю» О. Кошиця:

А	В	А ₁
П2Ф	П3Ф	П2Ф
А В	СDC	А ₁ В + доповнення

Зразок складної тричастинної форми з середньою частиною розвиваючого типу епізоду та динамічною репризою з синтетичними рисами – хор «Сунуться хмари» К. Стеценка на слова М. Вороного. В ньому традиційно вирішена будова тільки першої частини. Середня частина, заснована на новому структурно неоформленому і тонально нестійкому тематичному матеріалі, майже удвічі переважає першу і третю з кодою. Крім того, в ній використовується матеріал першого розділу першої частини в контрапункті до теми епізоду, що вносить риси розвиваючої середини. У динамічній і синтезуючій репризі досить виразно виявляються риси сонатної форми: функцію головної партії виконує початкова тема (ля мінор), побічної – тема у мі мінорі; інші розділи епізоду нагадують розробку. Кода твору побудована на новому тематичному матеріалі.

Варіації.

Типовою для хорової музики є варіаційна форма, заснована на початковому проведенні теми (або кількох тем) і її наступних видозмінених повторень. Тема здебільшого масштабно обмежена, структурно чітка і наділена яскравим інтонаційним матеріалом, іноді запозиченим з доробку іншого композитора або з народної творчості. В основі драматургії варіаційної форми – поєднання стабільності й мобільності, розкриття художніх можливостей теми в різних ракурсах. Схема таких творів, переважно така (кількість варіацій не обмежена і визначається тільки авторським задумом):

А	А ₁	А ₂	А ₃	А _n
Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.		заклучна варіація

Іноді до варіацій додається кода з природним для неї підсумовуванням здійснених змін.

Різновидами форми є варіації на «basso ostinato» (витриманий бас), «глінківські варіації» (на витриману мелодію або *soprano ostinato*), класичні (орнаментальні або фігураційні) та вільні (характерні). Приклади варіаційної форми – відповідно хори «Crucifixus» з «Високої меси» Й. С. Баха, «Ложитися з поле мрак ночной» із опери «Руслан и Людмила» М. Глінки і обробка української пісні «Ой, горе тій чайці» з четвертого розділу «Доба козацтва» «Ввійди і ти у цей собор» Г. Гаврилець, «Легенда» М. Леонтовича.

У подвійних варіаціях чергуються дві теми та варіації на них («Веснянки» з кантати «Чотири пори року» Л. Дичко).

Контрасно-складові та наскрізні форми.

Своєрідною перехідною ланкою між одночастинними і багаточастинними циклічними композиціями є **контрасно-складові форми**. На зразок циклічної сюїти, контрастно-складова форма містить у собі послідовність різних за образним і тематичним змістом частин; подібно до одночастинних, ці частини виконуються без перерви, що сприяє монолітності, єдності музичної композиції. Формальні ознаки складових частин – різноманітні (переважно не перевищують масштаби тричастинності); їх кількість довільна і залежить від художнього завдання. Поєднанню цих фрагментів в єдине ціле забезпечується низкою факторів: тональною логікою, інтонаційними, образними та фактурними зв'язками, висхідним драматургічним профілем, спільною програмною ідеєю тощо. В хоровій музиці така форма часто зустрічається в масштабних внутрішньо-контрастних композиціях, де вибір такої структури

залежить від потреби втілити багатогранність поетичного тексту, його сюжетне розгортання. Яскраві зразки контрастно складової форми – концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського і «Libéra me» («Позбав мене») з Реквієму Дж. Верді, де для посилення цілісності композитор використав також рефрен (сопрано соло).

Широкого застосування набула контрастно-складова форма і в розгорнутих оперних сценах, де відбувається чергування не тільки хорових фрагментів, але й сольних та інструментальних. Переважно саме хорові розділи таких контрастно-складових сцен є опорними з точки зору сценічної ситуації і музично-конструктивного плану. Особливу роль при цьому відіграють репризне обрамлення та своєрідні «рефренні» повтори, які найбільш явно організують музичну композицію (сцена «Проводы масленицы» із опери «Снігуронька» М. Римського-Корсакова).

Значним ступенем індивідуалізації характеризуються **наскрізні («ланцюгові») форми**, у яких провідним принципом є безперервність розвитку та оновлення тематичного матеріалу у відповідності з розвитком сюжетної та психологічної лінії тексту. Логіка цієї форми також залежить насамперед від особливостей слідування музики за поетичним текстом. Злитність чи фрагментарність частин такої форми залежить від ступеня деталізації поетичного змісту, від використаних у творі образно-тематичних контрастів, характеру тональних співвідношень та різноманітності структурного оформлення її складових розділів.

Достатньо простим різновидом є наскрізна строфічна форма з малим ступенем деталізації тексту і пануванням єдиного образу в межах її розділів. Натомість наскрізна нестрофічна форма базується на значній деталізації тексту і послідовності коротких розімкнутих музичних побудов, що не утворюють закінчену форму. Перший тип базується на зіставленні відносно масштабних структурно оформлених епізодів, що контрастують між собою. При цьому строфічне членування тексту співпадає з внутрішнім поділом музичної форми.

Таку форму використано в хорі «Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського. Перша частина викладена у формі періоду і витримана в журливому спокійному характері. Друге речення («По долині увечері козак смутний ходить») містить натяк на майбутню трагічну розв'язку. Проте драматичні події ще не розгортаються і образ ще не наділяється конфліктними рисами. У другій частині поступово зростає схвильованість, інтенсифіковано імітаційність та структурне дроблення. Тривога і гнітючість – характерна емоційна ознака цього розділу. Тематизм третьої частини вводиться за принципом лобового контрасту. Це зіставлення найбільш значне у всьому творі. Змінюється не тільки характер та образ, а й всі засоби виразності: темп (*Allegro agitato*), розмір ($\frac{4}{4}$), в інтонаційності нарощується активність, діатоніка змінюється хроматикою, динамічний план різко зростає (від *PP* та *P* до *F* та *FF*). В кульмінаційному епізоді змінено й фактуру: акордово-гармонічний виклад за найвищою вокальної теситури трактовано як прояв жаху («і завдають козакові пекельної муки»). За структурою ця частина схожа до періоду типу розгортання. Четвертий фрагмент хору є розв'язкою, відгомонам трагедії: різкий спад емоційної напруги та динамічного рівня повертає до стану заціпеніння і туги. Відтак формотворчі особливості наскрізної форми (ABCD) максимально сприяють розкриттю образної концепції шевченкової поезії.

Другий тип наскрізної нестрофічної форми має два різновиди: контрастний і не-контрастний. Для першого характерно відображення будь-яких змін у сюжетному розвитку (поема «Україна» Г. Давидовського). Об'єднуючим фактором виступає тут, насамперед, сам текст. Оригінально застосовано цей принцип у «Милости мира» з «Літургії» С. Давидова, у якій композитор використав значну кількість текстів окремих піснеспівів – «Милость мира»,

«И со духом Твоим», «Имамы ко Господу», «Достойно и праведно есть», «Благословен грядый», «Тебе поем» та «Аминь».

В основі неконтрастної наскрізної форми – монологічний принцип. Такі різновиди використовуються, як правило, у творах з поглибленим психологічним змістом і майже відсутнім сюжетним розвитком. Тому в хоровій музиці такі форми зустрічаються дуже рідко («Сонячний струм» Л. Дичко на слова Басьо у перекладі М. Бактинського). Розглянуті типи наскрізної форми не вичерпують всіх варіантів, які зустрічаються в музиці. Тому, аналізуючи структуру того чи іншого твору, не слід виключати можливості різного трактування його форми (так звані форми «другого плану»).

Сонатна форма. Інші різновиди хорових циклів.

Форми, в яких об'єднуються кілька завершених за формою та різноманітних за образним змістом контрастуючих частин, називається циклічними (від *грец.* «коло»). Ці частини, які відрізняються за образністю, темпом і жанровими властивостями, можуть виконуватися самостійно. Тому набуває особливо важливого значення, які чинники виступають в якості об'єднуючих – образно-тематичні, інтонаційні, тональні, жанрові тощо. Розвиток циклічних форм у хоровій музиці пов'язаний із церковною творчістю (жанри меси, реквієму, літургії та ін.) із поступовим проникненням у світську (кантата, ораторія). Їх розвиток, що відбувався паралельно із процесом формування і супроводжувався достатньо інтенсивним впливом опери, симфонії і сюїти, спричинив прояви в них драматургічної логіки симфонії, так і формальні та жанрові ознаки частин, запозичені із опери. У ХІХ ст. набули поширення і дотепер культивуються цикли хорових мініатюр, пов'язаних тематично (наприклад, з доробком того чи іншого поета).

Внутрішня структура, загальний композиційний план хорових циклів виявляються суто індивідуальними, за винятком хіба що найбільш показових структурних закономірностей. До такого принципу об'єднання хорових мініатюр звернулися, зокрема, Ф. Колесса у «Воєнних квартетах», заснованих на фольклорному матеріалі й оригінальних авторських творах, І. Шамо у «Чотирьох хорах». До найяскравіших циклів в українській музиці належать «Пори року» Б. Лятошинського на слова О. Пушкіна (переклади М. Рильського, Д. Бобиря, П. Дорошка) і диптих на слова Т. Шевченка.

Часто оригінальні циклічні твори виникають на основі канонічних богослужбових відправ. Так, «Канон покаянен» А. Пярта заснований на дотриманні закономірностей канону Андрія Критського, із властивими для нього складними ієрархічними і стилістичними узгодженнями ірмосів та тропарів.

Серед циклічних форм особливе значення має доволі рідкісна у хоровій творчості **сонатна форма**, для якої властива здатність виражати динамічне, а іноді й драматичне розгортання музично-поетичної ідеї та конфліктної драматургії. Фази розгортання задуму відбуваються в основних розділах цієї форми – експозиції, розробці і репризі, до яких, за потребою, долучаються вступ і кода. У експозиції, де зіставляються різні за характером, тональністю і тематизмом образні сфери головної і побічної партій (окрім них, у експозиції використовуються також зв'язкова і заключна партії), відбувається зав'язка музичної драматургії. У розробці розвиток образів набуває інтенсивного характеру, подекуди один із них набуває домінуючого значення. Нестійкий тональний план розробки, її структурна фрагментарність і загальна динамічна спрямованість виражають ідеї пошуку істини та драматичної

боротьби. У репризі, що видозмінено повторює хід експозиції (теми головної і побічної партій об'єднуються головною тональністю), відбувається синтез образів.

Інтерпретація сонатної форми у хоровій музиці значною мірою пов'язана із особливостями текстової основи. Тому її структура часом підлягає спрощенню: випускаються деякі композиційні складові (наприклад, зв'язкова та заключна партії, а іноді й розробка). Однак головні орієнтири сонатної драматургії залишаються збереженими: це, передусім, наявність, як мінімум, двох розділів (експозиції та репризи), а також характерних тональних співвідношень головної та побічної партій. Сонатна форма притаманна самостійним хоровим композиціям (перша частина триптиху «Жовнір» М. Вербицького з епізодом у розробці, соната для хору без супроводу «Рабочий май» О. Давиденка), хоровим сценам з опер, частинам кантат, ораторій та вокально-інструментальних симфоній.

Серед унікальних зразків сонатної форми – перша частина кантати С. Танєєва «Іоан Дамаскін». Її самобутність значною мірою мотивована жанровими витоками образності й тематизму – православними церковними піснеспівами. Не вдаючись до детального аналізу, вкажемо тільки на функції тематичного матеріалу та розділи форми. У вступі композитор використав тему «Со святыми упокой» і створив три варіації на неї. Головна партія складається з двох тем: перша – «Иду в неведомый мне путь», друга – «Лежу безгласен» – вже в експозиції підлягає значному розвитку. Новий тематизм сприяє досить виразній контрастності побічної партії («Мой взор угас»). Декілька фаз розвитку художньої ідеї простежуються у розробці: на матеріалі побічної партії (із принципом дроблення); на матеріалі головної партії (фугато); на матеріалі другої головної партії (трансформованої в хорал). Значні структурні модифікації відбуваються у дзеркальній репризі. Найбільш вагома – динамічна змінена характеру першої головної партії, що подається в контрапункті з темою вступу в оркестровій та частково в хорових партіях.

Ще один зразок повної сонатної форми – хор «Зима» для мішаного хору солістів та оркестру Л. Ревуцького на слова О. Олеса. Твір, датований 1923 роком, був задуманий композитором як частина вокально-симфонічної поеми «Щороку». Специфіка будови цієї композиції також полягає у рідко вживаній дзеркальній репризі.

Випадком самобутнього втілення сонатності є «Антракт і хор гостей» з третьої картини опери «Пікова дама» П. Чайковського. Функцію експозиції виконує оркестровий вступ, а наступний за нею хор – репризи. Аналогічно вирішена сцена «Пляска и песня скomoroxов» із опери «Садко» М. Римського-Корсакова. В обох наведених зразках сонатність викликає асоціацію з куплетно-варіантною пісенною формою, що виникає на підставі жанрового характеру музики: експозиція асоціюється з першим куплетом, а реприза – з тонально видозміненим другим куплетом. У деяких хорових творах російських композиторів виникає зворотна ситуація: при тонально зміненому завершенні другого куплету виникає аналогія з репризою сонатної форми. До таких зразків належать хори «Тишина» і «Призраки» С. Танєєва, «Уснуло все» Ц. Кюї.

Важливу роль у формотворенні відіграють, на перший погляд, додаткові розділи – вступ, кода і доповнення. Зокрема, у тематизмі вступу, іноді структурно не оформленому, може відбуватися інтонаційна, ритмічна і тональна підготовка появи головного образу (процес становлення); тематизм вступу, який повторюється у коді або доповненні, виконує функцію структурного обрамлення твору, хоча при цьому не мусить бути заснованим на матеріалі головних тем; іноді у вступі використано чітко структурований власний тематизм, що образно чи емоційно контрастує з основним тематизмом.

Часом оригінальністю наділена реприза, яка тематично і структурно створює ефект архітектонічного обрамлення. Драматургічно вона підкреслює домінуюче значення провідного образу твору і повернення тимчасово втраченої рівноваги. Навіть у випадку точного відтворення експозиції наприкінці твору, сприйняття її буде до певної міри іншим. Коли ж реприза постає видозміненою, виникає потреба уточнення її конкретного різновиду: динамічна (що часом істотно змінює жанрово-емоційну палітру початкового тематизму), динамізована (інтенсифікує емоційні характеристики музичної образності), «антидинамічна» (реприза «згасання», «розчинення»), синтетична (у цьому типі відбувається синтез елементів різного тематизму) чи скорочена (проводиться тільки провідний тематизм твору у складних структурах або його елементи у простих). Наведений перелік стосується переважно реприз тричастинної форми, сонатної, концентричної чи подвійної тричастинної форми.

У залежності від функційного і смислового навантаження і не залежно від масштабів диференціюються й функції коди або доповнення. Доповнення звичайно є структурно простим, тематично несамостійним розділом, що додатково посилює образно-емоційне завершення твору. Натомість кода може бути достатньо масштабним розділом із яскравим тематизмом або новою фазою розвитку основної образності.

Відтак, багатоманітність музичних форм та їх різновидів у хоровій музиці породжує потребу максимально уважного аналізу кожного конкретного твору не залежно від рівня його складності. І мініатюри, і масштабні полотна демонструють значну мобільність в оперуванні різними елементами музичних форм, де будь-який із нюансів, а тим більше – їх сукупність, може відіграти вирішальну роль у адекватному осягненні авторського задуму. Аналіз формотворчих особливостей і загальної структури, сприяючи виразному баченню функції окремого епізоду, частини й розділу в художній системі композиції, є важливим фактором осмислення стильових особливостей твору та його унікальності чи типовості серед інших композицій автора, а іноді – й епохи.

Рекомендована література:

- Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М. : Музыка, 1970.
- Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1978.
- Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. – М., 1979.
- Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М. : Музыка, 1967.
- Птица К. Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
- Тюлин Ю. Музыкальная форма. – М., 1986.
- Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб. : Лань, 2001.
- Якубьяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні твори). – Тернопіль : СМП «Астон», 1999.

Розділ IV. Основні жанри хорової музики.

Жанрово-стильові закономірності належать до визначальних чинників музичних, зокрема, хорових творів і відіграють надзвичайно активну роль у драматургії. Особливу роль у будь-якому творі відіграють його жанрові основи і авторська концепція їх втілення чи модифікації, виявляючи типовість композиції для певної культурно-стильової ситуації чи, навпаки, відхід від сутнісних характеристик останньої. Тому розуміння специфіки і логіки того чи іншого музичного жанру – як історично сформованого явища, властивості якого залежать від походження і призначення, способів та умов виконання і сприйняття, а також особливостей змісту, форми і стилістики, – необхідні для створення повноцінної виконавської концепції. Так звані первинні жанри, сформовані в фольклорному мистецтві або середовищі прикладного музикування, здатні істотно змінювати свої первинні функції та закономірності у авторській творчості. Нерівномірність вияву жанрових факторів за різних історико-стильових умов, а також на різних фазах розвитку і функціонування жанру здатні завуалювати або й змінити їх сприйняття у конкретних музичних творах. Тому необхідно насамперед ознайомитися із характеристиками основних жанрових різновидів, культивованих у хоровій творчості різних епох.

4.1. Хорова мініатюра. Хорові цикли. Хоровий концерт.

Хорова мініатюра – найпрезентативніший жанр у національній хоровій творчості. До неї зазвичай зараховують твори, написані у простих формах, наділені концентрованістю виразу рельєфних образів і гнучкістю виразністю. У західно-європейській творчості перші зразки мініатюр належать епосі Відродження; в українській музиці вони з'явилися в останній третині XVIII ст. (одночастинні церковні піснеспіви М. Березовського, Д. Бортнянського і А. Веделя). Упродовж XIX ст. розвиток хорової мініатюр активізується як у сфері церковного, так і світського мистецтва. У останньому, поряд із творами, заснованими на авторському тематизмі, особливої ваги набувають обробки пісенного фольклору. Стилістичне багатство цієї сфери та активність жанроформуючих процесів приводить до виникнення на її основі важливого різновиду – хорової п'єси, що займає проміжну нішу між малими й середніми формами.

Узагальнюючи аспекти змісту і використаних стилістичних засобів, у класифікації мініатюр можна виокремити богослужбові (канонічні церковні піснеспіви), духовні (такі, що не належать до сфери канонічних церковних піснеспівів), програмні авторські і фольклорні напрямки розробки цієї царини.

Серед найбільш поширених музичних концепцій у хоровій творчості – **хорові цикли**, представлені величезним колом жанрів і форм. Найпростіші з них – цикли хорових мініатюр, що, як і масштабніші твори, передбачають єдність задуму за наявності самостійних частин або пов'язаних між собою творів на основі певної інтонаційної, тематичної, текстової, формального тощо спорідненості.

На відміну від інструментальної музики і великих циклічних форм (кантата, ораторія), хорові цикли сформувалися тільки у XX ст. Для них характерна нерегламентована кількість частин, фактори образного, тематичного і жанрового синтезу. Часто об'єднуючим чинником виступають тексти одного автора або національна інтонаційність. Двочастинні цикли, природно, – найменші за кількістю частин. Та, попри це, серед таких творів є справжні шедеври

національної класики – диптих «Дивний флот» П. Козицького на слова П. Тичини («Плач Ярославни» і «Дивний флот»), Диптих Б. Лятошинського на слова Т. Шевченка, до якого увійшли хори «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить».

Хоровий концерт є самобутнім феноменом національної творчості. Формування його визначальних жанрових ознак відбулося упродовж XVII–XVIII століття в надрах церковного мистецтва. Проте принципи музичного втілення текстів біблійних псалмів, що є вербальною основою концерту, істотно відрізнялися від канонічних, регламентованих уставом приписів розспіву: музичні засоби виходять за межі вторинності й набувають першорядного значення і визначають стильову концепцію жанру. Первинна назва, що виявляє походження канонічної поетичної основи – «псалми», а також точна регламентація часу виконання під час літургії (перед причастям) свідчить про привнесення у православну духовну творчість нових якостей порівняно з монодичними піснеспівами.

Важливе відгалуження від провідної лінії концертів – твори панігиричного світського характеру [як-от присвячені перемозі Петра I у Полтавській битві «Рцы нам ныне» В. Титова (1709 р.) на основі однойменної стихирі зі «Службы благодарственной о Полтавской победе» Ф. Лопатинського, а також – закінченню Північної війни «Горжествуй, Российская земле» (1721/1722 р.)]. Саме у цьому пласті вперше відбувся відхід від церковнослов'янської текстової основи [у перекладі М. Ломоносова були використані псалми «Склони, зиждатель, небеса» (143) і «Хвалите Господа с небес» (148)]. Більше того, виникає навіть пародійний варіант жанру («Сначала днесь поутру рано»).

Музична стильова парадигма духовного концерту визначається парадигмою хорового стилю, у яку увійшли модули музичної риторики (засоби, що використовувалися по аналогії з високим поетичним мовленням, – радості, гніву, плачу, страждання, прославлення і т. п., які спрямовують слухача до відчуття аналогічного афекту), канту, знаменного розспіву, фольклорної пісенності, західноєвропейських жанрів тощо. Вибір фрагментів (віршів) з текстів псалмів у час розквіту хорового духовного концерту у творчості Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя цілком підпорядковується музичній концепції. Тонально-гармонічна система, що панує у цих творах, визначила провідне значення мелодичного голосу; при цьому радикально посилена роль поліфонічних засобів. За аналогією до діяльності протопсалтів і канонархів у церковному співі особливого значення набули функції солістів і ансамблевих епізодів.

У процесі розвитку жанру виокремилися нові різновиди – фольклорний, класицистський і концерт-вокаліз; водночас відбувається і розвиток духовного концерту (О. Архангельський, О. Гречанинов, М. Іпполітова-Іванова, О. Кастальський, О. Нікольський, П. Чесноков). Існують також і різновиди в структурі таких циклічних творів: цикл наскрізного розвитку (контрастно-складові форми), заснований на першорядності принципу контрасту між частинами із різноманітними об'єднуючими способами (тональні, інтонаційні тощо) і цикл, частини якого (їх кількість варіюється) виконуються з перервами. Упродовж другої половини ХХ ст. інтенсивно розвивається різновид жанру з інструментальним супроводом (Г. Свірідов, Ю. Фалік, А. Шнітке, С. Слонімського та ін.).

4. 2. Кантата. Ораторія.

Одним з провідних жанрів в українській хоровій музиці є **кантата** (італ. *cantata*, від *лат. cantare* – співати) – циклічний або одночастинний вокально-симфонічний твір, здебільшого написаний для хору, оркестру і солістів (різновид – камерна кантата). Походження пов'язано з італійським музичним мистецтвом XVI–XVII ст., де композиторами неаполітанської школи (А. Гранді, Б. Феррарі, Дж. Каріссімі, Ф. Каваллі, А. Честі, А. Страделли, А. Скарлатті) були створені перші зразки жанру. І духовні, і світські кантати включали контрастні за настроєм арії, ансамблі та речитативи, іноді – тільки сольні номери. До принципів засад жанру належала відсутність сценічної дії.

Інтенсивний розвиток кантати відбувався в наступному столітті Німеччині (Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель). у цей час розквітнула урочисто-поздоровча, духовна концертна кантата і кантата «на випадок», серед яких тільки остання повною мірою зберегла своє значення в майбутньому. Упродовж XIX ст. до жанру зверталися Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Й. Брамс, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер де використовувалися як біблійні, так і світські тексти. Кантатами називали свої твори Д. Бортнянський («Певец во стане русских воинов», «Любителю художеств», «Стретение Орфеем Солнца», «Страны российски, ободряйтесь») і О. Верстовський (напр., вокальні балади «Черная шаль», «Три песни» і «Бедный певец»). В російській музичній культурі дореволюційного часу визначними зразками кантати є «Москва» П. Чайковського, «Іоанн Дамаскін», «Після прочитання псалму» С. Танєєва, «Весна» і «Дзвони» С. Рахманінова.

В українській музиці інтенсивна розробка жанру посилюється у другій половині XIX ст. і продовжується у наступне тридцятиліття (кантата-поема «Заповіт» М. Вербицького, «Бенкет Петра Великого» і «Слушай!» П. Сокальського, «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво, неполитая» М. Лисенка, «Хустина» Г. Топольницького, «Дніпро реве» і «Лічу в неволі» Д. Січинського, «Тарасова ніч» Й. Кишакевича, «Слава Лисенку» К. Стеценка). Визначним зразком жанрового симбіозу і одним з вершинних досягнень національної творчості є кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича – один з перших зразків цього різновиду жанру у світовій музичній культурі.

Вражаючий діапазон тематики, втіленої у кантатах XX ст., сприяв розширенню жанрових меж від кантат на історичну тематику «Олександр Невський» та «Іван Грозний» С. Прокоф'єва до сценічних зразків К. Орфа на основі середньовічної поезії (триптих «Trionfi», що об'єднав кантати «Carmina Burana», «Catulli carmina», «Тріумф Афродіти»), прославної «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича до Кантати на анонімні тексти з англійської поезії XV–XVI ст. І. Стравинського та ін. Експериментування із жанровими засобами сприяло використанню засобів камерно-вокальних і хорових циклів, ораторії і симфонії, часом – сюїти. Ці ж тенденції простежуються в українській музиці: домінують засади симфонізму («Заповіт», «Наймит», «Конкістадори» С. Людкевича, «Україно моя» А. Штогаренка, «Явір» і «Тридцять третій» пам'яті жертв голодомору О. Яковчука, «Україна. Хресна дорога» В. Камінського, «Ти починаєшся з очей» Л. Дичко), поемності («Хустина» Л. Ревуцького, «Гамалія» М. Скорика, «Ознака вічності» І. Щербакова, «Невольничі пісні» В. Рунчака, «Свято в Карпатах» Г. Жуковського), прославленості («Дніпрельстан» В. Нахабіна, «Урочиста кантата» Б. Лятошинського, «Людина» М. Скорика, «Чуття єдиної родини» В. Губаренка), концертності («Stabat Mater» І. Щербакова, «Слава робочим професіям!» Л. Дичко), дійства («Печаль про скомороха» К. Цепколенко), пісенності («Клятва» Ю. Мей-

туса, «Гнів слов'ян» М. Вериківського, «Оді пісні» Л. Ревуцького). Багато представлені камерні кантати: «Эхо» В. Бібика, «Диптих», «Ода солов'ю», «Лісова музика» В. Сильвестрова, «Далекі обрії дитинства» В. Кафарової-Розової, «Музика літа», «No man is an Island» та «Світе тихий» В. Польової, «Вечірні пісні» В. Ларчикова, «Петро мертвопетлює» і «Петро мертвопетлює» О. Козаренка, «Різдвяна зірка» Ю. Іщенка, «Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens» і «Подорож до великої ріки» А. Загайкевич, «Пори року» Л. Дичко, «Погляд в дитинство» Г. Гаврилець та ін.

Структурно-стильові і драматургічні особливості кантат коливаються від одночастинних контрастно-складових форм та сюїтності до монотематичних композицій із складним співвідношенням драматургічних рівнів і введенням театральних елементів, що виявляє зв'язки із первинними жанровими принципами кантати як виду камерного мистецтва, розрахованого на елітарне сприйняття.

Ораторія (*итал.* Oratorio від *лат.* oro – говорю, благаю) – великий концертний твір для солістів, хору і оркестру на певний сюжет. Найближчі витоки цього жанру пов'язані із молитовними зібраннями (*congregazione dell'Oratorio*) у Римі наприкінці XVI ст., де виконувалися лауди – пісенний побутовий жанр гімнічного, прославно-характеру в розповідному чи ліричному викладах і строфічній формі, мотети – вокальні поліфонічні твори, читалися біблійні тексти і проповіді. На початку другої третини XVII ст. під «ораторією» вже розуміють певний музичний жанр із характерними для неї засобами, насамперед – відповідності композиції драматичному сюжету, чітким розмежуванням партій хору і солістів. Найбільш вагомий доробок у жанрі належить Дж. Каріссімі, серед 15 ораторій якого більшість написана на біблійні сюжети («Валтасар», «Ієвфай», «Суд Соломона», «Страшний суд» та ін.). У цих творах виявляється змінена функція хору, у партії якого поєднуються тутті в урочистих апофеозах, переклички і короткі «репліки», а вокальна партія містить навіть фіоритури. Наприкінці XVII ст. у змісті ораторії з'являються нові мотиви – фантастичні та еротичні, а біблійні сюжети поєднуються з античними. Відповідно у музичне наповнення впроваджуються різноманітні типи арій – героїчні, ідилічні, арії замовляння і *lamento*, розширення функцій інструментального супроводження виявляється у введенні сольних інструментальних епізодів, зокрема – маршових чи пасторальних.

Поширення жанру за межі Італії спричинило і зміни у її музичному змісті. Фундаментальні досягнення належать Г. Ф. Генделю, послідовна праця якого у цій жанровій сфері (створив 32 ораторії, вже працюючи у Великій Британії) перевищила не тільки доробок Й. С. Баха, а й провідних європейських композиторів наступного покоління – Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Гендель як творець класичної ораторії розмежував у її розвитку три тематичних напрямки: біблійні або євангелійські («Есфір», «Саул», «Ізраїль в Єгипті», «Самсон», «Іуда Маковей»), міфологічні («Геракл», «Вибір Геркулеса», «Семела», «Олександр Балус») та світські («Веселість, задумливість та поміркованість»). Втілюючи типову образність своєї епохи і дотримуючись у цьому усталеної жанровості, він надав їй особливої, часом трагедійної концепційності. Особливо ефектні героїчні образи – і індивідуальні, і масові.

Натомість творчості Й. С. Баха належать вершинні досягнення пов'язані із різновидом біблійних ораторій – пасіонами. І хоча збереглися тільки два твори – «Страсті за Іоанном», «Страсті за Матфеєм» («Різдвяну ораторію» дослідники трактують як цикл з шести духовних кантат), – у їх лірико-філософському трактуванні виявляється вражаюча глибина сприйняття теми жертвності. Багатоплановість і різнорівневість драматургії, наскрізність інтонаційного

розвитку і присутність лейтінтонацій у вражаючих поліфонічних хорових полотнах, сольних та інструментальних партіях створюють особливу стилістичну неповторність цих творів.

Цікавими є експерименти визначних представників віденського класицизму. Й. Гайдн розробляв принципи світської ораторії, заснованої на народно-побутовій тематиці в її просвітницькому заломленні («Створення світу», «Пори року»). Серед ораторій В. А. Моцарта («Борг першої заповіді», визначеної як театральна ораторія, і «Звільнений Бетулія») як зразок симфонізації жанру вирізняється «Давид, що кається». Цілком вторинне значення займає ораторія і у творчості Л. Бетховена («Христос на Масляничній горі»).

Наступний етап розвитку жанру пов'язаний із творчістю композиторів-романтиків – Ф. Мендельсона («Павло» та «Ілія») і Р. Шумана («Рай і Пері»), які демонструють лірично-філософське трактування жанру. Втілення принципів програмного симфонізму виявляється у ораторіях Ф. Ліста («Легенда про святу Єлизавету» і «Христос») і хорового симфонізму – Г. Берліоз у ораторіальній трилогії «Дитинство Христа» і особливо – «Засудженні Фауста», поєднання у якій засобів опери, ораторії та балету дозволило радикально перетнути межі усталеного жанру. Наближення ораторії до оперного жанру виявляється у творчості С. Франка («Руф», «Ребекка»), Ш. Гуно («Смерть і життя») та ін.

Натомість зразки звернення до жанру в українській і російській музиці упродовж XIX ст. вкрай нечисленні. Першим автором ораторії в українській та російській музичній культурі був С. Дегтярьов («Минин и Пожарский, или Освобожденная Москва», 1811). Згодом до жанру зверталися М. Заремба («Іоанн Хреститель») й А. Рубінштейн («Потерянный рай» і «Вавилонское столпотворение»).

У XX ст. в ораторії відбуваються динамічні зміни, викликані численними глобальними потрясіннями (це явище ілюструють концепції таких фундаментальних творів, як «Нескінчене» П. Хіндеміта і «Крики світу» А. Онеггера), створенням нових композиторських технік і переосмисленням її жанрових основ. Так, продовжується процес синтезування з іншими жанрами: з кантатою – у «Танцях мерців» А. Онеггера, з оперою – у «Царі Давиді» А. Онеггера і «Царі Едіпі» і Стравинського, навіть – з театром Б. Брехта у «Повчальній п'єсі» П. Хіндеміта чи фольклорними західноєвропейськими містеріями у «Жанні д'Арк» А. Онеггера.

У період розбудови нового суспільства в СРСР ораторіальний жанр переважно присвячується революційній, масовій та історичній тематиці (як-от «Емельян Пугачев», «Народная священная война» М. Коваля, «Сказание о битве за русскую землю Ю. Шапоріна»). У той час поза соціологічною тематикою знаходиться на тривалій період єдиний зразок ораторії в українській музиці «Думка про дівку-бранку» М. Вериківського (1923, виконана 2004). Вхідження у простір ідей новітнього світового мистецтва відбувалося упродовж останньої третини XX ст. Серед найбільш значних ораторій цього часу – «Патетическая оратория» Г. Свірідова, «Поэтория» Р. Щедріна, «По следам Руставели» О. Тактакишвілі. В аналогічному руслі – від втілення суспільно-історичної тематики («Жовтень» К. Данькевича, «Дорогами Жовтня» А. Штогаренка, «Ленін» І. Шамо, «Мій рідний Донбас» І. Карабиця) до актуальних національних мотивів («Дума про Дніпро» П. Майбороди, «Вишневий вітер» О. Білаша, опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка, «Київські фрески» (1983), «Заклинання вогню» (1979) І. Карабиця) – розвивався жанр і в українській музиці. Звернення сучасних композиторів до жанру, фактично, одиничні (наприклад, «Киево-Могилянська академія» В. Степурка, «Іду. Накликую. Взиваю...» В. Камінського).

4. 3. Жанри католицької (Меса. Реквієм. Магніфікат.) і православної (Літургія. Панахида) хорової творчості

Величезна багатоманітність корпусу хорової музики представляють жанри церковної музики. Не зважаючи на спільність у походженні, їх приналежність до різних ареалів визначає головні відмінності у формах богослужінь, піснеспівів, що до них належать та способах їх розспіву. Для успішного виконання таких творів або їх фрагментів потрібно розуміти особливості структури й семантики різних жанрів церковного музичного мистецтва, на основні з яких звернемо увагу читача.

Меса (від пізньолат. *Missa* – служба) – музичний жанр, що виник на основі однойменного богослужіння римо-католицької церкви. У музичному мистецтві культивуються такі різновиди жанру, як велика або урочиста меса, коротка меса (*brevis*) і меса за померлих (реквієм). Структура музичних творів (достатньо варіативна) ґрунтується на канонічній послідовності частин: *Introitus* (вхідні антифони), «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй»), «*Gloria*» («Слава»), «*Collecta*» або «*Oratio*» (змінні піснеспіви), «*Gradual*» (антифон та Алілуя), «*Offertorium*»; «*Super oblata*» (з «*Agnus Dei*»). Переважно їх піснеспіви об'єднуються у два музичних ряди *Ordinarium* («*Kyrie*», «*Gloria*», «*Credo*», «*Sanctus*», «*Agnus Dei*») і *Proprium* («*Introitus*», «*Graduale*», «*Alleluja*», «*Tractus*», «*Offertorium*» та ін.).

Григоріанська одноголоса хоральна меса, що зараз культивується тільки у окремих осередках римо-католицької церкви або вокальними ансамблями, чия діяльність присвячена старовинній музиці, у X–XI ст. вже змінювалася ранніми зразками багатоголосих розспівів. Від часу зародження органу розвиток багатоголосих піснеспівів відбувався достатньо стрімко; музична стилістика модифікувалися значною мірою під впливом світських жанрів (мотет, балата, пізніше качча тощо). Зросла інтонаційна єдність між частинами музичних творів: усталилися пари «*Kyrie eleison*» – «*Gloria*», «*Kyrie*» – «*Credo*» і т. п., у яких виявлялася спільна інтонаційна основа. Відомо, що у т. зв. тенорових месах частини об'єднувалися на основі спільного наспіву.

У епоху Відродження меса як музичний жанр вже володіла доволі своєрідними традиціями, що плідно розвивалися різними національними школами (зокрема, представниками нідерландської школи – Г. Дюфаї, Ж. Дебре, О. Лассо); посилювалися авторські чинники. В цей час зафіксовано зразки, у яких використано світську текстову основу («*Fortuna desperata*» Ж. Дебре), фольклорні мелодії («*Dunaj voda hluboka*» у творі Я. Турновського). Апогеєм жанру у цей час є стилістично різноманітні твори Дж. Палестрини, який звертався не тільки до канонічного структурного інваріанту, а й мес-пародій та мес-парафраз. Широке використання інструментарію (органу чи інших інструментів), яким навіть доручалися сольні фрагменти, у месі пов'язано із діяльністю митців венеціанської школи (А. і Дж. Габріелі). Українські музикознавці наводять дані про меси, створені Мартином Львівським (*Martin Leopolita*), створені у цей час.

Меси епохи бароко не такі численні, як у попередній період. Найвідомішим твором цього часу є Меса сі мінор Й. С. Баха, що повністю використовує тексти циклу ординарію. Крім цього, йому належать Меси фа мажор, ля мажор, соль мажор і соль мінор, а також – музика до окремих частин (*Kyrie* фа мажор, *Sanctus* до і соль мажор, *Sanctus* ре мажор і ре мінор). Зразки жанру представлені у творчості митців наступних епох – Й. Гайдна (14 мес), В. А. Моцарта (17 мес, у т. ч. «Коронаційна» і «Велика меса» до мінор), Л. Бетховена (Меса До мажор і *Missa solemnis* / Урочиста меса), Д. Бортнянського («Німецька обідня»), Ф. Шу-

берта (7 мес), Ф. Ліста («Гранська» й «Угорська»), С. Франка («Урочиста»). Л. Яначека («Глаголічна»), І. Стравинського (Меса для змішаного хору і духових інструментів) та ін. Меса представлена і у творчості сучасних українських композиторів – М. Скорика («Заупокійна»), М. Шука («In Excel sis Et In Terra») та ін.

Різновидом меси є **реквієм** (*лат.* Requiem, букв. «(на) упокой») – заупокійна служба та багаточастинний музичний твір, концепція якого пов'язана із семантикою цього богослужіння. Назва походить від початкового слова інтроїту «Requiem aeternam dona eis, Domine» – «Спокій вічний даруй нам, Господи». З часом почали використовуватися перекладні (Г. Шютц) а також неканонічні («Німецький реквієм» Й. Брамса, «Військовий реквієм» Б. Бріттена) тексти.

Походження пов'язано із секвенцією «Dies irae» (автор – монах Т. да Челано, XIII ст.), згодом було додано Introitus, Kyrie, Offertorium і Sanctus. Затверджений канонічний варіант структури реквієму – Requiem aeternam (інтроїтус), Kyrie (єдина частина грецькою мовою), Sequentia, Offertorium (Приношення дарів), Agnus Dei (Агнець Божий) і Communio. Деякі з них набували значення розділів, у яких об'єднувалося кілька частин. Наймасштабнішим був третій розділ, до якого увійшли Dies irae (День гніву), Tuba mirum («Tuba mirum spargens sonum» / «Труби дивовижний звук пронесеться»), Rex («Rex tremendae majestatis» / «Цар страхітливої величі»), Recordare («Recordare, Jesu pie» / «Згадай, Ісусе милосердний»), Confutatis («Confutatis maledictis» / «Поспоромивши нечестивих») і Lacrimosa («Lacrimosa dies illa» / «Сповнений сліз той день»). До Offertorium'у належали Domine («Jesu Domine Jesu Christe, Rex gloriae» / Господи Ісусе Христе, Царю слави») і Hostias («Hostias et preces tibi, Domine» / «Жертві і багання Тобі, Господи»); до Sanctus'у – Sanctus («Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth!» / («Свят, Свят, Свят, Господь Бог Саваоф»)) і Benedictus («Benedictus, qui venit in nomine Domini» / «Благословен, грядущий во имя Господня»); до Соммгтшц – Lux aeterna («Lux aeterna luceat eis, Domine» / «Хай світить їм вічне світло, Господи») та Libera me («Libera me, Domine, de morte aeterna in die» / «Визволь мене, Господи, від вічної смерті»).

У цей час реквієм був одноголосим твором без інструментального супроводу. Перший поліфонічний реквієм (Missa pro defunctis), що зберігся досьогодні, належить Й. Окегему (написаний до 1570 р.). Як один із найпоширеніших жанрів, з кінця XVIII ст. виходить за межі первинної концепції і створюється часто з приводу тієї чи іншої втрати (Реквієми А. Сальєрі, В. А. Моцарта, Л. Керубіні, Дж. Верді). Унікальний в українській музиці реквієм на канонічний латинський текст, створений на початку XIX ст., належить О. Козловському. Також Реквієми створювали Г. Доніцетті, А. Брукнер, А. Дворжак, І. Стравинський, А. Шнітке, Е. Денисов і К. Пендерецький

Певну частку хорової спадщини складають твори, написані у жанрі **магніфікату** (від *лат.* magnificat – звеличує) – католицького гімну, розвиток якого відбувався від жанру одноголосого монодичного псалму в межах корпусу текстів григоріанського хоралу до масштабного твору для солістів, хору і оркестру. В його основу покладено текст Євангеліє від Луки (1:46–55; перше слово якого стало назвою жанру: «Magnificat anima mea Dominum», або в німецькому перекладі – «Meine Seele erhebt den Herrn» чи українському – «Величить душа моя Господа»). Авторами найбільш відомих авторів магніфікату, багатоголосі обробки якого відомі з XV ст., – Ж. Дебре, Дж. Палестрина (бл. 30), О. Лассо (понад 100), К. Монтеверді, Й. С. Бах, А. Вівальді, В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон, К. Пендерецький, А. Пярт та ін.

Основний жанр православної та греко-католицької церковної музики – **літургія** (грец. λειτουργία – «служіння», «спільна служба») сформувався, як і меса, на основі основного виду обряду, на якому здійснюється таїнство Євхаристії. У музичній творчості найбільш поширеним жанром є Літургія Іоанна Златоустого (також – «Служба Божа»), зі структури якої використовуються переважно піснеспіви двох частин – Літургії оглашених і Літургії вірних, що утворюють виразні циклічні послідовності. Зі вступної частини – проскомидії – композитори звертаються здебільшого до тексту молитви «Царю небесний».

Цикл Літургії оглашених послідовно утворюють піснеспіви: Велика (Мирна) ектенія, 1-й антифон, мала ектенія, 2-й антифон, «Слава», тропар «Єдинородний Сине», ектенія, 3-й антифон (переважно «Блаженни»), «Прийдіть, поклонімося», тропарі й кондаки за церковним днем, «Трисвяте» («Святий Боже»), прокимен, «Аллилуя», потрійна ектенія і ектенія за оголошених.

До Літургії вірних належать: ектенія, «Херувимська пісня», Великий Вхід, «Яко да Царя», благальна ектенія, «Отця і Сина», «Символ віри» («Вірую»), «Милість миру», «Достойно і праведно є», «Серафимська пісня» («Свят, Свят, Свят»), «Благословен», «Тебе оспівуємо», «Достойно є», «І всіх, і все», «І з твоїм духом», ектенія, «Отче наш», «Єдин свят», «Благословен», причасні вірші, «Ми бачили світло істинне», «Нехай повні будуть уста наші» та піснеспіви Відпусту (ектенія подяки, «Нехай буде благословенне», «Слава Отцю і Сину», «Многоліття» та ін.).

Втім, у кожному конкретному випадку кількість розспіваних молитов різна; повна послідовність у композиторській практиці не використовується.

Авторські «Літургії» – це до останнього часу винятково акапельні циклічні твори. Традиції монодійного співу літургії було втрачено, фактично, ще на початку XIX ст. внаслідок повсюдного культивування багатоголосих розспівів. Водночас, не зважаючи на формування і виконання авторських творів, індивідуальні творчі чинники підпорядковувалися канонічним або місцевим співочим традиціям. На стилістику жанру мали важливий вплив фольклорні пісенні жанри (зокрема – канти і лірична пісенність).

Серед ранніх композиторських «Літургій» найяскравішими є твори М. Дилецького («Препорціональна», «Київська» і «Чотириголоса»), цикли яких виявляють найважливіші музичні закономірності партесного стилю (емоційність, різноманітні засоби об'єднання циклу; модальність, властива поспівковим структурам, заміщена варіантністю і варіаційністю), а до структури увійшли вибіркові піснеспіви. У «Літургії чотириголосій» використано «Єдинородний Сине. Мала ектенія», «Прийдіть, поклонімося», «Святий Боже», «Аллилуя», «Сугуба ектенія», «Херувимська пісня», «Милость мира. Тебе поєм», «Достойно єсть», «Єдин Свят», «Хваліте Господа с небес», «Видіхом світ істинний», «Слава Отцю і Сину»; у «Літургії Київській» – «Єдинородний Сине. Мала ектенія», «Прийдіть, поклонімося», «Святий Боже», «Аллилуя», «Сугуба ектенія», «Херувимська пісня», «Милость мира. Тебе поєм», «Достойно єсть», «Слава Отцю і Сину»; у «Літургії препорціальной» – «Єдинородний Сине. Мала ектенія», «Прийдіть, поклонімося», «Святий Боже», «Аллилуя», «Сугуба ектенія», «Херувимська пісня», «Милость мира. Тебе поєм», «Достойно єсть».

Процес розвиток жанру у творчості М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського, попри вагомість барокових засад, пов'язаний із поступовим посиленням класицистських впливів на музичну стилістику. Крім цього, виявилась варіантність структури авторських композицій: М. Березовський використав «Вірую» та «Отче наш»; натомість А. Ведель на початку твору використав Велику ектенію. Водночас достатньо чітко простежується, що

найбільш усталеним розділом цих творів є перший, до якого входять три пари антифонів, «Слава – Єдинородний» і «Святий Боже». У другому розділі неодмінно використовуються «Херувимська пісня», «Вірую», «Милість миру», «Серафимська пісня», «Благословен грядий», «Отче наш» тощо.

Упродовж XIX ст. «Літургії» представлені у творчості М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Бажанського, І. Воробкевича, а також – творчості композиторів українського походження, які працювали на теренах Росії (П. Турчанінов, Г. Львовський, Г. Ломакін та ін.). Новий стилевий етап у розвитку жанру пов'язаний з іменами М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, О. Кошиця та ін.: «У літургійних творах тих десятиліть потужно виявлялися нові стилістичні тенденції, зокрема активізувалися різнорівневі структурно-семантичні узгодження, ускладнювалися тематичні, інтонаційні та ін. зв'язки. Загалом це свідчило про розвиток тенденцій до драматизації жанру, укрупнення циклу, в чому спостерігається спільність із літургійною творчістю російських композиторів. Зросла роль чинників, спрямованих на об'єднання літургійного циклу: чітко окреслились опорні зони, арки, «малі цикли», ознаки контрастно-складової форми музичної тощо. Водночас способи організації муз. цілісності в Літургії істотно урізноманітнилися; поряд із уже зазначеними традиційними способами дедалі більшої ваги набували принципи інтонаційного розвитку, метро-ритмічні чинники як виразники сакрального хронотопу Літургії»¹².

Відродження жанру в останнє десятиліття XX ст. часто супроводжується переосмисленням традиційних стилістичних засад, драматургічної концепції та посиленням концертних чинників (Літургії Л. Дичко, Є. Станковича, М. Шука та ін.). Інший напрямок презентують твори, зорієнтовані на українську церковно-співочу традицію («Архієрейська Божественна Літургія», «Вервична Служба» В. Камінського).

У православному і греко-католицькому богослужінні заупокійною службою є **панахида** (від *грец.* *pas* – весь, *nis* – ніч, *ado* – співаю; або *rappihis* – всенічне бдіння) – скорочений чин погребіння. Велика панахида, на якій співаються непорочні, називається парастасом. Структура звичайної панахиди: обичний початок, 90-й псалом (замість шестипсалмія), заупокійна ектенія; «Алилуя», тропарі «Глибиною мудрості» і тропарі «По непорочних» («Святих лик обрете джерело життя») і мала заупокійна ектенія; сідальний «Покій, Спасе наш», 50-й псалом і канон на шостий глас «Яко по суху перейшов Ізраїль» або восьмого гласу «Воду пройшов». Хор замість читання тропарів виконує «Упокой, Господи, душі покійних рабів Твоїх», «Слава – І нині». Після шостої пісні канону співається кондак «Зі святими упокой» та ікос «Сам Єдин еси Безсмертний». Панахида закінчується літією («Трисвяте», «Отче наш», «Со духи праведних») і ектенія; після відпусту співається «Вічная пам'ять».

4. 4. Оперні хори (хорові сцени)

Хорові епізоди, а потім сцени, за винятками окремих жанрових різновидів оперного спектаклю, відіграють важливу роль у його драматургії. Закономірності хорового оперного виконання [за поодинокими випадками, оперні хори виконуються із супроводом оркестру; з участю солістів (головних і другорядних персонажів твору) або самотійно; на сцені (переважно), або поза сценою (початковий куплет хору селян «Болят мои скоры ноженьки» з

¹² Костюк Н. Літургія // Українська музична енциклопедія. – К. : ІМФЕ, 2011.

1-ї дії опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського; хор хлопців «Туман хвилями лягає» з опери М. Лисенка «Утоплена»)] породжують широкий спектр завдань.

Функції оперних хорів, окрім обов'язкової участі хорового колективу в драматичній дії, модифікуються в залежності від стильових і жанрових особливостей, у т. ч. індивідуальних уподобань композиторів. Отже, роль оперних хорів диференціюється загалом так:

Пасивні функції (епізодичні і вторинні):

- функція фону [хори у жанрі опери-seria («Алкід» Д. Бортнянського) і опери-buffa; також, наприклад, «Кармен» Ж. Бізе)];
- ілюстративна функція [хори з опер епохи класицизму («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), також значний масив романтичних опер («Русалка» О. Даргомижського)].

2. Функції, що можна назвати проміжними:

- коментуюча функція (хори у її межах часто наділені статично-ораторіальним характером, як у операх «Руслан і Людмила» М. Глінки чи «Орестеї» С. Танєєва);
- учасника дії (хори з опер «Ямщики на подставе» Е. Фомина).

Активна функція:

- епізодично провідного учасника дії (хори фурій з опери К. В. Глюка «Орфей»; опери «Набукко» Дж. Верді; Хор полонених українців з II дії опери «Роксолана» Д. Січинського; У операх епохи романтизму переважно пов'язані з узагальненим образом народу);
- єдиний учасник дії (хорові сцени з опер «Борис Годунов» М. Мусоргського і «Тарас Бульба» М. Лисенка; хорові опери «Ятранські ігри» І. Шамо, «Золотослов» Л. Дичко).

Спектр жанрів і форм, охоплених оперними хорами, – безмежний: від мініатюр – до розгорнутих багаточастинних контрастно-складових форм і цілих творів. Хори можуть створювати колоритний фон і ефект статичних монументальних фресок, відтінювати або посилювати кульмінаційні епізоди тощо. Так само безмежним є стилістичне виконання навіть у межах однієї стильової епохи. Найбільш динамічними, наділені потужним образним розвитком із відповідно задіяним комплексом виразових засобів, є хорові сцени.

Жанрові закономірності активно і безпосередньо впливають на драматургію хорової композиції. Так, у хоровому аранжуванні знаменитої арії «Kommt, süßer Tod» (дослівно перекладається «Прийди, солодка смерть»; назва у російському перекладі А. Машистого – «Сердце, молчи») зі збірки «Geistliche Lieder und Arien mit beziffertem oder unbeziffertem Bass aus Schemelli's Gesangbuch» Й. С. Баха (оригінал – BWV 478) стилізується фактура протестантських хоралів, активно культивованих визначним композитором¹³. Навіть попри сутнісні зміни, застосовані у тексті перекладачем, інтонаційність цього твору (і врахування щільного взаємозв'язку із змістовним наповненням) виявляє приналежність до особливого блоку творів Й. С. Баха – кантат на Богоявлення і деяких басових кантат, у яких А. Швейцер зауважив «пристрасно-екстатичне, тріумфуюче звернення до смерті, із закликком захоплено віддатися їй». Вдало відтворені в аранжуванні зосереджена неквапливість і споглядальність розгортання інтонаційної ідеї, які мотивують звернення до жанру хоралу.

Інший приклад інтерпретації первинного жанру – хорова обробка української народної пісні «Вийди, Грицю, на вулицю», здійснена О. Кошицем. Діалогічно-жартівлива природа пісенного джерела спонукала митця до створення яскравої жанрової сцени, в основі драматургії якої – зіставлення двох образних блоків на основі відтворення своєрідної гри парубків і дівчат, типової для багатьох фольклорних зразків (відповідні відмінності вияв-

¹³ Інший варіант інтерпретації – версія для віолончелі, здійснена П. Казальсом.

ляються у інтонаційності різних пластів). Саме цей чинник сприяв наближенню музичної драматургії цього твору до сценічної.

Складніше розкрити драматургічні особливості твору, якщо він є частиною більш масштабної композиції. В такому випадку потрібно вивірити глобальну лінію розвитку з місцевою, зіставити смислові акценти та кульмінації. Так, друга частина кантати С. Танєєва «Іоан Дамаскін» відіграє функцію лірично-філософського центру з виразним акцентуванням психологічного аспекту: «Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает». В цьому аспекті вона близька до містично-споглядальної першої та виразно контрастує з динамічною третьою частинами. Проте другий розділ цієї частини, де відбувається драматизація емоційної сфери, провіщує характеристики образної сфери фінальної фуги. Відтак, за аналогією до сонатно-симфонічного циклу, виявляються ознаки поєднання функцій повільної частини (на основі жанру хоралу) та драматичного скерцо. При цьому розімкненість другого розділу виносить розв'язку конфлікту за межі частини: кульмінаційна вершина цієї пристрасної молитви припадає на перший період третьої частини – тему фуги. Такий варіант зіставлення жанрових закономірностей увиразнює ефектність переходу (текст «И ею, братья, вас молю, да каждый к Господу взывает») до екстравертивного заклику («В тот день, когда труба»), що долає межі суб'єктивних переживань.

Таким чином, з'ясування жанру хорового твору та жанрових компонентів у його змісті, відповідності авторського визначення проявленим жанровим закономірностям є обов'язковою умовою осягнення художньої концепції. Як найбільш очевидна сфера прояву конкретного музичного змісту, жанр типологічно узагальнює надзвичайну різноманітність конкретних комунікативно-ситуативних, конструктивно-композиційних, семантичних, акустичних тощо чинників. Тому вміння виявляти різноманітні аспекти дії і взаємодії жанрових факторів належить до першорядних у майстерності майбутнього диригента.

Рекомендована література:

- Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература. – М. : Музыка, 1986. – Вып.1.
История зарубежной музыки / Учебник для музыкальных вузов / под ред. В. В. Смирнова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001.
Кошмина И. Русская духовная музыка. История, стили, жанры. – М. : ГИЦ Владос, 2001.
Локшин Д. Зарубежная хоровая литература. – М.: Музыка, 1966.
Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наук. думка, 1979. – 218 с.
Пархоменко Л. О., Костюк Н. О. Хорова творчість // Історія української музики. – К. : ІМФЕ, 2004. – С. 119–139.
Пархоменко Л. О. Хорова творчість // Історія української музики. – К. : ІМФЕ, 2009. – С. 160–217.
Розеншильд К. История зарубежной музыки до XVIII века. – М. : Музыка, 1973.
Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: Пер. с англ. – СПб. : Мирт, 2001.
Усова И. Хоровая литература – М. : Музыка, 1976.

Розділ V. Стилiстичнi характеристики

5. 1. Мелодика. Ладотональнi та гармонiчнi властивостi хорового твору

Один з найбільш вiдповiдальних моментiв музично-теоретичного аналізу хорового твору – розгляд його мелодики. В умовах європейської музичної культури останнiх столiть роль мелодики поруч з ритмом i гармонiєю є визначальною з iєрархii музично-виражальних засобiв. Якщо ритмика чи гармонiя музичного твору iнодi можуть розглядатися з самостiйному значеннi, то мелодика, як явище безумовно синтетичне, виступає у щiльнiй взаємодiї з усiма музично-виражальних засобiв. Аналізуючи мелодичнi явища, необхідно враховувати особливостi ритмики, звуковисотного розташування у фактурi, тембрального забарвлення, динаміки, темпу, агогiчних нюансiв та артикуляцiї. У цiй синтезуючiй сутi полягає її художня сила i вплив на слухача. В нiй зосередженi й основнi ознаки стилю композитора, а також втіленого ним конкретного музично-поетичного образу.

Мелодiя – це одноголосно виражена музична думка; одноголосна послiдовнiсть рiзних за висотою та ритмiчною тривалiстю звукiв, надiлена виразною образнiстю й осмисленiстю. Мелодику твору можуть складати одна або декiлька мелодiй.

Велику роль в будовi мелодiї вiдiграє вибраний для неї стиль – кантиленний ми речитативний. Декламацiйнiсть мелодiї залежить вiд того, який ступiнь вiдображення розмовної мови обраний композитором. Як кожен процес, мелодiя розгортається з часi, тому її будову визначають розчленування на iнтонацiї, мотиви та фрази чи речення. Динамiчнi можливостi й темповi змiни виражають емоцiйнi стани. З точки зору ритмики може йтися про простоту або складнiсть, дроблення чи сумування тощо.

При аналізi мелодики твору на пiдставi типової для неї iнтервальної структури необхідно вказувати, який з рiзновидiв мелодичного руху є домiнуючим (плавний, стрибкоподiбний або мiшаний). Плавний, пошаблевий рух створює враження безперервностi, плинностi, плавностi; стрибки за участi дисонуючих iнтервалiв звичайно створюють напруження; широкi ходи на консонуючi iнтервали створюють враження простору та спокою. Звичайно з мелодицi такi iнтонацiйнi типи поєднуються у вiдповiдностi з образним строем твору. Велике значення має питання про кульмінацiю мелодiї як зону чи точку її найбільшої напруги. Якщо мелодiя має одну головну кульмінацiю, то вона переважно розташована з заключнiй частинi мелодичної побудови. Кульмінацiя може готуватися мелодичними хвилями, найчастiше висiдними.

Мелодичнi побудови iстотно впливають на гармонiчну мову. Якщо з гомофонно-гармонiчному творi мелодiя набуває ладового забарвлення головним чином завдяки акордовiй пiдтримцi, то в полiфонiчнiй музицi гармонiчна вертикаль складається пiд впливом горизонталi. Вживання дiатонiки чи хроматики з мелодицi вiдповiдно позначається i на супроводжуючих її гармонiчних структурах: альтерування, як засiб посилення функцiонального напруження звукiв мелодiї, спричинює ускладнення будови акордiв i сприяє iнтенсификацiї ладо-тонального плану твору. Важливою рисою мелодiї є її ладо-гармонiчна сторона. Це перш за все виявляється у її нацiональнiй своєрiдностi. Так, для пiснi характерним є вживання гармонiчного мiнору, гуцульського ладу, та деяких специфiчних зворотiв (наприклад, iнтонацiйного ходу III-II-I-VII-VI ступенях гармонiчного мiнору).

Аналіз мелодiї з точки зору ладової напруги та iнтервалiки є суттєвим фактором для осмислення рис художнього образу. Наприклад, у хорi полонецьких дiвчат (друга дiя опери

«Князь Ігор» О. Бородіна) використано пентатонічні звороти, які надають музиці східного колориту. Великого значення надається ладовому забарвленню та напруженню тих чи інших інтонацій: мінор надає їм похмурості, мажор – просвітлення, інтонаційні звороти у перемінних ладах створюють ефект гри світлотіні.

Усталене виражальне значення певних інтервалів широко застосовується у різноманітних музичних стилях: зменшена септима як вираз особливої напруги (тема фуги в першій частині «Kyrie eleison» Реквієму В. А. Моцарта); мала терція – характерний інтервал багатьох мінорних мелодій в якості ладово-визначаючої інтонації; висхідні велика і мала сексти, як вираз широти і консонантності.

Виразність мелодичної лінії спирається на зв'язок висхідного руху із зростанням напруги, а низхідного – з її спадом. Хвилеподібність утворюється внаслідок чергування цих напрямків. Якщо у мелодиці тривалий час повторюється один звук, на перший план виступають виражальні можливості ритму, темпу, динаміки і т. д. Згаданий тип мелодичного руху створює враження монотонності. У повільному темпі така мелодична «застиглість» часто використовується для передачі похмурих, пригнічених емоцій. Повторення звуку з швидкому темпі створює враження енергії, активності, а іноді й тривоги. Доволі часто звучання мелодії у високому регістрі створює враження легкості, прозорості, а з низькому – масивності, важкості. При виразності мелодія часто залежить від напрямку її розгортання.

Цікавим є явище так званої прихованої поліфонії – уявного розщеплення мелодичної лінії на дві або й три. Таке завуальоване багатоголосся надає мелодії рельєфності та об'ємності.

Гармонічний і ладо-тональний план музичного твору виконують різноманітні взаємодоповнюючі функції. Вони активно впливають на формотворчі процеси з усіма властивими для них співвідношеннями. Гармонічні фактори виразно членують форму на складові фрагменти, зокрема, каданси. Резерви функціональних та фонічних можливостей гармонії сприяють її ролі у втіленні яскравої музичної образності, в якій може бути підкреслена її експресивна суть, або колористичне значення. Отже, з одного боку, гармонія є глибинним нервом, рушійною силою звукового процесу (особливо в умовах тонального мислення), а з другого – спосіб вираження образно-емоційних нюансів музичного твору. Діатоніка чи хроматика, функціональне напруження чи статика колористичних співзвуч, щільність чи розрідження звукових вертикалей, співвідношення традиційних акордових структур з новоутвореними та багато інших явищ гармонічного мислення – усе це може бути враховане в аналізі конкретної хорової композиції.

Коротко зупинимося на розгляді деяких виражальних та формотворчих моментів тонального плану. Так, наприклад, відхилення від початкової тональності сприяють подоланню можливої одноманітності і стимулюють розвиток. Повернення до початкової тональності приводить до логічної завершеності побудови.

Загальну тональну будову, а при потребі і зміни гармонічних функцій, потрібно фіксувати в буквенно-цифровій схемі. В даному розділі аналізу бажано визначити, які способи розвитку застосував композитор у творі: тонально-гармонічні відхилення (короткочасний перехід в іншу тональність без закріплення в ній); зіставлення (поява нової тональності на межі розділів форми без попередньої її підготовки); модуляція (перехід в іншу тональність і закріплення в ній). Не завадить уточнити, яким способом здійснена модуляція – шляхом відхилення чи за участю перерваної каденції, через посередню тональність чи енгармонічний акорд, а можливо й способом мелодичної модуляції.

Аналізуючи стиль гармонічної мови хорового твору, визначаємо, що мало вирішальний вплив на цей засіб виразності: мелодика (як головна, рівноправна чи підлегла гармонії), поліфонія (зазначити, чи виникають співзвуччя під впливом горизонталі, чи в результаті гомофонно-гармонічного мислення), якою є, поряд з традиційними акордами, виражальна роль нових співзвуч (їх «генетичне» походження від поліфонічної, класичної, романтичної чи сучасної гармонії), органних пунктів, хроматики. Обов'язково потрібно визначити тип гармонічних каденцій (автентична чи плагальна; повна або неповна), а також їх структурну та виражальну функцію (половинна чи заключна), адже в деколи саме каденція дає вірні орієнтири у визначенні форми. При цьому варто пам'ятати, що каденційні побудови – результат гармонічного мислення композитора, тобто характерні їх якості визначаються індивідуальним авторським стилем.

Розглянемо особливості хорового твору "Серце, молчи" Й. С. Баха (*нотний приклад 2*). Хід тонального розвитку цієї композиції щедро збагачений витонченими гармонічними нюансами, різноманітними відхиленнями. За основної тональності до мінор, тут зустрічаються майже всі тональності першого ступеня спорідненості (крім тональності шостого ступеню). Така мінлива ладо-тональна палітра дозволяє гнучко відобразити текстові відтінки, створити одухотворений, рухливий гармонічний фон, що значно оживляє розгортання доволі стриманої мелодії. На гармонічну мову твору наклали відбиток – улюблений Й. С. Бахом жанр хоралу (це особливо відчувається в каденціях) та притаманний йому поліфонічний стиль. Поєднання цих явищ сформувало цікавий гармонічний ефект: сміливе застосування септакордів і найрізноманітніших допоміжних і прохідних звуків, частих затримань і переднімань. Поліфонічність мислення композитора позначились у цьому творі на розслоєнні звукових горизонталей – лінії руху партії сопрано, тенора та альта (функція басу – гармонічна опора). Наслідком цього стала складна акордова вертикаль. Цікавим є співвідношення каденцій у цьому творі. Каденційна побудова, що закінчує перший фрагмент твору, закріплює тональність соль-мінор, основна ж тональність з'являється тільки в повній заключній каденції.

Хор «Ночевала тучка золотая» П. Чайковського (*нотний приклад 1*) написаний в тональності фа мінор, яка забарвлена похмурим колоритом. Протягом розгортання хору тут відбуваються часті відхилення в стрій паралельного мажору. Особливістю гармонічної мови даного твору є вживання композитором побічних III і VI ступенів, які збагачують гармонічний колорит і згладжують ладо-тональні переходи. Наявність цих ступенів виявляє і національні основи гармонічного мислення – схильність до ладової перемінності властиву багатьом слов'янським композиторам.

Невід'ємним виразовим фактором гармонічного стилю хорового твору є акордова вертикаль. Так, вражаючий ефект створює застосований гармонічний прийом у доповненні до низки варіацій обробки української народної пісні «Журба за журбою» Ю. Мейтуса (*нотний приклад 6*). Після витриманої упродовж всього музичного тексту тональності соль мінор (до того ж її панування підкреслено численними тонічними органними пунктами), першим співзвуччям заключного двотакту є секундакорд шостого ступеню з розщепленою септимою і неакордовим звуком – пониженою квартою. І хоча у наступному співзвуччі розщеплення «знімається», композитор досягає мети – після фактичного заціпеніння у останній варіації створено враження глибокої особистої трагедії.

Йде мова не лише про структуру обраних композитором співзвуч, а й про щільність чи протилежну їй розрідженість звучання, які істотно впливають на формування музичного

образу. Звукова тканина хорового твору має багаті резерви: наближення або максимальне віддалення голосів хорової партитури породжує враження згущення, стиснення або прозорості вертикальних співзвуч. Синхронний рух голосів нерідко зумовлює гармонічні паралелізми.

Невичерпні можливості має перегармонізація, тобто надання тривало повторюваній мелодичній побудові нового гармонічного осмислення, що посилює різні смислові нюанси. Трапляються випадки перегармонізації великих мелодичних фрагментів. Ось, наприклад, Й. С. Бах, komponуючи знаменний хор «Stucifixus» («Розп'ятий») з Високої меси, протягом 14 повторень однієї і тієї ж чотиритактової теми басу (поліфонічні варіації типу *Basso ostinato* на основі жанру пасакалії) жодного разу не повторює її гармонізації. У опері «Князь Ігор» О. Бородіна виникає інша ситуація: хор половецьких дівчат «Улетай на крильях ветра» має три пісенні куплети, в яких варіантні видозміни виступають не лише в підголосковій поліфонії, а й завдяки виразним колористичним нюансам перегармонізації мелодії цих куплетів.

Серед репертуарних хорових творів, трапляються такі, що базуються на особливій мажоро-мінорній системі тонального мислення, – модальній гармонії. В основі модальності лежить ладова структура (від «модус» – «лад») – використання комбінацій міксолідійських, фригійських, дорійських та інших ладових утворень. Розквіт модальної гармонії належить хоровій творчості майстрів Середньовіччя, а на завершальному його етапі – творчості представників так званої строгої хорової поліфонії – Дж. Палестріни, О. Лассо і особливо Джузальдо. Звернення до ідеї модальності відбувається і з наш час. Елементи модальності в поєднанні зі здобутками сучасної гармонії містять хорові композиції К. Шимановського і Б. Бартока, які у пошуках новизни зверталися до архаїчних пластів вітчизняного фольклору. Особливого роду модальність постає у хорових творах французького композитора О. Мессіана, який створив власну модальну систему. Звернення до ладової «поліхроматики» в поєднанні з основами тонального мислення значно розширює виразові можливості гармонії, породжує оригінальне сплетіння різноманітно забарвлених звукових ліній і нечувані досі звукові комбінації новоутворених співзвуч – терпких і напружених колористичних.

Особливого значення в сфері сучасного гармонічного мислення займають сонористичні ефекти. Сонористика (від *итал.* *sonorus* – звучний, шумний) як музичне явище виникла в західноєвропейській музиці у 60-х роках ХХ ст. Головна її ідея – пошуки нових колористичних якостей, нової тембральності. Це виявилось з галузі не лише симфонічної та інструментальної музики, де сонористичні ефекти досягаються нетрадиційним використанням традиційних інструментів, або впровадження з європейський оркестр екзотичних інструментів.

Хорова сонористика – це впровадження в звучання хору елементів шепоту, свисту, сміху, глісандо, зойків чи вигуків, які можуть сполучатися з вокальним співом. Щодо гармонічних знахідок у сонористичних хорових композиціях, то тут звертають на себе увагу звукові «плями» – оригінальні співзвуччя без виразної приналежності чи зв'язку з якоюсь певною тональною сферою. Це можуть бути своєрідні грона секунд, кварт, різні за інтервальним складом акордові вертикалі. Виразове їх значення в залежності від образного змісту твору різко експресивне (в драматичних епізодах), іноді – колористичне, коли виникає враження мінливих барвистих переливів на живописному полотні. Оригінальним хоровим твором такого роду є цикл «Нічні сцени» А. Вієру, написані на тексти Ф. Г. Лорки: тут і чудові ноктюрнові епізоди, і моторошні сцени. Вражаючі ефекти сонористичних знахідок містять хорові твори В. Лютославського, К. Пендерецького, Р. Щедріна, українських композиторів – Л. Дичко, І. Карабиця, Є. Станковича та багатьох інших сучасних авторів хорової музики.

При аналізі гармонічної мови важливо уникнути помилкового враження, що якість музичної композиції безпосередньо залежить від складності гармонічних явищ. Хибність такого підходу може привести з ряді випадків до недооцінювання художньої вартості тих творів, у яких гармонічна мова не виявлятиме особливо складного арсеналу засобів, а базуватиметься, скажімо, на одній тональній сфері, на використанні мінімальної кількості гармонічних функцій, на тривалих остинатних співзвуччях.

Адже в багатьох високохудожніх зразках хорової музики саме ця елементарність, навіть, здавалося б, примітивність гармонії виступає головним фактором образно-сислової виразності і забезпечує переконливий художній ефект. Так, у хорі «Любови однообразна грусть» Й. Брамса композитор умисно відмовився від спокуси обрати гармонію мозаїчну, розцвічену барвами, спеціально обмежив себе скупю нерухомою тонікальністю. Митець цитує тут мелодію знаменитого «Шарманщика» Ф. Шуберта і посилює емоційну застиглість та печальне звучання хору канонічною імітацією нижніх голосів хорової партитури. Також і в чудових хорових частинах зі сценічної кантати "Карміна бурана" К. Орфа елементарність гармонії компенсується віртуозною грою ритму, дивовижним колоритом оркестрового супроводу, заворожуючими, гіпнотизуючими мелодичними поспівками.

5. 2. Метро-ритміка

У хорових творах, створених на основі літературного тексту, музичний метр (чергування сильних та слабких долей) вступає у взаємодію з метром вірша, в більшій чи меншій мірі відповідаючи останньому. Ця складна взаємодія породжує іноді досить специфічні особливості. Розрізняються метри: прості (з однією сильною долею); складні (з сильною та відносно сильною долями); мішані (об'єднують декілька різнорідних простих метрів).

Вираження метру в цифровій схемі називається розміром. Прості розміри з залежності від метричної організації бувають дводольними ($\frac{2}{4}$) та тридольними ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$). Відповідно складні розміри також поділяються на дводольні та тридольні ($\frac{4}{4}$; $\frac{6}{8}$). Часто використовуються перемінні розміри – розміри, що відтворюють перемінність метру в рамках невеликих-музичних побудов. Так, у хоровій обробці української народної пісні «Із-за гори сніжок летить» М. Леонтовича (*нотний приклад 20*) використано перемінний розмір $\frac{12}{4}$ та $\frac{7}{4}$.

Важливою образно-виражальною деталлю ритміки музичного твору є обраний композитором характерний ритмічний малюнок. Ритмічний малюнок може бути «плакатним» – чітко окресленим, стабільним, іноді умисно незмінним; протилежний випадок – гнучкість, пластичність, невимушеність або особлива вибагливість змін ритмічного малюнку. Проста, лаконічна ритмоформула в одних випадках здатна виражати суворість, застиглість або й примітивну агресивність, а в інших випадках – лагідність, спокій, заколисуюче погойдування. Така ж ситуація із гнучким, постійно мінливим ритмом: іноді він створює образи жваві, енергійні, повні запалу, динаміки, невимушеної витівки, іноді виражає процес нестабільності, емоційної неврівноваженості, хаосу, блукання.

Окреме питання постає при розгляді звуконаслідувальних ресурсів ритміки музичного твору: вона здатна відображати жанрову символіку, пластику руху чи жесту. Так, перемінність метрики ($\frac{3}{2}$ і C) виявляється основним формотворчим чинником у хорі «Да ісполнятся» В. Матюка.

Крім того, окремі музичні жанри теж мають ряд особливостей ритмічної організації, закріплені багатовіковою художньою практикою. Наприклад, надзвичайно складна, своєрід-

на ритміка властива епічним жанрам, творам розповідно-драматичного характеру; доволі гнучкою і вільною є ритмічна будова народних ліричних пісень. Складний ритмічний малюнок може також виникнути як наслідок розмежування хорової партитури на окремі пласти. Так, в хорі «Кто, волны, вас остановил» Б. Лятошинського фактура поділяється на дві автономні за ритмічною організацією верстви: у верхній зберігається основний розмір твору ($4/4$), тоді як в нижній регулярно проводиться тріольний малюнок, який створює ілюзію розміру $12/8$. Такий художній прийом виправданий змістом поетичного тексту: нижній пласт фактури втілює образ хвиль.

Застосування композитором поліметрії може базуватись на певних сюжетних особливостях композиції. Так, у хорі «Туман хвилями лягає» М. Лисенка майстерно використано поєднання чоловічого (у тридольному метрі) та жіночого (у дводольному метрі) планів. Ускладнення ритмічної стилістики хорової композиції може відбуватись і внаслідок впливу поліфонії (самостійність ритмічного малюнку хорових партій, компліментарна ритміка, зіставлення ритміки хорового співу та інструментального супроводу). Про свободу та складність ритмічної організації свідчать такі твори, з яких метр і розмір композитором не визначається (наприклад, обробка української народної пісні «Сине море» М. Леонтовича) (*нотний приклад 21*).

5.3. Фактура

Фактура є звуковою «тканиною» музичного твору. Утворена комплексом усіх звукових ліній, пластів і голосів, що виступають у різних функціональних співвідношеннях і які утворюють єдине звукове ціле, фактура виявляє здатність «сконцентровуватися» і «розсіюватися», «згущуватися» і «розріджуватися», ущільнюватися і стискатися до мінімуму, розгалужуватися на окремі звукові горизонтальні лінії і зливатися в монолітну однострунну течію. За рівнем звукового насичення фактура може бути густою, в'язкою, компактною, щільною або навпаки, прозорою, невагомою, витонченою. Лише ці якості фактурного закладу з рамках хорової багатоголосої композиції дають багатий матеріал для дослідження змісту партитури, для з'ясування важливих смислових деталей. Так, саме колористичні можливості різних фактурних викладів використав як основний чинник драматургії О. Нижанківський у хорі «Золоті зорі» на слова Ю. Федьковича.

Специфіка хорового письма вимагає також врахування такого параметру, як об'ємність звучання (амбітус, діапазон, взаємодія крайніх горизонтів звукового потоку). У зв'язку з цим диригент-виконавець у процесі роботи з хором враховує регістрові віддалення, виразність виконання верхів і низів хорової партитури.

Додатковий ефект об'ємності, просторовості, звукової перспективи створює часто застосовуваний в хоровому письмі прийом регістрових переключок, антифонності, чергування хорового tutti та соло. Згадаємо хоча б вражаюче звучання частини «Confutatis» із реквієму В. А. Моцарта, де грізна лавина басів і тенорів декількаразою спиняється перед світлою і благальною реплікою жіночого хору «Поклич, поклич мене!». Жах, погроза і сум'яття змінюються пристрасною надією, щирою молитвою.

Величезні можливості виявляє фактура при створенні пейзажно-колористичних картин. Композиторські знахідки з цього відношення різноманітні: це й дивовижна прозорість фактурного матеріалу, що асоціюється з ранковою прохолодою, саявом погідного дня, і м'який, заворожуючий плин звукових ліній. Пульсуючий ритм фактурних згущень і розріджень, а

також диференціація звукової тканини на декілька пластів створює можливості до відтворення образів «першого» (рельєфний тематичний матеріал) та «другого» планів. Один із них планів може бути активним, а інший – статичним і малорухливим.

Музика ХХ ст. принесла численні відкриття в сферу фактурного викладу: це елементи алеаторики (впровадження випадковості, вільної імпровізації з окремих партій хору) і сонористики (сполучення тембрових пластів, звукових «плям»). Пуантилістична манера А. Веберна (своєрідна «крапкована» техніка, витончена арабеска з коротких мотивів, розділених паузами) позначалася на його камерних кантатах. Фактура творів А. Шенберга тяжіє до протилежного ефекту – максимального згущення, велетенської експресії звукових мас (заключний фрагмент із «Пісень Гурре»).

Аналіз фактури окремого хорового твору сприяє осягненню особливостей звучання того чи іншого його фрагменту: специфіки співвідношень функцій голосів і фактурних пластів; простеження закономірностей фактурної організації як складової загальної музичної драматургії і динамічного плану; зіставляти конкретний домінуючий тип фактури із фактурою типового жанрового інваріанту для виявлення можливих відхилень від «норми», які, у свою чергу, можуть свідчити про приховані семантичні нюанси.

Фактура – яскравий показник індивідуального стилю композитора, приналежності до тієї чи іншої музично-стилістичної епохи. Недарма одне із значень терміну пов'язується із поняттям «склад письма». Стиль письма помітно модифікувалися з ході еволюції світової музичної культури. В окремі історичні періоди сформувалися такі основні типи фактур як монодична, гетерофонна, поліфонічна, гомофонно-гармонічна та гармонічна.

Монодія – найбільш давній за походженням тип фактури. Це – одноголосна музична тканина в унісонному викладі. Монодичною була антична та рання середньовічна музика. Традиція унісонного виконання властива григоріанським хоралам і знаменним розспівам. Існує монодія і в наші дні, зокрема, у східних культурах, які не знають багатоголосся (наприклад, в узбецькому і таджицькому макамі, де унісонний спів дублюється інструментальним ансамблем). Окремі монодичні фрагменти використовуються і в багатоголосих партитурах як фактор контрастності звучання, як засіб підкреслення особливо важливих елементів поетичного тексту, як вираження сконцентрованості музичної думки і, подекуди, як прийом стилізації давніх традицій.

Гетерофонія є проміжною ланкою між монодією і поліфонією (багатоголоссям). У ній спостерігаються епізодичне розгалуження поодиноких голосів від головної унісонної мелодії, які оживляють звукову тканину варіантними поспівками. Гетерофонна фактура – характерна ознака народного ансамблевого і хорового співу. Професійні композитори доволі часто наслідують цю традицію у своїх хорових композиціях. Гетерофонія – частковий прояв більш розвиненої підголоскової поліфонії, в якій основна мелодія супроводжується додатковими підголосками, що збагачують її новими мелодичними варіантами, іноді т. зв. второю, яка подекуди набуває рівноправного значення. Головний мелодичний наспів в умовах такої рухливої тканини часто передається з одного голосу в інший. Характерний приклад – обробка української народної пісні «Зашуміла ліщинонька» М. Леонтовича (*нотний приклад 18*). Тут голоси хоч і рухаються в характері основної мелодії з незначним ритмічним відхиленням, але відчувається прагнення надати їм рівноправності з основною мелодією. Пояснення цих явищ криється в естетичних засадах народного хорового співу, де кожен учасник виконавського ансамблю прагне виявити свою ініціативу, збагатити своєю власною фантазією колективне виконання улюбленого наспіву. Цей принцип отримав неперевершене втілення у хорі поселенців з фінальної дії опери «Князь Ігор» О. Бородіна.

Вищими формами європейського поліфонічного стилю є **два види поліфонії – імітаційна і контрастна**, що досягли свого розквіту в рамках професійного мистецтва. Ранні стадії її формування – органум, дискант, мотет. Вироблені багатовіковою композиторською практикою прийоми імітаційної та контрастної поліфонії мали свої прообрази у сфері народного музикування, хоча й не набули там домінуючого значення (зразок народно-поліфонічної імітації, відомий з XIII ст. – шестиголосий «Літній канон»).

Імітаційна поліфонія – часте явище з різноманітних хорових композиціях, в її основі лежить принцип імітації, тобто наслідування різними голосами хорової партитури одного і того ж мелодичного фрагменту. Прикладом є канон «Над річкою бережком» М. Леонтовича (*нотний приклад 21*). Багаторазове повторення в різних верствах звукової тканини мелодичної побудови створює враження тематичної однорідності, іноді сприяє інтенсивному згущенню звучання і приводить до емоційного насичення. Канон, fuga, фугато, різноманітні імітаційні переклички голосів та імітаційні епізоди в межах гомофонної (неполіфонічної) композиції – усе це конкретні прояви імітаційної техніки, щедро представлені хоровим мистецтвом.

Контрастна поліфонія – одночасне поєднання різних в мелодико-ритмічному відношенні тематичних побудов, кожна з яких достатньо самостійна і в образно-емоційному плані. Приклад контрастної поліфонії – обробка української народної пісні «Піють півні» М. Леонтовича (*нотний приклад 22*). В цьому творі у першому куплеті яскраво протиставляються дві теми (основна і контрастна) та відбувається їх самостійний інтонаційний розвиток. Динамічний розвиток обох тем проходить напрочуд інтенсивно, і друга, контрастна, мелодія поступово переходить до верхнього голосу, ніби долаючи основну. Цей фрагмент є загальною кульмінацією твору.

В контрастній поліфонії зіставлення різних тем називаються контрапунктом. Типове місцезнаходження контрастної поліфонії в структурі музичного твору – експозиція (початок fugи «Kugle eleison» з Реквієму В. А. Моцарта, де одразу сполучаються дві теми), іноді кульмінаційна зона, де можливе драматичне зіткнення різних образних площин, зрідка – так звана синтетична реприза сонатної або тричастинної форми, ідеї якої – гармонічне об'єднання раніше протиставлених тем-образів. Так, у репризі першої частини кантати «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва, на тему вступу (хорал «Со святыми упокой») накладено тему головної партії («Иду в неведомый мне путь»). Звичайно, в «чистому вигляді» контрастна поліфонія не виступає у творі постійно, вона може збагачуватися імітаціями або й взагалі поступатися іншому типу фактурного викладу, зокрема гомофонно-гармонічному. Також і в творах, де домінує імітаційна поліфонія (за винятком, хіба що канону), імітація є лише епізодичним явищем у фактурі твору, навіть в умовах такої деталізованої і строго регламентованої поліфонічної форми, як fuga. Таким чином можна говорити про взаємозбагачення різних типів фактур в рамках єдиної музичної композиції.

Зріла поліфонія в ході еволюції європейського музичного мислення пройшла два головні історичні етапи: це так званий строгий і вільний поліфонічний стиль. Поліфонія строгого стилю (її ще називають хоровою, акапельною) була характерною для нідерландської, італійської та інших шкіл XV–XVI ст. Вона була витіснена поліфонією вільного стилю, яка продовжує розвиватися і в сучасну епоху. Вершиною цього стилю є творчість Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя.

Своєрідним рубежем між зазначеними стилями став історичний період кінця XVI – початку XVII століть, коли в зв'язку із зародженням опери виразно сформувалося якісно нове явище – гомофонно-гармонічний склад (гомофонія). Гомофонно-гармонічна фактура

покликана виділити звучання індивідуального голосу, що підтримується інструментальним супроводом. Тому гомофонії властиві розподіл фактури на дві нерівнозначні пласти – першорядну за значенням мелодію і підпорядковану їй гармонію. Цей принцип використовується в різних жанрах. Зокрема, у обробці української жартівливої народної пісні «Женчичок-бренчичок» (нотний приклад 9) М. Леонтович у створенні хорової фактури наслідує традиції народного гуртового виконання українських народних пісень із розташуванням основної мелодії у верхньому голосі. Водночас композитор збагачує гомофонно-гармонічну вертикаль за рахунок мелодизації інших голосів.

Ще один тип фактури – **гармонічна або акордова**, яка переважно асоціюється з багатоголосим хоралом, у якому в синхронному (одночасному для всіх голосів) ритмі звучать акордові послідовності. На відміну від гомофонії, такий тип фактури виражає швидше колективні емоції і духовне єднання – суворий аскетизм, молитовний екстаз або велич піднесених почуттів і благородних помислів. Хоральність, що походить із надр середньовічного духовного церковного мистецтва, зберегла свою художню актуальність і до наших днів, постаючи в різноманітних смислових нюансах багатьох хорових творів. Так, у хорі «Сонце заходить» С. Людкевича на слова Т. Шевченка акордовий виклад тематичного матеріалу початкового розділу покликаний відтворити дещо відсторонений відтінок у споглядання вечірнього пейзажу.

Сонце заходить

Слова Т. Шевченка

Музика С. Людкевича

The musical score is presented in two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The tempo is marked 'Molto largo' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are: Сон - це за - хо - дить, го - ри чор - ні - ють, пта - шеч - ка тих - не, по - ле ні - мі - є.

The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked 'molto rall. perdendosi' and the dynamics are 'dim.'. The lyrics are: пта - шеч - ка тих - не, по - ле ні - мі - є.

Важливий аспект аналізу хорової партитури – дослідження взаємодії фактури і форми. З одного боку, фактура здатна приймати активну участь у створенні виразних контурів музичної форми, а остання, в свою чергу, може породжувати нові якості фактурного викладу

в тому чи іншому розділі музичної композиції. Зв'язковою ланкою між ними є тематична драматургія. Зміни образно-тематичних елементів протягом розгортання музичного твору часто супроводжуються контрастним зіставленням різних типів фактури, що набуває значення важливого фактору членування музичної композиції на окремі фрагменти, розділи, частини.

Вибір того чи іншого фактурного складу завжди зумовлений конкретною художньою потребою. Так, "монофактурний" виклад твору, монолітний звуковий матеріал є прекрасним засобом втілення як образної монотонності, так і надзвичайно динамічного, на одному диханні, розгортання. В сучасних хорових композиціях, творці яких часто експериментують із закономірностями тематизму і формоутворення, саме фактура часто виступає на перший план, даючи необхідні орієнтири для визначення фаз розвитку, ролі звукових «полів», драматургічних зон тощо. Контраст фактурних планів можливий не лише у їх почерговому викладі, але й в одночасному з'єднанні. Цей оригінальний прийом музичної драматургії в ряді хорових композицій яскраво втілює дуалізм ідейно-художнього смислу, або й драматичне зіткнення різних за значенням образно-емоційних сфер.

Ще один момент, що пов'язує музичну форму і фактуру – це вплив на останню основних типів викладу тематичного матеріалу, а саме експозиційного, серединно-розробкового та заключного. Так, експозиційний тип викладу вимагає від фактурного рішення певної цілісності, монолітності, навіть однотипності, тоді як серединно-розробковий отримує втілення в деякій «розірваності», фрагментарності фактурного письма. Заключний тип – монополія логічного завершення, врівноваження «післямови» – часом супроводжується введенням у фактурний пласт тонічних органних пунктів. Звичайно, згадані фактурні функції охарактеризовані в найбільш узагальненому варіанті, і різниця між ними пізнається лише в порівнянні розділів конкретного музичного твору.

Отже, стилістичні властивості хорового твору, слугуючи безпосередніми засобами втілення авторського задуму, водночас виявляють певні типізовані закономірності відтворення образних, акустично-просторових, інтонаційних, жанрових і т. п. правил, які безпосередньо «прикладаються» до того чи іншого змісту чи «ситуації». Вони однаково значимі для аранжування чи обробки і для масштабних хорових полотен, для втілення давніх жанрових закономірностей і конструювання нових художніх систем, які так прикметні для творчості кінця ХХ ст. Часто саме стилістичний засіб є причиною сумніву в авторському жанровому визначенні й протилежної ситуації – виявленні глибинних взаємозв'язків із жанрами, які не помітні при поверховому ознайомленні з твором. Мелодичні, ритмічні, фактурні і гармонічні прикмети музичної мови хорового твору відтак повинні бути предметом уважного аналізу і підґрунтям його високохудожньої інтерпретації диригентом.

Рекомендована література:

- Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. – М. : Музыка, 1991.
Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1978.
Вечір Д. В. Аналіз музики в аспекті фактурно-гармонійного комплексу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки й теорії і практики освіти : зб. наук. робіт. Вип. 11. – Харків : Стиль-Іздат, 2003. – С. 84–92.
Левандо П. П. Хоровая фактура. – Ленинград : Музыка, 1984.
Мюллер Т. Гармония. – М., 1982.
Назайкинский Е. О музыкальном темпе. – М., 1965.

- Птица К. Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
- Семенюк В. О. Заметки о хоровой фактуре. – М. : МГИМ им. А. Шнитке, 2000.
- Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. – М. : ООО Издательство «Композитор», 2008. – 328 с.
- Холопова В. Н. Мелодика. – М. : Музыка, 1984. – 89 с.
- Холопова В. Н. Музыкальный ритм. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.
- Холопова В. Н. Фактура: Очерк. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
- Христов Д. Теоретические основы мелодики. – М., 1980.

Розділ VI. Вокально-хоровий аналіз

6. 1. Визначення типу та виду хору. Діапазон і тембральні характеристики хорових партій. Теситурні умови. Співвідношення теситурних умов у різних партіях.

Для адекватного осмислення особливостей хорового звучання необхідно володіти достатньою інформацією про специфіку організації хорового колективу та вокально-тембральні особливості хорових партій як основної структурної одиниці (на відміну від ансамблю, де цю функцію виконує один співак). Колективність хорового виконання при цьому враховує і, водночас, нівелює індивідуальність кожного зі співаків, де кожна партія (мінімальна кількість учасників – 3) реалізується як унісон (за винятком випадків використання епізодичного *divisi*).

На ґрунті сфери виконавської діяльності й тембральних особливостей можна виокремити академічні, церковні й фольклорні (або академізовані фольклорні) хори. Врахування фактору наявності інструментального супроводження чи його відсутності виявляється у виокремленні в класифікації хорових колективів т. зв. акапельних (від *лат.* *a cappella* – спів у каплиці) хорів.

Наступна грань класифікації пов'язана зі складом учасників і різновидами й тембральністю співочих голосів, за якими надано назви хоровим партіям. Відтак розрізняють мішані й однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі, у яких особливий різновид складає хор хлопчиків) колективи.

Типовий мішаний хор утворений чотирма партіями: сопрано, альти, тенори й баси. Серед однорідних хорів за кількістю партій розрізняють одно-, дво-, три-, чотириголосі та хори з більшою кількістю партій, утворених на основі поділу (*divisi*) основних тембрів (перше і друге сопрано тощо). Типовий дитячий хор і хор хлопчиків сформований двома партіями – сопрано (дискантами) і альтами; жіночий – сопрано й альтами (при *divisi* розрізняють мецо-сопрано та контральто); чоловічий – тенорами й басами (при *divisi* – баритони й баси-октавісти).

Дитячі голоси.

Особливість дитячого хору полягає у тому, що до дев'яти років різниці між голосами хлопчиків і дівчаток немає, оскільки ще не сформовані їх справжні тембри, а загальне звучання – легке і прозоре. У 10–12 років звук набуває більшої насиченості, проявляються тембри жіночих голосів, а у хлопчиків – грудне звучання.

Дискант (сопрано) – високий наспівний і рухливий дитячий голос. Діапазон (g^1-g^2) поділяється на два регістри – верхній (фальцет) і нижній (грудний).

Альт – низький дитячий голос. Діапазон ($g-f^2$) поділяється на ті ж регістри, що й у дисканта. Хоч альт менш рухливий, ніж дискант, його партії звучать насичено, яскраво і виразно.

Жіночі голоси.

Сопрано – високий жіночий голос. Загальний діапазон – c^1-cis^3 . Робочий діапазон – d^1-b^2 .

Розрізняють:

у складі першого сопрано:

колоратурне сопрано, яке характеризується прозорістю й гнучкістю звучання, віртуозністю. Діапазон c^1-f^3 ; регістрові градації: грудний або нижній (c^1-f^1), середній (fis^1-f^2),

верхній або фальцет (fis^2-f^3). Найбільш показовий – високий регістр, де голос звучить сильно і яскраво. Середній регістр м'який. Нижній регістр використовується помірковано (переважно у тихій і помірній динаміці). Звук – легкий, сріблястий, світлий;

лірико-колоратурне сопрано. Наближене до характеристик і колоратурного, і ліричного сопрано, тому при ніжності, легкості й технічності звучання цього голосу м'яке. Діапазон c^1-cis^3 ; регістрові градації: грудний або нижній (c^1-f^1), середній (fis^1-f^2), верхній або фальцет (fis^2-cis^3). Нижній регістр недостатно сильний, середній – світлий, у прозорому верхньому регістрі найвищі звуки часто є різкими;

у складі других сопрано:

лірико-драматичне сопрано. Діапазон c^1-c^3 ; регістрові градації: грудний або нижній (c^1-f^1), середній (fis^1-f^2), верхній або фальцет (fis^2-c^3). За спільності характеристик з лірико-колоратурним сопрано, відрізняється сильним і соковитим нижнім регістром, насиченістю грудного тембру;

драматичне сопрано. Діапазон c^1-c^3 ; регістрові градації: грудний або нижній (c^1-es^1), середній (e^1-f^2), верхній або фальцет (fis^2-c^3). Визначається сильним і соковитим нижнім, сильним і світлим середнім регістрами. Тембрально багатий голос, що у нижньому регістрі наближується до звучання мецо-сопрано.

Альти – середній і низький жіночі голоси. У партії перших альтів переважно використовують ліричні мецо-сопрано, других альтів – мецо-сопрано і контральто. Загальний діапазон $F-g^2$, робочий діапазон – $g-f^2$.

мецо-сопрано (ліричне і драматичне). Середній жіночий голос, якому властиві широкий і насичений звук, достатньо рівний у різних регістрах (проте верхні звуки достатньо різкі, тому практично не використовуються, а нижні звуки – м'які й глибокі). Діапазон $a-v^2$. Регістрові градації: низький ($a-f^1$), середній (fis^1-f^2), високий (fis^2-b^2).

контральто. Рідкісний низький жіночий голос із масивним, густим і соковитим звучанням у низькому й середньому регістрах, напруженістю – у високому. Діапазон $F-g^2$. Регістрові градації: низький ($F-e^1$), середній (es^1-es^2), високий (e^2-g^2). Відіграє роль тембральної основи у жіночому хорі, оскільки у всьому діапазоні для нього властивий насичений грудний тембр.

Чоловічі голоси.

Тенори

Високі чоловічі голоси. Специфікою викладу у багаторядковій хоровій партитурі є запис партії у скрипковому ключі, а читання – октавою нижче. Загальний діапазон – $c-c^2$; робочий – $d-b^1$.

У складі першого тенору:

тенор-альтіно або **контртенор** – найбільш рідкісний тембр, діапазон якого охоплює два регістри – нижній ($c-f^1$) і верхній (fis^1-c^2). Звучання у обох регістрах достатньо слабе, верхні звуки при високій динамічній шкалі – різкі;

ліричний тенор – тембрально м'який і рухливий голос. Діапазон також охоплює два регістри – нижній ($c-dis^1$) і верхній (e^1-c^2). Найнижчі звуки достатньо слабкі, а верхні – до певної міри різкі;

У складі другого тенору:

драматичний тенор із звичним для цього голосу дворегістровим розмежуванням ($c-e^1$ і f^1-b^1). Тембрально найбагатший серед тенорової партії: володіє потужністю звучання у високому регістрі й глибиною у низькому; має певний «металічний» призвук. Крайні звуки використовуються досить рідко.

Баси

Низькі чоловічі голоси з робочим діапазоном E–e¹.

Партія перших басів:

Баритон – середній між тенором і басом голос, різновидами якого є ліричний (м'який, рухливий) і драматичний (потужний) тембри. Діапазон поділяється на два регістри – до негучний нижній (A–cis¹) і блискучий верхній (d1–g¹ / as¹), але у обох випадках – соковитий і насичений;

ліричний бас (високий або basso cantante – півучий бас) звучанням охоплює два регістри – високий (g–f¹) і низький (G–fis). Порівняно з баритоном, вирізняється м'якшим звучанням, легким і насиченим у верхній і середній зонах діапазону. Іноді називають баритональним басом.

Партія других басів:

драматичний бас. Нижній регістр (D–e) і високий регістр (f–e¹). Як і ліричний бас, характеризується щільністю звучання. Характеризуються сильним звучанням, до певної міри важким у високому регістрі.

Специфічна і рідкісна група у басовій партії – низькі баси або **октавісти** (бас-профундо). Діапазон охоплює переважно понад дві октави – нижній (A₁–c) і верхній (d–c¹), що зазвичай не використовується.

Звучання хорових партій значною мірою зумовлені особливостями теситурних умов, у яких ці партії знаходяться. Теситура – частина загального діапазону хорової партії, що домінує у цілому творі або окремому фрагменті. Теситура може сприяти природності й легкості звучання, а може, навпаки, зумовлювати певні виконавські проблеми. Найбільш зручною є середня теситура та наближені до неї звуки; незручні теситурні умови можуть виникати при використанні крайніх звуків діапазону того чи іншого голосу (наприклад, a² чи v², c¹ або d¹ у перших сопрано), ділянок регістру, спів у яких викликає певні труднощі (наприклад, звуки високого регістру у других тенорів чи басів-октавістів), а також при виконанні перехідних звуків, які можна виконувати фальцетом.

Отже, визначення типу і виду хору, знання діапазонів хорових партій і природних для них теситурних умов необхідне майбутньому диригентові для правильного розподілу голосів у партіях, вибору до репертуару творів, відповідних особливостям хорових колективів, а відтак – якомога досконалішому втіленню мистецького задуму композитора в інтерпретаційному плані.

Рекомендована література:

Безбородова Л. Дирижирование. – М., 1990.

Колесса М. Основи техніки диригування. – К., 1981.

Коловский О. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. – Л., 1967. – Вып. 1.

Копытман М. Хоровое письмо. – М., 1971.

Краснощечков В. Вопросы хороведения. – М., 1969.

Левандо П. Анализ хоровой партитуры. – Л., 1971.

Максимов С. Е. Певческий строй. – М. : Музыка, 1967. – 153 с.

Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Ленинград, 1984.

Чесноков П. Хор и управление им. – М., 1961.

Хакимова А. Хор а сарелла (исторические, эстетические и теоретические вопросы жанра). – Ташкент, 1992.

6. 2. Інтонаційні труднощі та основні способи подолання недоліків у хорovому строї і хорovому ансамблі. Дикційні особливості (з урахуванням теситурних і метро-ритмічних факторів) та пов'язані з цим інтонаційні труднощі

Висотне співвідношення музичної звуків формує інтонацію. У точному відтворенні голосом висотних співвідношень звукоряду полягає мета інтонування. Саме інтонування складає основу хорової техніки, його поєднання з вокальною майстерністю формує основні навички хорового співу. Інтенсивність інтонаційного розгортання у мелодичних лініях та супутніх голосах може бути різною. Інтонаційність втілює зміст музичного твору і у сукупності з іншими засобами забезпечує точне відтворення його нюансів. Система звуковисотних співвідношень і чисте інтонування інтервалів при співі формують хоровий стрій, у якому розрізняють стрій окремих партій (мелодичний або горизонтальний) і загальнохоровий стрій (гармонічний або вертикальний). Вважається, що мелодичний стрій має першорядне значення, адже недоліки, що виникають у окремій хорovій партії, призводять до деформацій у загальному строї. Показником якісного строю є хоровий унісон – одночасне звучання звуків однієї висоти (або октавний унісон).

Оскільки більшість хорових творів – це тональна музика, ладові закономірності відіграють першорядну роль у інтонуванні. Ладова будова заснована на напруженні й забарвленості. Напруженість створюється різноманітними засобами, серед яких визначальну роль відіграє співвідношення стійких та нестійких звуків. Значна різноманітність ладових зв'язків притаманна діатонічним звукорядам народній пісенності, та навіть у випадку ладової перемінності інтонаційне розгортання пов'язане з явищем тонального центру. Характерне забарвлення мають інші шаблони, створюючи специфічні ладові барви. Домінуюча більшість хорових творів належать до системи європейського мажоро-мінору, тому і чистота хорового строю зумовлена правильного інтонування ступенів їх звукорядів, потрібно пам'ятати про наступні умови. Так, при співі у натуральному мажорі інтонаційних послідовностей висхідного спрямування слід перший (далі – I) ступінь інтонувати стійко (\leftrightarrow), з тенденцією до підвищення (\uparrow) – всі інші ступені особливо – другий (II), третій (III), шостий (VI) і сьомий (VII). Загалом співочі закономірності виконання у різних напрямках руху можна відтворити наступною схемою:

Лади / ступені	I	II	III	IV	V	VI	VII
мажор нат. висх.	\leftrightarrow	\uparrow	\uparrow	$\rightarrow\uparrow$	$\rightarrow\uparrow$	\uparrow	\uparrow
мажор нат. нисх.	\leftrightarrow	\downarrow	\downarrow	$\rightarrow\downarrow$	$\rightarrow\downarrow$	\downarrow	\downarrow
мажор гармонічний	\leftrightarrow	\downarrow	\downarrow	$\rightarrow\downarrow$	$\rightarrow\downarrow$	\downarrow	\uparrow
мінор нат. висх.	\leftrightarrow	\uparrow	\downarrow	\uparrow	\uparrow	\downarrow	\downarrow
мінор нат. нисх.	\leftrightarrow	\uparrow	\downarrow	\downarrow	$\rightarrow\downarrow$	\downarrow	\downarrow
мінор гармонічний	\leftrightarrow	\uparrow	\downarrow	\downarrow	$\rightarrow\downarrow$	\downarrow	\uparrow
мінор мелодичний висхідний	\leftrightarrow	\uparrow	\downarrow	\downarrow	$\rightarrow\downarrow$	\uparrow	\uparrow
мінор мелодичний низхідний	\leftrightarrow	\uparrow	\downarrow	\downarrow	$\rightarrow\downarrow$	\downarrow	\downarrow

Ці відхилення від темперованого строю, як й інтонування альтерованих ступенів, зумовлені внутріладовими тяжіннями. Певна специфіка виникає при виконанні інтервалів та інтервальних послідовностей. Так, великі і збільшені інтервали виконуються з тенденцією до розширення, малі і зменшені – до звуження; чисті інтервали інтонуються стійко. На верти-

кальний стрій істотно впливає характер голосоведення і теситурні умови (найточніше і невимушені інтонування відбувається в межах робочого діапазону). Розвинутий інтервальний слух є необхідною умовою для якісного виконання сучасної хорової музики, та усталені ладо-тональні співвідношення не відіграють тієї ролі, що у зразках попередніх епох.

Із входженням у активний творчий процес творів, заснованих на інших техніках – модальної, що типова для більшості хорових композицій епох Середньовіччя й Відродження, а також різноманітних атональних, сонорних тощо структурах, – точне інтонування більше пов'язується із закономірностями інтервальних структур.

Навіть у пощаблевому мелодичному русі криються інтонаційні труднощі. Точність і плавність звучання може спричинити розслаблення голосового апарату, а відтак – розпливчатість при звукоутворенні. Тому рівність і плавність звучання в таких епізодах потрібно поєднувати з конкретністю і навіть «гостротою» інтонування. Інший тип інтонаційних труднощів виникає при застосуванні стрибків, що порушують єдину вокальну позицію і часто створюють несприятливі умови для кантиленного співу. Дисонантні інтервали і співзвуччя точно інтонувати достатньо важко, особливо у низьких і високих ділянках діапазону. Тому для досягнення необхідного результату потрібно залучати інші засоби. Так, при інтонуванні мелодії української народної пісні «Стоїть гора високая» в обробці Є. Козака плавність звучання широких мелодичних ходів досягається за допомогою прийому legato. Для створення єдиної вокальної позиції та широкого звучання необхідно вокалізувати текст дуже «заокруглено». При виконанні широкого висхідного інтервального ходу на сексту (ля-фа) в другій фразі потрібно утримувати єдину вокальну позицію, тобто проспівати верхній звук «фа» з таким відчуттям, ніби він знаходиться поруч з «ля».

Несприятливі умови створюються й у випадках використання остинатно-мелодичного руху: повторення звуків притуплюють у хорових виконавців відчуття висоти звуку, що веде дуже часто до пониження інтонації («Поговір» Дж. Россіні).

Поговір

Дж. Россіні

The musical score for "Поговір" (The Conversation) by Gioacchino Rossini is presented in three systems. The first system is a piano introduction in G major and common time, marked *p*. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords. The second system is the vocal entry, with the vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The vocal line starts with the lyrics "По - го - вір спо - чат - ку лег - ко". The third system continues the piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *p* and articulation like *legato*.

В поліфонічних творах (наприклад, канон М. Леонтовича «Над річкою бережком») (нотний приклад 21) канонічні імітації викликають труднощі із інтонаційною чистотою теми: проведення різними голосами імітацій в єдиній тональності притуплює відчуття висотності і приводить до пониженого інтонування.

Щодо гармонічного строю, то насамперед потрібно враховувати роль співзвуч у гармонічному русі (зокрема, перемінність функцій) і акустичні зв'язки, розташування акордів. При інтонуванні акордів потрібно звертати увагу на забезпечення тембральної та динамічної рівноваги. Зокрема, при сполученні тризвуків I-IV ступенів повинне виникнути характерне гармонічно м'яке інтонування, I-V ступенів – ефект контрастності. У зворотах за участі VII ступеню треба зосередитись на інтонуванні висхідного і низхідного акордів. До інтонаційних труднощів належить також використання високої теситури, складних для інтонування інтервалів (зменшені та збільшені, енгармонічні рівні та альтеровані звуки та ступені) та їх поєднань, хроматизмів, відхилень та модуляцій.

Так, у хорі «Lacrimosa» з «Реквієму» В. А. Моцарта найбільші проблеми виникають при виконанні партії басу. Хроматичні ходи в партії викликають вокальні та інтонаційні труднощі: хроматичний хід, розділений октавами і ускладнений різними вокальними позиціями верхнього та нижнього регістрів, значно ускладнює інтонування і слухове сприйняття хористами. Проблеми створює також інтонування хроматизмів на четвертих долях тактів, де необхідно відчувати тяжіння до перших долей наступних тактів у складному хроматично-секвентному русі.

Lacrimosa

В. А. Моцарт

sotto voce *f*

Б. 

La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

ju - di - can - dus ho - mo - re - us. Hu - ic er - go par - ce, De - us,

pi - e Je - su, Je - su, Do - mi - ne!

Найбільш складними для виконання є твори а cappella, оскільки в них відсутня зовнішня слухова опора у формі інструментального супроводу. Щоб відтворити їх музичний текст інтонаційно чисто, необхідно стежити за вчасним і підготовленим диханням і рівним видихом, правильним використанням вокальної позиції та досконалою звуковою і слуховою координацією.

Характерні особливості хорового інтонування і, зокрема, інтонаційні труднощі значно впливають на якість хорового ансамблю.

Поняттям «**хоровий ансамбль**» охоплює врівноваженість і узгодженість динамічного і тембрального звучання партій завдяки досконалому володінню засобами музичної виразності і співочими прийомами. Ансамбль поділяється на частковий, тобто ансамбль певної партії, і загальний, або загальнохоровий. Головною вимогою унісонного ансамблю є довер-

шене злиття в унісонному звучанні. Специфіка загального ансамблю визначається в залежності від особливостей того чи іншого твору, що виявляється в різних можливостях співвідношення гучності звучання, тембрів і артикуляційних потреб. Так званий «вихід з ансамблю» виникає при навмисному чи ненавмисному виокремленні із загального злагодженого звучання голосу чи групи голосів.

На якість хорового ансамблю впливають різні фактори. Серед них – злагодженість співаків і комплектації партій. У випадку відсутності природного ансамблю (такий вид не потребує будь-якої корекції звучання чи технічності) можливо створювати штучний ансамбль шляхом використання різноманітних технічних засобів. Умовами створення такого ансамблю є теситурні умови і нюансування, які спричинюють істотні труднощі для співаків, незручне *divisi* або подвоєння голосів, і, знову ж таки, неправильна чи недостатня укомплектованість партій.

Відповідно до засобів виразності розрізняю іншими видами ансамблю є динамічний, ритмічний, гармонічний, поліфонічний (фактурний) і тембральний. Так, специфічні ансамблеві умови виникають при участі солістів: хор не повинен применшувати сили їх голосу і нівелювати тембральність голосів, тому необхідно особливо уважно ставитися до тембрального і динамічного ансамблювання. Особливо потрібно звернути увагу на звучання тієї партії, до якої належить тембр соліста.

Передумовою досягнення досконалого загальнохорового ансамблю є робота над висотно-інтонаційною довершеністю хорового строю та висотно-інтонаційним ансамблюванням. Внаслідок належності до хорової партії щонайменше трьох співаків, його досягнення здійснюється шляхом «вирівнювання» їх звучання. Цей вид ансамблю зумовлює досконалість чи недосконалість тембрального ансамблю, оскільки тембри голосів навіть у одній партії нетотожні. Розстановка співаків здійснюється за схожістю тембрів, роботою над нівелюванням надто специфічних голосів. Проте досягнення однотембрового ансамблю є не дуже бажаним, оскільки багатство тембрів надає значно більше виразових можливостей хоровому звучанню. Гармонічний ансамбль передбачає динамічну рівновагу і раціональне співвідношення між партіями для виокремлення важливих інтонаційних, фактурних нюансів. Фактурний і поліфонічний ансамбль необхідний для розмежування функцій голосів у тематичному матеріалі; при цьому потрібно враховувати не тільки співвідношення у хоровому викладі, а й між хором та інструментальним супроводом.

Так, з погляду використання реєстрів кожної партії, у хоровій обробці М. Леонтовича української народної пісні «Мала мати одну дочку» (*нотний приклад 23*) кожна партія перебуває в межах свого робочого діапазону. Тому зручні теситурні умови зумовлюють природність загального ансамблевого звучання і узгодженість фактурно-тембрального ансамблю навіть за умови застосування різних динамічних відтінків. Прикладом штучного хорового ансамблю є фрагмент з хорового твору «Анчар» А. Аренського. Хорові партії сопрано і басу перебувають у високому реєстрі й незручних теситурних умовах. В найзручніших умовах знаходиться тенорова партія, а альтова розташована нерівномірно: перший альт – у високих теситурних умовах, другий – у природних. Тому альтова партія у цьому епізоді дещо послаблена. При загальному динамічному напруженні (*фортіссімо*) загальне звучання є дуже потужним і напруженим, за винятком партії альтів, яка до певної міри «випадає» із загального контексту. Очевидно, що у цьому випадку динамічна врівноваженість звучання не потрібна, оскільки саме напруження і незручність може сприяти досягненню естетичного

ефекту, передбаченого композитором. Інший випадок диференціації динамічно-фактурного ансамблю – виокремлення звучання провідного голосу у творах поліфонічного складу.

Один із важливих різновидів ансамблю – ритмічний – пов'язаний із створенням правильного метро-ритмічного співвідношення між партіями, тобто – адекватного відчуття специфічного «пульсу» хорового твору, адже метро-ритміка завжди тісно узгоджується з агогікою. Тому найбільш природні умови для досягнення цього виду ансамблю виникають у творах з однаковим метро-ритмічним малюнком (гомофонно-гармонічний склад). Робота саме над такими творами сприяє випрацюванню навичку синхронного закінчення і початку нового звуку, а відтак – ефекту «нерозмитості» фактури.

Проблема фактурного ансамблю є однією із найскладніших внаслідок питання про функційність хорових партій і розподіл між ними тематичного матеріалу. У цій площині розрізняють різні види фактурного ансамблю. Унісонний (октавно-унісонний) ансамбль хоча і є найпростішим, але багатий за звуковими і тембральними властивостями. Цей виклад належить канонічним піснеспівам корпусу григоріанського хоралу і православним знаменним піснеспівам. Гармонічний акордовий ансамбль притаманний творах із використанням акордового викладу. Втім, здебільшого у хоровій практиці використовуються твори гомофонно-гармонічного типу, де провідна партія належить одному голосу. Його потрібно дещо динамічно посилювати, якщо він не належить найвищій партії. Поліфонічний або змішаний ансамбль типовий для поліфонічних творів і композицій, де використовується поліпластова фактура. Це найскладніший тип ансамблю, особливо у випадку використання й різних метро-ритмічних умов. Будь-які технічні труднощі, як-от швидкий темп, темпові і метричні зміни, складний ритм і поліритмія, незручне голосоведення і теситурні умови, здатні ускладнити досягнення ансамблю.

Таким чином, основні способи подолання інтонаційних труднощів і недоліків у хоровому строї і ансамблі ґрунтуються у детальному знанні особливостей партитури і кожної партії. Та, врешті, подолання всіх технічних труднощів залежить від загальної співочої культури і вміння підпорядковувати власне мистецьке емоційно-художнє концепції, сформованості єдиної співочої манери і естетичних критеріїв, а від диригента – ще й розвинутого тембро-динамічного слуху.

Виконання хорової музики, за винятком хорових вокалізів, пов'язане з відтворенням не тільки музичних, а й вербальних текстів. Саме літературна основа конкретизує тематику й образність твору, створює основу для емоційності музичного впливу. Синтез музики і слова, надаючи важливі переваги перед інструментальними жанрами, породжує і низку специфічних проблем, пов'язаних із артикуляцією як втіленням логіки побудови фразування та точності розставлення акцентів і пауз та дикцією, що пов'язана із вокально правильною вимовою звуків (т. зв. омузичнена мова).

Така взаємодія дикції, штрихів і ритму, що формує артикуляційний ансамбль. Його атрибути визначені особливостями хорової дикції, насамперед, – її вокально колективною природою. Він досягається при єдності манери вимови, початку і закінчення витриманих звуків, фраз тощо. Така єдність манери особливо важлива у випадку застосування у творі різних способів або вербальних рядів звуковедення в різних партіях (диференційований артикуляційний ансамбль).

Умова досягнення бажаного результату у чіткій і виразній вимові тексту – розвиток рухливості й гнучкості артикуляційного апарату співаків, а також – пояснення закономірностей вимови голосних, приголосних звуків, їх збігів і поєднань складів, що часто супе-

речать правилам вербальної вимови. Такі порушення не вносяться у партитуру: словесний текст виписаний в ній за правилами правопису. Проте знання необхідних особливостей вокально-хорової вимови істотно полегшує виконання завдання чіткого донесення до слухача поетичного тексту.

Зокрема, при формуванні фразування всередині фрази і, особливо, слів діє правило перенесення приголосних з кінця складу до початку наступного, або з кінця одного слова до початку другого. Саме його виконання дозволяє досягнути максимального розспіву голосних і, внаслідок, неперервності звучання мелодичних побудов. Інша закономірність виникає за умови поєднання однакових або схожих приголосних вкінці одного і на початку другого слова (наприклад, т – т, в – ф, з – с і т. п.). У повільних темпах їх необхідно підкреслено роз'єднувати, а у швидких – досягати максимального злиття. В кінці музичних побудов, для досягнення максимальної виразності конструкцій приголосні потрібно вимовляти максимально чітко і виразно.

За основними правилами вокальної вимови, змінюється вимова:

- дзвінких приголосних («б», «д», «г», «г», «ж», «з») та їх збігів («дж», «дз») в кінці слова і перед глухими приголосними: вимовляються «глухо»;
- «приховуються» (обережна вимова) свистячі і шиплячі звуки («ч», «ш», «щ», «с», «з»);
- звук «н» перед м'якими приголосними вимовляється пом'якшено, а перед «л» – твердо;
- звуки «ж» і «ш» перед м'якими приголосними вимовляється твердо; «к», «п», «т», «ф», «х» – максимально чітко і коротко;
- частки «ся» і «сь» вимовляються твердо.

Деякі звуки у поєднанні приголосних не вимовляються («стн», «здн» – «сн», «зн»; «стл» – «сл»; «рдц» – «рц»; «лнц» – «нц») або зливаються («сш», «зш» – «шш»; «сч», «зч» – «щщ»; «тч», «дч» – «чч»; «дц», «тц» – «цц») і т.п. У випадках таких збігів приголосних наприкінці побудови важливу роль відіграє і максимально чіткий диригентський текст. Для запобігання виникненню ефекту «картавлення» звук «р» вимовляється як «рр» або «ррр».

Свої правила існують і при вокальному інтонуванні голосних звуків, оскільки вони є основою співочого звуку. Однотипне їх формування сприяє чіткості загальнохорової дикції і якісному звучанню. Так, ненаголошені «а» і «о» не розрізняються, хоча вони й належать до звуків з різними формантами – відповідно середньою і низькою. Взагалі, різниця у формантах (акустичні характеристики звуків, пов'язаних з рівнем частоти обертонів), окрім різниці у тембрах, викликає загрозу, так би мовити, строкатого звуку. Тому вимова голосних при співі також відрізняється від їх вимови у звичайній мові. У вокальному (особливо хоровому академічному) співі для уникнення ефекту «відкритого» звуку їх необхідно «заокруглювати»: «а» наближується до «о», «і» – до «и». Також «нейтралізуються» йотовані голосні («є», «ю», «я»). Загалом при співі звучання голосних подовжуються.

Отже, правильна артикуляція є надзвичайно важливим чинником забезпечення якісної дикції. Проте, крім правил вимови, на артикуляцію впливає темп і характер твору. Пом'якшено вимовляється текст у творах ліричних, скандовано – у прославних, урочистих, маршових тощо. Певні інтонаційні труднощі виникають за незручних теситурних умов, а також – у високій теситурі і за крайніх динамічних градацій, оскільки йдеться про розкриття змісту твору, а не тільки про вимову слів.

Важливим фактором передачі змісту твору є увага до логіки текстового фразування і, зокрема, – співвідношення наголосів не тільки у фразах і реченнях, а й у словах. Іноді виникають такі метро-ритмічні умови, при яких зміщується правильний наголос: виникає

посилення ненаголошеного складу внаслідок його розташування на сильній чи відносно сильній долях або подовження крупнішою тривалістю. У таких випадках першочергове значення має вміння диригента знівелювати небажаний ефект, підкресливши основний наголос інтонаційно, або послабивши ненаголошений склад динамічно. Такі випадки трапляються, наприклад, у початковому реченні першого антифону другої «Літургії» К. Стеценка, де недосвідчені виконавці допускають наголошення першого складу в слові «душе», який при застосуванні чотиридольної метричної сітки у деяких виданнях припадає на першу долю. Натомість досвідчений диригент зможе здійснити правильний наголос на другому звуці, підкресливши застосоване композитором інтонаційне стремління у квартовому ході.

Іноді особливості декламації зумовлені стильовими особливостями творчості того чи іншого композитора. Так, у творах Дж. Палестрини ясність декламації безпосередньо пов'язана з широким використанням ямбічних текстових основ, особливо – у мадригалах, мотетах і світських месмах. З іншого боку, необхідна особлива гнучкість при переходах від декламаційних до кантиленних елементів музичного тексту і врахування специфіки фразування, спрямованого на досягнення драматичних ефектів (наприклад, у мадригалі «Mentre a le dolci»).

Чітка дикція відіграє першорядне значення у випадках різночитання, тобто коли різні партії виконують різний вербальний текст. У таких умовах, які часом приводять до нівелювання змісту внаслідок дотримання однакових динамічних умов, важливо вміло застосувати прийом «слововедення»: у партії, яка виконує текст повністю, динамічний нюанс дещо посилюється, а слова вимовляються виразно і чітко; в інших голосах, де текст звучить частково, вимова пом'якшується.

Отже, інтонаційні труднощі, викликані дикційними особливостями, теситурними і метро-ритмічними факторами долаються, з одного боку, завдяки досягненню єдності у манері вимови, правильній артикуляції та майстерності фразування, з другого – вмінню підбору зручних динамічних засобів і послідовній роботі над точною вимовою слів за допомогою різних штрихів у різних темпах.

Рекомендована література:

- Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М. ; Л. : Музыка, 1965.
Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. – М. : Музыка, 1967.
Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – М. : Музыка, 1967.
Дмитриевский Г. Ансамбль хора // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
Живов, В. Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве // Хоровой коллектив. – М. : Музыка, 1976.
Колесса М. Основы техники диригування. – К., 1981.
Копытман М. Хоровое письмо. – М., 1971.
Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия : сб. упражнений по сцен. речи. – М. : Просвещение, 1967. – 237 с.
Максимов С. Е. Певческий строй. – М. : Музыка, 1967. – 153 с.
Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Ленинград, 1984.
Переверзев Н. Исполнительская интонация. – М. : Музыка, 1989.
Садовников В. И. Орфоэпия в пении. – М., 1958.
Чесноков П. Хор и управление им. – М., 1961.
Шварц Н. Ансамбль в хоре. – М., 1961.
Шварц Н. Строй хора. – М., 1963.
Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки. – Ленинград, 1971.

Розділ VII. Виконавський аналіз

Образно-емоційна палітра хорового твору та потреба її деталізації.

Найхарактерніші вокально-хорові особливості твору

7. 1. Взаємодія мовного і музичного ритму та акцентики у фразуванні. Місцеві та загальні кульмінації у зв'язку з динамічним і темповим планом.

У хорових творах особливу роль відіграє взаємодія мовного і музичного ритму, а також взаємоузгодження їх акцентики при фразуванні. Ці проблеми вже частково розглядалися у попередніх розділах, тепер доцільно звернути увагу на конкретні випадки акцентування – якісного (динамічного), кількісного (ритмічного) і мелодичного (звуквисотного). Акцентика безпосередньо пов'язана з взаємодією вербального і музичного ритму у розгортанні інтонаційних ліній та фразуванні. У логічному осмисленні закономірностей музичного фразування полягає значне завдання виконавської творчості. Завдяки гнучкому фразуванню навіть багатокуплетні твори не сприймаються як одноманітне повторення, бо в кожному куплеті можлива зміна фразування для яскравішого вияву змісту та виникають нові нюанси у акцентуванні.

Закономірності будови літературного тексту, попри істотні аналогії із музичним структуруванням, не можуть бути повністю відтвореними у хоровому творі, оскільки у останньому превалює відтворення емоційних нюансів, а не буквальне відтворення сюжетного розвитку. Відповідно декілька музичних фраз не можуть бути статичними у своєму емоційно-динамічному розвитку.

Типова музична фраза будується за закономірностями мелодичної хвилі, що розвивається до кульмінаційної вершини і знаходиться, зазвичай, у її третій чверті. Необхідно вміти правильно об'єднати декілька фраз в більш масштабні структури, або навпаки, фрази розчленувати на мотиви та інтонації, зберігаючи при цьому її єдність. Проблема членування музичної побудови і підпорядкування фраз у реченні та більш масштабних структурах займає значне місце в питанні фразування. Особливо важливим є дотримання цієї умови при виконанні мінімалістичних творів, де неабияке значення має дотримання навіть таких знаків музичної пунктуації, як паузи. Ось як визначає їх роль А. Пярт: «Пауза, – утверждает композитор в одном из интервью, – это не какой(нибудь) формальный приём или эффект. За паузой стоит вечность. Это тот хлеб насущный, который нам нужен, чтобы остановиться, чтобы размышлять, чтобы оценить наше слово сказанное. Или слово, которое будет сказано. Которое может не надо говорить. Это тоже пауза. Пауза – это концентрация всех сил, в идеальном смысле это ядро мудрости»¹⁴.

Проблеми взаємодії мовного і музичного ритму яскраво виявляються при внесенні в музичний ритм синкоп, пунктирного ритму, почергових вступів голосів і ритмічного різночитання, русі дрібними тривалостями в швидких темпах. Так, хор «Посмотри какая мгла» С. Танєєва (*нотний приклад 4*) потрібно виконувати надзвичайно легким звучанням на піаніссімо, яке в поєднанні з гостроритмованим рухом створює блискуче скерцо. Складність полягає в спрямуванні ритмічно лапідарних мотивів до акцентованих синкопами других долей. Виконувати треба без виділення окремих звуків, ритмічно дуже рівно, спрямовуючи

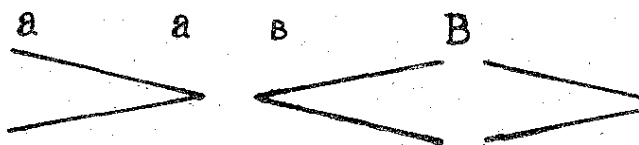
¹⁴ Кошмина И. Духовная музыка: мир красоты и гармонии / И. Кошмина // Искусство в школе.– М., 1991. – С. 6.

мелодичний рух до синкопованого акценту, але без прискорення темпу. Ритм доповнюється стакато, що вимагає короткого, уривчастого і поруч з тим легкого інтонування. Ритмічно складними також є твори, які поєднують ритмічні та наспівні елементи (особливо в швидких темпах), як-от у обробці української народної пісні «Женчичок-бренчичок» М. Леонтовича (*нотний приклад 9*). Ритмічна загостреність цього твору навіть у поєднанні з наспівністю забезпечує враження легкості, граціозності та гнучкості.

У хорових творах, що характеризуються остинатним повторенням мотивів або фраз, загострюється питання ритмічного ансамблю. Наприклад, в обробці української народної пісні «Ой дуб дуба» М. Ракова хоровий ансамбль ускладнюється потребою інтонаційної стійкості співу методом ладової опори на повторювальний звук та його звуковисотного утримання при повтореннях. Ритмічна складність пов'язана тут з проблемою чіткої дикції та артикуляції кожного складу слова в стилі народних скоромовок (ніби з однаковим акцентом, без підкреслення логічних складів) та темповим прискоренням. Рівномірне наростання темпу, а не його раптове прискорення, утримуючи його в сильних долях такту, повинно привести до швидкого, але сталого темпу. Відтворення ритміки у творах різного фактурного і емоційного типу в поєднанні з темповою динамізацією і характерною тембральністю – один з найважливіших виражальних засобів у розкритті музичної образності (*нотний приклад 24*).

У кантиленних творах ліричного характеру часто виникає ефект превалювання музичної фрази над фразою поетичною. Дві фрази, що складають перше речення музичної строфи відомого хорового твору М. Лисенка, – «Пливе човен», «води повен».

Викладені на одному звуковисотному рівні, вони розчленовані на основі своєї тематичної повторності (а + а). Тим важливіше співвідношення їх динамічного рівня і динамічних акцентів: виникає виразне підпорядкування другої фрази першій внаслідок її експозиційності. Наступний поетичний текст не містить якого-небудь натяку на динамічний розвиток сюжету, проте розгортання музичного тексту створює протилежний ефект: кульмінація музичної строфи (періоду), припадає саме на неї. Два перших мотиви складають першу фразу, яка є динамічною підготовкою наступної, кульмінаційної, посиленої і динамічно, і ритмічно, й інтонаційно. Отже, об'єднання фраз здійснюється на основі динамічної побудови строфи:



Особливі складнощі виникають при включенні до репертуару сучасних творів, насичених найновішими прийомами композиторської техніки і артикуляції. При їх вивченні виникає нагальна потреба ознайомлення із теорією сучасної композиції, що полегшить осмислення нетрадиційного викладу музичних текстів і специфічної колористики.

Пливе човен

Слова народні

Музика М. Лисенка

Не поспішаючи

p

mp Пли - ве чо - вен, *mp* во - ди по - вен *p* та все хи - та - єть - ся, *p* та все хи - та - єть - ся

p

Отож, досконалість взаємодії мовного і музичного ритму та акцентики у фразуванні заснована на їх інтонаційно-фонічній синхронізації (в т. ч. – створенню ефекту зустрічного ритму), а рельєфність її відтворення за різних типів поліфонічної фактури – у тонкощах тембральних зіставлень основних і вторинних голосів чи партитурних пластів. При цьому диригенту потрібно враховувати ступінь «сюжетності» чи «колористичності» поетичного тексту і твору, які також здатні впливати на якість виконання хорової композиції.

Якщо об'єднання фраз – найнижчий рівень структурування музичної композиції, то питання місцевих і загальних кульмінацій пов'язане з проблемою загальної музичної драматургії. Завдання їх виявлення й узгодження ускладнюється, якщо масштабна музична композиція сформована з кількох фаз образного розвитку і містить декілька динамічних хвиль. Так, у наскрізній чотиричастинній формі хору «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського кожна з частин має свою драматургічну вершину – більш чи менш тривалу місцеву кульмінацію. Їх динамічний рівень є результатом розгортання невеликої за масштабом динамічної

хвилі. Загальною кульмінаційною зоною даного твору є другий розділ останньої частини. Значно масштабніша, вона поєднує декілька хвиль, які не тільки динамічно, але й за емоційним рівнем істотно перевищують кульмінації попередніх частин. Два перших речення цієї частини аналогічні за будовою, та величезний динамічний контраст між їх початком і закінченням виявляє інтенсивність емоційного нагнітання й друге речення вже сприймається на вищому рівні, ніж перше. Третє та четверте речення частини звучать на даному динамічному рівні, а емоційно – знову на вищому, внаслідок проведення у верхніх голосах мотивів-вигуків («Султани!», «Кувати», «Кайдани») і подальшого злиття цих голосів в єдиний фактурний пласт. Відтак, трактування цього розділу як загальної кульмінації зумовлено не тільки сюжетністю поетичного тексту, загальними закономірностями музичної драматургії, а й використанням специфічно музичних засобів виразності та методів розвитку.

У хоровах малих форм загальна кульмінація зазвичай різко виділена у музичному матеріалі. Наприклад в хорі «Прометей» К. Стеценка (*нотний приклад 25*) на слова О. Коваленка загальна кульмінація міститься у середній частині («О батьку наш»), якій підпорядковані динамічні рівні вершин першої і третьої частин. У більшості випадків після досягнення загальної кульмінації відбувається значний динамічний спад та іноді сповільнюється темп. Іноді єдність динамічного наростання слугує основою накрізного розвитку (зокрема, у простих тричастинних формах): початковий розділ характеризується тихою або помірною звучністю, середній утримує наростання, у репризі динамічна шкала – найвища. Таким чином, центральна кульмінаційна вершина має чітко оформлене закінчення та відповідне драматургічне уособлення.

Головними ознаками кульмінаційної вершини чи кульмінаційної зони, що переважно співпадає з логічно-емоційним центром літературного змісту, є динамічна напруга, тонально-гармонічні і ритмічні ускладнення, *divisi* хорових партій, використання граничних (частіше високих) звуків діапазону в хоровах партіях, наявністю фермати. Однак присутність всіх компонентів не обов'язкова. В залежності від характеру твору, його масштабу й стилевих закономірностей, кульмінаційну зону можуть визначати різні фактори. Так, зустрічаються випадки розгортання кульмінаційних фаз не внаслідок динамічного наростання, а ущільнення і розгортання фактури. І тільки в кульмінаційному епізоді чи частини динамічна шкала істотно підвищується (хор «Слався» з опери «Життя за царя» М. Глінки). Рідкісними є випадки створення кульмінації не завдяки високій динамічній шкалі, а, навпаки, – її стишенню (тиха кульмінація).

Динамічні особливості мають істотне значення не тільки у драматургії хорового твору. Крім цього, вони пов'язані із типом мелодичного руху і способом розгортання інтонаційного матеріалу. Чим довше триває висхідний або низхідний рух, тим обов'язковіше відбувається поступова зміна сили звучання. Іноді в залежності від художнього завдання застосовуються різні динамічні відтінки у різних пластах хорової фактури.

Спектр і точна нефіксованість шкали динамічних відтінків допускає максимальну кількість варіантів. Звичайно підпорядкована іншим засобам музичної виразності, динаміка іноді набуває значення першорядного чинника драматургії і стилістики. До прикладів такого її тлумачення належать хори «Луна» О. Лассо і «Многолетие малое» Д. Бортнянського (*нотний приклад 10*) Існують навіть усталені принципи динамічного трактування певних жанрів (гімни, колискові).

Іншим чинником забезпечення цілісності художнього трактування є визначення потрібного темпу. Переважно потрібні вказівки містять авторські вказівки – *Allegro*, *Andante*, *Presto*, *Prestissimo* тощо, але ці поняття досить умовні. Для їх конкретизації інколи застосовують метрономічні позначення. У творі будь-якого стилю та епохи особливо важливі авторські ремарки, що фіксують передбачену композитором агогіку, динамічний план, специфіку артикуляції тощо. Потребу осмислення такої термінології рельєфно ілюструють тексти музичного імпресіонізму, серед яких – чи не найяскравіше – ремарки у композиціях К. Дебюссі та зразках фовізму (деякі твори І. Стравинського), а також – багатьох постмодерних та авангардистських творів. Проте у історії хорового мистецтва присутні випадки, коли автори хорових творів, вказавши точно темп виконання, в майбутньому значно відхилялись від нього і були досить здивовані, коли їм вказували на їхні ж власні оригінальні позначення.

Виконавський темп є дуже індивідуальним явищем: хормейстер повинен знайти його сам. Якщо уважно вслухатися у виконання одного і того ж твору хоровими колективами під керівництвом кількох видатних диригентів, то виникає відчуття, що, виражаючи ідею твору з надзвичайною ясністю, глибиною і досконалістю думки, виконання відбувається в темпах, які досить відрізняються один від одного. Однак індивідуалізація темпу має свої грані та межі, які визначаються характером, змістом та ідеєю твору.

Аналізуючи темпові особливості, необхідно враховувати вказівки композитора, зміст твору, характер динамічних відтінків та особливості інших елементів виконавського задуму та технічних можливостей хорового виконання. Вибір темпів та агогічних відхилень покликаний сприяти максимальній ясності відтворення художнього задуму. Якщо, наприклад, автор викладає свою музичну думку в швидкому темпі, то виконавець може бути відносно вільним у виборі його градацій і, водночас, розуміти чіткі межі як щодо максимально можливого сповільнення, так і пришвидшення. Інакше відбудуться якісні зміни і темп виконання буде іншим. *Andante*, наприклад, за всіх темпових і виконавських варіантів, не повинно втратити якостей, які притаманні саме цьому темпу («ходою», якби кроком»). Особливості темпових градацій залежать від змісту і характеру твору. Так, помірність легкого руху («*Andante legiero*») «Української баркароли» С. Людкевича можна відтворити по-різному, і навіть метричне визначення не конкретизує її до. Якщо дещо уповільнити темп, то спів буде статичним і загубить колорит хвилеподібного баркарольного звучання. Якщо захопитись прискоренням темпу, то мелодичний рух загубить плавну наспівність і спокійну величність. Визначити правильний темп з даному випадку можна, орієнтуючись на специфіку ритміки (3–4 такти). Тут ступінь небажаного прискорення темпу виявиться відразу, оскільки буде порушена мелодична стрункість і ритмічна організованість мелодичного малюнку. Потрібно враховувати, що метрономічно статичний рух у творах наспівного характеру може збіднювати градації художньої образності. Темп повинен бути гнучким і виразним. Одночасно необхідно уникати надмірних агогічних змін у кадансах і тональних переходах, бо це також порушить цілісність художнього образу.

Українська баркарола

музика С. Людкевича

Allegretto leggiero
pp
mp

5 О - сріб - ле - ний сві -

5 *p*

8 тил - лю Дні про не - сь - ся вдаль...

8

Унікальний випадок застосування граничного пришвидшення темпу – хоровий варіант знаменитого «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова, де час виконання повинен бути максимально малим, вибір темпу залежить, насамперед, від рівня вокальної техніки хористів а загальна кульмінація, фактично, «винесена» за межі композиції в остаточному стрімкому «віддаленні» джмеля.

Flight of the Bumble-bee

музика М. Р.-Корсакова

Fast

f **mf**

S1 *f* *mf*
Ne ve ne me ne ve ne me (sim.)

S2 *f* *mf*
Ne ve ne me ne ve ne me (sim.)

A1 *f* *mf*
Bam bam

A2 *f* *mf*
Bam bam

T1 *f* *mf*
Bam Ne ve ne me ne ve ne me (sim.)

T2 *f* *mf*
Bam Ne ve ne me ne ve ne me (sim.)

B1 *f* *mf*
Bam bam

B2 *f* *mf*
Bam bam

Отже, осмислення співвідношення рівня місцевих і загальних кульмінацій в аспекті врахування динамічно-темпових чинників за врахування співвідношення мелодичних, інтонаційних, ритмічних вершин й насиченосії фактури є важливою складовою осмислення настроєво-експресивних особливостей твору, визначення в ньому динамічних і стабільних зон. Внаслідок диригент досягає більшої деталізації у розробці виконавського плану твору та, в свою чергу, більшої досконалості відтворення його образної концепції.

Рекомендована література:

- Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
Девуцкий В. Э. Особенности фразировки в музыке. – М., 1987.
Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1967.
Живов В. Л. Интерпретация хоровой музыки. – М., 1991.
Казачков С. А. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо. – Казань : Изд-во Казан. консерватории, 2001. – 48 с.
Коловский О. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. – Вып. 1. – Ленинград, 1967.
Левандо П. Анализ хоровой партитуры. – Ленинград, 1971.
Назайкинский Е. О музыкальном темпе. – М., 1965.
Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Ленинград, 1984.
Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. – М., 1966.
Садовников В. Орфоэпия в пении. – М., 1958.
Чесноков П. Хор и управление им. – М., 1961.

7.2. Звуковедення та його співвідношення з дикційними та динамічними особливостями. Характер хорового співочого дихання.

У будь-якому вокальному творі особливу роль відіграє голосоведення або принцип розвитку мелодичних ліній у фактурі твору. Розрізняють: в залежності від типу мелодичного малюнку – пощаблевий і стрибкоподібний типи голосоведення; від типу взаємозв'язку між голосами – гармонічне, гетерофонно-підголоскове і поліфонічне. Види співвідношень голосоведення в різних голосах – пряме (у т. ч. паралельне; визначається спільним спрямуванням руху в різних голосах), непряме (один з голосів розташовується на фіксованій висоті) і протилежне (різноспрямований рух голосів).

Пощаблеве голосоведення сприяє плавності й зв'язності поєднання співзвуч навіть у випадках складних ритмічних і гармонічних взаємоузгоджень, різнотипних інтонаційних малюнків у хорових партіях. Натомість за умови єдності ритму голосів і акордової фактури голосоведення вважається гармонічним, тоді як з фактури може виокремлюватися провідний мелодичний голос, а інтонаційні контури окремої партії можуть містити не тільки пощаблеві інтонаційні елементи, а й різнотипні стрибки. Ще одним різновидом, яке визначається типом фактури, є гетерофонно-підголоскове голосоведення. За прямого і паралельного руху різних партій, складних взаємоузгодженнях мелодичних і підголоскових ліній, такий тип голосоведення, поряд із поліфонічним, є найбільш складним. Поліфонічне голосоведення характеризується наявністю кількох достатньо самостійних мелодичних ліній, індивідуалізованістю ритму і складністю гармонічних зв'язків. У всіх цих випадках ускладнення голосоведення виникає при використанні стрибків, складних хроматизованих ліній, перехрещень голосів та перечень між ними.

Отже, особливості звуковедення, за безумовного зв'язку з інтонаційними особливостями твору, залежать і від дикційних характеристик. З одного боку, диригенту потрібно пам'ятати, що текст із значним наповненням голосними значно легше розспівується; при цьому від навику правильного формування голосних в учасників хору залежить художня якість співочих голосів. Якість форманти (області обертонів) голосного звуку в свою чергу зумовлена вмінням застосовувати її посилення чи полегшення (а отже, майже підсвідоме оперування

динамічними відтінками) в кожному конкретному випадку. З другого боку, чим чіткіше вимовляються приголосні, тим яскравіше звучить голос, тим мобільнішим виявляється оперування динамічними нюансами, точнішим є звуковідтворення і якіснішим – звуковедення.

Важливим фактором досконалого хорового звучання є хорове дихання, яке значною мірою визначає нюанси тембральності й силу звучання. Воно володіє тими ж особливостями, що й типове вокальне дихання: воно є свідомо регульованим процесом із коротким вдихом і тривалим, подовженим видихом. Момент загальнохорового співочого вдиху визначається диригентським ауфтактом, а загальнохоровий видих – диригентським «зняттям». Ці диригентські прийоми надзвичайно важливі: правильно виконані, вони дозволяють забезпечити чітко організований вступ або закінчення звучання хору або окремої партії, здійснити загальнохорове дихання швидко, у одній манері і одночасно.

Співочі завдання (наприклад, нерівномірність кількості повітря, що вдихається), зумовлюють інтенсивність роботи дихальних м'язів і надають особливо важливу роль діафрагмі (опора). Саме опора визначає якість звучання, який можна наситити бажаними тембровими барвами і виконати будь-які інтонаційно-артикуляційні завдання. Тому учасники хорового колективу мають володіти змішаним, грудо-черевним (переважно жіночі голоси) і діафрагматичним (переважно чоловічі голоси) типами диханням.

Водночас, на відміну від сольного і ансамблевого вокального виконання, кількість учасників у партії дозволяє до певної міри нівелювати увагу до дихального процесу окремого з них: це компенсується випрацюванням т. зв. ланцюгового дихання. Це поняття втілює сенс специфічно хорового явища – «колективного» дихання, за якого кожен зі співаків у партії здійснює вдих по чергово з іншим/іншими учасниками. Та при цьому бажано, щоб вдих окремого співака був нечутним (а вступ на вдиханні був дещо тихшим від загальнохорового звучання) і не заважав іншим учасникам партії зосереджуватися на виконуваному матеріалі. Значення ланцюгового дихання особливо важливо при виконанні тих творів чи їх фрагментів, у яких потрібно досягти ефекту нескінченості розгортання музичної тканини. У таких випадках необхідно за можливості максимально уникати зміни дихання перед сильними метричними долями або на межі фраз.

Ще один фактор досконалого відтворення музичного тексту хором – вміле виконання цезур (меж між музичними побудовами) у різних за характером творах, оскільки різним повинне бути і співоче дихання. Це може бути повне або більш коротке дихання групи голосів, хорової партії або цілого хору.

Отже, застосування різноманітних видів й властивостей дихання дозволять забезпечити максимальну ефективність виконання художніх завдань, які поставлено перед хоровим колективом. Від правильного застосування його особливостей залежить сила, тривалість і тембральні якості звуку; його оптимальність ліквідує загрозу в'ялого або форсованого звучання. При аналізі хорового твору диригент повинен настільки продумати чіткість жестів, щоб за допомогою ауфтактів забезпечити єдність хорового дихання, а разом з цим – темпу і характеру початків і завершень музичних побудов.

Рекомендована література:

- Анализ вокальных произведений : уч. пособие / Под ред. Коловского О. П. – Ленинград, 1988.
Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1967.

- Казачков С. А. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо. – Казань : Изд-во Казан. консерватории, 2001.
- Коловский О. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. – Вып. 1. – Ленинград, 1967.
- Копытман М. Хоровое письмо. – М., 1971.
- Краснощеков В. Вопросы хороведения. – М., 1969.
- Левандо П. Анализ хоровой партитуры. – Ленинград, 1971.
- Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. – М., 1966.
- Петрова Е. О динамике звука певческого голоса. – М., 1963.
- Чесноков П. Хор и управление им. – М., 1961.
- Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки. – Ленинград, 1971

7. 3. Функції інструментальної партії у хоровому творі.

Інструментальна партія – важливий компонент музичного тексту і засіб виразності значної частини хорових творів. Збагачуючи тембральність композиції, у більшості випадків інструментальний супровід полегшує інтонаційні, ритмічні та ладо-гармонічні завдання, які стоять перед хоровим колективом.

Функції інструментальної партії у кожному конкретному випадку варіюються в залежності від жанрових і стилістичних особливостей. За найпростішого варіанту – дублювання хорової партитури або простий акомпанемент – вокальна партія має безумовне домінуюче значення (звичайно у пісенних жанрах). Найбільш простий і максимально узагальнений акомпанемент – мелодично-гармонічна підтримка при відповідному ритмічному оформленні – допомагає у посиленні різноманітних жанрових основ і відповідного емоційно-психологічного настрою («Якби мені черевички» М. Лисенка на слова Т. Шевченка). Поширені також випадки рівноцінності інструментального і вокального чинників (переважно кантатно-ораторіальні твори). Яскраво ілюструє втілення цього принципу інструментальна партія кантати «Лічу в неволі» Д. Січинського на вірші Т. Шевченка.

Вже у вступі, позначеному настроями трагізму й безвиході, відбувається інтонаційне проростання теми початкового розділу. Активність фортепіанної партії не зменшується й надалі: композитор вдається в ній до нагнітання тієї чи іншої настроєвості різних фрагментів; часом дублює вокальні партії; створює виразну асоціацію з інтонаціональним за походженням жанром; зовсім відмовляється від інструментального тла для посилення національного колориту; і, врешті, звернувшись до жанрових основ коломийки, на її основі створює виразну репризну тричастинність останнього розділу твору. Коротка інструментальна «післямова», виконуючи функцію доповнення, ставить остаточну «крапку» після відчайдушного «а сам мусиш жити».

Розподіл тематичного матеріалу між хором і супроводом властивий поліфонічним творам. І тільки епізодично інструментальна партія може набувати провідну роль, відтісняючи хорове звучання на другий план. У цьому випадку інструментальний чинник може виконувати пріоритетну роль у формотворенні, створювати головний фундамент фактурного комплексу (як у вокально-хорових поліфонічних варіаціях типу пасакалії).

Лічу в неволі

музика Д. Січинського

Larghetto maestoso

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked *pp* and begins with a 12/8 time signature. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 8 and includes a *p* dynamic marking. The fourth system starts at measure 11. The fifth system starts at measure 14. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents.

До таких епізодів належать насамперед фрагменти або частини музичного тексту, коли хорові партії відсутні: вступи і закінчення до твору або його частини (особливо важливі, якщо тематичний матеріал у них створює тематичну арку), а також – інструментальні зв'язки або інтермедії між частинами, у яких іноді проводиться важливий для концепції музичний тематизм або його елементи. Вступи і закінчення бувають таких типів: відіграш, що схожий

до фонового типу або продовжений супровід («Прометей» К. Стеценка) (*нотний приклад 25*); заключення, в якому повторена остання фраза або речення хорової партії («А вже весна» М. Лисенка); заключення, в якому по-новому розвивається музичний матеріал попереднього розділу (перша частина «Прометей» симфонії-кантати «Кавказ» С. Людкевича); заключення-висновок на матеріалі вступу або на новому матеріалі, відділеного кадансом від попереднього матеріалу («Безмежнеє поле» М. Лисенка).

Існують приклади, коли інструментальний тематизм, прозвучавши у вступі, зберігає певну образно-емоційну самостійність до кінця твору (як-от у «Ангелі» з шести хорів ор. 15 С. Рахманінова). Виразніше цей принцип дотримано у хорі «Фонтану Бахчисарайського Дворца» О. Власова, де саме живописний інструментальний фон створює безпосередню асоціацію з центральним образом твору. Функція зображально-ілюстративного фону інструментальної партії часто поєднується з психологічно-виражальною функцією. Тут можливі два варіанти: остинатний супровід, що витримується на протязі цілого твору і зміна фактури супроводу в зв'язку з образністю окремих частин («Безмежнеє поле» М. Лисенка на слова І. Франка; «Прометей» К. Стеценка (*нотний приклад 25*)).

Роль інструментальної партії залежить від особливостей мислення композитора і застосованих ним засобів у створенні цілісного музичного образу. Вона може бути трактована як паралель до хорового пласту або цілковита протилежність їй. Її можливості досить широкі та значні, і, як правило, вагомі в створенні певного музичного образу та драматургії твору. В зв'язку з цим проблема співвідношення вокальної та інструментальної партій є важливою і досить складною. Вирішується це питання багатьма факторами: функцією супроводу, розподілом тематичного матеріалу, драматургічними особливостями, жанром твору та ін. Так, у хорі «Crucifixus» з Високої меси Й. С. Баха роль акомпанементу надзвичайно велика. Перше, згідно із жанровими особливостями і принципами варіацій на остинатний бас, тема варіацій викладається й проводиться саме тут. Відносна самостійність басу від інших партитурних пластів наочно проявляється в тому, що кількість варіацій виявляється меншою, ніж кількість проведень теми. Неспівпадіння меж між варіаціями та проведеннями теми сприяє створенню цілісного музичного потоку і є одночасно об'єднуючим фактором. Разом з тим партія оркестру в основному виконує функцію гармонічної підтримки, тому роль інструментального пласту роздвоєна. Натомість у «Богородичних догматах» В. Степурка введення інструментального супроводу суперечить правилам жанру, але в руслі експериментів останніх років із закономірностями канонічного мистецтва викликає посилення колористики, інтенсивності розробки мотивних поспівкових структур.

Отже, за будь-яких умов при виконанні хорових творів з інструментальним супроводом важливо пам'ятати, що взаємозв'язок між хоровою й інструментальними партіями – органічне зумовлення досконалого виконання. Осягнення особливостей інструментального пласту – зокрема, його тематичного наповнення і функцій в різних епізодах, – належить до нагальних завдань при вивченні хорового твору.

Рекомендована література:

- Анализ вокальных произведений : уч. пособие / Под ред. Коловского О. П. – Ленинград, 1988.
Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1967.
Коловский О. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. – Вып. 1. – Ленинград, 1967.
Копытман М. Хоровое письмо. – М., 1971.
Левандо П. Анализ хоровой партитуры. – Ленинград, 1971.

7. 4. Деталізація власної виконавської концепції з мотивацією способів досягнення адекватного відтворення авторського задуму

Виконавський процес у всіх його різновидах покликаний забезпечити здійснення комунікативної функції, притаманної будь-якому виду мистецтва. Поза її реалізацією авторський текст залишається тільки текстом, що має певну фактологічну й художньо-естетичну цінність, може підлягати вивченню й аналізу. Та тільки повноцінне виконання забезпечує входження твору в активний мистецький простір, забезпечуючи комунікативні потреби і композитора, і виконавців, і слухачів. При цьому, не зважаючи на детальність авторських вказівок, раціональна і художньо мотивована концепція відтворення партитури вповні належить саме виконавцю. Він приймає до уваги всі ці вказівки, але сам відшукує ті засоби та прийоми, за допомогою яких авторський задум можна виявити найбільш переконливо і яскраво. Їх вибір (темп, динаміка, звукоутворення) розкриває простір для індивідуальності виконання, тоді як музичний текст (мелодію, гармонію, ритм, а також агогічні позначення, зафіксовані композитором у партитурі) і літературний текст залишаються поза сферою втручанням виконавця. Розміщення дихання, особливості дикції можуть бути у декількох диригентів здійснені різними способами.

Аналізуючи партитуру, диригент повинен звернути увагу на такі моменти, що можуть створити певні труднощі для виконання: фермати, ритмічний різноспів хорових партій, фрагменти з використанням поліфонії фактурних пластів, часті агогічні зміни та раптові динамічні контрасти, синкопи, одночасне поєднання різних штрихів у партіях, функції інструментальної партії тощо. Особливо проблематичним є виконання творів, у яких відсутнє авторське визначення метру. До них належить численний масив літургічних піснеспівів різних епох [наприклад, автентичні варіанти «Другої Літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл, містечок» П. Бажанського (Перемишль, 1907) і «Літургії на мішаний хор» Ре мажор М. Леонтовича (Львів, 1931)], деякі аранжування народних пісень («Із-за гори сніжок летить» М. Леонтовича). У більшості випадків метрика цих творів визначається винятково структурою і акцентикою поетичних текстів та логікою їх фразування, що необхідно врахувати при створенні виконавського плану.

Для унаочнення вищевикладених теоретичних положень доцільно звернутися до конкретного аналізу хорового твору. З масиву хорової літератури звернемося до хору «Развалину башни, жилище орла» С. Танєєва, цікавого як з художньо-естетичного погляду, відтворенням особливостей акапельного хорового співу, властивостей драматургії і формотворення, так і вибору виконавських прийомів. Цей аналіз покликаний також показати варіантність запропонованого плану аналізу хорового твору, що полегшить вирішення наступних виконавських завдань (*нотний приклад 26*).

«Развалину башни, жилище орла...»

Хор «Развалину башни, жилище орла» належить до перлин світової хорової музики ХІХ ст. Його автор – визначний російський композитор Сергій Іванович Танєєв (13/25 листопада 1856, Володимир – 6/19 червня 1915, Дюдьково поблизу Москви) – належав до тих митців-інтелектуалів, діяльність яких вплинула на подальший розвиток музичного мистецтва. Учень П. Чайковського і М. Рубінштейна в Московській консерваторії (першим з її історії без удостоєним Великої золотої медалі), він продовжував самоосвіту упродовж всього життя.

Сфера інтересів композитора була досить широкого: в період згасання романтизму й зародження новітніх течій він звертається до ідеалів та методів бароко та класицизму, ставить понад усе імена Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха. Тяжіння до раціональності, інтелектуалізму була органічною рисою С. Танєєва, що відповідно позначалось на його творчості. Визначальною якістю зрілих творів є філософічність, єдність свідомо поставлених цілей та оригінальність рішень. Основні ідеї його творчості – розуміння трагізму буття людини на землі, життєлюбність, ясне та чітке розуміння свого призначення; у хоровій музиці він звертався до тем можливості людського щастя, радості, громадянської гідності, історичних сюжетів, образів природи тощо.

Внутрішню єдність стилю, відповідність між думками та засобами їх втілення ми можемо побачити у будь-якому творі. С. Танєєв надавав перевагу циклічним та сонатним формам як здатним найбільш повно відтворити картини навколишнього світу та багатогранності людської особистості. Це привело митця до ідеї симфонізації традиційних жанрів, серед яких найчисельнішими у його доробку є хорові.

Йому належать кантати «Пам'ятник», «Іоанн Дамаскін» та «По прочитанню псалма», 37 хорів а капела і біля 10 вокальних ансамблів. Перше звернення до цієї галузі належать періоду навчання в консерваторії (фуги на тексти псалмів для чотириголосого мішаного хору). До першого періоду хорової творчості (кінець 1870-х – початок 1890-х) належать: «Сосна» (сл. М. Лермонтова, 1877), «Серенада» (сл. А. Фета, 1877), «Венеція ночью» (сл. А. Фета, 1877), «Ноктюрн» (сл. А. Фета, 1877), «Веселый час» (сл. О. Кольцова, 1880), «Песня короля Регнера» (сл. М. Язикова, 1881), «Пью за здравие Мери» (сл. О. Пушкіна, 1881), «Фонтан» (сл. Козьми Пруткова, 1881), «Вечерняя песня» (сл. О. Хомякова, 1882) і др. Достатньо прості для виконання, ці твори наділені виразною інтонаційністю, поєднанням різних типів викладу із посиленням ролі поліфонічних елементів.

У 1891-у році, вже після успіху кантати «Іоанн Дамаскин», він створив хор а cappella «Восход солнца» (на сл. Ф. Тютчева). Цей твір відкрив наступний етап хорової творчості митця, у якому важливу частину займають хори, пов'язані з образами природи. Її пейзажі та окремі образи митець використовував для глибоких філософських роздумів, осмислення закономірностей людського життя і життя світу. Вони ж втілені у циклі, що став вершиною цього періоду – «12 хорів а капелла для мішаних голосів» (ор. 27), створеного 1909-го року. Вірші для нього були вибрані з першого тому «Повного зібрання творів» Якова Петровича Полонського (6/18 грудня 1819, Рязань – 18/30 жовтня 1898, Санкт-Петербург). Після закінчення Московського університету друкувався у журналах «Отечественные записки», «Москвитянин», згодом – у багатьох різних журналах і видавав збірки віршів та прозових творів. Його поезія сповнена протиставлень образів ідеального, прекрасного світу й світу суворої реальності. Прагнучи досягнути примирення між цими світами, він звертається до аналогів зі сфери природи й історії, створює власний шлях у красі, в якій «сяє Бог» («Царь Девица»). У його стилі дослідники відзначають поєднання вишуканих образів з реальними, простоту поетичних засобів, музикальність і живописність.

С. Танєєв високо цінував творчість цього поета, неодноразово використовуючи його тексти у своїй творчості (зокрема, це «Стихотворения» ор. 32, 33, 34). Серед цих текстів – «Маска» («В пестроте и многолюдстве...»), «Ангел», «В горах Шотландии» («Спишь ли ты, брат мой...»), «В годину утраты», «Свет восходящих звезд», «Зимний путь» («Ночь холодная...»), «Любя колосьев мягкий шорох», «Мое сердце – родник», «Мой ум подавлен был тоской», «Не мои ли страсти», «Ночь в Крыму» («Помнишь лунное мерцанье...»), «По-

следний вздох» («Поцелуй меня...»), «Последний разговор» («Соловей поет в затишье...»), «Поцелуй» («И рассудок, и сердце...»), «Узник» (Меня тяжелый давит свод...) та ін.

Композитор обирає для своїх творів тільки сучасну поезію високої якості. Його приваблювала узагальненість поетичної мови, відсутність конкретних побутових ознак, можливості розкриття фундаментальних ідей за зовні простими образами. Тому до циклу ор. 27 він відібрав наступні вірші, написані Я. полонським у різні роки: № 1 – «На могиле» (1842; проблема життя і смерті), № 2 – «Вечер» (1843; лірико-філософське споглядання пейзажу), № 3 – «Развалину башни, жилище орла» (1845; проблема героїчне минуле – безрадісне сучасне), № 4 – «Посмотри, какая мгла» (1844; пейзажна акварель), № 5 – «На корабле» (1856; ідея переходу від темряви до світла), № 6 – «Молитва» (1855–1860; глибокі релігійні та етичні проблеми), № 7 – «Из вечности музыки вдруг раздалась» (автентична назва – «Гипотеза», 1885; тема резонансу мистецтва у світі) № 8 – «Прометей» (1880–1885; протистояння добра і зла, ідея самопожертви), № 9 – «Увидал из-за тучи утес» (весняне відродження як алегорія мрії про щастя), № 10 – «Звезды» (1856; проблема сприйняття мистецької спадщини), № 11 – «По горам две хмурых тучи» (1859; тема бурі як алегорія внутрішнього конфлікту), № 12 – «В дни, когда над сонным морем» (1876; грандіозність морської стихії).

За глобальністю задуму цей цикл виявився унікальним у тогочасній російській музиці та став вершиною хорової акапельної творчості С. Танєєва. Концептуальність, контрастність, динамічний розвиток образів, монументальність форм – якісно нові риси композицій та циклу в цілому. Написані для різних складів, твори за цією ознакою були об'єднані в три зошити (чотириголосі, п'ятиголосі, шести-восьмиголосі або двохорні), що також виявилось прикметною ознакою циклу.

Третій номер цього циклу – чотириголосий хор «Развалину башни, жилище орла» вирізняється своєрідним трактуванням теми природи, велич і непорушність якої набуває незвичайного забарвлення у зв'язку з своєрідним «олюдненням» одного з її образів (досить типового у поезії) та його укрупнення до глибокого філософського рівня. Сюжет твору доволі традиційний: тут зіставлені і підлягають розвитку дві образні сфери, протилежні між собою, але водночас позбавлені протиріччя. Конфлікт між ними вирішений за межами твору, ще до початку розгортання сюжету. Та й розвиток у творі в певній мірі символічний – це тільки погляд в минуле, яке зберігається в пам'яті самотньої скелі.

Відповідність між поетичним та музичним текстами ґрунтується на глибокому розумінні композитором специфічних властивостей віршової основи. Поетичний текст написаний в розмірі трискладової стопи з наголосом на другому складі (амфібрахій).

Тому його відтворено в повільному темпі й стримано-суворій манері висловлення. Проте цей розмір дає можливість до втілення емоційних, активних образів, що використано митцем для формування другої образної сфери. С. Танєєв обрав декілька рядків, в яких концентруються риси, найбільш характерні та суттєві для цієї галузі («Веселое ржанье и топот коней» та «... в обманчивом блеске волны шумят и мелькают трофеи войны»). Змінена жанрова основа для втілення цих слів – перед нами постає чітка стрімка тарантела, що захоплює своїм вихором все довкола.

Така робота з текстовою основою сприяє створенню яскравої музичної драматургії і створити цілісну лінію розвитку, внести динамічність у зовні статичну картину, що наповнюється контрастами та зіставленням. Це – справжня поема з симфонічним стилем мислення, хоча й відтворена камерними засобами. Для втілення цієї глобальної картини композитор

зупинився на нетиповій для хорової музики хорового жанру формі, яка найкраще відтворила діалектику обраного образу.

Експозиція містить кілька тематичних новоутворень, кожне з яких має різне функційне значення у драматургії та формотворенні хору.

Головна партія викладена у простій тричастинній формі, складові частини якої – періоди, що тонально розмикаються назовні і спрямовують рух у подальший тематичний матеріал. Основне тематичне формування втілює суворий, величний образ, що містить у собі декілька елементів. Вони поєднуються у постійному русі до вершини, досягаючи кульмінаційної точки (соль другої октави) двома хвилями. Вже у початковому реченні виявляється такий характерний прийом письма, як зміна октавно-унісонної фактури насиченою акордовою чотири-п'ятиголосною.

Друга тема («И вся наклонилась»), що більше не використовується у творі, – антитектична першій за багатьма ознаками: низхідним спрямуванням мелодичного руху, ритмічною формулою, імітаційністю, тяжінням до основного тонального центру. Репризне проведення першої теми («И долго та башня уныло глядит») відбувається в тональності сі-бемоль мінор, що ще більше посилює похмурість колориту. І тільки модуляція в Ре-бемоль мажор наприкінці теми містить натяк на зародження чогось нового і деякої надії.

Надзвичайно стисла **зв'язкова партія** сповнена напруженого чекання. Цей ефект створюється поєднанням пульсуючих тріолей з половиною тривалістю у жіночих партіях, хвилю декрецендо від форте (у заключній фразі головної партії) до піаніссімо. Крім цього останній звук витримується на ферматі і тому майже повністю затихає. Але ця тиша є короткочасною. З точки зору образної драматургії, у цьому фрагменті відбувається важлива модифікація, зовнішньою ознакою якої є тріольність. На ґрунті інтонаційного проростання (епізодична тріольна формула, застосована у окремих епізодах головної партії, тут перероджується у основний ритмічний малюнок тематизму), що, за зміни метричної основи ($\frac{4}{4}$ на $\frac{6}{8}$) із вступом побічної змінить і характеристичність образу (у цьому варіанті вона втілить ефект «топота коней»).

Весела, рухлива **побічна партія** (*Allegro vivace*, цифра 7) вносить яскравий контраст у образність твору. Грайливі імітації, легкі акценти, штрих скакато та стримана динамічна шкала (*P–mf*) сприяють створенню необхідного відчуття у слухачів. Окрім цього, як і в головній партії, тут простежується дія принципу варіантності структурних елементів. Це сприяє загальній цілісності музичної тканини за контрастності окремих мелодичних ліній. Тому й загальна структура побічної партії, що містить ознаки тричастинності за аналогією до викладу головної партії, сприймається значно динамічніше.

Але знову постає образ сивої скелі – цим епізодом відкривається центральна частина твору. Суворо-стриманий октавний унісон альтів і басів за незмінності інтонаційного контуру початкової фрази головної партії різко повертає до початкового колориту твору. Водночас його відокремленість від експозиції і наступного фрагменту створює ефект своєрідного епіграфу до наступного етапу розвитку.

Цю фразу використано як основний тематичний елемент у подальшому розгортанні музичної тканини. Вона проводиться у різних партіях. використання стрет у викладі, як і зміни в інтонаційному контурі сприяють враженню інтенсивності внутрішніх змін. Основною прикметою другої теми, введеної у розробці, є знайомий тріольний плин. Проте його походження пов'язане саме з тріольністю головної партії, а не шестидольною метрикою побічної. Її драматургічне і образне навантаження викликане асоціацією з течією хвиль («ветер качает

и гонит волну»). Саме цей нюанс впливає на її інтонаційність: змістовність нової теми масштабно цілком вкладається у межі фрази, тим нагадуючи про лапідарні монолітні періоди тем фуг. Останнє дуже важливе у драматургії твору: самостійністю теми-фрази композитор досягає ще одного драматургічного ефекту на рівні вторинних реценцій. А саме, йдеться про теми епізодів, які вводяться у розробках для показу нових образних сфер. Одночасне зіставлення двох тематичних утворень максимально ущільнює і поліфонізує фактуру, внаслідок чого яскрава колористичність цього епізоду, підпорядкована емоційному навантаженню: завдяки згаданим вище засобам і піднесенню динамічного рівня до фортіссімо тут створена перша значна кульмінація. У останньому такті звучність згасає достатньо різко – до піаніссімо. На цьому нюансі композитор вводить початковий субмотив (у сопрано – висхідна секундова поспівка, верхній звук якої повторюється і витримується завдяки ферматі) початкової теми. Таким способом створюється і рельєфна межа між розділами форми, і важлива тематично-змістовна арка із аналогічним фрагментом на початку розробки.

Починається репризне проведення побічної партії, яка збільшена масштабно. Та не це змінює її роль у творі. Якщо у її першому розділі збережено основні характеристики експозиційного показу (динамічно, темпово, загальним емоційним забарвленням), то другий розкриває її в іншому світлі. Замість легкої, прозорої звучить велична, могутня, сповнена усвідомленням власної гідності тема. Особливий тріумфальний настрій з цього випадку створюється урочистими інтонаціями основного тематичного матеріалу та яскравими ритмізованими репетиціями (цифра 22) у партіях альтів і других тенорів. Показово, що саме щодо них композитор єдиний раз у творі застосовує авторську ремарку «quasi tromba» (наче труба), підкреслюючи необхідність досягнення виразної асоціації із звучанням конкретного інструменту. Ефект від такого початку генеральної кульмінаційної зони у творі величезний, – особливо на тлі стрімкого розростання акордової фактури вже у першому гармонічному звороті від октавного унісону (п'ятий щабель Мі-бемоль мажору) до шестиголосого викладу тонічного тризвуку, підкресленому його витриманістю упродовж одного такту і трьох долей наступного. Поза «трубного» остинато могла б виникнути значна зупинка у динаміці розгортання, натомість виникає враження істотного розширення часу (п'ять тактів утримується новий дев'ятидольний метр $\frac{9}{8}$) і простору. Тому натомість такої зупинки у швидкому темпі зберігається динамічна спрямованість музичної тканини. У останній хвилі цієї кульмінаційної зони застосовано й характерний для митця прийом дубльованого триголосся, що посилює насиченість і цілісність хорової звучності. у цьому фрагменті звучить ритмічно модифікована початкова враза головної партії – як пересторога, як грізне попередження (підкреслений прийомом маркато текст «шумят и мелькают трофеи войны» подається суворим октавним унісоном партій на фортіссімо).

Початок проведення головної партії з репризи має ті ж характеристики, що й в експозиції. Але її масштаби значно скорочені (випущена друга її тема та репризне проведення першого тематичного елемента), хоча перша тема значно збільшена (до 11-и тактів) за рахунок секвенційних побудов. За їх допомогою досягається мелодична вершина (як і в кульмінації побічної партії – соль другої октави, фортіссімо), яка є кульмінаційною точкою теми. Після цього у низхідному гамоподібному мотивному «згортанні» (мотиви відокремлені паузами) відбувається стрімке зниження емоційно-динамічної шкали (упродовж шести тактів – від фортіссімо до піаніссімо). Фактично, два-три останні такти – це «розчинення» величного образу у довколишньому просторі і настання цілком відчутної тиші.

Отже, схема проявлення сонатної форми з дзеркальною репризою та рисами епізоду у розробці наступна:

Експозиція			Розробка		Реприза	
Г. П.	ЗВ. П.	П. П.	г. п.	«Епізод»/г.п.	П.П.	Г. П.
«Развалину башни ... и слушает башня»	«и слышится ей»	«веселое ржанье...»	«И смотрит...»	«где ветер качает» / «И смотрит...»	«в обманчивом блеске...»	«Развалину башни ...»
c-Es-c-b- Des	Des-C	F-B-As	f	f – c	C	c
7+8+7 тт.	2 т.	5+8+4 тт.	3 т.	8+1 т.	16+14 тт.	11 т.

Попри це, чітко проступають риси подвійної складної тричастинної форми:

A	B	A ₁	B ₁	A ₂
«Развалину башни ...»	«веселое ржанье...»	«И смотрит...»	«в обманчивом блеске...»	«Развалину башни ...»
24 т.	17 т.	12 т.	30 т.	11 т.

Отже, особливості формотворення, співвідношення і розробки тематизму хору дозволяють зробити висновок про синтезування засад складної подвійної тричастинної (розробка формотворення, притаманного вокальним жанрам) і сонатної (тенденція до симфонізації хорової творчості) форм. Засади і першої, і другої форм ґрунтуються на зіставленні статичної і динамічної образних сфер, яке містить вірш Я. Полонського. При цьому поетичний текст використовується композитором надзвичайно довільно: елементи його структури розщеплюються; додано репризне проведення початкової строфи, що докорінно модифікує його форму.

Тепер розглянемо функції інших засобів виразності у творі.

Стиль тонально-гармонічної мови хору, заснований на поєднанні класичних, романтичних та національних традицій, є узвичаєним у російській музиці. Основною тональністю є до мінор, з якою у романтичній музиці була пов'язувалися настрої трагізму та приреченості. Такий вибір відповідає ідейному задуму автора: панівний колорит твору – похмуро-суворим. Інтенсивним є тональний розвиток. Композитор використовує не тільки тональності першого ступеня спорідненості, але й віддалені (сі-бемоль мінор, Фа мажор). Їх колористична роль вельми істотна: чудові ефекти, створені тональними зсувами за допомогою раптових модуляцій, зіставлень, тональних секвенцій сприяють створенню максимально сприятливих умов для рельєфного відтінення контрастних образів.

Цікавим є те, що в контрастному зіставленні образні сфери наділені протилежні тональні засоби. Область головної партії – панування до мінору, яке в значній мірі скріплює форму, утворюючи тональні арки в середині композиції. Сфера побічної партії більш мінлива, жива, з перевагою мажору. Проте між обома сферами існують точки зіткнення: тональності з центром «с». Пояснюється це так: другий образ є похідним від першого, тому спорідненість між ними повинна існувати.

Гармонічна мова твору знаходиться в межах класичних традицій, збагачених застосуванням прийомів російської гармонічної школи. Співзвуччя, використані в ньому, це переважно тризвуки та септакорди з оберненнями, а також нонакорд V ступеню; доволі часто ви-

користовуються прохідні та допоміжні акордові звороти, затримані розв'язання та іноді не-акордові звуки (наприклад, септакорд V ступеню з квартою та випущеною терцією). Взагалі будова акордів не відіграла помітної ролі з колористиці твору. Нетрадиційне вживання деяких співзвуч пояснюється впливом російської гармонічної школи.

Цікаво також підходить Танєєв до каденцій. В творі не бачимо жодного кадансового квартсекстакорду, тому повні каданси практично відсутні. Каденції – автентичні, в більшості випадків замкнуті, що сприяє завершеності побудов.

Прикладом неординарності мислення композитора є метро-ритміка твору. Як було зазначено, композитор уважно ставився до обраної літературної основи. Розмір вірша – амфібрахій, який тяжіє до повільних темпів і втілення філософських роздумів, що використано в головній партії. У побічній партії розмір використано для створення стрімкого та динамічного образу. Відтак виникає зіставлення метро-ритмічних основ різних партій ($\frac{4}{4}$ та $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}$) є активним чинником образної драматургії твору.

У творі зустрічається декілька ритмічних малюнків, які найбільш яскраво характеризують той чи інший образ. У сфері головної партії це – $\theta \cdot \theta \varepsilon \theta \varepsilon$, що виражає статичність, тому в цьому ритмі є щось заколисуюче, заспокійливе. Друга формула (поєднання тріольного ритму із подальшою зупинкою на половинній тривалості) вносить елемент неспокою у загальний стан засмученості вікової природи. Метро-ритміка побічної партії набагато вільніша та безпосередніша. Чіткий «біг» восьмих не набуває одноманітності внаслідок використання різних компліментарних варіантів та доволі частою зміною розміру.

С. Танєєв застосовує у творі також прийом уявної поліметрії, утвореної за допомогою накладання на основний ритмічний малюнок у розмірі $\frac{4}{4}$ тріольних послідовностей. Чудовий ефект створює ритмічне остинато з репризи побічної партії (цифра 22). Значно ускладнюється цей фрагмент боротьбою метричних та ритмічних акцентів.

Таким чином, ритміка твору є органічною частиною комплексного образу, яка у багатьох моментах перетворюється на фактор першочергового значення.

У гнучкій і виразній мелодиці твору концентруються риси всіх інших засобів виразності. Їй притаманний мішаний тип розгортання, що поєднує плавний пощаблевий рух із стрибковим. Застосовуються найрізноманітніші мелодичні звороти; поруч із репетиційними зворотами – стрибки на інтервали від кварта до октави, діатоніка органічно поєднується з хроматикою.

Вже в головній партії використано більшість інтонаційних зворотів, що зустрічаються в творі: повторення звуків, м'яке пощаблеве погойдування, оспівування та різкі ходи на дисонуючі інтервали. Проте різницю між протилежними образами яскраво виявлено саме завдяки інтонаційному наповненню мелодики партій:

Раз – ва – ли – ну баш – ни жи – ли – ще ор – ла
м. 2 м. 2 ч. 1 м. 2 зм. 5 ч. 1 м. 7 ч. 1 м. 2 м. 3

У перший образ вноситься дисонантність завдяки інтервалу зменшеної квінти уже в першому такті. Поява з тексту образу орла підкреслюється широким ходом на малу септиму, вершина якого виділяється відповідним штрихом. Отже, контраст закладений вже з основній темі твору.

Інтервальний склад побічної партії виключає дисонанси, за винятком секундових інтонацій, що сприяють плавності мелодичного руху. Закличні кварта та квінти, що переважно вживаються на початку мелодичних зворотів, передають динамізм та активність образу.

У зв'язку з тим, що в композиції твору багато поліфонічних фрагментів, а також унісонів, ми відзначаємо домінуючу роль мелодичної лінії та її вплив на формування акордової вертикалі. Протиставлення різних типів поєднань мелодичних ходів служать контрастності зіставлення образних сфер.

Своєрідним явищем є також розміщення кульмінаційних вершин в мелодиці. В головній партії така точка досягнута вже в сьомому такті, потім повторюється в епізоді та репризі твору. В побічній партії цей звук зустрічається єдиний раз в репризі композиції. Але у цьому випадку вершина по загальному строю ближча до основного тематизму твору, тому суть її схожа – велич і недосяжність.

Особливості засобів музичної виразності накладають відбиток на фактуру твору. В ній поєднуються особливості гомофонно-гармонічного та поліфонічного викладу, при цьому є як суто гомофонні, так і поліфонічні моменти. Основним типом викладу для головної партії є ритмічна унісонність голосів, що, навіть розгалужившись на гармонічне багатоголосся, зберігає ритмічну єдність. Побічна партія майже повністю витримана в поліфонічному стилі, який надає їй особливої мерехтливості. Досить складним є фактурний стиль у розробці: окрім фугато на онові першого елементу головної партії, тут використовується ще одна тема, яка досі не зустрічалась в творі. Значення такого насичення фактури вже відзначалося вище.

У хорі, написаному для чотириголосого мішаного хору у складі сопрано, альт, тенора та баса, композитор використовує майже максимальний діапазон цих партій:

сопрано	c ¹	g ²
альт	g	d ²
тенор	d	a ¹
бас	G	d ¹

Не вживаються тільки найвищі та найнижчі звуки, що вже само по собі є сприятливою умовою для створення природного ансамблю. Загальний діапазон хору – три октави, що для такого складу є компактним рішенням. Тому теситурні умови у різних партіях є практично однаковими і у більшості випадків ансамбль є природним. При виникненні потреби у створенні штучного ансамблю внаслідок різниці у теситурних умовах між голосами, то здійснюється це за допомогою динаміки. Продуманість особливостей такого плану помітна також у тому, що досягнення теситурно високих звуків готується тривалим поступовим рухом і забезпечується динамічною шкалою.

Провідною партією в творі є сопрано, у якій переважно викладаються мелодичні лінії основного тематичного матеріалу. Проте тематичні елементи можуть розташовуватися і в інших голосах, особливо якщо використовується поліфонічний тип викладу матеріалу.

Великий вплив на організацію тематичного матеріалу має принцип вокалізації поетичного тексту, обраний композитором. Основна сфера вірша Я. Полонського – похмурий роздум, споглядання. Для його втілення С. Танєєв обрав метричний принцип вокалізації, який дає можливість створити певний настрій, зробити його більш самозаглибленим. Інший образ звучить яскравим контрастом до основного, тому композитор звернувся до танцювального принципу, наділяючи тематизм чіткою жанровою основою. Стрімкий темп та запальна настроєвість тарантели (з характерним тривалим розгортанням мелодії із значними розширеннями і кадансовими доповненнями) наповнює реальним життям похідний образ.

В зв'язку з тим, що в музичному творі вживаються не тільки метричні наголоси, необхідно виділяти ті акценти, що проставлені самим композитором з метою виділення того чи іншого смислового нюансу.

Важливим напрямком вокально-хорової роботи є опрацювання дикційних труднощів. Виконавці мусять досягти високого ступеню якості та чіткості вимови, щоб якісно донести до слухачів зміст поетичної ідеї твору. Першочергову складність для виконання утворюють слова, використані для побічної партії, які інтонуються в швидкому темпі штрихом стаккато. Ця скоромовка небезпечна тим, що виникає загроза «ковтати» склади або літери, але цей недолік можна усунути у процесі попередньої репетиційної роботою. Крім того, в побічній партії слід особливо чітко, вичленовуючи його з фактури, вимовляти той текст, що використовується для основного тематичного матеріалу, в той час як інші голоси повинні чітко виконувати свій текст у дещо нижчому динамічному нюансі. Швидкий темп цього фрагменту може привести до втоми артикуляційного апарату виконавців, тому їм необхідно використовувати для відпочинку короткочасні паузи, які є у музичному тексті.

Увага диригента повинна спрямовуватись на розкриття закритих складів та заокруглення голосних (особливо «е», «я», «и»), щоб не допустити відкритого звучання. В тексті вірша часто зустрічається літера «р», звучання якої необхідно подовжувати. Не можна лишати поза увагою ті склади, де поєднуються декілька приголосних, нечітке виконання яких буде помітним недоліком («бездной», «морской», «глухое» тощо).

В хорі також багато різнотипних інтонаційних труднощів. Основною є загроза неточного інтонування стрибків, особливо якщо вони комбіновані. Наприклад, на початку твору використано наступний хід: ч. 5 – ч. 1 – м. 7 – м. 2 – м. 3 – ч. 5. Для його виконання потрібно не тільки добре орієнтуватись в ладі, але й максимально точно виконувати кожен окремий інтонаційний зворот.

Загрозу пониження ховають в собі повтори одного звуку, для чистого інтонування яких потрібно кожен наступний звук виконувати з тенденцією до підвищення, переконуючись у вірності його звучання по акордовій вертикалі. У творі не так багато хроматизмів. Але їх виконання викликає значні зусилля, особливо у випадку зіставлення далеких тональностей. В інших випадках інтонування не складає особливих труднощів, тому що ці хроматизми підготовані попереднім рухом.

Твір надзвичайно складний для виконання. Це може зумовлюватися відсутністю у диригента чіткої образно-драматургічної концепції, а також намаганням обмежитись зовнішньою стороною музики, не вникаючи в її глибокий підтекст, на розкриття якого і надає можливість повноцінного й цікавого звучання твору. Музична семантика твору, слідом за поетичним джерелом, наділена метафоричністю. Дві контрастні сфери – минуле і сучасне, згадка про подвиги і похмура дійсність, – це емоційні стани, на зіставленні, взаємодії і протиставленні яких побудована драматургія твору.

Необхідно ще раз проаналізувати, до яких засобів звертається композитор для здійснення свого задуму. Зосередженням образу вічної, але «відчуженої» людини природи є перша тема головної партії твору. Звернемось до тексту – в ньому ця антитеза дуже яскрава: «Развалина башни» перетворена на «жилища орла». Споруда людських рук є іграшкою в руках могутньої природи, адже її «седа скала високо подняла». Тепер проаналізуємо музичну сторону твору, а особливо штрихи, динаміку та ритм, які в цьому випадку найбільш цікавими для виконавця. Перша фраза – «развалину башни» – подається на *P*, штрихами легато та нон легато, в ритмі своєрідної «розкачки», який є найбільш врівноваженим в усій темі. Цей елемент – нейтральний з музичної точки зору, що виправдано його смисловим значенням. Друга фраза – «жилище орла» (крещендо до форте, маркато, яке впливає на більш активне сприйняття ритму) – покликана створити вічний та недосяжний образ – гордого орла.

Відзначимо, що найбільш динамічний звук в цій побудові – це звук «ре», що припадає на другий склад слова «орла». Друге речення перебуває під впливом досягнутої вершини, що значно активізує його інтонаційно. Появу тріольних груп можна трактувати як тягу до динамічного розширення, що підкреслюється наступною половинною тривалістю. Акценти виділяють наступні слова: «высоко», «седая», «подняла», які важливі для образності теми. Другий елемент головної партії покликаний зняти напругу, згладити і стабілізувати емоції. Крім того, музика свідчить і про дещо інші особливості початкового образу. Промовлене в кінці слово «дорогой» є ключем до розуміння цієї теми. Все-таки ця «развалина» є «ему дорогой». Ось цим і зумовлена оригінальність імітації пласту жіночих голосів у чоловічих партій. Початкове речення імітується без змін, друге тільки ритмічно, до того ж, стиснуто, що сприяє переведенню поліфонічного викладу знову у гомофонно-гармонічний (на словах «ему дорогой»). Композитор ніби виказує сокровенну таємницю, яку не можуть зрозуміти непосвячені – тому тут використовується РР, без акцентів, четвертними та половинними тривалостями.

Велике значення має крещендо та дімінуендо в останніх трьох тактах для виділення слова «ему». Згадка-метафора про людину («как старец») створює незвичний емоційний відтінок для цього образу: почуття глибоко приховане в серці високої скелі. Цей момент важливий для подальшого виділення в музичному тексті слів та інтонацій («уныло глядит») і спрямування уваги виконавця на подальший розвиток, який приводить до наступної вершини. Остання, втім, інтонаційно і динамічно нижча за попередню: в ній концентрується очікування, тривога, передчуття того відгомону, тієї давно пережитої емоції, що вносить життя в цю вічну, але й самотню, величність. Як наслідок – зародження ритму наступного тематизму саме в зв'язковій партії, який можна зупинити ще довшою тривалістю та ферматою. Але й фермата ця специфічна: з цей момент необхідно остаточно перетворити об'єктивність самого образу в суб'єктивність її переживання, перевести емоції в іншу сферу. Це нетерпіння, бажання почути «веселое ржанье и топот коней» реалізується в побічній партії. Звернемо увагу, що темп змінюється вже після того, як виконана перша нота теми в попередньому темпі. Це виразно підкреслює цілком протилежну початковому образу емоційну спрямованість: «веселое ржанье». *Allegro vivace* імітації, легкий, активний штрих, тиха (цей образ все таки є тільки спогадом), активна динаміка, часта перемінність розміру – все це в комплексі із звукообразжальним ефектом створює напрочуд явні асоціації. Проте цей образ зароджений у надрах попереднього, що виражається через певну статику динамічного плану. Повернення до початкової картини здійснюється знову через фермату (такт до 13 цифри), притому знову без підготовки змінюється темп – *Largo*, та й наступна пауза повністю «розчиняє» звучання попереднього акорду, відтворюючи тишу. Але цей спокій вже порушений, тому початковий настрій витримується недовго. Крім того, виконання першого елемента головної партії альтами та басами надає темі більшої м'якості й таємничості. Портamento і рітенуто на слова «в глубину» має звукообразжальну спрямованість (об'єм, простір і тиша).

Наступний епізод цілком контрастний до попереднього: пейзажність переростає в психологічну картину, тому застосовано значно вищий динамічний рівень і поліритмію, поліфонізовано фактуру (імітації, розчленування пластів). Але єдність лінії динамічного розвитку спрямовує виконання на досягнення в творі першої кульмінаційної вершини. Тому в даному випадку необхідно досягнути максимальної збалансованості та узгодженості у співі.

Звернемо увагу на щільність та компактність фактурного викладу під час кульмінації – об'ємність (три з половиною октави) відкидається, загальнохоровий діапазон стискається до октави (ре¹ – ре², або соль¹ – соль²). Тому в даному випадку може виникнути проблема

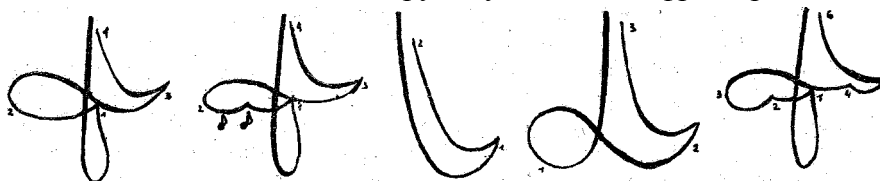
загальнохорового ансамблю. Наступне проведення побічної партії знову повертає до другого образу (зберігаються всі основні характеристики). Проте в силу того, що наступний розділ – кульмінація твору, необхідно внести зміни в емоційно-динамічний план. У її заключному розділі динамічне нагнітання повинно бути дуже активним і рішучим. Музичний зміст даного уривку полягає в тому, що похідний образ тут переростає своє початкове значення, відбувається розширення його масштабів і динамізується форма, застосовано ритмічне розширення, метричні зміни, інтонаційно вищу позицію і здійснено фактурні зміни. Другий елемент побічної партії стає в репризі кульмінацією всього твору. Саме ця тема, яка в експозиції була другорядною, є суттєвою для формування асоціації з образами людського світу; вона відтворює їх доблесть, гідність (ще раз звернемо увагу на авторське позначення *quasi tromba*: це не другорядний звукообразальний елемент, а один із суттєвих його нюансів). Відзначимо, що ритмічне остинато вже зустрічалось в творі (16 цифра), проте тут ця фігура набуває іншого забарвлення. Крім того, відзначимо, що великої майстерності вимагає ця кульмінаційна зона в плані співвідношення в динамічних відтінках. Даний уривок містить три хвили розгортання: і перша, і друга побудовані на вказаному тематичному матеріалі, після чого різко спадає звучність, і третя хвиля нагнітає її до попереднього рівня упродовж тільки наступних трьох тактів. Тематичний матеріал, який використаний в даному фрагменті, – це початковий елемент теми головної партії, який звучить як майже крик, тому слід домогтися такого звучання, яке набуває продовження в уяві слухачів навіть під час наступної паузи.

Особливості репризного проведення теми головної партії вже було надано характеристику. Необхідно наголосити на наступному: розспівується словосполучення «високо подняла», чим підкреслюючи суть початкової теми у її величі, а наступний матеріал (з 27 цифри) повертає образ до початкового трактування – відсторонення та абсолютного спокою. Він стає частиною оточуючої вічності і зливається з нею.

Як бачимо, використання тих чи інших засобів музичної виразності, агогічних змін, штрихів з даному творі глибоко продумане, спрямоване на досягнення певної мети. Вивірено темпи, їх зміни, прийоми звукоутворення – найбільш явний засіб для контрастного зіставлення образів. За допомогою маркато акцентуються найважливіші слова і фрази: «жилище орла» – друга фраза першого речення, «подняла» – такт до другої цифри, «уныло глядит» – такт до п'ятої цифри, «веселое» – дев'ята цифра, «топот» – 12 цифра, «в глубину» – 2 такти до 14 цифри, «и смотрит седая скала з глубину» – 2 такти до 16 цифри, «и видит в обманчивом блеске волны» – шумят и мелькают трофеи войны» – 22 цифра, 23 цифра (за винятком альтової партії та її дублювання з партії другого тенора), – покликаний підкреслити і виділити найбільш вагомий в смисловому контексті слова та інтонації. Штрих портаменто («в глубину» – такт після 13 цифри, «и смотрит седая скала» – 14 цифра) має звукообразальне значення, він обважчує і «заземляє» звучання. В порівнянні з першим штрихом, портаменто носить суто звуковідтворююче значення, тоді як маркато – емоційно-психологічне, спрямоване до смислових акцентів, а не на зовнішній план (так, в 15 цифрі в альтовій партії вся тема подається на маркато, саме тому, що необхідно підготувати слухача до наступної появи образу побічної партії).

При виконанні твору використовується м'яка (початковий вступ) та тверда (22 цифра) атака, одночасне та почергове дихання (в поліфонічних епізодах). Диригентські схеми в творі пов'язані не тільки з метром та його змінами, але в деяких випадках – з ритмікою. Головна партія в експозиції (розмір $\frac{4}{4}$) диригується за чотиридольною схемою, в разі необхідності (акценти) – з поділом окремих долей. Побічна партія в експозиції ($\frac{6}{8}$) – за дво-дольною схемою, а при зміні тут розміру ($\frac{9}{8}$) – за тридольною. В репризі у зв'язку з рит-

мікою виникає складність із застосуванням диригентських схем: необхідно виділити акцентовані смислові 1, 3, 5 долі, а в дводольній схемі це зробити неможливо. Тому в даному випадку доцільно застосувати тридольну схему, за якою диригуємо три такти. Від 24 цифри диригування відбувається за дводольною схемою з виділенням 3 та 6 долей, а наступний такт – за дводольною схемою. В другому такті 24 цифри переходимо до шестидольної схеми:



Оскільки С. Танєєв у своїй творчості культивував принципи інтелектуального симфонізму, в питанні виконавського трактування твору важливе значення мають вказівки композитора, обґрунтованість кожного штриха чи нюансу. У зв'язку з цим необхідно особливу увагу звернути на те, що митець до поетичної основи додав репризне проведення головної партії. У цьому фрагменті необхідно досягти тих динамічних і агогічних відтінків, що дозволять створити ілюзію вершини скелі, яка наче розчиняється у хмарах (у тексті недаремно повторюється зворот «высоко подняла»). Цей важливий прийом композитор неодноразово використовував і у інших хорах («На могиле», «Вечер», «Посмотри, какая мгла», «Прометей» та ін.).

Хор «Развалину башни, жилище орла» справедливо вважають однією з вершин і авторського стилю митця, і хорової творчості. Його естетичне значення, знахідки у драматургії та формотворенні не применшені й сьогодні. Саме це підносить вимоги не тільки до майстерності диригента, а й хористів: для включення у репертуар цього твору колектив повинен володіти високою виконавською майстерністю.

Обраний для виконавського аналізу хор належить до золотого фонду світової скарбниці акапельної хорової музики. У творах інших стилів і епох необхідно відшукувати специфічні, притаманні тільки для них закономірності. При цьому однаково складним є вирішення проблем, пов'язаних і з хоровою культурою Середньовіччя й Відродження, і творів останньої третини минулого століття, і новітніми стильовими пошуками. Впровадження у навчальний курс різнопланових музичних текстів сприятиме нарощенню не тільки фахового, а й художньо-естетичного рівня студентів.

Рекомендована література:

- Вечір Д. В. Теоретико-методологічні аспекти виконавського аналізу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки й теорії й практики утвору : зб. наук. робіт. – Вип. 2. – Харків : Каравела, 1998. – С. 19–25.
- Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения: вопросы истории, теории, методики. – М. : Музыка, 1987.
- Живов В. Л. Хоровое исполнительство : Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для вузов. – М. : Владос, 2003.
- Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск : Изд. центр БГУ, 2005.
- Левандо П. П. Исполнительский анализ и интерпретация хорового произведения / П. П. Левандо // Работа дирижера над хоровой партитурой. – М. : Советская Россия, 1985.
- Птица К. Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
- Шульпяков О. Ф. cgi-bin/irbis64r_91/cgiirbis_64.exe Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков ; Ленингретц.гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград : Музыка, 1986.

Післямова

Викладений у посібнику матеріал покликаний сприяти підготовці виконавців, здатних чітко аргументувати власну художню версію того чи іншого хорового твору. Цієї досконалості можна досягнути тільки у процесі цілісного аналізу, який об'єднує історично-теоретичні знання, набуті в курсах історії й теорії музики, гармонії і поліфонії, аналізу музичних творів, диригування та інших дисциплін. Таке поєднання сприяє виробленню самостійності в судженнях, відходу від формальних характеристик музичних образів й художнього задуму композитора і врешті – пасивності при роботі над твором та його виконанні у класі диригування. Обґрунтованість інтерпретації істотно впливає на репетиційний і виконавський процес, адже вміння переконати у певній версії неабияк полегшить осмислення мистецького завдання виконавцями. Тому в процесі навчання необхідно нарощувати рівень вимог, спонукаючи до використання знань із інших спеціальних предметів курсу хорових і, ширше, – загальних музичних дисциплін. Вирішуючи ці завдання, студенти здобувають навик самостійної роботи з музичним текстом. Відтак перед аудиторією постане високопрофесійне виконання, здатне захопити і конкретним твором, і стилями композитора й диригента.

Домінуючий в посібнику акцент на розкритті принципів і методики виконавського аналізу, зокрема – формотворчих і жанрових властивостях композицій, стилістичних засобах і прийомах, застосовуваних диригентом для виявлення самобутності твору, покликаний розкрити перед студентом можливості цілісного виконавського аналізу в роботі виконавця. Це не заперечує значення художньої інтуїції, яка часто тільки сприяє глибшому осягненню закономірностей хорового твору. Аналітична робота у поєднанні з інтуїтивним баченням кінцевого результату надає чіткості уяві про роль застосованих композитором виразових засобів, особливості його стилю і неповторних рис обраного твору. Часто інтуїтивне сприйняття художньої концепції твору, яке відбувається під час попереднього ознайомлення з ним у формі програвання або прослуховування, істотно поглиблюється при аналізі партитури, під час якого задіюються порівняльний, конкретизуючий, систематизуючий та інші методи. Також випрацьовується вміння послідовно і логічно викладати власні думки, обґрунтовувати власну версію перед різномірним за складом колективом і, врешті, – підвищувати його художньо-технічний рівень.

У співпраці диригента й хору певне місце належить імпровізації. За враження її спонтанності, можливість відхилень від концепційного виконавського плану повинна також бути передбаченою диригентом, впроваджуватись не стільки ситуативно, скільки продумано, логічно і, що важливо, переважно під час репетиційної роботи з метою випрацювання мобільності реакції хору. Імпровізаційність сприяє подоланню шаблонності й зайвого традиціоналізму у виконавстві, водночас її «амплітуда» повинна узгоджуватись із жанровими і стильовими закономірностями, притаманними твору.

Саме у ході цілісного виконавського аналізу долається відокремленість сфер музикознавства й виконавської практики, процесу вивчення у фаховому класі й самостійної інтерпретаційної діяльності. Методика полягає у послідовному нарощенні вміння поєднувати знань, за допомогою яких композитор вибудовує цілісність художньої системи і якими прийомами потрібно користуватись виконавцю, щоб переконати слухача у досконалості інтерпретації цього задуму. Таким чином розмикається традиційна замкнутість музикознавчого аналізу, до якого долучається ще одна стадія, на якій визначаються особливості виконавських і диригентських засобів, а також здійснюється аналіз технічних проблем.

Розглядаючи художній зміст твору з точки зору композитора, диригент виявляє ті грані його образності, що сприятимуть адекватнішому визначенню окремих виконавських засобів, особливостей їх застосування для досягнення мети на підставі вивчення всіх сторін його формотворення, архітектоніки і семантики. При цьому поступово викристалізовується бачення диригентом специфіки мануальної техніки і диригентських жестів, адже вони, як і характер звучання, не можуть бути одноманітними. Звідси виникає потреба у маніпулюванні мілкими і крупними рухами, збільшенням чи зменшенням їх вертикальної і горизонтальної амплітуди, віддалення чи наближення до корпусу і т. і. А оволодівши методикою аналізу інтонаційних, вокальних, дикційних, ансамблевих та інших технічних труднощів, диригент чітко визначає специфіку репетиційної роботи, етапність опрацювання твору з хоровим колективом.

Дотримання етапності в аналізі творів на основі запропонованого плану допоможе осмисленому знаходженню необхідних виконавських засобів, диригентських прийомів. Тому створення цілісної інтерпретаційної концепції є логічним завершальним етапом аналізу, на якому підсумовуються всі з'ясовані особливості композиції і виявляється творча мета навчання студентів – обґрунтований виклад власної виконавської концепції за поетапного ускладнення пропонованих для вивчення партитур й нарощення видів аналітичної роботи. Природно, що обсяг аналізу хорової мініатюри чи розгорнутих циклічних концепцій буде різним; та при цьому коло охоплених проблем не повинно істотно відрізнятися, адже художня система будь-якого твору ґрунтується на типологічно єдиних чинниках.

Відтак, вивчення пропонованої методики аналізу хорових творів, систематизуючи підходи до різних їх сфер і рівнів, є важливою складовою процесу професіоналізації знань і вмінь майбутніх диригентів. У поєднанні з художньою культурою, майстерністю і досвідом, що також поступово поглиблюються й розширюються під час навчання, цей вид діяльності спрямовується до досягнення кінцевої мети – виховання самостійної творчої індивідуальності у студентів.

Література

1. Абрамов А. В. О специфике музыкального содержания / А. В. Абрамов // Эстетические очерки. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1973. – С. 123–141.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 315 с.
3. Анализ вокальных произведений : [учебн. пособие]. – Л. : Музыка, 1988. – 349 с.
4. Андрос Н. Українська хорова література (радянський період) : [учеб. пособие]. Т. I / Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко. – К. : Муз. Україна, 1985. – 100 с.
5. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Т. Шевченка / Н. Андрос. – К. : Музична Україна, 1985. – 72 с.
6. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
7. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–128.
8. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии : исследование / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 320с.
9. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. статей. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
10. Асафьев Б. О хоровом искусстве / Б. О. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев // Ч. II : Интонация. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
12. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа / И. А. Барсова // Советская музыка. – 1975. – № 9. – С. 59–66.
13. Батюк И. В. Современная хоровая музыка : теория и исполнение / И. В. Батюк // Очерки. – М. : Московская государственная консерватория, 1999. – 150 с.
14. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб / О. Г. Бенч-Шокало. – К.: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.: іл., нот.
15. Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. / Н. А. Белік. – Х. : Крок, 2003. – 208 с.
16. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
17. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. О. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 228 с.
18. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – Ч. 2 : Интонация. – 368 с.
19. Гаспарян Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б. Гаспарян // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 129–152.
20. Герасимова-Персидська Н. О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру / Н. О. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1968. – Вип. 3. – С. 168–178.
21. Вечір Д. В. Аналіз музики в аспекті фактурно-гармонійного комплексу / Д. В. Вечір // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки й теорії і практики освіти : зб. наук. робіт. – Х. : Стиль-Іздат, 2003. – Вип. 11. – С. 84–92.

22. Вечір Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Д. В. Вечір ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – 17 с.
23. Вечір Д. В. Теоретико-методологічні аспекти виконавського аналізу / Д. В. Вечір // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки й теорії й практики у творі : зб. наук. робіт. – Вип. 2. – Х. : Каравела, 1998. – С. 19–25.
24. Гаспаров Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б. М. Гаспаров // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 129–152.
25. Герасимова-Персидська Н. О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру / Н. О. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1968. – Вип. 3. – С. 168–178.
26. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в 17–18 столітті / Н. Герасимова-Персидська. – К. : Муз. Україна, 1978. – 264 с.
27. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983.
28. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.
29. Горячева І. П. Жанрова класифікація української традиційної музики / І. П. Горячева // Народна творчість та етнографія. – 1985. – №3. – С. 6–7.
30. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1985.
31. Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970–1980-х годов. / Г. Григорьева. – М., 1971.
32. Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті : монографія. / І. Гулеско. – Х. ; М. : САНА, 2002.
33. Гулеско И. Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г. Свиридова (принципы хорового мышления) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / И. Гулеско. – К., 1980.
34. Гулеско И. Национальный хоровой стиль : учебное пособие / И. Гулеско. – Х. : ХДІК. 1994. – 108 с.
35. Гулеско И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60–80-х годов : учеб. пособие / И. Гулеско. – Х. : ХГИК, 1991. – 40 с.
36. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации / Е. Г. Гуренко // Философский анализ. – Н., 1982.
37. Демчишин М. С. Методика музыкального анализа вокально-хоровых произведений / М. С. Демчишин // Учебное пособие для студентов художественных вузов и учителей образовательной области (Художественная культура). – К. : ІЗМН, 1996. – 132 с.
38. Денисов А. В. К проблеме семиотики музыки / А. В. Денисов // Музыкальная академия. – 2000. – № 1. – С. 211–217.
39. Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений / К. Н. Дмитриевская // Учебное пособие для студентов высших музыкальных учебных заведений и институтов культуры. – М. : Сов. Россия, 1965. – 172 с.
40. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-состав. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 632 с.

41. Егоров А. А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин : пособие для педагогов консерваторий / А. А. Егоров. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1958. – 187 с.
42. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов // Вопросы истории, теории, методики. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
43. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства / В. Л. Живов. – М. : Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
44. Живов В. Л. Хоровое исполнительство / В. Л. Живов // Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для вузов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
45. Живов В. Л. Трактовка хорового произведения / В. Л. Живов. – М. : Сов. Россия, 1986. – 128 с, ноты.
46. Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1 – 544 с.
47. Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – М. : Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
48. Ингарден Роман Исследования по эстетике / Роман Ингарден // Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова – М. : Издательство Иностранной литературы, 1962. – 570 с.
49. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог / С. А. Казачков // Казан. гос. консерватория. – Казань, 1998. – 308 с.
50. Казачков С. А. О вокально-хоровой фразировке / С. А. Казачков // Беседы в форме рондо. – Казань : Изд-во Казан. консерватории, 2001. – 48 с.
51. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике / С. А. Казачков // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 6. – С. 120–144.
52. Кияновська Л. Українська музична культура / Л. Кияновська // Навчальний посібник. – К. : ДМЦНЗКМ. – 2002. – 163 с.
53. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 366 с.
54. Коловский О. Анализ хоровой партитуры / О. Коловский // Хоровое искусство. – Л. : Музыка, 1967. – Вып. 1. – С. 29–42.
55. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки / Ю. Г. Кон // Статьи и исследования. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 182 с.
56. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. В. Конькова – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
57. Копытман М. Хоровое письмо / М. Копытман. – М. : Совет. композитор, 1971. – 200 с.
58. Корыхалова Н. В. Интерпретация музыки / Н. В. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
59. Корыхалова Н. П. Музыкально исполнительские термины / Н. В. Корыхалова // Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. – С. Пб. : Композитор, 2000. – 272с.
60. Корыхалова Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе / Н. В. Корыхалова // Музыкальное исполнительство. – Вып. 7. – М. : Музыка, 1972. – С. 47–92.

61. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. В. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
62. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці / Н. Королюк // Хорова творчість українських композиторів / ред. І. Коханик. – К. : Вид-во ім. О. Телеги, 1995. – 198 с.
63. Костюк Н. Богослужбова музична культура / Н. Костюк // Історія української музики. – К. : ІМФЕ, 2009. – С. 70–159.
64. Кошмина И. Духовная музыка: мир красоты и гармонии / И. Кошмина // Искусство в школе. – М., 1991. – С. 62–70.
65. Кошмина И. Русская духовная музыка / И. Кошмина // История, стили, жанры. – М. : ГИЦ Владос, 2001. – 220 с.
66. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.
67. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – С. Пб. : Лань, 2006. – 429 с.
68. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора / Ю. М. Кузнецов. – М., 2007. – 198 с.
69. Кюрегян Т. С. К систематизации форм в музыке XX века Т. С. Кюрегян // Московский форум: Материалы международных научных конференций : научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – Сб. 25. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 67–75.
70. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М., 1998. – 214 с.
71. Лашенко А. П. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития / А. П. Лашенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 132 с.
72. Левандо П. П. Исполнительский анализ и интерпретация хорового произведения / П. П. Левандо // Работа дирижера над хоровой партитурой. – М. : Советская Россия, 1985. – 140 с.
73. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
74. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
75. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 27 с.
76. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
77. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – С. Пб. : Искусство СПб, 2002. – С. 158–221.
78. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
79. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1978. – 352 с.
80. Мазель Л. О природе и средствах музыки / Л. О. Мазель. – М. : Музыка, 1983. – 72 с.
81. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967.
82. Максимов С. Е. Певческий строй / С. Е. Максимов. – М. : Музыка, 1967. – 153 с.
83. Мамчур І. Сучасна українська опера / І. Мамчур. – К. : Знання, 1984. – 48 с.

84. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки : сб. ст. – М. : Музыка, 1980. – С. 178–194.
85. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
86. Мильштейн Я. И. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя / Я. И. Мильштейн // Мастерство музыканта-исполнителя : [сб.]. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып. 1. – 1972. – С. 3–56.
87. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
88. Назайкинский Е. В. Понятия и термины в теории музыки / Е. В. Назайкинский // Методологические проблемы музыкознания. – М. : Музыка, 1987. – С. 151–177.
89. Назайкинский Е. В. Стилъ и жанр в музыке : учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
90. Нейштадт И. Я. Проблемы жанра в современной теории музыки / И. Я. Нейштадт // Проблемы музыкального жанра. – М. : Моск. гос. пед. ин-т, 1981. – С. 6–20.
91. Неклюдов Ю. И. Сюита / Ю. И. Неклюдов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Музыка, 1990. – С. 529.
92. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа XIX–XX веков : методическое пособие / К. Ф. Никольская-Береговская. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 192 с.
93. Опера и оперное либретто. Вопросы оперной драматургии : материалы научной конференции / ред. сост. Чигарева Е. М., Царева Е. М., Петров Д. Р. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 145–192.
94. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – 304 с.
95. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наук. думка, 1979. – 218 с.
96. Пархоменко Л. О., Костюк Н. О. Хорова творчість / Л. О. Пархоменко, Н. О. Костюк // Історія української музики. – К. : ІМФЕ, 2004. – С. 119–139.
97. Пархоменко Л. О. Хорова творчість / Л. О. Пархоменко // Історія української музики. – К. : ІМФЕ, 2009. – С. 160–217.
98. Пигров К. К. Руководство хором / К. К. Пигров. – М. : Музыка, 1964. – 220 с.
99. Пилипенко В. Н. Обучение профессионально ориентированному анализу хоровых произведений в процессе комплексной подготовки учителя музыки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Вера Николаевна Пилипенко. – М., 2003. – 136 с.
100. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве / Л. Н. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1962. – Вып. I. – С. 20–52.
101. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович // Избранные статьи. – Вып. 1. – М. : Сов. композитор, 1979. – 319 с.
102. Ражников В. Г. Зависимость вариативности исполнительской трактовке музыкального произведения от внутренней мотивации / В. Г. Ражников // Новые исследования в психологии. – Вып. 2. – М. : Педагогика, 1976. – С. 21–24.

103. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства / С. О. Раппопорт // Музыкальное исполнительство : сб. ст. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
104. Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание : сб. ст. – Вып. 3. – Л. : Музыка, 1987. – С. 69–96.
105. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии музыкального анализа музыки XX в. / Е. А. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания. – М. : Музыка, 1976. – С. 146–206.
106. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. – Л. : ЛОЛГК, 1990. – Ч. II. – С. 129–174.
107. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. – М. : Композитор, 2008. – 328 с.
108. Серганюк Л. І. Жанрові новації в концепції хорової опери «Золотослов» Лесі Дичко / Л. І. Серганюк // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 2.
109. Серганюк Л. І. Жанрово-стилістичні пошуки Лесі Дичко в контексті тенденцій «нової фольклорної хвилі» / Л. І. Серганюк // Музикознавчі студії. – Д., 2011. – Вип. 21. – С. 135–142.
110. Серганюк Л. І. Замовляння як основа жанрової єдності хорової опери «Золотослов» Л. Дичко / Л. І. Серганюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – С. 103–108.
111. Серганюк Л. І. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. І. Серганюк. – К. : НАН України, 2004. – 23 с.
112. Серганюк Л. І. Стилїсові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – № 4. – С. 54–74.
113. Серганюк Л. І. Стилїстика української акапельної хорової опери : на матеріалі творчості Л. Дичко : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Серганюк Любов Іванівна ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – К., 2004. – 233 арк. (арк. 162–188).
114. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилів / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
115. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. М. Смирнова. – К., 1988. – 19 с.
116. Смысловые структуры в музыкальном тексте : сб. трудов. – Вып. 150 / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова, вступ. статья. – М., 1998. – 135 с.
117. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных форм / О. В. Соколов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 152–180.
118. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Н. Н. : Нижне-Новгородский гос. ун-т, 1994. – 220 с.
119. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : сб. статей. – Горький : Горьковская консерватория, 1977. – С. 12–58.

120. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–309.
121. Способин И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1980. – 400 с.
122. Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения / М. Е. Тараканов // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980.
123. Тараканов М. Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) / М. Е. Тараканов // Методологические проблемы музыкознания. – М. : Музыка, 1987. – С. 31–71.
124. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / под общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 469 с.
125. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія. (1917–1945) / А. К. Терещенко. – К. : Наукова думка, 1980. – 214 с. (1945–1974) ; К. : Наукова думка, 1975. – 176 с.
126. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / І. Тукова. – К., 2003. – 19 с.
127. Українська хорова література (радянський період). : [навчальний посібник] / Н. Андрос (заг. ред.) [та ін.]. – К. : Муз. Україна, 1996. – Т. 2 – 136 с.
128. Холопова В. Н. Мелодика / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1984. – 89 с.
129. Холопова В. Н. Музыкальный ритм / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.
130. Холопова В. Н. Фактура / В. Н. Холопова // Очерк. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
131. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – С. Пб. : Лань, 2001. – 496 с.
132. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М. : Советский композитор, 1985. – С. 130–151.
133. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода песенных форм / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкального ритма. – М. : Музыка, 1978. – С. 105–163.
134. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины ХХ века / В. Н. Холопова – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
135. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм : научно-методический очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.
136. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы / В. Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 4–22.
137. Ценова В. С. О современной систематике музыкальных форм / В. С. Ценова // *Laudamus* : сб. ст. – М. : Композитор, 1992. – С. 107–113.
138. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : вариационная форма / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974. – 243 с.
139. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : простые формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
140. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : сложные формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 214 с.
141. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. – М., 1988. – Вып. 1.
142. Черкашина М. Опера ХХ століття / М. Черкашина // Нариси. – К., 1981. – 208 с.

143. Черкашина М. Опера ХХ ст.: нариси / М. Черкашина ; [ред. М. Сабініна, Ю. Малишева]. – К. : Муз. Україна, 1981. – 208 с.
144. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох : [зб. ст.] : в 2 т. / М. Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. – К. ; Суми : Наука, 2002. – Т. 1. – 184 с. ; – С., 2002. – Т. 2. – 206 с.
145. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Шаймухаметова Людмила Николаевна. – М., 1998. – 256 с.
146. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво»/ Л. Шаповалова. – К., 1987. – 23 с.
147. Шинкарева М. И. Герменевтические аспекты изучения музыкального произведения / М. И. Шинкарева // Семантика музыкального языка : материалы науч. конф. 29–31 марта 2005 г. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. – С. 18–24.
148. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті / С. В. Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). – С. 154–177.
149. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю / С. В. Шип. – К., 1998.
150. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип. – О. : Изд-во Одесской гос. консерватории имени А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.
151. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального хорового стилю хорових творів Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел в фактурі кантати «Чотири пори року») / Л. Шумська // Науковий вісник НМАУ. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – С. 64–72.
152. Юманова Т. А. Взаимодействие различных видов анализа при изучении музыкального произведения / Т. А. Юманова // Совершенствование подготовки учителя музыки на муз.-пед. фак-те. – Св. : Свердл. пед. ин-т, 1983. – С. 29–34.
153. Юманова Т. А. Особенности репризных форм в хоровой музыке и методика их изучения / Т. А. Юманова // Вопросы профессиональной подготовки студентов музыкально-педагогических факультетов : научные труды. – Сб. 224. – Св. : СГПИ, 1974. – С. 11–22.
154. Юманова Т. А. Сопоставительный анализ музыки и поэтического текста как метод активного изучения хоровых произведений : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Т. А. Юманова. – М., 1975. – 24 с.
155. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні твори) / Я. Якуб'як. – Т. : Астон, 1999. – 208 с.

Словник музичних термінів

А капела (від *итал.* a cappella) – спів без інструментального супроводу.

accelerando – прискорюючи

Авангардизм (від *франц.* avant – вперед та garde – варта, загін) – узагальнююча назва течій музичного мистецтва ХХ ст., якому притаманний розрив з традиціями класичної музики, застосування радикально нових форм та виражальних засобів.

Авторський концерт – виконання концертної програми, складеної з творів одного композитора.

Агнюс Деї (від *лат.* Agnus Dei – Агнець Божий) – 1) католицький піснеспів; 2) заключний розділ меси.

Агогіка (від *грец.* agoge – рух) – засіб виразності музичного виконання на основі відхилень від заданого постійного темпоритму.

adagio – повільно

ad libitum – на власний розсуд

agitato – схвильовано

Академічний стиль – стиль, що відповідає традиціям, ustalеним правилам та загальноприйнятим зразкам.

Акафіст (від *грец.* akathistos – не сидячи) – урочистий піснеспів Православної Церкви на честь Христа і святих, що виконується стоячи.

Акомпанемент (від *франц.* accompagnement – супровід) – музичний супровід партії мелодії чи партитури вокального або інструментального твору.

Акцент (від *лат.* accentus – наголос) – виділення окремого звука або акорду за допомогою динамічного або артикуляційного посилення звучання.

Алеаторика (від *лат.* alea – випадковість, гральна кість) – напрямок музики ХХ ст., заснований на випадковості як першоджерела творчості та виконавства. Обґрунтована у теоретичних працях П. Булеза та К. Штокгаузена.

Аллилуя (від *грец.* alleluja – хвалить Яхве) – урочистий релігійний піснеспів з характерним розспівом окремих складів слова.

allargando – розширюючи

allegretto – повільніше, ніж allegro і швидше, ніж andante

allegro – швидко

Альт (від *лат.* altus – високий) – 1) Низький дитячий або жіночий голос. 2) Партія в хорі чи вокальному ансамблі з низьких дитячих або жіночих голосів (меццо-сопрано та контральто). 3) Смичковий інструмент з родини скрипок тощо.

andante – не поспішаючи, спокійно

andantino – швидше, ніж andante і вільніше, ніж allegretto

animato – одухотворено

Ансамбль (від *франц.* ensemble – разом) – в музиці: 1) узгодженість виконання; 2) вид виконання твору кількома солістами (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет); 3) великий виконавський колектив тощо.

Анотація (від *лат.* annotatio – зауваження) – короткий виклад змісту музичного твору.

Антифон (від *грец.* antiphonos – той, що звучить у відповідь) – 1) почерговий спів солістів і/або хору чи двох хорів; піснеспів або твір, який виконується за цим принципом.

appassionato – пристрасно

Аранжування (від *франц.* arranger – упорядковувати) – 1) Перекладання музичного твору для іншого складу виконавців; 2) Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу з супроводом.

Артикуляція (від *лат.* articulo – розчленування) – 1) спосіб виконання музичного тексту

assai – вельми, дуже

Ауфтакт (від *нім.* Auftakt – перед тактом, затакт) – попередній диригентський жест, замах перед вступом, взяттям дихання і зняттям звуку тощо.

Атака (від *франц.* – напад) – 1) характеристика характеру звуковидобування на початку музичних побудов; 2) характеристика різних способів звуковидобування

a tempo – в попередньому темпі

Бассо остинато (від *итал.* basso ostinato – наполегливий бас) – 1) мелодична формула, що постійно повторюється в партії басу; 2) вид варіації.

Багатоголосся – одночасне звучання трьох і більше самостійних голосів.

Баритон (від *грец.* barytonos – грубоголосий, грубозвучний) – у вокал. музиці чоловічий голос, проміжний між тенором та басом.

Бароко – (від *итал.* barocco – примхливий) – стиль європейського мистецтва XVI–XVIII ст.

Бас (від *итал.* basso – низький) – 1) низький чоловічий голос значної сили та насиченого тембру; 2) найнижчий звук партитурного викладу чоловічих або мішаних хорів.

Бенедиктус (від *лат.* Benedictus – благословен) – 1) прославний католицький пісенспів; 2) частина меси.

cantabile – співуче

coda – кода, кінець

comodo – легко, без зусиль

con anima – з почуттям, з душею

con grazia – граційно

con moto – з рухом

Варіації (від *лат.* variatio – зміна, різноманітність) – 1) твір, де основна тема піддається різноманітним змінам; 2) принцип формотворення.

Вокалізація (від *итал.* vocalizzazione) – Принцип розспівування голосних звуків або складів в музичних творах.

Вокальне мовлення – вокальна мова – 1) Засіб передавання музично – естетичної та емоційної інформації виконавцем слухачеві, який відрізняється від мовлення більшою потужністю та гучністю, тривалістю звучання голосних, особливістю тембру, характерними модуляціями висоти основного тону, наявністю вібрато та чітко визначених співацьких формант, особливим значенням високої співацької форманти, а також специфікою фізіологічних механізмів звукоутворення (дихального апарату, гортані, трахеї, резонаторної системи тощо); 2) Біофізичний аспект співацького процесу, його аналіз з акустико-фізіологічних позицій, що вимагає використання спеціальних методів і засобів дослідження та контролю; 3) Особливий вид мовлення, де на відміну від розмови домінують нерудуковані й подовжені голосні.

Всенічна (всенічне бдіння) – вид богослужіння православної церкви, яке відбувається напередодні неділі та свят і об'єднує вечірню та утрєню.

Вступ – 1) Необов'язковий початковий розділ в циклічному творі (сонаті, кантаті, ораторії, симфонії тощо), що готує появу основних розділів; 3) Частина музичного твору, яка передує подальшому викладу та інколи накреслює основну ідею твору та образи.

Галантний стиль (від *франц.* *galante* – вишуканий) – стиль європейської музики початку і середини XVIII ст.. Інші назви – рококо, перед-класичний або ранньокласичний стиль.

Гаудеамус (від *лат.* *gaudeamus* – будемо радіти) – середньовічна пісня, яка в обробці К. Кіндлебена (1781) стала популярним студентським гімном.

Гетерофонія (від *грец.* *heteros* – інший та *phone* – звук, голос) – 1) спільне виконання одноголосної мелодії з відхиленнями від унісону; 2) одна з початкових форм багатоголосся, яка утворюється в різних формах спільного співу або гри. Елементи гармонії (співзвуччя) виникають в Г. епізодично, а в багатоголосці співзвуччя голосів є нормою.

Гімн (*грец.* *hymnos*, від *hymneo* – славити, хвалити) – загальна назва різних за змістом урочистих пісень на честь богів, святих, героїв, святкових та історичних подій, військових перемог, громадянських актів, певних соціальних груп, культурних організацій і т. ін. Специфічною групою виступають державні Г., які символізують і пропагують національні ідеї та ментальність країни, якій належать.

Гліссандо (італ., от *франц.* *glis-sant* – скользя) – специфічний прийом виконання, заснований на поступовому переміщенні звуку без виокремлення проміжних щаблів.

Голосоведення – 1) Рух голосу; 2) Співвідношення типів руху кількох голосів. Його види – пряме, паралельне, непряме, протилежне.

Глорія (*лат.* *Gloria* – слава) – 1) Хвалебний піснеспів католицької церкви; 2) Друга частина меси.

Гомофонія (від *грец.* *homos* – рівний і *phone* – звук, голос) – багатоголосний склад музики, в якому один з голосів (як правило, верхній) є головним, а інші лише супроводжують, акомпанують йому.

Григоріанський спів (григоріанський хорал) – традиційний спів католицької церкви, канонізований папою Григорієм I Великим в 590 – 604 рр. Г. с. виконувався чоловічим хором в унісон. Під час розвитку багатоголосся Г. с. був тематичною основою (кантус фірмус – незмінний спів) поліфонічних культових творів.

da capo al fine – від початку до кінця

Детонація (від *франц.* *detonner* – співати фальшиво) – незначне відхилення від необхідної висоти звуку в співі. Причинами Д. можуть бути: нерозвинений музичний слух, зокрема, його звуковисотний компонент), недостатня розвиненість вокального слуху, погана координація слуху та голосу, слабке ладове відчуття, хвороби голосового апарату, погані акустичні умови, низький рівень вокальної техніки тощо.

Дикція (*лат.* *dictio* – вимова) – уміння чітко й виразно вимовляти текст під час співу та мовлення.

Дилетантизм (від *італ.* *dilettantisme*) – аматорське, непрофесійне заняття в будь-якій галузі науки, мистецтва без належних знань і професійної підготовки.

Диригент (від *франц.* *diriger* – керувати, направляти) – керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців з метою досягнення єдиного трактування та художньої досконалості.

Диригентська схема – основна складова частина жестів мануальної техніки, якою диригент керується, передаючи музичну організацію та художній зміст твору в процесі його виконання. Д.с. є пластичним вираженням музичного розміру твору, що виконується.

Диригування – мистецтво керування музичним колективом (оркестром, хором тощо) під час вивчення, підготовки та виконання музичного твору.

Дискант (від *лат.* *dis* – окремо та *cantus* – спів) – 1) Високий дитячий (переважно хлопчачий) голос з специфічним звучанням; 2) Найвища партія хору або вокального ансамблю, яку виконує дискант.

Діапазон (від *грец.* *dia pason* (*chordon*) – через всі струни) – 1) Звуковий обсяг співацького голосу, музичного інструменту, мелодії, звукоряду, який визначається відстанню (інтервалом) між найнижчим і найвищим звуками; 2) Загальний музичний діапазон – обсяг звукоряду, який використовується в музичній практиці.

Дівізі (*итал.* *divisi* – роз'єднані) – в партіях однотипних музичних інструментів або хору знак (*div.*), що вимагає поділу виконавців на дві або більше самостійних партій залежно від того, скільки звуків включає акорд. Дія знака припиняється появою нових: *unis* – разом або *non div.* – не розділяти.

diminuendo – поступово затихаючи

dolce – ніжно

Драматичне сопрано – високий жіночий голос, якому властива велика сила і насиченість звучання на усіх ділянках діапазону, але недостатня гнучкість і рухливість.

Драматичний баритон – середній чоловічий голос мужнього, насиченого тембру з сильними низькими та “металевими” високими звуками.

Драматичний тенор – високий чоловічий голос, якому властива велика сила, широта і насиченість звучання, виразний яскравий і металевий тембр, але менші рухливість і гнучкість, ніж у ліричного тенора.

Драматургія музична – система виражальних засобів та прийомів втілення драматичної дії в музичних творах.

Духовна музика – вокальні або вокально-інструментальні (інколи інструментальні) твори на канонічні, релігійні за змістом тексти або сюжети. Виконується не тільки під час богослужінь, але й в побутових умовах.

Експресіонізм (від *лат.* *expressio* – вираз) – напрям європейського мистецтва першої чверті ХХ ст., який зосереджувався на хворобливому стані душі, негативних сторонах дійсності, співчутванні приниженим та ображеним, жаху та відчаї.

energico – енергійно

espressivo – виразно

fine – кінець

giocoso – грайливо

giusto – точно

glissando – глісандо

grandioso – велично

grazioso – граціозно

grave – тяжко

Жанр музичний (*франц.* *genre* – рід, вид, тип, манера) – багатозначне поняття, яке характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, виходячи з їх походження, умов виконання, сприймання та інших ознак (зміст, структура, засоби виразності,

склад виконавців тощо). Склад виконавців і спосіб виконання визначають найпоширеніший поділ Ж. на вокальний та інструментальний, які, своєю чергою, диференціюються за дрібнішими ознаками.

Жести (від *лат.* *gesta* – діяння) – виражальні рухи рук, пальців, якими надається додаткова виразність виконанню музичного твору. Система жестів складає основу диригентської майстерності.

Заспів – 1) Початок хорового твору або пісні, яке виконує один співак (або група), після якого вступає весь склад хору; 2) В творах куплетної форми – частина куплета з текстом, що оновлюється.

Затакт – 1) Неповний такт, з якого починається мелодія, музична фраза або твір. Затакт передує повному такту; 2) Ауфтакт.

Знаменний спів – система давніх православних культових наспівів XII – XVII ст. Назва походить від давньослов'янської назви співацького знаку – знам'я. Розвивався спочатку як одноголосний, потім акапельний хоровий в межах системи осмогласія; мелодика суто діатонічна, заснована на обіходному звукоряді, спирається на рівномірний поступальний рух в межах кварта або квінти; ритм несиметричний, визначений текстом.

imitando – імітуючи

Імпресіонізм (від *франц.* *impression* – враження) – напрям в музиці (виник у 1880-х рр.), який характеризується яскравістю, втіленням скороминущих вражень, одухотвореною пейзажністю, колоритними жанровими зображеннями, музичними портретами.

incalzando – прискорюючи

Ірмологіон (ірмолог, ірмолой) – богослужбова книга православної церкви, де містилися піснеспіви річного кола. Перший друкований I. виданий у Львові в 1700 році.

Камерний хор – невеликий за складом хор, який здебільшого виконує ансамблево-хорову музику.

Камертон (від *нім.* *Kammer* – кімната і *Ton* – звук) – прилад, що визначає точну висоту певного звука, еталон висоти для настроювання музичних інструментів та хору.

Канон (від *грец.* *κανον* – норма, правило) – поліфонічна форма, заснована на строгій неперервній імітації, при якій голоси повторюють мелодію провідного голосу і вступають раніше, ніж вона закінчиться. Розрізняють канони по кількості голосів, інтервалом, кількості тем і формі імітування.

Кант (від *лат.* *cantus* – пісня) – старовинна триголосна куплетна пісня, яка виконувалась ансамблем співаків або хором без інструментального супроводу. Виник у XVI ст. в Польщі, дещо пізніше – в Україні, а з другої половини XVII ст. поширився в Росії.

Кантілена (від *італ.* *cantilena* – спів, розспівування) – 1) Здатність вокаліста до злитого звукоутворення та фонації на широкому диханні, найважливіший компонент співацької майстерності; 2) Мелодійність музики та її виконання.

Кантус фірмус (*лат.* *cantus firmus* – неизменная мелодия) – провідна мелодія в поліфонічному творі, яка неодноразово проводиться в незмінному вигляді.

Капела (від *італ.* *capella* – каплиця, молільня) – 1) Місце в католицькій церкві, де розміщувались співаки; 2) Церковний хор, що співав без супроводу, звідки й виник термін «*capella*» – спів у стилі капели, тобто без інструментального супроводу; 3) Великий висококваліфікований хоровий колектив, здатний виконувати будь-яку музику для хору з супроводом або без нього.

Капельмейстер (нім. Kapelmeister – майстер капели) – керівник і диригент хору, оркестру.

Кіріє (від меси «Kyrie eïleson» – «Господи, помилуй») – початковий розділ католицької меси або реквієму.

Класифікація співацьких голосів – визначення типу голосу за такими показниками: звуковий діапазон, темброві ознаки, сила звуку, теситурна витривалість, висотне положення перехідних звуків, а також об'єм ротової порожнини, розмір і положення гортані, хронаксія зворотного нерву. Комплексне оцінювання наведених показників дозволяє визначити тип голосу з високим ступенем вірогідності, хоча остаточний висновок можливий лише після тривалого навчання та співацької діяльності.

Класицизм (від лат. classicus – зразковий) – стиль в мистецтві XVII – початку XIX ст., значення якого полягає в тому, що суть буття глибоко розумна й гармонійна і утверджує єдність та порядок в світі.

Кластер (від англ. cluster – гроно, скупчення, tone cluster – гроно звуків) – співзвуччя, утворене щільним скупченням малих або великих секунд, що є обов'язковою умовою трактування цього скупчення. К. поділяються на два різновиди – акорди або сонорні співзвуччя.

Колоратура (от лат. coloro – окрашиваю) – швидкі віртуозні пасажі і прикраси вокальної партії. Вимагає легкості й точності інтонування.

Колоратурне сопрано – найвищий жіночий голос, який відзначається особливою рухливістю та легкістю виконання колоратури, великим діапазоном.

Контральто (італ. contralto) – найнижчий жіночий голос густого, соковитого тембру.

Концерт (від італ. concerto – змагаюсь) – 1) Прилюдне виконання музичних творів; 2) Жанр великого, віртуозного за характером музичного твору для соліста (інколи двох – трьох) з оркестром у формі тричастинного сонатного циклу; 3) Поліфонічний вокальний або вокально-інструментальний твір, який спирається на зіставлення двох або кількох партій.

Концертмейстер (нім. Konzertmeister) – 1) Перший скрипаль- соліст симфонічного або оперного оркестру, який в разі потреби може виконати функції диригента; 2) Музикант, який очолює одну з груп симфонічного або оперного оркестру; 3) Піаніст, який співпрацює з індивідуальними або ансамблевими виконавцями в процесі розучування і виконання партій та концертних творів.

Кредо (лат. credo – вірую) – один з розділів католицької меси.

Кульмінація (від лат. oilmen – вершина) – найбільш напружений епізод у розвитку музичного твору. Виокремлення кульмінації та узгодженість їх рівнів є важливим засобом виразності й мистецького трактування твору.

Купюра (від франц. couper – різати, скорочувати) – скорочування музичного тексту за допомогою вилучення його частини, картини чи акту в опері або опереті, яке виконавець робить на свій розсуд або за вказівкою композитора.

largo – широко

Лякрімоза (від італ. lamento – скорботна, слізна) – частина реквієму, заключний розділ секвенції Dies irae, який починається цим словом.

Ланцюгове дихання – хоровий виконавський прийом, що полягає в неодноразовій зміні та поповненні дихання хористами, через що виникає враження безперервності звучання хору. Є засобом хорової виразності та дає можливість виконувати тривалі фрази і навіть цілі твори без цезур для взяття повітря.

leggero – легко

lento – повільно

Лібрето (від *італ.* libretto – книжечка) – 1) Літературна основа-текст музичного твору; 2) Сценарій балету, масового дійства.

Лінеарність – якість голосоведення, послідовність звуків, які утворюють мелодичну лінію. Лінеарність переважно притаманна поліфонічній музиці, а також монодії та гетерофонії, виявляючись у безперервності розгортання мелодичних ліній.

Ліричне сопрано – легкий високий жіночий голос, менш рухливий, але з більш м'яким тембром, ніж колоратурне сопрано.

Ліричний баритон – досить рухливий середній чоловічий голос м'якого тембру.

Ліричний тенор – високий чоловічий голос м'якого ніжного тембру, гнучкий та рухливий.

listesso tempo – той же темп

maestoso – урочисто

Мануальна техніка (від *лат.* manualis – ручний) – система диригентських жестів, за допомогою яких здійснюється керування виконавським колективом (хором, оркестром).

marcato – підкреслюючи

marcia – марш

Меморіальний жанр (від *лат.* memorialis – пам'ятний) – жанр музичних творів (з текстом або без нього), присвячених вшануванню і пам'яті видатних подій або осіб.

meno – менш

meno mosso – повільніше

Мецо-сопрано (від *італ.* mezzo – середній та сопрано) – жіночий голос, середній між сопрано і контральто.

moderato – помірно

Модернізм (від *франц.* moderne – найновіший, сучасний) – напрям музики, якому притаманний рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного музичного мистецтва – пізній романтизм, імпресіонізм з деструкцією тональної гармонії, «нова» музика тощо.

molto – дуже

Монодія (від *грец.* monos – один і odos – пісня) – 1) В давньогрецькій музиці – сольний спів, а також спів соліста з інструментальним супроводом, який висловлював почуття персонажа; 2) В Італії XVI–XVII ст. – арія, сольний мадригал, речитатив; 3) З XVIII ст. – одноголосний спів без супроводу (сольний або унісонний).

morendo – завмираючи

Неокласицизм – напрямок в музиці 20 – 30-х років XX ст., що звертався до принципів музичного мислення та жанрів, типових для бароко і раннього класицизму.

Неоромантизм – пізній період романтизму, пов'язаний з творчістю композиторів, які звертались до естетики романтизму на знак протесту проти надмірностей «другого авангарду».

Неофольклоризм – оновлення засобів композиторської мови в європейській музиці першої третини XX ст. шляхом опори на фольклор.

Нюанси (від *франц.* nuance – відтінок) – динамічні відтінки зміни характеру звучання. Нюансування – важливий засіб виразності, пов'язаний з фразуванням, стилем твору й індивідуальністю виконавця.

Органний пункт – більше чи менше тривало витримуваний або повторюваний звук в басу. Найчастіше застосовується на тонічному або домінантовому звуці.

Орнаментика (від *лат.* ornamentum – прикраса) – сукупність звуків, які прикрашають основну мелодичну лінію.

Орфоенія (від *грец.* orthos – правильний, *epos* – мова) – правильність вимови тексту.
ossia – або

Партесний спів (від *лат.* partio – голоси) – вид багатоголосного хорового співу, який виник в Україні на початку XVII ст.

Партитура (від *італ.* partitura – поділ, розподіл) – система роздільного запису на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками, всіх голосів багатоголосного твору для виконання ансамблем, оркестром або хором певного складу. Сучасний партитурний запис сформувався до середини XIX ст.

pesante – важко, грузно

piu – більш

piu mosso – більш рухливо

Підголоски – 1) Варіанти-відгалуження від основного наспіву; 2) вторинні голоси, що протистоять провідній мелодії.

Подвійний хор – хор, поділений на дві частини (два окремі хори). Кожна з них включає всі партії самостійного хору, а їх поєднання утворює багатоголосний (з восьми та більше голосів) хоровий ансамбль.

Полістилістика (від *грец.* poly – багато і стиль) – зумисне поєднання в одному творі несумісних або різнорідних стилістичних елементів.

poco allegro – не дуже швидко

poco a poco – поступово

poco meno – трохи менше

poco meno mosso – трохи менше рухливо

poco piu – трохи більше

poco piu mosso – трохи більше рухливо

possible – можливо

Приспів – 1) В хорових піснях друга половина куплету, яку після заспіву виконує хор; 2) В куплетній формі частина куплета з незмінним текстом, яка повторюється в кожному куплеті пісні.

presto – дуже швидко

prima – перша

Протестантський хорал – духовний пісенспів німецькою мовою, запроваджений в епоху Реформації на протипагу григоріанському хоралу.

non troppo – не дуже

rallentando – сповільнюючи

Ремінісценція (від *лат.* reminiscencia – спогад) – в музичному творі повернення мотиву чи теми, що прозвучали раніше, як нагадування про їх попереднє проведення.

Репертуар (від *франц.* repertoire – перелік, список) – 1) Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи, а також призначених для виконання солістами чи певними складами виконавців; 2) Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо).

risoluto – рішуче

ritardando – запізнюючись

ritenuto – сповільнюючи

rubato – вільно

Санктус (лат. Sanktus – Святий) – розділ католицької меси, розташований між Кредо і Агнюс Деї.

scerzoso – жартівливо. грайливо

secco – сухо

semplice – просто

sempre – постійно

sforzando – раптовий акцент

simile – так, як раніше

Соноризм (сонорика, сонорна техніка) – сучасний метод композиції, що оперує темброво яскравими звучаннями – сонорами, які неможливо висотно диференціювати. У соноризмі виокремлюється три основні градації: колористика, де можна розрізнити тони барвистих звучностей; сонорика, де за яскравого відчуття барвистого звучання відрізняється незначна частина тонів; сонористика – музика темброзвучностей без певної висоти і ефекту тоновості, які сприймаються як цілісності, що не підлягають поділу на тонові частини барвних блоків.

Сопрано (ит. soprano – верхній, вищий) – 1) Найвищий жіночий голос; 2) В гармонії – назва верхнього (першого) голосу; 3) Партія в хорі або вокальному ансамблі, яка складається з високих дитячих або жіночих голосів.

sostenuto – стримано

spirito – почуття

Стабат матер (від лат. Stabat mater dolorosa – стояла мати скорботна) – 1) Одна з середньовікових секвенцій, гімн католицького церковного обіходу; 2) самостійний богослужбовий або духовний твір.

Стиль музичний (від грец. stvlos – паличка для писання) – сукупність засобів та прийомів художньої виразності, яка історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. Поняття стилю визначає значні етапи розвитку музичного мистецтва або регіони поширення (напр., класицизм, романтизм, бароко, рококо, сентименталізм, веризм, імпресіонізм, експресіонізм і т.д., а також східний, іспанський, слов'янський, африканський, негритянський, південноамериканський та ін.); національну чи індивідуальні приналежність.

stringendo – прискорюючи

Стропогий стиль – 1) Стиль поліфонічної музики, якому властиві сувора визначеність інтонаційних і ритмічних норм (діатонічність, використання натуральних ладів, ритмічна простота, розміреність руху), властивий хоровій поліфонічній музиці XV–XVI ст.

subito – раптово

tempo – темп

tempo primo – початковий темп

Тенор (від лат. tenere – тримати, спрямовувати) – 1) Високий чоловічий голос; 2) У музиці багатоголосного складу – голос, що знаходиться між басом і альтом) 3) З XIII ст. – основна партія контрапунктичного твору, що викладає головну мелодію (кантус фірмус) і спочатку був нижнім голосом двоголосного твору.

Тенор-альтіно – найвищий чоловічий голос.

tenuto – витримано

tranquillo – спокійно

troppo – дуже

tutti – всі (хор в цілому)

Унісон (від *итал.* unisono – однозвучний) – 1) Одночасне звучання двох або кількох голосів на одному ступені звукоряду, яке утворює повний консонанс, інтервал чистої прими; 2) Виконання однієї партії кількома співаками або інструменталістами.

Фактура (від *лат.* factura – виготовлення, обробка, побудова) – сукупність засобів музичної виразності, конкретне оформлення музичної тканини. Основні типи фактури – гомофонічна, акордово-гармонічна, поліфонічна.

Фермата (від *итал.* – зупинка) – знак продовження звучання на невизначений час.

Фразування – 1) виразність художньо-сміслового членування музичної тканини на фрази й інші побудови; 2) важливий засіб виразності.

ХЕРУВИМСЬКА – богослужбовий піснеспів, назва якого походить від слів «Іже херувими».

Хорал (від *лат.* cantus choralis – піснеспів) – 1) Хоровий спів на релігійний текст: одноголосний унісонний – в католицькій церкві; багатоголосний – в протестантській; 2) Акордовий виклад рівномірними тривалостями в повільному русі; 3) Хорова акордово-гармонічна обробка хорального піснеспіву.

Хормейстер (від *нім.* Chormeister – хоровий майстер) – керівник хорового колективу, диригент хору.

Хорова музика – музика, призначена для виконання хоровими колективами.

Хорове письмо – створення та аранжування музики для виконання хором, яка враховує специфічні умови хорового співу (діапазони голосів, теситурні можливості, зручність голосоведення, особливості тексту, акустичний ефект та ін.) і може викликати естетичну насолоду як у виконавців, так і у слухачів.

Хорова партія – група однорідних голосів у хорі, які виконують свою партію в унісон.

Цезура (від *лат.* – розсічення) – 1) межа між частинами музичного твору; 2) виконання із майже непомітною паузою.

Юбіляція (від *лат.* jubilatio – тріумфування) – 1) В католицькому співі – орнаментальна імпровізація тріумфального характеру, яка виконувалась на останніх складах слова «Алилуїя»; 2) в поліфонії строгого стилю – жвавий мелодичний рух, що заповнює проміжки між основними долями, інакше мелодична фігурація

Нотографія

Приклад 1

Ночевала тучка золотая

слова М. Лермонтова

музыка П. Чайковського

Умеренно

C. A. *p* *p* *f*

Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру - ди у - те - са

T. B. *p* *p* *f*

9 *p* *p*

ве - ли - ка - на. Ут - ром впу - ть о - на ум - ча - лась ра - но,

T. B. *p* *p*

18 *p* *p*

по ла - зу - ри ве - се - ло иг - ра - я. Но ос - тал - ся

T. B. *p* *p*

26 *f* *mf* *f* *mf*

влаж - ный след вмор - щи - не ста - ро - го у те - са. О - ди - но - ко

T. B. *f* *mf* *f* *mf*

34 *p* *pp* *p* *pp*

он сто - ит, за - ду - мал - ся глу - бо - ко,

T. B. *p* *pp* *p* *pp*

41 **Медленно**

и ти - хонь - ко пла - чет он впус - ты - не.

Ночевала тучка золотая
 На груди утеса-великана.
 Утром в путь она умчалась рано
 По лазури весело играя.

Но остался влажный след
 В морщине старого утеса.
 Одиноко он стоит, задумался глубоко,
 И тихонько плачет он в пустыне.

Приклад 2

Сердце, молчи

Й. С. Бах

Andante dolce *p* *sf*

C. A. 1. Серд - це, мол - чи, го - ре прой - дет, дни про - ле -

T. Б. *p* *sf*

6 *p rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

тят чере - до - ю, скорбь у - не - сят ссо - бо - ю. Веч - ной пе -

12 *cresc.* *cresc.*

ча - ли нет, мглоу раз - го - ня - ет свет,

17 *fp* *dim. rit.* *pp*

сно - ва цве - тут лу - га сбро - сив сне - га.

fp *dim.* *pp*

12

сы-па-ло по не-бу иск-ры. Скво-
 сы-па-ло по не-бу иск-ры, иск-ры. Скво-
 ры, рас-сы-па-ло по не-бу иск-ры, рас-сы-па-ло по не-бу иск-ры. Скво-
 по не-бу иск-ры. Скво-

16

зит лу-че-зар-но-е мо-ре, скво-зит лу-че-зар-но-е мо-ре, за-
 зит мо-ре, за-
 зит лу-че-зар-но-е мо-ре, лу-че-зар-но-е мо-ре, за-
 зит лу-че-зар-но-е

20

тих, за-тих по до-ро-ге при-бреж-ной бу-бен-чи-ков го-вор не-
 тих, за-тих по до-ро-ге при-бреж-ной бу-бен-чи-ков го-вор не-
 тих, за-тих по до-ро-ге при-бреж-ной бу-бен-чи-ков го-вор не-
 мо

24

строй - ный, за - тих, строй - ный, за - тих, строй - ный. По - гон - щи - ков звон - ка - я пе - сня вдре -

ре,

28

за - тих. Впро - зрач - ном ту - ма - не мельк - ну - ла и скры - лась крик - за - тих. Впро - зрач - ном ту - ма - не мельк - ну - ла и скры - лась крик - му - чем ле - су за - те - ря - лась.

32

ди - ва - я чай - ка. ли - ва - я чай - ка. Ка - ча - ет - ся бе - ла - я пе - на у се - ро - го кам - ня, как влюль - ке за -

36 *ppp*

Как пер - лы, ро - сы о - све - жи - тель - ной кап - ли по -
 Как пер - лы, ро - сы о - све - жи - тель - ной кап - ли по -
 Как пер - лы, ро - сы о - све - жи - тель - ной кап - ли по -
 Как пер - лы, ро - сы о - све - жи - тель - ной кап - ли по -

снув - ший ре - бе - нок.

40 *mf* *cresc.*

вис - ли на ли - стьях каш - та - на, и вкаж - дой ро - син - ке тре -
 вис - ли на ли - стьях каш - та - на, и вкаж - дой ро - син - ке тре -
 вис - ли на ли - стьях каш - та - на, и вкаж - дой ро - син - ке тре -
 вис - ли на ли - стьях каш - та - на, и вкаж - дой ро - син - ке тре -

И вкаж - дой ро - син - ке тре -

44 *f* *mf espr.* *p*

пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей пла - мя, за - ри до - го - ра - ю - шей
 пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей
 пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей
 пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей

пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей

48

cresc. *mf*

пла - мя, вкаж-дой ро - син-ке тре-пе-шет за - ри до - го - ра - ю - шей

cresc. *mf*

ра - ю - шей, за - ри до - го - ра - ю-шей пла - мя,

cresc. *mf*

пла - мя, вкаж-дой ро - син - - - - - ке, вкаж-дой ро - син-ке тре - пе-шет за -

cresc. *mf*

пла - мя, и каж-дой ро - син-ке тре - пе - - - - -

52

dim. *pp* *dolcissimo*

пла - - - - - мя. И вкаж - дой ро -

dim. *pp*

пла - - - - - мя, за - ри

dim. *pp* *dolcissimo*

ри до - го - ра - ю - шей пла - мя, и вкаж - дой ро -

dim. *pp*

щет за - ри

56

син - ке тре - пе - щет за - ри до - го - ра - ю - шей пла - мя.

до - го - ра - ю - шей пла - - - - - мя.

син - ке тре - пе - щет за - ри до - го - ра - ю - шей пла - мя.

до - го - ра - ю - шей пла - - - - - мя.

Приклад 4

Посмотри, какая мгла

слова Я. Полоньского

музыка С. Тансва

Allegro $\text{♩} = 96$
p non legato

C. По-смот ри, ка-ка-я мгла вглу-би не до-лин лег-ла!
 A. По-смот ри, ка-ка-я мгла вглу-би не до-лин лег-ла!
 T. По-смот ри, ка-ка-я мгла вглу-би не до-лин лег-ла!
 Б. По-смот ри, ка-ка-я мгла вглу-би не до-лин лег-ла! *tr*

По-смот-ри, ка-ка-я мгла вглу-би - не до-лин лег - ла! Под е -

5 *tr* Под е - е проз-рач-ной дым - кой всон-ном сум - ра -
tr Под е - е проз-рач-ной дым - кой всон-ном
tr Под е - е проз-рач-ной дым-кой всон-ном су - мра - ке ра -
p е про-зрач-ной дым - кой всон - ном

8 *cresc.* *mf* *dim.*
 ке ра - кит туск-ло о - зе - ро бле - стит, туск - ло о - зе-ро бле -
cresc. *mf* *dim.*
 су - мра - ке ра - кит туск-ло о - зе - ро бле - стит, бле -
cresc. *mf* *dim.*
 кит туск-ло о - зе - ро бле - стит, туск-ло о - зе - ро бле -
cresc. *mf* *dim.*
 су - мра - ке ра - кит туск-ло о - зе - ро бле -

12

стит, туск - ло о - зе - ро бле - стит. По - смот - ри, ка - ка - я мгла, по - смот - стит, туск - ло о - зе - ро бле - стит. По - смот - ри, ка - ка - я мгла, стит, туск - ло о - зе - ро бле - стит. По - смот - ри, по - смот - стит, туск - ло о - зе - ро бле - стит. По - смот - ри, ка - ка - я мгла, по - смо -

17

ри, ка - ка - я мгла вглу - би - не до - лин лег - ла, вглу - би - не до - лин по - смот - ри, вглу - би - не до - лин лег - ла, по - смот - ри, ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри, вглу - би - не до - лин ри, ка - ка - я мгла вглу - би - не до - лин лег - ла, вглу - би - не до - лин

22

лег - ла! По - смот - ри, по - смот - ри, по - лег - ла! По - смот - ри, по - смот - ри, по - лег - ла! По - лег - ла! По -

26

смот-ри! По-смот-ри! По-смот-ри!

смот-ри! Блед-ный ме-сяц не-ви-

смот-ри! По-смот-ри, по-смот-ри!

смот-ри! Блед-ный ме-сяц не-ви-дим-кой, втес-ном сон-ме

30

Блед-ный ме-сяц не-ви-дим-кой, втес-ном сон-ме

дим-кой, блед-ный ме-сяц не-ви-дим-кой, втес-ном сон-ме

Блед-ный ме-сяц не-ви-дим-кой, втес-ном сон-ме

си-зых туч, всон-ме

34

си-зых туч, без при-ю-та вне-бе

си-зых туч, по-смот-ри, по-смот-ри, по-смот-ри, по-смот-

си-зых туч, без при-ю-та вне-бе хо-дит, без при-ю-та

си-зых туч, по-смот-ри, по-смот-ри!

38

хо - дит, без при-ю - та вне-бе хо - дит и, скво -
 ри, без при - ю - та вне-бе хо - дит, вне-бе хо - дит,
 вне-бе хо-дит, без при-ю - та вне-бе хо - дит и, скво -
 Без при - ю - та вне-бе хо - дит, вне-бе хо-дит и, скво -

42

зя, на все на - во-дит фос - фо - ри - че - ский свой луч. По-смот -
 по-смот-ри, по-смот-ри, По-смот-
 зя на все на - во-дит фос - фо - ри - че - ский свой луч. По-смот-ри,
 зя, на все на - во-дит фос - фо - ри - че - ский свой луч. По-смот -

46

ри, ка - ка - я мгла, по - смот ри, ка - ка - я мгла вгду-би не до-лин лег -
 ри, ка - ка - я мгла, по-смот-ри, вгду-би не до-лин лег -
 по - смот - ри, ка - ка - я мгла, по-смот-ри,
 ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри, ка - ка - я мгла вгду-би - не до-лин лег -

51

ла, вглу - би - не до - лин лег - ла. По-смот - ри, ка-ка-я
ла, По-смот-ри! По-смот-ри, по-смот-ри,
вглу - би - не до - лин лег - ла. По-смот - ри, ка-ка-я
ла, вглу - би - не до - лин лег - ла,

56

мгла вглу-би - не до - лин лег - ла, вглу-би - не до - лин лег -
ка - ка - я мгла вглу-би - не до - лин лег - ла, вглу-би - не до - лин лег -
мгла вглу-би - не, вглу-би - не до - лин лег - ла, вглу-би -
вглу-би - не, вглу-би - не до - лин лег - ла, вглу-би -

60

ла, вглу - би - не до - лин лег - ла. ла.
ла, вглу - би - не до - лин лег - ла. ла.
не до - лин лег - ла, лег - ла, лег - ла. ла.
не до - лин лег - ла, лег - ла, лег - ла.

Приклад 5

Сонце ся сховало

Слова Д. Млаки

Музика С. Людкевича

Andante sostenuto
pp

Сон - це ся схо - ва - ло за ви - со - кі го - ри,
Ві - тер про - тя - га - є і по - тік ше - по - че,
Сон - це схо - ва - ло за ви - со - кі го - ри,
Ві - тер про - тя - га і по - тік ше - по - че,
Сон - це ся схо - ва - ло за ви - со - кі го - ри,
Ві - тер про - тя - га - є, і по - тік ше - по - че,
Сон - це схо - ва - ло за ви - со - кі го - ри,
Ві - тер про - тя - га і по - тік ше - по - че,
ти - хо все дрі - ма - є: луг, діб - ро - ва, бо - ри,
ся - ють, мов ал - ма - зи, зо - рі се - ред но - чі,
ти - хо дрі - ма - є: луг, діб - ро - ва, бо - ри,
ся - ють, ал - ма - зи, зо - рі се - ред но - чі,
ти - хо все дрі - ма - є: луг, діб - ро - ва, бо - ри,
ся - ють, мов ал - ма - зи, зо - рі се - ред но - чі.
ти - хо дрі - ма - є: луг, діб - ро - ва, бо - ри.
ся - ють, ал - ма - зи, зо - рі се - ред но - чі.

5 *pp*

зві - но - чок там чу - ти, лу - на не - бом ся - є,
 сме - ре - ка спить твер - до, я - вір вже дрі - ма - є,

pp

зві - но - чок там чу - ти, лу - на не - бом ся - є,
 сме - ре - ка спить твер - до, я - вір вже дрі - ма - є,

pp

зві - но - чок там лу - на ся - є,
 сме - ре - ка спить твер - до, твер - до,

зві - но - чок там лу - на ся - є,
 сме - ре - ка спить твер - до, твер - до,

7 *pp*

вбай - ра - ці ми-лень - ко со - ло - вий спі-ва - є.
 вів - чар на фло - я - рі сум - но ви - гра-ва - є.

pp

вбай - ра - ці ми-лень - ко со - ло - вий спі-ва - є.
 вів - чар на фло - я - рі сум - но ви - гра-ва - є.

pp

вбай - ра - ці ми - ло со - ло - вий спі-ва - є.
 вів - чар на фло - я - рі сум - но ви - гра-ва - є.

pp

вбай - ра - ці со - ло - вий спі-ва - є.
 на фло - я - рі сум - но ви - гра-ва - є.

Приклад 6

Журба за журбою

обр. Ю. Меїтуса

Lento. Con dolore ***p*** *espressivo*
Solo

C. *ppp* *pp* Жур - ба за жур - бо - ю,
A. Мм... *ppp*
T. Мм...

3
ту - га за ту - го - ю... Да - ла ме - не ма - ти

5 **Tutti** *espressivo* *p*
за - між мо - ло - до - ю. Та ще й при - ка - за - ла, щоб я не гу - ля - ла
p
Тай при - ка - за - ла, щоб я не гу - ля - ла
p
ppp Та ще й при - ка - за - ла, щоб не гу -

Мм...

8

шоб я не гу-ля-ла, вне-ї не бу-ва-ла.

шоб я не гу-ля-ла, вне-ї не бу-ва-ла. Ой!

ля-ла, вне-ї бу-ва-ла, не бу-ва-ла. Ой! По-ї-ду

Де-вя-то-го ро-ку

p *p espressivo*

11

Нень-ка не піз-на-ла не піз-на-ла не піз-

По-ї-ду, до-ро-ду... нень-ка

по-ї-ду до ро-ду нень-ка не піз-на-ла, ой, не піз-на-ла,

Не піз-на-ла

p cresc. *f* *ff*

14

на-ла, із дво-ра пог-на-ла, пог-на-ла, Ой...

із дво-ра пог-на-ла, Ой...

Ой...

p *pp* *pp* *a tempo*

17 *mp espressivo*

Ma-te - рі ска - за - ли: "Су - сі - доч - ко на - ша,
 Су - сі - доч - ки зна - ли,
 Ой... Су - сі - доч - ки зна - ли, ма - те - рі ска - за - ли: Ой... "Су - сі - доч - ко на - ша,

20

та це доч - ка ва - ша!" "Су - сі - доч - ки мо - ї,
 Ой... Та це доч - ка ва - ша!" Ой, за - вер - ніть

22

за - вер - ніть ви ї - ї!" Доч - ка вер - та - єть - ся слізь - ми вми - ва - єть - ся:
 ї - ї, су - сі - доч - ки мо - ї! Доч - ка вер - та - єть - ся, доч - ка.

25

Ой...
 Ой...
 Ой...
 Де жте - бе у - зя - ти
 Ма - ти мо - я ма - ти
 Ой... Ма - ти мо - я ма - ти
 деж те - бе у - зя - ти

p *f* *p* *f* *pp* *p* *f*

28

Темпо I

чи те - бе ку - пи - ти а чи зас - лу - жи - ти?
 Мм...
 чи те - бе ку - пи - ти, а чи зас - лу - жи - ти?
 Мм...

pp *pp*

31

Solo
pp con dolore

Жур - ба за жур - бо - ю, ту - га за ту - го - ю... Да - ла ме - не ма - ти

pp

34

за - між мо-ло-до - ю. Ой... Мо - ло - до - ю

Tutti pp *mf* *mf*

Мо - ло - до - ю, Мо - ло - до - ю

Tutti pp *mf* *mf*

Мо - ло - до - ю

37

Мм... Мм...

p *poco rit.* *ppp* *pp* *ppp*

Приклад 7

Святий Боже

Гор Мацієвський

Andante

C. *Andante*

A. *Andante*

T. *p* Свя - тий Бо - же, свя - тий кріп - кий, Свя - тий без - смерт -

B. *p*

4 *pp* *Piu mosso* *tr*

по ми - луй нас!.. Свя -

ний, по ми - луй нас!... Свя -

ний, по ми - луй нас!.. Свя - тий Бо -

По - ми - луй нас.

8 *mf* *string.* *f*

тий Бо - же, свя - тий кріп - кий, свя - тий без - смерт -

же, Бо - же, свя - тий кріп - кий, свя - тий без - смерт -

Свя - тий Бо - же, свя - тий кріп - кий, свя - тий без - смерт -

Бо - же, свя - тий кріп - кий, свя - тий без - смерт -

11 *rit.* *p* **Piu mosso**

- ний, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас!..
 - ний, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас!.. Свя - тий Бо - же,
 - ний, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас!..
 - ний, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас!..

16 *mp* *mf*

Свя - тий Бо - же, Бо - же,
 Свя - тий Бо - же, Бо - же,
 Свя - тий Бо - же, Бо - же,
 Бо - же, Бо - же, Бо - же, Свя - тий

19 *agitato*

Бо - - - же, Свя - тий Бо - же, Свя - тий
 Бо - - - же, Свя - тий Бо - же, Свя - тий
 Бо - - - же, Свя - тий Бо - же, Свя - тий
 Бо - - - же, Свя - тий Бо - же, Свя - тий

23

string. *ff.* *mp*

кріп - кий, свя - тий без - смерт - ний, по -
 кріп - кий, свя - тий без - смерт - ний, по -
 кріп - кий, свя - тий бещ - смерт - ний, по -
 кріп - кий, свя - тий без - смерт - ний, по -

27

p

ми - луй нас, по - ми - луй нас!
 ми - луй нас, по - ми - луй нас!
 ми - луй нас, по - ми - луй нас!
 ми - луй нас, по - ми - луй нас!

30

pp

По - ми - луй нас!..
 По - ми - луй нас!
 По - ми - луй нас!..
 По - ми - луй нас!..

Приклад 8

Лісові далі

за картиною Шишкіна

муз. Л. Дичко

Andantino ♩ = 69

C. *pp* M...

A. *pp* M...

T. *pp* M...

Б. *pp* M...

8

16

rit. *f* A...

f A...

f A...

A...

23

30

37

Приклад 9

Женчикок-бренчикок

обр. М. Леонтовича

Con moto

mf

С. А. Жен - чи - чок - брен - чи - чок ви - лі - та - є, ви - со - ко

Т. *mf* (2-4)

Б. *mf*

6

ні - жень - ку пі - дій - ма - є. Як - би то на - би - то,

p

p

p

11

ні - жень - ку про - би - то, взе - ле - нім лу - гу, бе - ри со - бі дру - гу.

2. Ой до схід сонечка женчик схопивсь,
Росою чистою бренчик умивсь.
Приспів.
3. Зелене житечко в полі він жав,
З ранку до вечора не спочивав.
Приспів.
4. Ой по ланочку він весь день ходив,
Грудою гострою ніжку набив.
Приспів.

17 *mf*

5. (6-7) Хоч стер - ня ко - леть - ся, ніж - ка бо - лить, спа - ти не хо - четь - ся,

23 *p* *crescendo*

гу - лять кор - тить, як - би то на - би - то, ні - жень - ку

28 *f*

про - би - то, взе - ле - нім лу - гу, бе - ри па - ру дру - гу!

6. Любий мій женчику, візьми мене,-
 Ніжка загоїться, біль той пройде.
 Приспів.
7. Женчику-бренчику, забудь про ніженьку,
 Візьми дівчину, вибирай дружину.
 Приспів.

Приклад 10

Многая літа

Д. Бортнянський

С.
А.
Т.
Б.

Мно - га - я лі - та, Мно - га - я лі - та, мно -

Мно - га - я лі - та, Мно - га - я лі - та, мно -

Мно - га - я лі - та, Мно - га - я лі - та, мно -

6

- га - я лі - та.

- га - я лі - та.

Приклад 11

Ой вийду я на вулицю

Обр. М. Леонтовича

Allegro

С.
А.

1. Ой вий - ду я на ву - ли - цю: гар - на - я!

Т.
Б.

4
Гу - ди сю - ди ог - ля - ну - ся: гар - на - я!

2. Кругом себе оглянуса: гарна я!
Яка була моя мати, така й я! (2)
3. Приїхали із Києва паничі
Та привезли вони мені калачі. (2)
4. А я тії калачики прийняла,
А паничів за ворота вигнала. (2)
5. А мій милий під віконцем стояв,
Але ж мені ні словечка не сказав. (2)
6. Він же мені ні словечка не сказав
А ще мені сиву свиточку набрав. (2)


Приклад 12

Котилася зірка

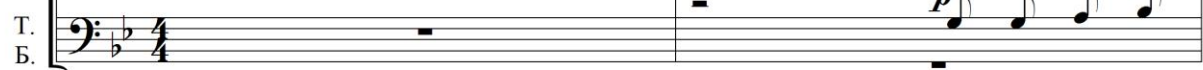
Обр. М. Леонтовича

Moderato

1. (2. 8) *p* Ко - ти - ла - ся зір - ка тай із - під ве - чір - ка,

C. 

A. *p* Ко - ти - ла - ся зір - ка Ко - ти - ла - ся

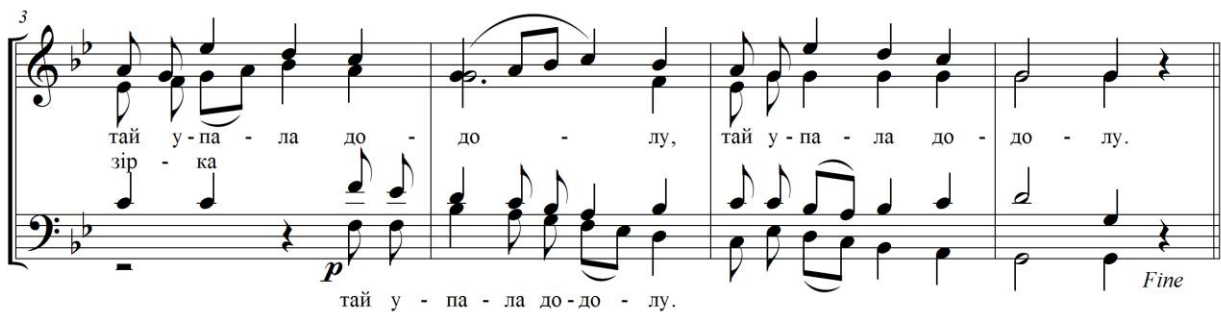
T. 

B. *p* Ко - ти - ла - ся

3 тай у - па - ла до - до - лу, тай у - па - ла до - до - лу.

зір - ка

p тай у - па - ла до - до - лу. *Fine*



2. "Та й хто мене, молоду дівчину,
А проведе додому?" (2)

8. Та хотять мене, молоду дівчину,
Та й за іншого дати". (2)

7 *mf*

3. Ой і о - біз - вав - ся та і ко - за - чень - ко,
4. "Ой і гу - ляй, гу - ляй, мо - ло - да дів - чи - но,

mf

3. Ой о - біз - вав - ся тай ко - за - чень - ко,
4. "Ой і гу - ляй, гу - ляй, дів - чи - нонь - ко,



9 тай на во - ро - нім ко - ню, тай на во - ро - нім
я про - ве - ду до до - му, я про - ве - ду до



12

1. ко - ню: 2. до - му". 5.(6.7) Тай про - воль, про - воль, мо - ло - дий ко - за - че,

Ох! Ох!

ко - ню:

16 тай про - воль не ба - ри - ся,

тай про - воль, тай про - воль, не ба - ри - ся.

6. Ох і бо за мною, та за молодою,
А весь рід зажурився. (2)

7. Та не так і рід же, як батько та мати;
Як батько та мати. (2)

Приклад 13

Пряля

Обр. М. Леонтовича

Moderato

C. A. T. B.

Ой, Ой, Ой пря - ду, пря - ду.

7 спа - тонь - ки хо - чу. спа - тонь - ки хо - чу. Ой скло - ню я го - лі - вонь - ку

11 на мо бі - лу - ю же, пос - ті - лонь - ку, мо - же яй за - сну. яй зас - ну.

мо - - - - - же

як змі - я гу - де: гу - де:
як ві - тер гу - де.

15 2. Аж свек - ру - ха йде, як змі - я гу - де: дрім - ли - ва - я,
4. Аж све - кор - ко йде, як ві - тер гу - де: "Сон-ли - ва - я,

як змі - я гу - де:
як ві - тер гу - де:

21 до ро - бо - ти лі - ни - ва - я не - віст - ка мо - я!"

до ро - бо - ти лі - ни - ва - я не - віст - ка мо - я!"

25 *p* А мій ми - лий йде, як го - луб гу - де: "Ой спи, ми - ла,

ми - лий йде, як го - луб гу - де,

pp *pp*

30 хо - ро - ша - я, пі - шла за - між мо - ло - да - я, *pp rit.* не вис - па - ла - ся".

гу - де: *pp*

Приклад 14

Ой з-за гори чорна хмара встала

Обр. М. леонтовича

Marciale

С. Ой зза го-ри чор-на хма-ра вста - ла,
 А. 1. Ой зза го-ри чор-на хма-ра *tr* вста - ла, тож не хма-ра -
 Т. Ой зза го-ри чор-на хма - ра вста - ла,
 Б. Ой зза го-ри чор-на хма - ра вста - ла,

11
 мо - ло - ді гу - са - ри.
 мо - ло - ді гу - са - ри, гу - са - ри.

2. То ж не хмара - молоді гусари;
Попереду ідуть генерали.
3. Попереду ідуть генерали,
А за ними б'ють у барабани.
4. А за ними б'ють у барабани:
"Не журіться, молоді гусари!"
5. "Ой як же нам, братці, не журиться,
Посилає за Дунай цариця.
6. Ой там же нам, братці, помирати,
Не знатиме ні батько, ні мати".

Приклад 15

Смерть

Обр. М. Леонтовича

Moderato

C. A. *p*

1. А вже смерть та по дво-рі хо-дить, а вже по-ти-хень-ку
2. А вже смерть та по сі-нях хо-дить, а вже по-ти-хень-ку
3. А вже смерть та до ха-ти вхо-дить, а вже по-ти-хень-ку

T. B. *pp*

М...

6

до ме-не при-хо- дить. 1.2.3 Та все по-ти-хень-ку, та все по-ма-лень-ку до ме-не при-хо- дить.
до ме-не при-хо- дить. до ме-не при-хо- дить.
ме-ні ру-ки зво- дить. ме-ні ру-ки зво- дить.

10 1-3 *mf*

Ді-ти мо-ї, кві-ти мо-ї, не пу-сті-те смер-ті та не дай-те ме-ні вмер-ти.

15 **Coda** *p*

Ді-ти мо-ї, кві-ти мо-ї, не пус-ті-те смер-ті

Ді-ти мо-ї, кві-ти мо-ї,

18

та не дай-те ме-ні вмер-ти.

Приклад 16

Непереглядною юрбою

Слова І. Франка

Музика Д. Січинського

Lento e mesto
trp

С. А. Б.

Не - пе - ре - гляд - но - ю юр - бо - ю, і - дуть за дня - ми дні мо - ї, так
страш - но од - но - стай - ні всі, як о - ло - в'я - ні хма - ри ті, що звіль - на - ли - нуть на - ді
мно - ю. Без діл, зза - ку - ти - ми ру -

Largamente
p

12

ка - ми, без мис - лей де - ре - ві - ю я, ми на - є мо - ло - дість мо -

16

я, мов чис - та річ - ка сте - по - ва, без - слід - но ги - не між піс -

20

ка - ми. Гинь, гинь, хоч жи - ти ще не вспів, і слід за - ги - не за то -

24

бо - ю, роз - слиз - неть - ся, мов сніг вес - но - ю. Лиш

27

є - ди - ний слід ми - ну - лих

всер - ці тиск тяж - ко - го бо - лю, є - ди - ний слід ми - ну - лих

є - ди - ний

30

днів тих днів є - ди - ний слід ми - ну - лих днів.

днів, слід днів ми - ну - лих днів.

слід ми - ну - лих, днів ми - ну - лих днів.

є - ди - ний слід ми - ну - лих днів.

Приклад 17

Пою коні при Дунаю

Слова Ю. Федьковича

Обробка С. Людкевича

C.
A.
T.
Б.

1. По - ю ко - ні при Ду - на - ю

2. І чо - муж бо, я не - щас - ний?

4. Го - я, ко - ні - ви - но - гра - ди

f sempre orpess. dim.

5. Вийди, вийди моя зоре, коню сивий, коню карий
Коню білий, коню гривий, ци я нині нещасливий.

5

тай ду - ма - ю тай ду - ма - ю ко - ню ка - рий, ко - ню си - вий,

цим не ко - зак цим не крас - ний? ци ми па - лаш не - о - стре - ний,

бу - ду вви - нах вас ку - па - ти, бу - ду ме - дом вас по - ї - ти

5

9

mf

чом твій ко - зак не - щас-ли - вий, ко - ню ка - рий, ко - ню си - вий

8

що сві - ток мій за - сму-че - ний? Ци ми па - лаш не - о - стре - ний,

mf

лиш не - сить мня по - не - сі - те. Бу - ду ме - дом вас по - ї - ти

9

cresc.

dim.

13

3, 6 куплети

чом твій ко - зак не - щас-ли - вий? Мм...

8

що сві - ток мій за - сму-че - ний? Мм...

лиш не - сить мня по - не - сі - те.

13

18

Aa...
Aa...

18

23

mf *f* *p*
mf *f* *p*
mf *f* *p*

23

p *p*

Приклад 18

Зашуміла ліщинонька

Обр. М. Леонтовича

Moderato

Б. *mf* *espressivo* *p*

1. За-шу - мі - ла лі - щи - нонь - ка, за - шу - мі - ла лі - щи - нонь - ка.

2. *p*

Г. *p*

2. За - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка, за - пла - ка - ла дів - чи -

10 *dim.*

нонь - ка, за - пла - ка - ла, за - ту - жи - ла, не - ма то - го, що лю - би - ла,

не - ма то - го, що лю - би - ла,

15 *mf* *cresc.* *f* *dim.* *p*

не - ма то - го, що лю - би - ла, — тай не бу - де.

mf не - ма то - го що лю - би - ла, не - ма то - го, тай не бу - де.

3. Розрадили чужі люди, (2)
 Розрадили, розсудили,
 Щоб ми в парі не ходили, (2)
 Одне друге не любили.

5. "Сідлай коня вороного (2)
 Та й поїдем в чисте поле,
 Там дівчина просо поле, (2)
 Там дівчина гречку в'яже.

6. Вона тобі правду скаже". (3)
 А ми таки ходять будем,
 Одне друге любить будем! (2)

20

4. Крик-нув ста - рий на ма - ло - го, крик - нув ста - рий на ма - ло - го:
 7. За - шу - мі - ла лі - щи - нонь - ка, за - шу - мі - ла лі - щи - нонь - ка.

Приклад 19

Боже великий єдиний

музика М. Лисенка

C.
A.
T.
B.

p Бо - же ве - ли - кий є - ди - ний на - шу Вкра - ї - ну хра - ни,

mf во - лі і сві - ту про - мін - ням ти ї - ї о - сі - ни.

f Світ - лом на - у - ки і знан - ня ти ї - ї про - сві - ти,

13

вчи - стій лю - бо - ві до не - ї, ти нас Бо - же, зміц - ни!

pp

17

Бо - же ве - ли - кий є - ди - ний на - шу Укра - ї - ну хра - ни,

pp

21

всі сво - ї ла - ски, щед - ро - ти ти на люд свій звер - ни!

pp

25 Дай йо - му во - лю, дай йо - му до - лю, дай доб - ру ос - ві - ту

Дай во - лю дай ос - ві - ту,

Дай во - лю дай доб - ру ос - ві - ту,

Дай во - лю дай ос - ві - ту,

29 щас - тя дай Бо - же на - ро - ду на мно - га - я,

32 мно - га - я лі - та!

Приклад 20

Із-за гори сніжок летить

Обр. М. Леонтовича

C. *mf*

1. Із - за го - ри сні - жок ле - тить, ав до - ли - ні ко - зак ле - жить,
2. Що вго - ло - вах во - рон кря - че, ав ні - жень - ках ко - зак ска - че,
7. "Ой, ко - ню мій во - ро - нень - кий, а деж мій син мо - ло - день - кий,

C. *mf* *p*
A. *mf* *p*

а вдо - ли - ні ко - шак ле - жить.
а вні - жень - ках ко - ник ска - че.
а деж мій син мо - ло - день - кий.

T. *f*

3. "Не скач, ко - ню, на - до мно - ю, не бий зем - лі під со - бо - ю,
4. Не бий зем - лі під со - бо - ю, бі - жи, ко - ню, до - ро - го - ю,
5. Щоб та - та - ри не здо - гна - ли, сі - де - леч - ка не здій - ня - ли,
6. Ви - йде бать - ко, роз - сід - ла - є, а ма - тін - ка роз - пи - та - є,

mf *p*

pp

Ой!

не бий зем - лі під со - бо - ю.
бі - жи, ко - ню, до - ро - го - ю.
сі - де - леч - ка не здій - ня - ли.
а ма - тін - ка роз - пи - та - є".

mf *pp*

pp

Ой!

8. "Не плач, ма - ти, не жу - ри - ся, бо вже твій син о - же - нив - ся,
9. Та взяв со - бі па - ня - ноч - ку - вчис - тім по - лі зем - ля - ноч - ку,
10. Візь - ми, ма - ти, піс - ку жме - ню тай по - сі - еш на ка - ме - ню,

6 *mf* *p*

бо вже твій син о - жє нив - ся.
вчис - тім по - лі зем - ля - ноч - ку.
тай по - сі - єш на - ка - ме - ню.

7 *mf* *p*

7 *pp*

Ой!

8 *pp* *mf*

11. Як той пі - сок то - бі зій - де, то - ді твій син звій - ська прий - де.
12. Не - ма піс - ку, не - ма схо - ду, не - ма си - на із по - хо - ду,

Ой!

8 *pp* *mf* *f*

то - ді твій син звій - ська прий - де.

не - ма си - на із по - хо - ду.

9 *pp* *f*

М...

не - ма си - на із по - хо - ду.

10 *pp* *f*

М...

не - ма си - на із по - хо - ду.

Приклад 21

Синє море

Обр. М. Леонтовича

Mesto

Т.
Б.

1. (2.-5) Си - не мо - ре за - си - ні - ло - ся,

3
мо - ло - де брат - тя за - жу - ри - ло - ся.

2. Рідне браття зажурилося,
Що молоде та оженилося.
3. "Підем, браття, у вишневий садок
Та наріжем черешневих палок.
4. Та будемо вимірятися,
Которому з вас виряджатися"
5. А найстарший відмовляється,
А середульший викупляється.

С.
А.

4
Внай-стар-шо - го ді-ти дрі - би-на, все-ре-дуть-шо-го жін-ка мо - ло-да.

7. Наймолодший вибирається,
В ноги матері уклоняється.

7
8. "Про-шай, брат - тя, про - шай, мать рід - на,

9
тай про-шай, дів - чи - но, про - шай, мо - ло - да"
тай про - шай, дів - чи - но."

тай про-шай, дів - чи - нонь - ко мо - ло - да".

Приклад 22

Над річкою бережком

Обр. М. Леонтовича

Allegretto *mf*

C. А. Гей, гей!

1. Над річ - ко - ю, бе - реж - ком і - шов чу - мак зба - тіж - ком,

T. Б. *mf*

mp Над річ - ко - ю, бе - реж - ком і - шов чу - мак

гей, гей зДо - ну до - до - му. Гей!

зба - тіж - ком, гей, гей зДо - ну — до - до - му. ну - вать.

6 1-4 5

Приклад 23

Піють півні

М. Леонтович

Andante
pp

C.
A.

1. Пі - ють пів - ні, пі - ють дру - гі, а я вкорш - мі п'ю,
6. Пі - ють пів - ні, пі - ють дру - гі, знов до корш - ми йду,

8

пі - ють тре - ті, шей чет - вер - ті, я до - до - му йду.
пі - ють тре - ті, шей чет - вер - ті, а я п'ю тай п'ю.

15 *mp*

2. Пі - ють тре - ті, шей чет - вер - ті, я до - до - му йду,
4. "Ді - ве роч - ку, мій бра - ті - ку, про - шу я те - бе,

22 *p*

зу - стрі - ча - ю ді - ве роч - ка ввиш - не - вім са - ду,
як бу - де мня мій друг би - ти, бо - ро - ни ме - не.

Agitato
mf

29 *mf*

3. "Ой бра - то - ва бра - то - вень - ка, бра - то - ва мо - я
5. "Ой бра - то - ва бра - то - вень - ка, я вам до - год - жу,

36

ви - го - то - вив не - вір - ний друг на вас на - га - я!
як бу - де вас мій брат би - ти я шей по - дер - жу".

Da capo al Fine

Приклад 24

Мала мати одну дочку

Обр. М. Леонтовича

Andantino

1.(2.3.5) Ма - ла ма - ти од - ну доч - ку, ма - ла ма - ти од - ну доч - ку,
 С. *p*
 А. *p*
 Ма-ла ма-ти од - ну доч - ку од - ну доч - ку,

7
 тай ку - па - ла у ме - доч - ку,
 тай ку - па - ла у ме - доч - ку.

2. Та й купала, поливала, (2) 3. Щастя-долі не вгадала, (2)
 Щастя-долі не вгадала. (2) За п'яниченьку оддала. (2)

5. "Ой я буду мандрувати, (2)
 Лиху долю покидати". (2)

13
 п'є п'я - ни - ця,
 Ой п'є, тай п'я - ни - ця, ой п'є, гу - ля - є,
 4.(6.7) П'є п'я - ни - ця, п'є, гу - ля - є,

19
 йде до - до - му б'є тай ла - є.
 йде до - до - му б'є тай ла - є.

6. "Ой не роби ти сваволі, (2)
 Не покидай свої долі. (2) 7. Як в калини білі квіти, (2)
 Так у тебе дрібні діти". (2)

Приклад 25

Ой дуб, дуба

Обр. М. Ракова



Ой, дуб, ду-ба, ду-ба, дів-чи-но мо-я лю-ба, наб-ре-ха-ли на ме-не, що я хо-див до те-бе,

5

p По-під ти-ном бі-жить ма-ти сво-ю доч-ку пе-рей-ма-ти

p Ой! ой! Дуб, дуб, дуб, дуб,

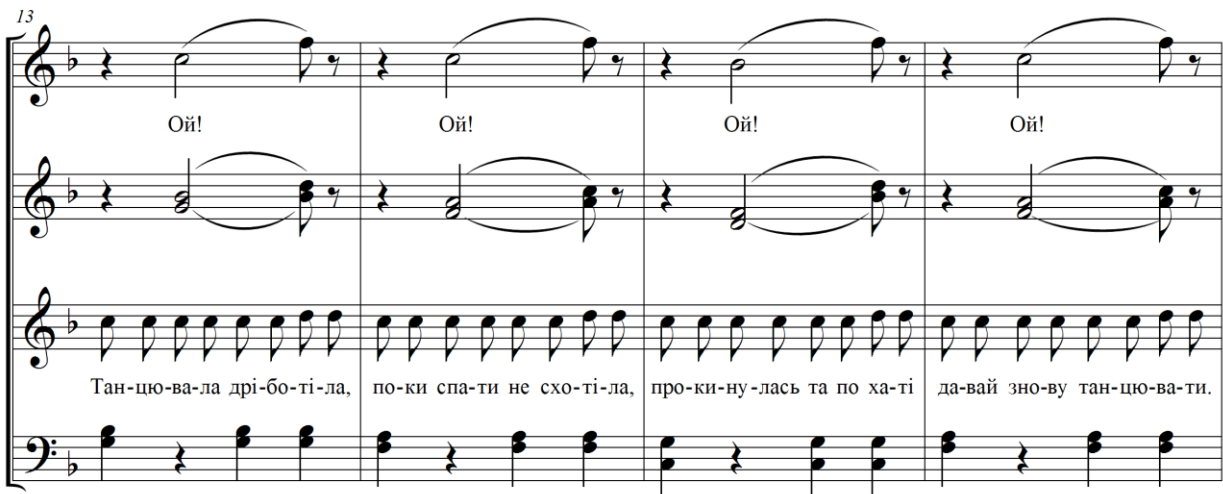
хви-ги ми-ги да-ру-вав, а вит-ріш-ки про-да-вав

9

"Вер-нись, ка-же, чи не чу-єш, ку-ди це ти чим-чи-ку-єш" "На ву-ли-цю мо-я ма-ти зпа-руб-ка-ми тан-цю-ва-ти!"

дуб, дуб, дуб, дуб, ду-ба, дуб, ду-ба, дуб,

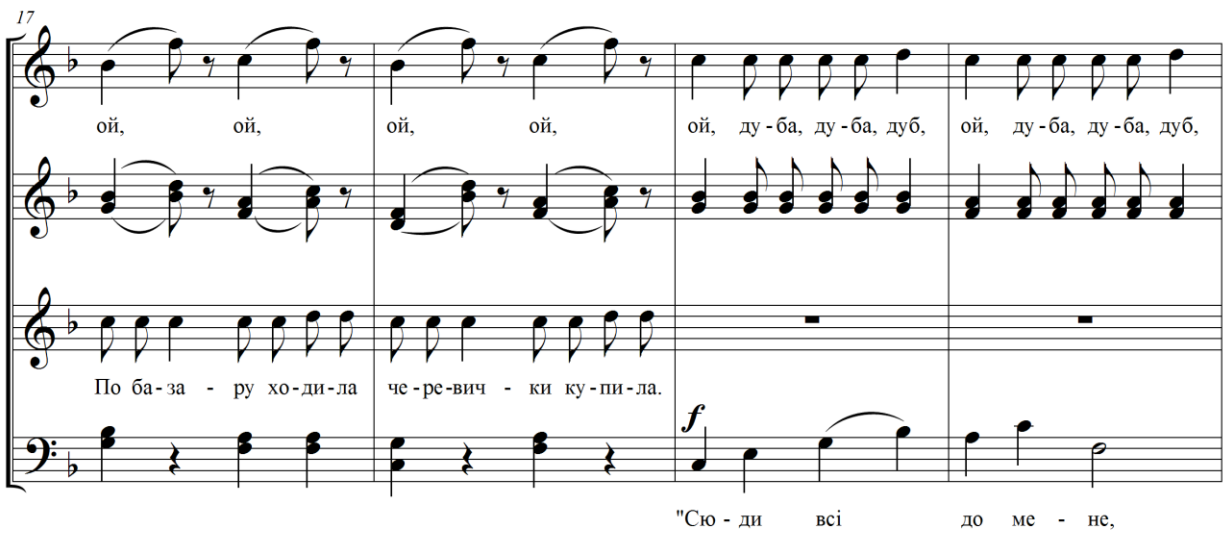
13



Ой! Ой! Ой! Ой!

Тан-цю-ва-ла дрі-бо-ті-ла, по-ки спа-ти не схо-ті-ла, про-ки-ну-лась та по ха-ті да-вай зно-ву тан-цю-ва-ти.

17



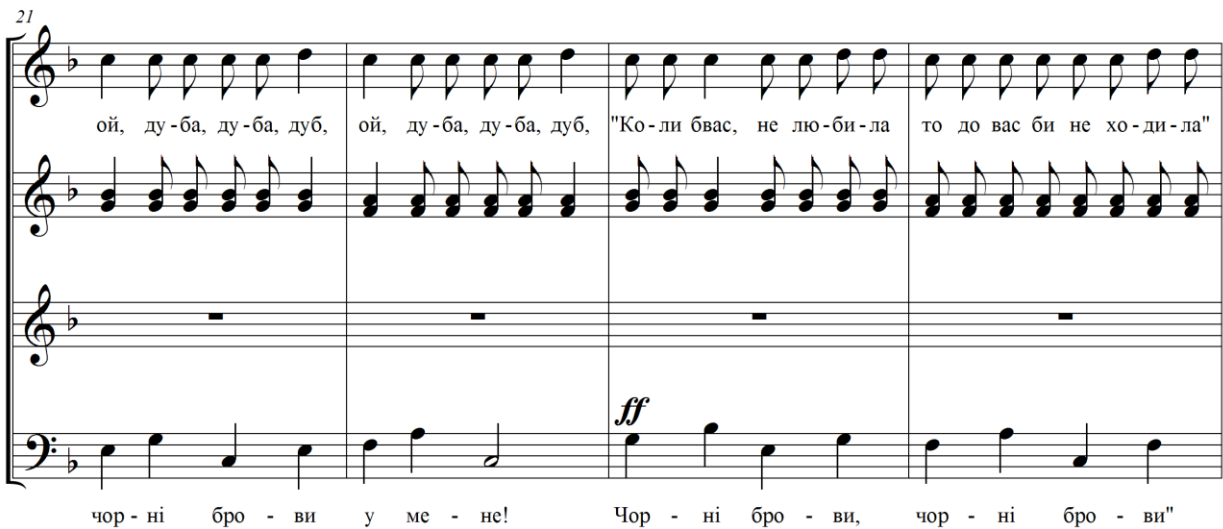
ой, ой, ой, ой, ой, ду-ба, ду-ба, дуб, ой, ду-ба, ду-ба, дуб,

По ба-за - ру хо-ди-ла че-ре-вич - ки ку-пи-ла.

f

"Сю - ди всі до ме - не,

21



ой, ду-ба, ду-ба, дуб, ой, ду-ба, ду-ба, дуб, "Ко-ли бвас, не лю-би-ла то до вас би не хо-ди-ла"

ff

чор - ні бро - ви у ме - не! Чор - ні бро - ви, чор - ні бро - ви"

Приклад 26

Прометей

К. Стеценко

Moderato

Т. Сто - їть Кав - каз ви -
І ко - жен день лі -

со - кий та дрі - му - чий, вер - ши - ну сніг вкри - ва - є віч - но
та о - рел до ньо - го, і сер - це він клю - є га - ря - че

f *p* *cresc.* *cresc.*

11

бі - лий, там Про - ме - теї, ти - тан най - кра - ший, смі - лий, при -
вгру - дях за те, що бог ко - хав - ся ши - ро влю - дях і

11

16

poco rit.

ко - ва - ний ви - сить на ске - лі - кру - чі.
дав ог - ню він іс - кру ім свя - то го.

poco rit.

16

22 *a tempo*

f

О, бать - ку наш, ве - ли - кий Про - ме - те

О, бать - ку наш, ве - ли - кий Про - ме - те

бать - ку наш, ве - ли - кий Про - ме - те

22 *a tempo*

f

27

те - ю, ю, і нас клю - ють за ши - ру - ю і де -

ю!

f

27

f

33 *Meno mosso*

ю, та не ор - ли... а хи - жі, ди - кі со - ви. І мруть бор -

rit. *p*

33 *Meno mosso*

rit. *p*

39 ці за прав - ду і сво - бо - ду, і той о - гонь, ту ши - ру

ці за прав - ду і сво - бо - ду, і той о - гонь, ту ши - ру

cresc.

39 *cresc.*

45

брат - ню зго - ду, і, мов ра - би, не - суть тяж -

45

52

кі о - ко - ви.

52

Приклад 27

Развалину башни, жилище орла...

слова Я. Полонського

музика С. Танесва
Ор. 27. № 3

Adagio ma non troppo $\text{♩} = 80$

C. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *mf cresc.*

A. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *mf cresc.*

T. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *mf cresc.*

B. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *mf cresc.*

Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, се - да - я ска - ла вы - со -

Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, се - да - я ска - ла вы - со -

Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, се - да - я ска - ла вы - со -

Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, се - да - я ска - ла вы - со -

Adagio ma non troppo $\text{♩} = 80$

p *cresc.* *f* *p*

6 *f* *p* *pp*

ко под - ня - ла и вся на - кло - ни - лась над без - дной мор - ской, как ста - рец под

ко под - ня - ла и вся на - кло - ни - лась над без - дной мор - ской, как ста - рец под

ко под - ня - ла и вся на - кло - ни - лась над без - дной мор - ской, как ста - рец

ко под - ня - ла и вся на - кло - ни - лась над без - дной мор - ской, как ста - рец

6 *f* *p* *pp*

13

но-шей, е - му до - ро - гой. И дол - го та баш - ня у - ны - ло гля - дит вглу - хо - е у - ще - лье, где
но-шей, е - му до - ро - гой. И дол - го та баш - ня у - ны - ло гля - дит вглу - хо - е у - ще - лье, где
под но - шей, е - му до - ро - гой. И дол - го та баш - ня у - ны - ло гля - дит вглу - хо - е у - ще - лье, где
под но - шей, е - му до - ро - гой. И дол - го та баш - ня у - ны - ло гля - дит вглу - хо - е у - ще - лье, где

13

19

ве - тер сви - стит, где ве - тер сви - стит, и слу - ша - ет баш - ня, и слы - шит - ся ей,
ве - тер сви - стит, где ве - тер сви - стит, и слу - ша - ет баш - ня, и слы - шит - ся ей,
ве - тер сви - стит, где ве - тер сви - стит, и слу - ша - ет баш - ня, и слы - шит - ся ей,
ве - тер сви - стит, где ве - тер сви - стит, и слу - ша - ет баш - ня, и слы - шит - ся

19

24 *p* *dim.* *pp* **Allegro vivace** ♩ = 112 *p*

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е ржа-нье и то-пот ко - ней, ве - се - ло - е

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е ржа - нье, ве - се - ло - е

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е ржа-нье и то-пот ко - ней, ве - се - ло - е

ей, и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е ржа - нье, ве - се - ло - е ржа-нье и то-пот ко -

24 **Allegro vivace** ♩ = 112

p *dim.* *pp* *p*

28 *poco cresc.* *mf* *mf*

ржа-нье и то-пот ко-ней, и то-пот ко-ней, ве-се-ло-е ржа-нье и то-пот ко-ней, ве-

ржа-нье и то-пот ко-ней, и то-пот ко-ней, ве-се-ло-е ржа-нье и то-пот ко-ней, ве-

ржа-нье и то-пот ко-ней, и то-пот ко-ней, и то-пот, и то-пот ко-

ней, и то-пот ко-ней, и то-пот ко-ней, ве-се-ло-е ржа-нье и то-пот ко-ней, ве-

28 *poco cresc.* *mf* *mf*

32

се - ло - е ржа-нье и то-пот ко-ней, и то-пот ко - ней, и то-пот ко - ней, ве - се - ло - е
 се - ло - е ржа-нье и то-пот ко-ней, и то-пот ко - ней, и то-пот ко - ней, ве - се - ло - е
 ней, и то - пот, и то-пот ко - ней, и то-пот ко-ней, и то-пот ко-ней, ве -
 се-ло-е ржа-нье и то - пот ко - ней, и то-пот ко - ней, и то-пот ко - ней, ве -

32

37

ржа-нье и то-пот ко-ней, ве - се - ло-е ржа-нье и то-пот ко-ней, ве - се-ло-е ржа-нье и то-пот ко-
 ржа-нье и то-пот ко-ней, и то пот, и то-пот ко-ней, ве - се-ло-е ржа-нье и то-пот ко-
 се - ло-е ржа-нье ко-ней, ве - се - ло-е ржа- нье ко-ней, ве ве-ло-е ржа-нье и то-пот ко-
 се - ло-е ржа-нье ко-ней, ве - се-ло-е ржа-нье и то - пот ко-ней, ве - се-ло-е ржа-нье и то-пот ко-

37

41 **Largo** $\text{♩} = 72$ *pp* *rit.* **Tempo I** *p* *cresc.*

ней. И смот - рит се - да - я ска -

ней. И смот - рит се - да - я ска - ла вглу - би - ну, где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

ней. И *mp* *cresc.* И

ней. И смот - рит се - да - я ска - ла вглу - би - ну,

41 **Largo** $\text{♩} = 72$ *pp* *pp* *rit.* **Tempo I** *marcato il tema* *p* *marcato*

46 *f* *dim.* *p*

ла вглу - би - ну, где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол - ну,

ну, — вглу - би - ну, вглу - би - ну, вглу - би - ну, *cresc.*

смот - рит се - да - я ска - ла вглу - би - ну, где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол - ну, вглу - би - ну, и смо - трит се -

46 *cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *marcato*

49 *mf* *ff* *f* *dim.*

где ве-тер ка-ча-ет и го-нит, и го-нит вол-ну, ка-ча-ет и го-нит вол-ну, где ве-тер ка-ча-ет и го-нит вол-

f *cresc.* *ff* *dim.*

ну, и смот-рит се-ла-я ска-ла вглу-би-ну.

f *cresc.* *ff* *f* *dim.*

ну, и го-нит вол-ну, где ве-тер ка-ча-ет и го-нит вол-

f *ff* *f* *dim.*

да-я ска-ла вглу-би-ну, где ве-тер ка-ча-ет и го-нит вол-

52 *pp* *pp* *pp* *pp* *Allegro vivace* ♩ = 112 *sempre p* *sempre p* *sempre p* *sempre p*

ну. И ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны, шу-мят, шу-мят и мель

И ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят, шу-мят и мель-

ну. И ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят, шу-мят и мель-ка-ют тро-фе-и вол-

ну. И ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят, шу-мят и мель-

pp *p* *sempre p*

57

ка - ют тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, шу - мят, шу - мят, шу - мят и мель - ка - ют, шу -
 ка - ют тро - фе - и вол - ны, шу - мят и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, шу -
 ны, тро - фе - и вол - ны, шу - мят, шу - мят и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, шу -
 ка - ют тро - фе - и вол - ны, воб - ман - чи - вом блес - ке лу - ны, шу - мят, шу - мят, шу -

57

61

мят, шу - мят, шу - мят, шу - мят тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, шу - мят и мель -
 мят и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, шу - мят и мель -
 мят и мель - ка - ют, мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, мель -
 мят и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, тро - фе - и вол - ны, мель -

61

66 *cresc.* *ff*

ка-ют тро-фе-и вол-ны, шу-мят и мель-ка-ют тро-фе-и вол-ны. И ви - - -

cresc. *ff* *quasi tromba*

ка-ют тро-фе-и вол-ны, шу-мят и мель-ка-ют тро-фе-и вол-ны. И ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-

cresc. *ff*

ка-ют тро-фе-и вол-ны, мель-ка-ют тро-фе-и вол-ны. И ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-

cresc. *ff* *quasi tromba*

ка-ют тро-фе-и вол-ны, мель-ка-ют тро-фе-и вол-ны. И ви - - -

71

- дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят

ны, воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны и ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят, шу-мят и мель-

ны, воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны, и ви-дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят, шу-мят и мель-

- дит воб-ман-чи-вом блес-ке лу-ны шу-мят

76

и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, вол - ны, тро - фе - и вол - ны,
 ка - ют тро - фе - и вол - ны, шу - мят тро - фе - и вол - ны, шу - мят и мель - ка - ют тро -
 ка - ют тро - фе - и вол - ны, шу - мят и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, вол - ны, тро - фе - и вол - ны,
 и мель - ка - ют тро - фе - и вол - ны, шу - мят и мель - ка - ют тро -

fp *cresc.* *f* *cresc.*
fp *cresc.* *ff*
fp *cresc.* *f* *cresc.*
fp *cresc.* *ff*

82

Темпо I

вол - ны. Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -
 фе - и вол - ны. Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -
 вол - ны. Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -
 фе - и вол - ны. Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се - да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -

p (*senza cresc.*) *cresc.* *mf* *cresc.*
p *cresc.* *mf* *cresc.*
ff *p* *cresc.* *mf* *cresc.*
p (*senza cresc.*) *cresc.* *mf* *cresc.*

88 *f cresc.* *ff* *mf* *p* *dim.* *pp*

ко под-ня-ла, вы-со ко под - ня - ла, под - ня - ла, вы-со-ко под - ня - ла.

f cresc. *ff* *mf* *p* *dim.* *pp*

ко под-ня-ла, вы-со ко под - ня - ла, под - ня - ла, вы-со-ко под - ня - ла.

f cresc. *ff* *mf* *p* *dim.* *pp*

ко под-ня-ла, вы-со ко под - ня - ла, под - ня - ла, вы-со-ко под - ня - ла.

f cresc. *ff* *mf* *p* *dim.* *pp*

ко под-ня-ла, вы-со - ко под - ня - ла, под - ня - ла, вы-со-ко под - ня - ла.

88 *f cresc.* *ff* *mf* *p* *dim.* *pp*

Навчальне видання

СЕРГАНЮК Любов Іванівна

МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ХОРОВИХ ТВОРІВ

Навчально-методичний посібник

В авторській редакції

Головний редактор *В. М. Головчак*

Комп'ютерна верстка *В. Д. Яремко*

Підп. до друку 16.03.2015. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 22,3
Тираж 300 прим. Зам. 17.

ISBN 978-966-640-398-1

Видавець і виготовлювач

Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

E-mail: vdvcit@pu.if.ua.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №2718 від 12.12.2006.