

ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені ІВАНА ФРАНКА

Плющик Є. В.

Омельчук В. В.

Федорченко В. К.

Лекції з курсу "Хорознавство"

**Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
Житомир
2010**

УДК 372.8.7
ББК 85р
П40

Рецензенти :

Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К.

Лекції з курсу "Хорознавство". –1-е вид. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – з іл.

В основу посібника покладено багаторічні дослідження авторів у галузі хорознавства та роботи з хоровими колективами.

© Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. 2008
© Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. 2008

ПОРАДИ СТУДЕНТАМ

У зв'язку з обмеженою кількістю лекційних годин студенти опрацьовують матеріал курсу у значній мірі самостійно. Бажано, при вивченні тем, що передбачені програмою, розпочинати з глибокого ознайомлення з текстами підручників. Більшість програмових питань поглиблено вивчаються студентами за навчальними посібниками, котрі рекомендуються у списку літератури до конкретних тем.

На початку кожної теми окреслені ключові слова і терміни. Пропонується, після першого ознайомлення з текстом (за нашим посібником) спробувати продумати власне їх бачення.

Опрацювання рекомендованої літератури та першоджерел (обов'язкові з них для опрацювання – подані у додатку I) слід спробувати осмислити систему проблемних запитань та завдань для самоперевірки з теми.

За власним бажанням студенти можуть писати реферати з конкретної теми та виконувати творчі завдання за вибором. Результати їх виконання учні обов'язково повідомляють на семінарсько-практичних заняттях, під час поточних групових чи індивідуальних консультацій, колоквіумів, консультацій для семестрового іспиту.

Завершувати опрацювання теми варто тестовою самоперевіркою, позначивши при цьому (на Ваше переконання) вірні відповіді. Клічі тестів подаються у додатку II посібника.

Підготовку до іспиту здійснювати за за відповідними питаннями (див.: додаток III). Особливу увагу потрібно приділити анотації на хорový твір. Аналіз хорového твору здійснюється за планом (див.: додаток IV) і є обов'язковим виконанням при складанні іспиту як одне з питань білета. Подається у письмовому вигляді у день консультації. За бажанням студента надається право замість відповідей на два питання провести творчу роботу у вигляді роботи з хором (запрошується певний колектив, або курсовий хор) або відповісти на один з тестів, широко розриваючи сутність теми. За таким

вибором студент стаціонарного чи заочного відділення відповідає лише на одне з питань (за власним вибором).

Отже, бажаємо майбутнім вчителям-хормейстерам цілеспрямованості й творчої наснаги, терпіння, сили волі, любові до обраної професії в оволодінні надбаннями вітчизняної й світової хорової культури. Успіхів усім Вам у цій студійній справі.

Тема № 1. **Хоровий спів як мистецтво.**

1. Предмет "Хорознавство" та його завдання
2. Поняття "Хоровий спів" та "Хор".
3. Хоровий спів як вид мистецтва.
4. Особливості хорового співу.

Хорознавство – спеціальний предмет, що вивчає типи та види хорів, склад хорових партій, елементи хорового звучання (ансамбль, стрій, тощо) та інші засоби художньої виразності, репетиційний процес, організаційні питання, тощо. Першим курс хорознавства розробив видатний російський хормейстер П. Чесноков.

Завдання курсу складається з таких знань та навичок:

- оволодіти теоретичною основою хорового виконавства;
- знати класифікацію співочих голосів та хорових партій, їх діапазони, регістрову будову, правила інтонування ступенів мажорного та мінорного звукорядів на основі ладового взаємозв'язку в мелодичному та гармонічному викладі, теорію хорового строю, шляхи досягнення всіх видів ансамблів для передачі художнього образу творів, фізіологію голосового апарату, питання вокальної культури, особливості співочої дикції та орфоепії, типи та види хорів;
- оволодіти практичною основою хорового виконавства:
 - а/ аналіз хорових партитур,
 - б/ підбір вправ для розспівування,
 - в/ настроювання за камертоном,
 - г/ вміння працювати над хоровою партитурою,
 - д/ володіти методикою вивчення хорового твору,
 - е/ володіти методикою вивчення багатоголосних творів.

Хоровий спів – один з найстаріших видів музичного мистецтва. З давніх-давен він завжди допомагав людині у житті, розраджував у годину скрути, туги,

журби і веселив душу в світлі дні щастя, свята. **Хор** (з грецької "*Хорос*" – співаюча та танцююча група у стародавньому театрі) – співочий колектив, який складається з груп, кожна з якої в процесі співу разом виконують в унісон свою партію. Хор, як художній колектив, повинен володіти елементами хорової звучності, цим самим його виконання відрізняється від масового співу. **Хоровий спів** – колективне виконання вокальної музики.

Хоровий спів має свої особливості: здатний передати найрізноманітніші відтінки емоційно-психологічного стану людини, її переживання, настроїв, почуття. Головною рисою хорового мистецтва є органічне поєднання музики і слова – слово є носієм змісту хорового твору, а музика – інтонаційним виразником.

Хоровий спів належить до виконавчих форм музичного мистецтва. У його основі лежать закономірності, що властиві будь-якому виконавчому мистецтву як творчому процесу відтворення музичного твору виконавськими засобами. "Найтонші інтонаційні нюанси, агогічні, динамічні, темпові відхилення, різноманітні способи звуковидобування не зафіксовані в нотному запису складають комплекс виконавських засобів вираження, який доповнює комплекс елементів музичної мови, що використовує композитор. В залежності від манери інтонування виконавця, обумовленою його творчою індивідуальністю, мірою чутливості до сприйняття музики можливе різне розкриття її образного змісту, емоційного настрою" [:]Музична енциклопедія, т. 2. Чим яскравіша індивідуальність виконавця, керівника, тим переконливіша може бути інтерпретація, тим сильнішим є вплив на слухача.

Хоровий спів має свою технологічну сторону, у великій мірі пов'язаний з співочою природою цього мистецтва. Процес співу повинен бути природнім, вільним, темброво забарвленим. В зв'язку з тим, одним із головних моментів в організації процесу співу стає розвиток вокального зонного слуху, який би міг тонко реагувати на відхилення від потрібного тону. У процесі оволодіння вокально-хоровою технікою саме це стає серйозним завданням виховання співака хору. Шлях до вокального мистецтва лежить через відповідні труднощі.

"Взяти в руки свій інструмент, розглянути його будову, слідкувати очима за його роботою співак не має можливості, а надати своєму інструменту - гортані, потрібне, найбільш зручне і вигідне положення, як це робить інструменталіст, співак може тільки інтуїтивно, здогадуючись, не маючи можливості за допомогою зору переконатися в правильності положення свого інструменту, що є першою необхідною умовою в роботі будь-якого музиканта" [22:29].

Інструменталісту у звукоутворенні допомагають руки (при грі на струнних та ударних інструментах), губи (при грі на духових), органістам, піаністам та арфістам також частково стопи ніг (педалі). Співаку ж "доводиться користуватися засобом, який не піддається простому спостереганню і управлінню, - диханням, найскладнішим процесом, що знаходиться в залежності від багатьох усвідомлених та досягнених впливів" [22:32].

В якості одної з суттєвих особливостей хорового співу, слід зазначити її, колективну основу, яка значно ускладнює, вирішення питань, які стосуються перш за все техніки виконання. Тут успіх залежить від кожного окремо та від колективу в цілому. Саме у взаємовідношенні співака з колективом, як елементу і цілого, заключається характерна риса хорового виконання. Навчити співати кожного і навчити співати хором, в ансамблі, - таке двоєдине завдання вокально-хорового навчання, для виконання якого необхідні особливі знання техніки хорового виконання, специфічних засобів виразності, пов'язаних з своєрідністю і можливостями інструменту виконання – голосу.

Самий кращий музичний інструмент – це орган, розміщений в гортані людини, за допомогою якого відтворюється самі кращі і придатні для музики звуки. Для того, щоб краще мати уяву про людський голос, необхідно розглянути елементи, які мають вплив на його утворення.

В горлі кожної людини лежить так звана голосова щілина, яка утворюється із особливих м'язових складок, які називаються *голосовими складками*. І як тільки повітря, яке ми видихаємо з легень, людина приводить ці складки у відповідно легке напруження. Вони починають тремтіти, ніби натягнуті струни, утворюючи звук, який ми називаємо людським голосом.

Чим ширшою ми робимо цю щілину, тим звук утворюється нижчим, й чим вужча щілина – тим звук звучить вище; чим сильніше випускаємо ми з легень на голосові складки стовп повітря, тим звук голосніший, і чим слабкіший цей стовп, тим звук - тихше.

Різна природна ширина щілини у людей створює різницю за висотою голосів, особлива ж будова голосових складок справляє вплив на тембр. Тепер, якщо стовп повітря, який проходить через голосову щілину, направити просто у відкритий рот, то звук утворюється некрасивий, плаский, так званий "відкритий"; необхідно спрямувати цей стовп у груди, в піднебіння чи в голову, щоб він, зустрівши тверду перешкоду і вдарившись в неї, подібно луні в горах, згустився б, округлився і зробився сильним, приємним, красивим. Таким резонатором в музичних інструментах є рупори в трубах, і ящики в струнних інструментах. Таким чином, на утворення голосу мають вплив три фактори:

1. дихання;
2. голосові складки;
3. резонатори (груди, піднебіння, кістки черепа).

Правильна постава всіх трьох елементів і постійне тренування в їх розвитку дають сильний і приємний голос. Дихання при співі повинно бути плавним, тривалим, так як необхідно **пам'ятати, що дихання є хвиля, на якій пливе звук.**

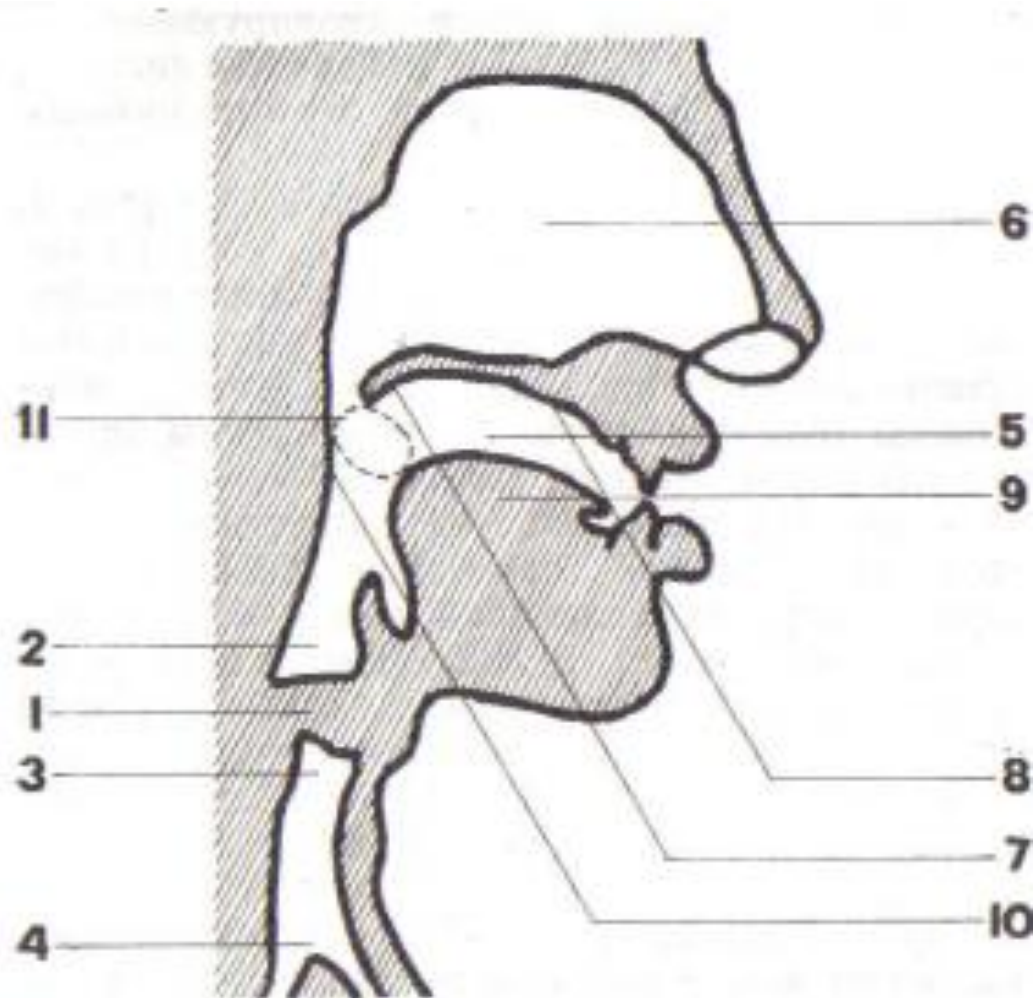
Перша і основна якість голосу – це його плавність. А остання якість всіляко залежить від дихання.

Так як в утворенні дихання приймають участь легені, діафрагма і грудна клітка, то при співі бажано дати їм повну свободу, для чого співакові необхідно стояти прямо, злегка виставити груди вперед.

Співак повинен піклуватися, щоб розвинути в себе необхідні для співу силу і плавність дихання. Для цього корисно тренуватися у вправах на видих і вдих повітря хоча б по кілька хвилин в день.

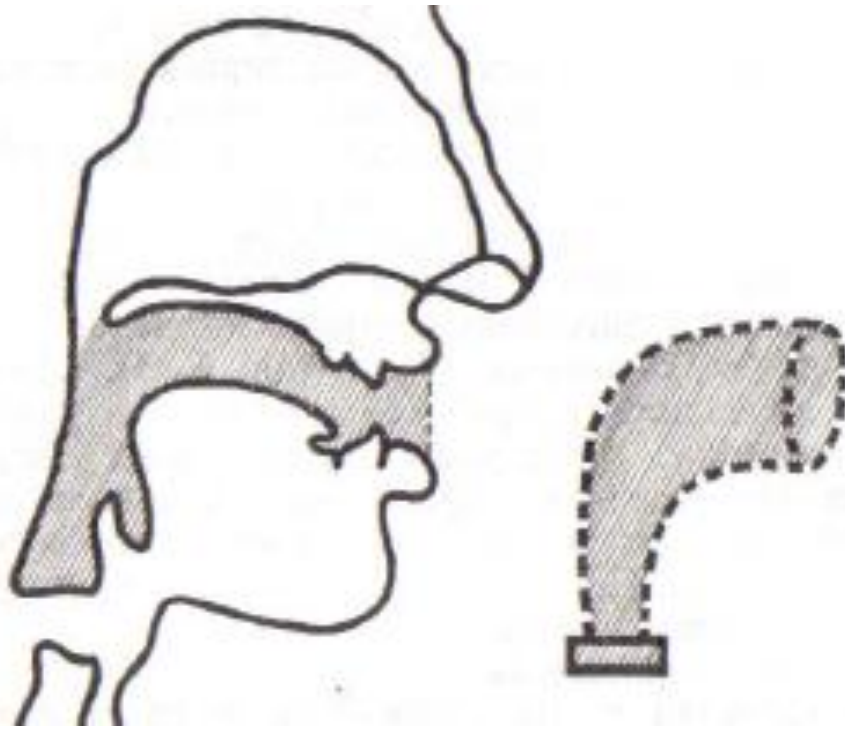
Голосові зв'язки при співі повинні мати вільне положення. Для цієї мети потрібно злегка піднести голову доверху й старатися уникати сильного

напруження голосових зв'язок, що діють більше струменем повітря, інакше звук буде здавленим, горловим, некрасивим, так званим "далеким".



Мал. 1 Схема голосового апарату.

*1 - гортань; 2 - надгортанна порожнина; 3 - підгортанна порожнина; 4 - трахея і бронхи;
5 - порожнина рота; 6 - носова порожнина; 7 - м'яке піднебіння; 8 - тверде піднебіння;
9 - язик; 10 - задня стінка глотки ("зєва"); 11 - другий (співочий) рот.*



Мал. 2 Надгортанна частина голосового апарату як рупорна система

Самостійні завдання для студентів.

Завершити складання таблиці:

П. І. Чесноков	Хор – це таке зібрання співаючих, у звучності якого є чітко врівноважений ансамбль, чітко вивірених стрій та художні, чітко вироблені нюанси... Хор а capella являє собою повноцінне об'єднання значної кількості людських голосів, спроможне передати найтонші відтінки порухів душі, думок та почуттів, виражених у виконуваному творі.
Шаміна Л.	
Попов С.	
Соколов В.	
Єгоров О.	
Пігров К.	
Свешніков О.	
Краснощоків В.	
Дмитревський Г.	
Струве Г.	
Птіца К	

Теми для доповідей:

1. Особливості хорового співу.

2. Створення самодіяльного хору та організація його роботи.
3. Хоровий спів як вид мистецтва.

Тести:

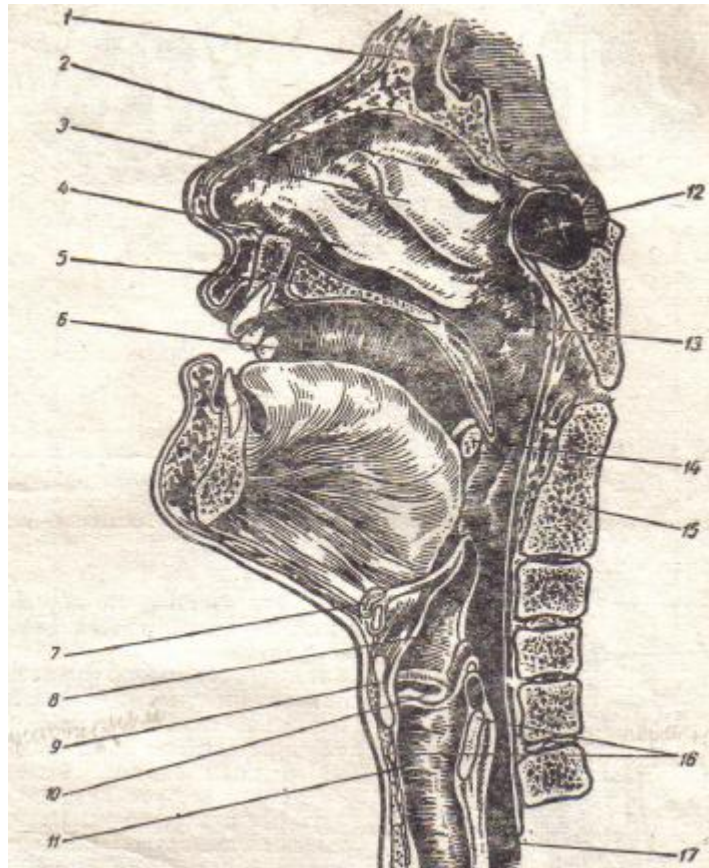
1. Що впливає на природний тембр співацького голосу:
 - а/ акустика залу;
 - б/ форманти;
 - в/ співацька установка.
2. Що приводить в дію голосовий апарат:
 - а/ резонатори;
 - б/ глотка;
 - в/ дихання.
3. Джерело звукових коливань співацького голосу:
 - а/ голосові складки;
 - б/ гортань;
 - в/ трахеї.
4. Складова голосового апарату, що надає співацькому звуку тембральне забарвлення:
 - а/ голосові складки;
 - б/ легені;
 - в/ резонатори.
5. До елементів хорової звучності відносяться:
 - а/ ансамбль, стрій, нюанси;
 - б/ акустика;
 - в/ підбір співаків та приміщення.
6. Провідний регулятор голосоутворення:
 - а/ мозок;
 - б/ слух;
 - в/ центральна нервова система.

Тема № 2. **Фізіологія голосового апарату.**

1. Голосовий апарат.
2. Гортань. Хрящі. Голосова щілина.
3. Трахеї. Бронхи. Легені.
4. Грудна клітина.
5. Діафрагма.
6. Ротова порожнина.

Всі органи, що беруть участь у голосоутворенні, і в цілому, утворюють **голосовий апарат**. До його складу входять: ротова та носова порожнини, глотка, гортань, з голосовими складками, трахея, бронхи, легені, грудна клітина з дихальними м'язами і діафрагмою та центральна нервова система.

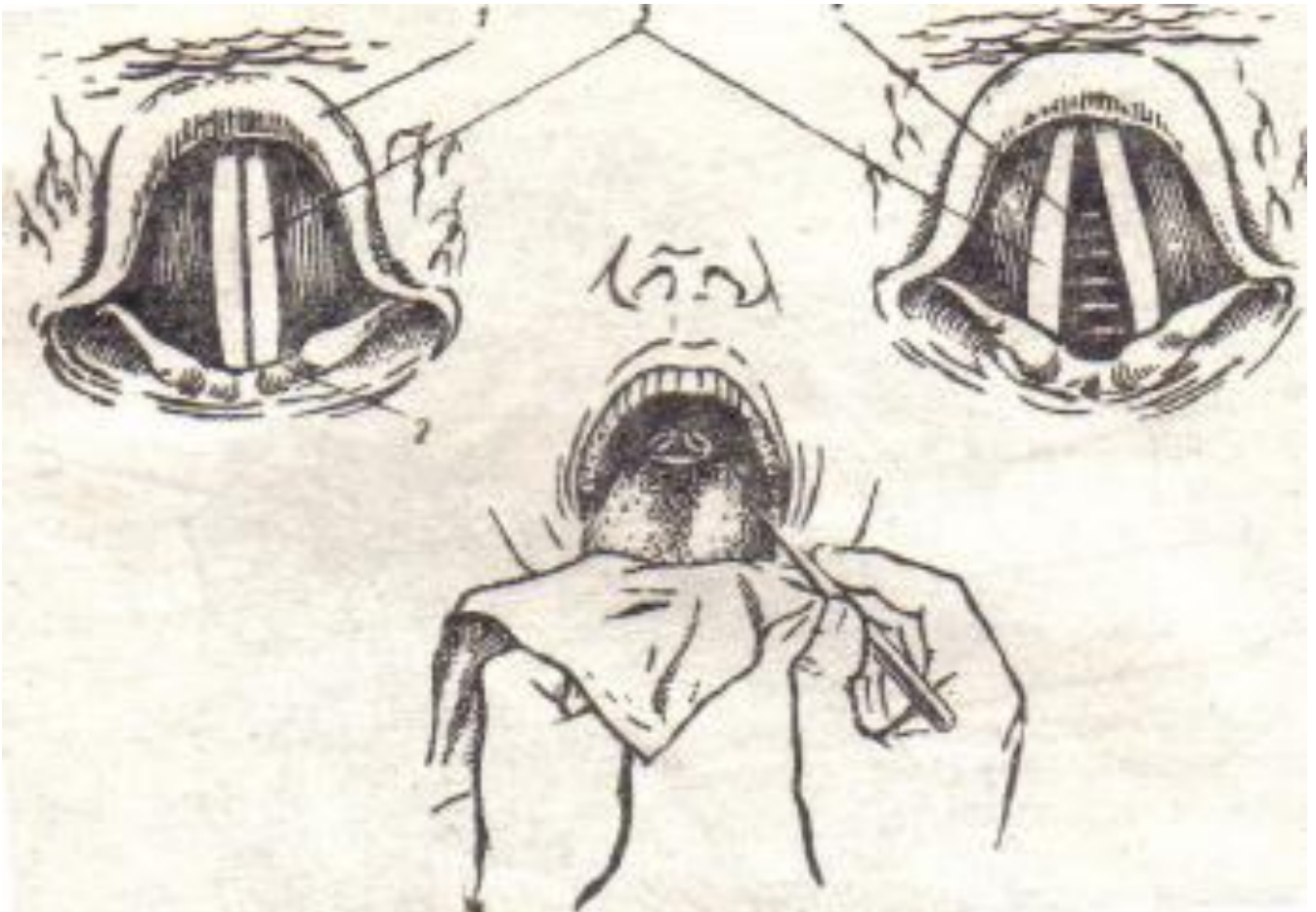
Органи, що беруть участь у голосоутворенні, є технічними виконавцями наказів, які ідуть від центральної нервової системи, у результаті її складної діяльності при співі. Органом, де відбувається зародження звуку є **гортань**. Вона розміщена по середній лінії шиї в передньому її відділі і являє собою трубку, верхній отвір якої, відкривається в порожнину глотки, а нижній – безпосередньо продовжується в трахею. Гортань виконує потрійну функцію: *дихальну, захисну та голосову*, і має складну будову. Її основу складають хрящі, що з'єднуються між собою рухово за допомогою суглобів та зв'язок, переплетених з середини та назовні м'язами. Внутрішня поверхня гортані вистелена слизовою оболонкою. Головним хрящем гортані є **щитовидний**, що визначає її величину (у чоловіків - виступ на передньому краї шиї у вигляді кадика "**адамове яблуко**" - у басів, у тенорів – менший та малопомітний). **Персневидний хрящ** у нижній частині гортані та дві пари **черпаловидних хрящів**, що приводять у коливання голосові складки.



Мал. 3 Сагітальний розріз через порожнину носа, глотки і гортані:

1 – лобна пазуха; 2 – верхня раковина; 3 – середня мушля; 4 – нижня мушля; 5 – тверде піднебіння; 6 – м'яке піднебіння; 7 – під'язикова кість; 8 – надгортанник; 9 – щитовидний хрящ; 10 – істинна голосова складка; 11 – трахея; 12 – основна пазуха; 13 – глотковий отвір евстахієвої труби; 14 – мигдалина піднебіння; 15 – II шийний хребець; 16 – персневидний хрящ; 17 – стравохід

Під час дихання вхід у гортань відкритий. При ларингоскопічному огляді можна побачити з обох боків симетрично розташовані два виступи слизової оболонки (один над другим). Між ними невеличкі симетричні заглиблення – **морганієві шлуночки**. Верхні виступи називаються несправжніми складками, нижні – істинними голосовими складками.



Мал. 4 Вхід у гортань та порожнину гортані, видимі за допомогою гортанного люстра при ларингоскопічному огляді

1. – надгортанник; 2 – задня стінка гортані; 3 – істинні голосові складки; 4 – кільця трахеї, видимі в голосовій щілині при вдосі.



Мал. 5 Вид гортані при розрізі по середній лінії

1- язик; 2 – під'язична кіста; 3 – надгортанник; 4 – голосова щілина; 5 – істинна голосова складка; 6 - персневидний хрящ; 7 – щитовидний хрящ; 8 – хрящеві кільця трахеї; 9 – кільце персневидного хряща.



Мал. 6 Зовнішні м'язи, що фіксують гортань

1 – м'язи, що прикріплюються одним кінцем до нижньої щелепи, другим – до під'язичної кістки; 2 – м'язи, що прикріплюються у верхній частині до під'язикової кістки й до щитовидного хряща гортані, в нижній частині – до грудини; 3- допоміжний дихальний м'яз (грудинно-ключично-сосковидний); 4 – м'язи, що прикріплені в верхній частині до черепа, в нижній – до під'язикової кістки.



Мал. 7 Порожнина рота (вигляд спереду при розкритті рота)

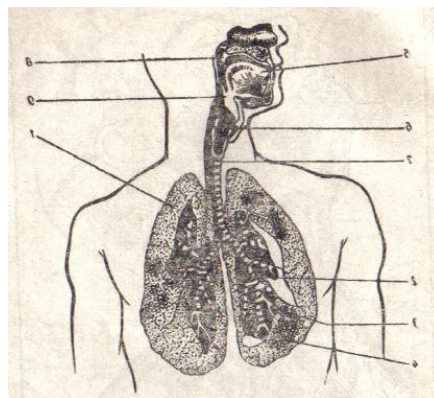
1 – язик; 2 – зуби; 3 – м'яке піднебіння; 4 – маленький язичок; 5 – передня дужка; 6 – задня дужка; 7 – мигдалина; 8 – верхня губа; 9 – нижня губа; 10 – порожнина глотки (можна бачити її задню стінку).

Голосові складки як і вся слизова - це пухка з'єднувальна тканина залоз, що складається із слаборозвинених м'язів, які змикають ці складки. При голосоутворенні залози зволожують голосові складки. Голосові складки у стані спокою утворюють трикутну щілину (при диханні), яка називається **голосовою щілиною**. При голосоутворенні голосові складки змикаються, голосова щілина закривається. Поверхня голосових складок вкрита щільним еластичним волокном перлинного кольору. Голосові складки поділяють порожнину гортані ніби на два відділи: *надскладкові* та *підскладкові*. Всі м'язи гортані поділяються на *внутрішні* та *зовнішні*. Внутрішні змикають голосову щілину, зовнішні – з'єднують її зверху з під'язичною кісткою, а знизу з грудною кісткою. Вони також піднімають і опускають всю гортань, фіксуючи її на відповідну висоту. Знизу гортань безпосередньо переходить в дихальне горло або трахею.

Трахея являє собою трубку, що складається з хрящових незамкнених назад кілець. Ці хрящові пластинки також переплетені між собою м'язами. Трахея переходить у два великих бронхи, які деревоподібно розгалужуючись,

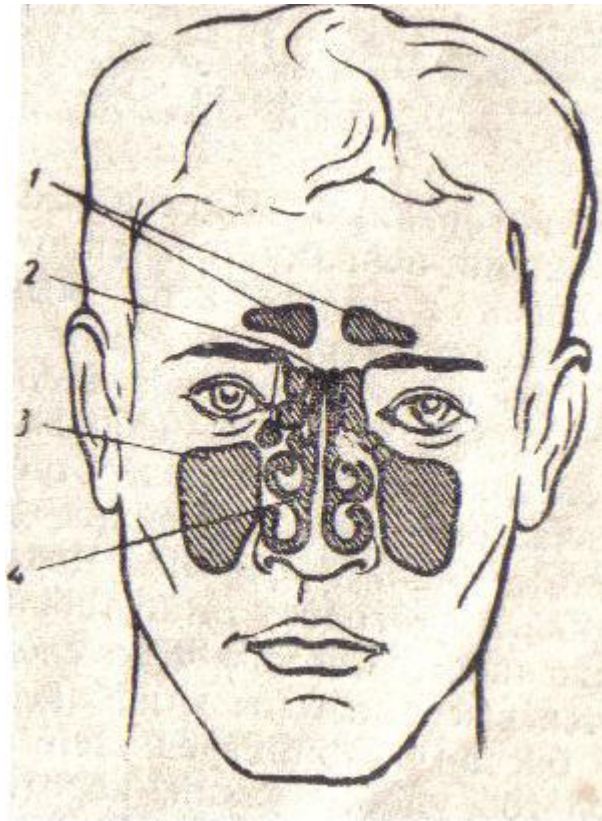
перетворюються на більш дрібні. Самі маленькі - бронхіоли закінчуються пухирцями, у яких відбувається газообмін. Бронхи є основою легенів, які розміщуються у герметично ізольованій від оточуючого середовища грудній клітині.

Грудна клітина спереду закріплена з грудною кісткою, ззаду з хребтом. Хребетний стовп з'єднаний з грудною кісткою дугоподібними ребрами. Скелет грудної клітини оповитий парними м'язами, що беруть участь у диханні. Одна пара м'язів – при вдиху (вдихателі) піднімають дуги ребер і тим самим розширюють порожнину грудної клітини. Друга пара (видихателі) опускає ребра, тобто здійснює видих. Діафрагма або грудобрюшна перетинка – це дуже міцний м'язів орган, що відділяє грудну порожнину від черевної. Діафрагма регулює швидкість витоку повітря та підкладочний тиск при утворенні звуку та його сили. Ротова порожнина: її боковими стінками є щоки, дно заповнює язик, передню стінку утворюють губи. Стелю утворює кісткова пластинка, що відділяє ротову порожнину від носової (тверде піднебіння), яке переходить в напрямку до гортані в м'яке піднебіння. М'яке піднебіння закінчується маленьким виступом-язичком, який разом з коренем язика, піднімаючись, утворює "зев". Тверде та м'яке піднебіння разом з передніми зубами утворюють купол.



Мал. 8 Схема будови легень, бронхів, гортані та верхніх резонаторів

1 – легені; 2 – бронх; 3 – бронхіола; 4 – альвеоли; 5 – язик; 6 – гортань; 7 – трахея; 8 – маленький язичок; 9 – надгортанник



Мал. 9 Проекція носових порожнин та придаткових порожнин носа на зовнішні покриття обличчя

1 – лобна пазуха; 2 – пазухи решітчастого лабіринту; 3 – гайморова порожнина; 4 – щілина верхнього відділу носової порожнини.

Самостійні завдання для студентів.

Теми для доповідей:

1. Будова носу людини (анатомія).
2. Будова горла людини (анатомія).
3. Будова грудної клітини людини (анатомія)

Тести:

1. Вкажіть, від чого залежить висота звуку:

- а/ від амплітуди коливання голосових складок;
- б/ від кількості змикань і розмикань голосових складок за секунду;
- в/ від особливостей анатомічної будови ротоглоткового каналу.

2. При звукоутворенні голосові складки:

- а/ напівзмикаються;

б/ змикаються в стані спокою;

в/ змикаються.

3. Складова голосового апарату, що надає співацькому звуку тембральне забарвлення:

а/ голосові складки;

б/ легені;

в/ резонатори.

4. Джерело звукових коливань співацького голосу:

а/ голосові складки;

б/ гортань;

в/ трахеї.

5. Що приводить в дію голосовий апарат:

а/ резонатори;

б/ глотка;

в/ дихання.

Тема № 3. **Поняття про співочий голос. Різновиди співочих голосів. Характеристика їх вокальних можливостей.**

1. Поняття про співочий голос (історія формування голосів).

2. Характеристика голосів.

Основна кваліфікація (*сопрано, альт, тенор, бас*) склались у хоровому мистецтві у XIV ст. у процесі розвитку багатоголосного співу. У XII-XIII ст. з'являється **дискант** (пізнелатинське *discantus*: *dis* – відокремлене, *cantus* – спів), голос, що виконував головну мелодію (*cantus firmus*). Пізніше його стали називати **тенором** (лат. *tenore* – тримати). Згодом до цих двох голосів приєднався **контртенор**, який за мірою можливостей, співав або вище, або нижче тенора. Однак, дуже швидко, у зв'язку з надмірними вимогами, що пред'являлися до голосу щодо їх діапазону, він був поділений на два – **бас** (італ.

basso - низький) та **альт**, названий так тому, що був розташований вище тенора (італ. *altus* – високий). Значно пізніше виникло розподілення верхнього голосу на більш високий – **сопрано** (італ. *sopra* – над) та менш високий, що отримав назву середнього – **меццо-сопрано**.

Альт в італійській школі став називатися контральто. У багатьох партитурах старих італійських майстрів замість прийнятого тепер найменування жіночого голосу альт зберігалася назва - **контральто**.

Останнім відокремився у самостійний тип голосу – **баритон**. Низький тенор дав початок *ліричному* баритонові, а високий бас – *драматичному*. У партитурах та клавірах переважно фіксуються тільки типові назви голосів. **Хорові голоси** - сопрано перше та друге, альти перші та другі, тенори перші та другі, басы перші та другі, октавісти. **Сольні голоси** - сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенори, баритони, басы.

У теперішній час **розрізняють**

- сопрано – колоратурне, ліричне, драматичне, лірико-колоратурне, лірико-драматичне;
- меццо-сопрано – ліричне та драматичне;
- контральто;
- тенор – ліричний, драматичний, лірико-драматичний, альтіно;
- баритон – ліричний та драматичний;
- бас – високий, низький, октавіст (високий, центральний, профундо).

Співочі голоси мають різні характеристики. Однорідні та близькі за тембром, а також за об'ємом діапазону голоси поєднуються в хорові партії.

Самостійні завдання для студентів.

Закінчити таблицю:

голоси	жанри	діапазон	представники	при міт ки
тенори	ліричний	до малої октави - до другої октави	А. Солов'яненко – ліричний тенор	
	драматичний			
	лірико- драматичний			
баритони		Ля великої - фа першої октави		
баси		Мі великої - ре першої октави		
	октавіст	Мі контроктави - До великої октави		
сопрано	колоратурне	до першої- до третьої октав		
	лірико- колоратурне			
	ліричне			
	лірико- драматичне			
	драматичне			
альти	меццо-сопрано	фа малої - фа другої октави		
	альт			
	контральто			
дитячі	дискант	соль малої - соль другої октави		
	сопрано			
	альт			

Теми для доповідей:

1. Хейрономія у стародавньому світі.
2. Хейрономія у середньовічному хоровому співі.
3. Історія формування голосів.

4. Тенор-альтіно – історія життя Кафаріеллі.

Тести:

1. Який бас є найрухливішим:

а/ бас-остінато;

б/ бас-буфо;

в/ бас-профундо.

2. Який голос не використовується при комплектуванні хорових партій:

а/ колоратурне сопрано;

б/ ліричний тенор;

в/ бас-профундо.

3. З яких співацьких голосів формується партія А1:

а/ меццо-сопрано;

б/ драматичне сопрано;

в/ контральто.

4. Який бас розширює діапазон хору:

а/ бас – буффо;

б/ бас – остінато;

в/ бас – профундо.

5. Що впливає на природний тембр співацького голосу:

а/ акустика залу;

б/ форманти;

в/ співацька установка.

Тема № 4. **Етапи формування дитячого голосу.**

Загальна характеристика дитячого голосу.

1. Вікові особливості розвитку дитячого голосу.
2. Мутація.

Хоч голоси дітей і поступаються силі голосам дорослих, але вони відрізняються своєю дзвінкістю, летючістю, сріблястістю. Різниця заключається в анатомо-фізіологічних особливостях будови дитячого апарату. На відміну від дорослих, гортань дітей розташована високо і в 2-2,5 разів менша від дорослого. Хрящі гортані м'які, повністю несформовані. М'язи також розвинені слабо. Голосові складки – тонкі та короткі. До 5 років у дітей в голосових складках не розвинені вокальні м'язи. На їх місці – пухка з'єднувальна тканина. З 5-тирічного віку починається розвиток голосового апарату. Весь процес становлення голосового апарату проходить умовно в **три етапи**:

1. з 5 до 9-10 років ;
2. з 9-10 до 11-13 років ;
3. з 13-14 до ... років.

На першому етапі

- голосові складки коливаються тільки своїми еластичними краями і повністю не змикаються. Голосоутворення відбувається за фальцетним типом (тобто голос звучить в одному регістрі – головному). У цьому віці дитячі голоси приблизно мають однаковий діапазон у межах першої октави. Виняток складають "гудошники" – голосоутворення яких складається за типом грудного регістру (декілька нот). Голоси дівчаток і хлопчиків не відрізняються за звучанням.

На другому етапі

- з 9-10 років, по мірі розвитку вокальних м'язів, голоси дітей звучать з більшою силою, збагачуються обертонами, збільшується діапазон (особливо міцне та яскраве звучання на середній ділянці). У деяких дітей на нижніх нотах з'являються елементи грудного звучання. Розширюється діапазон нижньої октави. У інших дітей діапазон розширюється доверху. Таким чином, у дітей з 10-тирічного віку поступово розділюються тембри голосів на *високі* та *низькі*. На цей час голосові складки помітно збільшуються і в середині їх вже сформовані голосові м'язи. Також міцніють дихальні м'язи, збільшується об'єм легенів, сила звучання. Таким чином рельєфно відрізняються три регістри – *головний, грудний, мішаний*. ***Регістр*** – це частина діапазону голосу (*низький, середній, високий*). У цьому віці легко відрізняються за звучанням та силою голоси дівчаток та хлопчиків.

На третьому етапі

- після 12 років (5 клас) дитячий організм вступає в період статевого розвитку;
- відбувається перебудова дитячого організму в дорослий. У зв'язку з цим проходять зміни в голосовому апараті. Змінюється діаметр бронхів, глибина і висота твердого піднебіння (особливо у хлопців), розвивається рухливість м'якого піднебіння. Збільшується форма та об'єм ротової порожнини і глотки.

Зміна та перебудова організму називається ***мутацією***.

Процес мутації проходить по-різному: це залежить від розвитку психіки, від загально – фізичного стану здоров'я дитини і від кліматичних умов. У дітей, що проживають в середній смузі статево дозрівання охоплює вік приблизно від 14- 17 років.

У підлітків південних країн мутація відбувається раніше, у дітей що хворіють інфекційними хворобами загального захворювання, мутація відбувається пізніше. В одних і тих же кліматичних умовах в залежності від індивідуальних особливостей (стану здоров'я, розвитку психіки) мутація може бути ранньою (11 років) або дещо спізнілою (до 17 і далі років). Зміна голосів у дівчаток і хлопців відбувається неоднаково. У дівчаток – спокійно, поступово, у хлопчиків - різкі, стрибкоподібні зміни голосу. У хлопчиків голоси понижуються на октаву (чого не відбувається у дівчаток). У період статевого дозрівання відмічається швидкий ріст гортані, у дівчаток на 1/3, у хлопчиків на 2/3, причому різко витягується вперед гортань, голосові зв'язки подовжуються. Бурхливий ріст гортані супроводжується посиленням приливом крові до тканин, що ростуть і запальними змінами у них. У хлопців ці зміни виражені яскравіше і тому викликають більш різкі порушення в голосоутворенні.

В мутаційному періоді умовно розрізняють **3 стадії**:

1. початкова;
2. мутаційна;
3. завершальна.

Вони характеризуються відповідними ознаками

- за змінами у звучанні голосу;
- за суб'єктивним відчуттям дітей, що співають;
- за допомогою огляду гортані лікарем.

На першій стадії відбувається:

- втрата верхніх крайніх нот, у хлопчиків з'являються нові звуки в малій октаві;
- незручність та кахикання, охриплість, сипота, псування тембру, виникають тусклі ноти, голос грубшає, голос поступово втрачає летючість, легкість, дзвінкість, інтонація стає нестійкою, підвищується голосова втома;
- у гортані - легке запалення, почервоніння слизової оболонки, невелика кількість слизу на голосових складках, в'ялість змикання.

На другій стадії відбувається:

- всі явища ще більш прогресують, з'являються больові відчуття, ускладнення в звукоутворенні. Скорочується діапазон дитячого голосу, у хлопчиків – до декількох звуків, різко падає сила звуку. Хлопчики співають двома голосами – дитячим і більш низьким, близьким за звучанням до чоловічого (при різких переходах від одного до другого голос зривається, "співають півниками"). Але в розмовній інтонації зрив відбувається ще раніше, ще до мутації, тобто розмовний голос мутує раніше. У дівчаток – голоси грубішають, набувають тріскотливих призвуків, стирається тембр і падає сила звуку на середній ділянці діапазону (мі-сі першої – фа першої-до другої октави);
- у гортані зміни – сильне почервоніння слизової, набряк в області черпаловидних хрящів (задня стінка гортані), запалення голосових складок, у цьому періоді відбувається стрибок у рості гортані та голосових складок.

Третя (найтриваліша) стадія:

- характеризується поступовим збільшенням діапазону та сили співочого голосу, тембровим збагаченням. Поступово зникають болючі відчуття, охриплість та сипота. Хлопчики поступово звикають користуватися новими нижніми нотами, цілком переходять на спів теситури чоловічого голосу. Діапазон ре-ре₁ і більше. Спочатку голоси їх ще слабкі по силі, не визначені за тембром, важко відрізнити баритон від тенора. Стадії мутації у дівчаток виражені неяскраво. В них голоси міцніють і збагачуються новим тембром швидше, ніж у хлопчиків і тому тип і характер голосу виявляється раніше, незважаючи на те, що голоси ще не мають повного діапазону. Мутація у середньому триває близько півтора року, у залежності від індивідуальних особливостей – від декількох місяців до декількох років. Співати у цей період можна і навіть корисно, тому що спів сприяє розвитку голосового апарату і більш швидкому формуванню голосу, але режим – помірний (спів в обмеженому діапазоні без напруги

голосового апарату, помірною силою звуку без форсування, відпочинок дорівнює кількості затраченого на спів. Дівчатка перестають співати на 1-2 місяці після перших менструацій. Велика роль вчителя в цей період.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Дитячий голос.
2. Анатомія мутації.
3. Анатомія дитячої гортані.

Тести:

1. При ларингоскопічному огляді в період мутації лікар відзначає:
 - а/ здорові ясна;
 - б/ огрубіння голосових складок та почервоніння задньої стінки гортані;
 - в/ збільшені гланди.
2. У якому віці повністю формуються вокальні м'язи:
 - а/ у 5 - 9 років;
 - б/ у 11 – 12 років;
 - в/ у 20 – 23 роки.
3. Який процес мутації найтриваліший:
 - а/ початковий;
 - б/ суто мутація;
 - в/ постмутаційний період.
4. Хоровому вихованню не підлягають:
 - а/ діти - "гудошники";
 - б/ діти з грудним типом резонування;
 - в/ діти із захворюванням слухового апарату.
5. Назва високого голосу хлопчиків:
 - а/ альтіно;
 - б/ сопрано;

в/ дискант.

6. З якою природною вадою можна використовувати співаків у хорі:

а/ гаркавість;

б/ заїкання;

в/ шепелявість.

Тема № 5. **Питання вокальної культури.**

1. Співоча постава.
2. Дихання та його види.
3. Процес звукоутворення.
4. Атака звуку.
5. Види звуковедення.

Правильне положення голови, корпусу, шиї – основна передумова утворення правильного співочого звуку. При співі голову слід тримати прямо, не піднімаючи підборіддя вгору (це лишає гортань свободи і може стати причиною затиснутого звуку). Співати стоячи – вільно опустити руки з однаковою опорою на дві ноги (п'яти разом, злегка виставляючи одну ногу вперед), плечі відведені трохи назад, не сутулячись. Така постава допомагає ширше розпрямити грудну клітку, звільнити легені і тим самим забезпечити вільне дихання та утворення звуку.

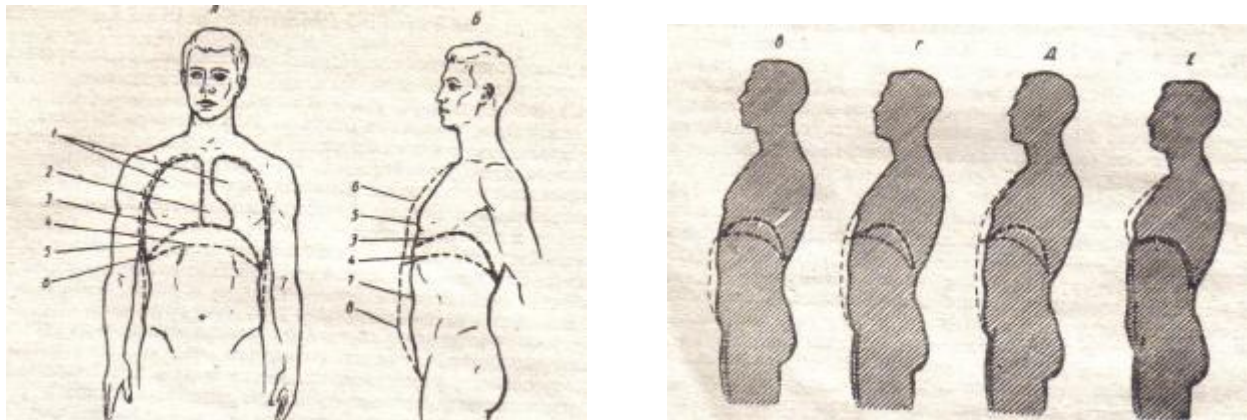
Мистецтво співу – є мистецтвом видиху. Дихання – це фундамент, на якому базується спів. Процес дихання складається з двох моментів – вдих та видих. Під час співу процес дихання здійснюється в 2-3 рази повільніше, ніж звичайний фізіологічний вдих та видих. Вдих через рот та ніс повинен бути спокійним, безшумним, а видих – економним, тривалим, рівним, без поштовхів, з таким розрахунком, щоб його вистачило на всю музичну фразу. Економний повільний видих допомагає роботі голосових складок, утворює рівний тиск

повітря під складками, надаючи звуку так звану опору. Дуже енергійний видих дає затиснутий звук і підвищену інтонацію.

Існують різні способи дихання:

- **верхньореберне** (ключичне) або **клавікулярне** – в процесі дихання бере участь верхня частина легенів, при цьому піднімаються плечі. Таке дихання поверхове та недостатнє.
- **середньореберне** (грудне) – розширюється середня частина грудної клітки, що дає можливість більш повно вдихати.
- **нижньореберне** – розширюються нижні ребра, що дає можливість найбільш повно вдихати.
- **черевне** (діафрагмальне) або абдомінальне – бере участь грудобрюшна перетинка, що зветься діафрагмою.

Останні два типи дихання тісно пов'язані одне з одним й тому на практиці використовується мішаний тип дихання, що має назву нижньореберно-діафрагмальне або косто-абдомінальне.



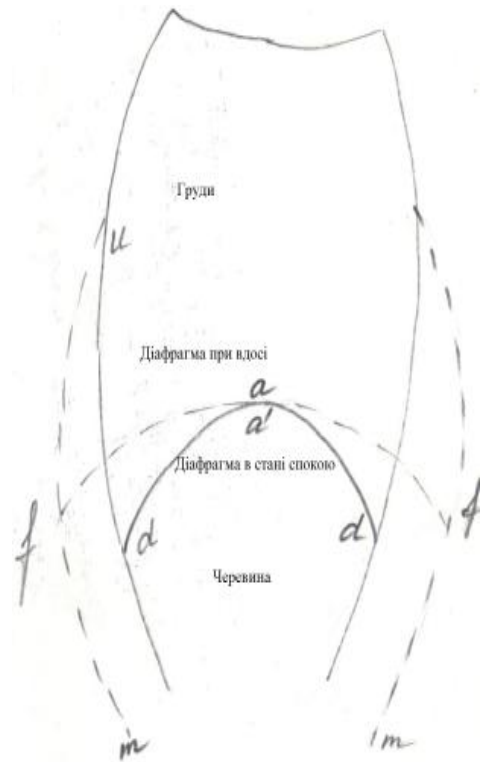
Мал. 10 – 11 Типи дихання

А – мішаний реберно-діафрагматичний; Б – мішаний реберно-діафрагматичний. Вид в профіль; В – чисто діафрагматичний (абдомінальний); Г – нижнє реберно-діафрагматичний з переважанням діафрагматичного дихання; Д – реберно-діафрагматичний; Е – чисто грудний (реберний). Передня стінка черева при такому вдиху витягується. 1 – легені; 2 – серце; 3 – діафрагма при видиху; 4 – діафрагма при вдиху; 5 – грудна клітина при видиху; 6 – грудна клітина при вдиху; 7 – черевна стінка при видиху; 8 – черевна стінка при вдиху.

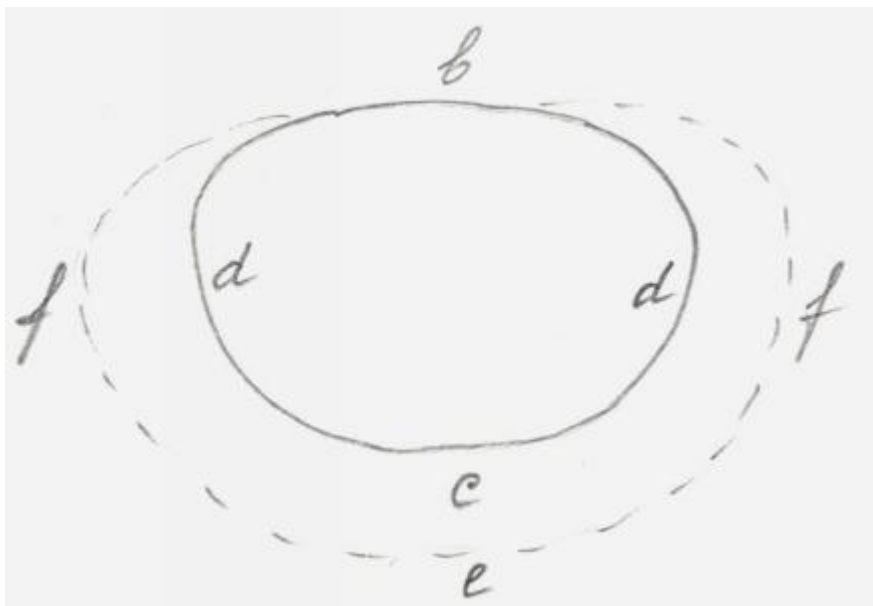
Вигляд збоку



Вигляд спереду



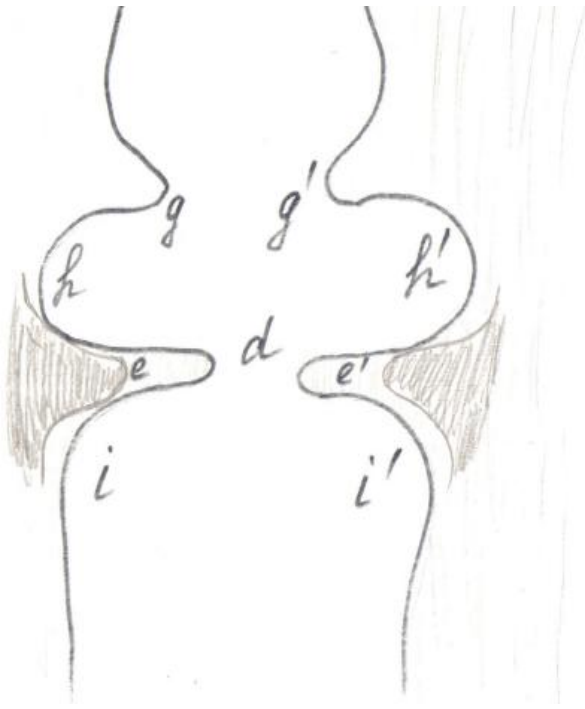
Мал. 12а Подовжній розтин діафрагми



Мал. 12б Поперековий розтин діафрагми

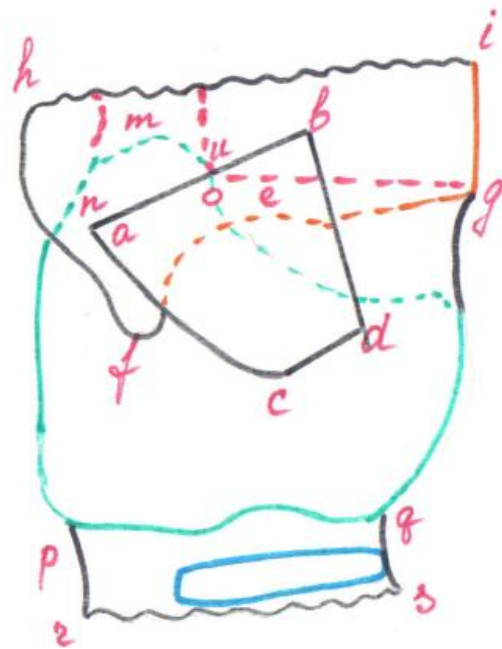
Місцем утворення звуку є гортань з її голосовою частиною – голосовими зв'язками. Взятє під час дихання повітря, зупиняється під зімкнутими складками, які під тиском роз'єднуються та коливаються, випускаючи частину повітря назовні. Тиск під складками відразу ж зменшується і вони знов змикаються, що у свою чергу викликає нове підвищення тиску в трахеї та

бронхах. Тобто, відбувається нова атака повітря, що розмикає складки. Цей процес відбувається багаторазово. Висота звуку залежить від того, до якої міри при співі натягуються голосові складки (чим більше вони натягнені – тим вище звук). Сила звуку залежить від амплітуди коливань голосових складок, під тиском повітряного потоку з легень (чим більша амплітуда – тим гучніший звук).



Мал. 13 Голосові складки у розтині

(заштриховані – у стані спокою)



Мал. 14 Вигляд гортані збоку (у стані спокою)

hfegi – щитовидний хрящ

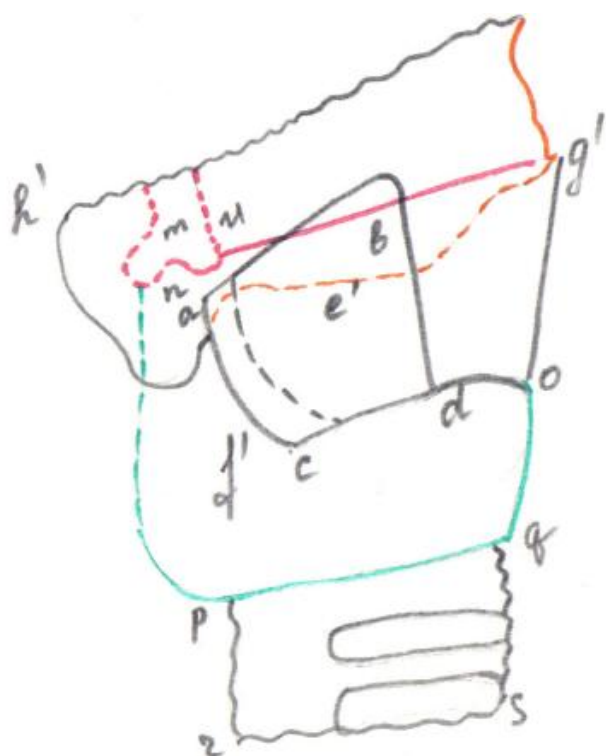
t – черпаловидний хрящ

prqo – персневидний хрящ

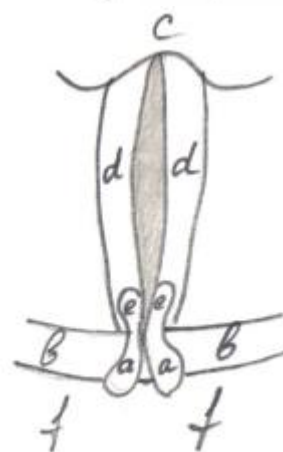
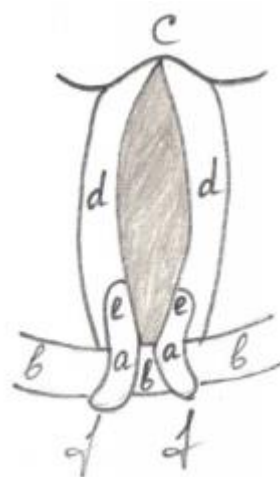
pqsr – початок горла

abdc – перснещитовидний м'яз

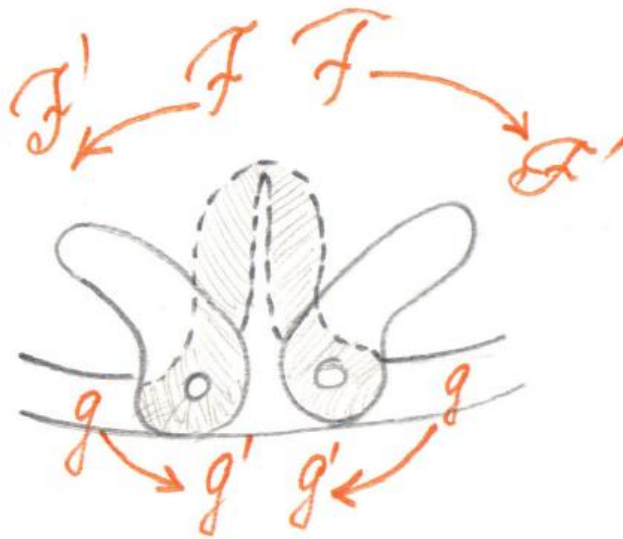
ug – голосовий м'яз



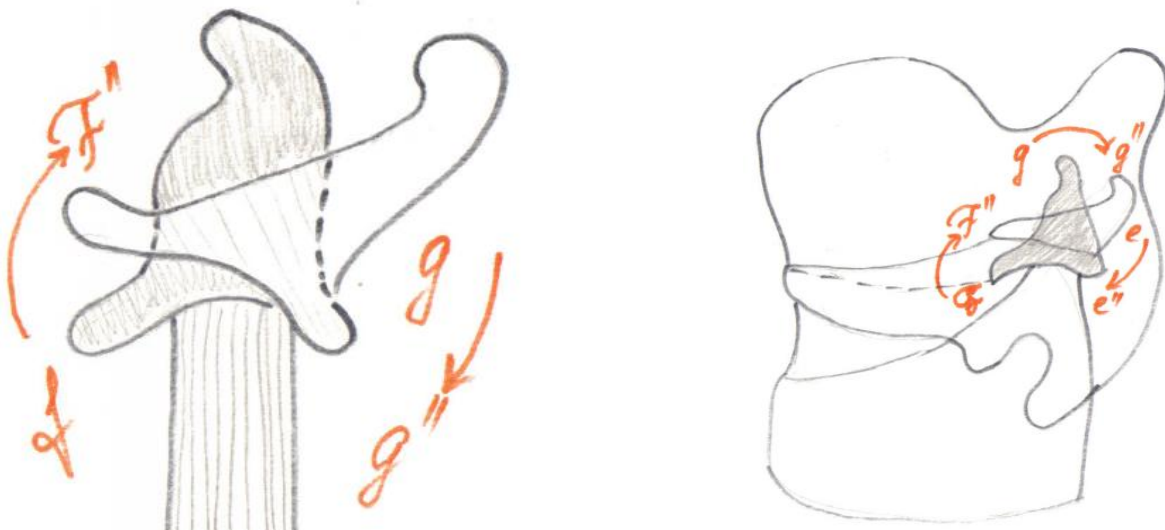
Мал. 15 Вигляд гортані збоку (у стані роботи)



Мал. 16 Вигляд поперекового прорізу голосових складок та черпаловидних хрящів у стані спокою і при шепоті



Мал. 17 Черпаловидний хрящ у русі



Мал. 18 Задня стінка персневидного хряща(у стані спокою і в русі)

g - g1 – зближення задніх

відгалузків обох черпало видних хрящів

f – f1 – передні від галузки черпаловидних хрящів, віддалення від середини

Відомо, що звук, який ми чуємо, складається не тільки з основного тону, а й з додаткових призвуків, що мають назву *обертони*, та які збагачують тембр голосу.

Тембр – це забарвлення звуку, завдяки якому відрізняються звуки однієї й тієї ж самої висоти у виконанні різних голосів або інструментів.

М'якість, глибина, округлість тембру вказують на перевагу низьких обертонів, а яскравість, гострота – на домінування високих призвуків. В утворенні тембру беруть участь:

- резонатори,
- дихальний стовп,
- гортань.

Атака – це момент утворення звуку. Розрізняють три види атак:

- тверда,
- м'яка,
- придихова.

М'яка атака – характеризується змиканням складок одночасно з початком видиху. Вона обумовлює спокійний, плавний початок звукоутворення.

Тверда атака – голосові складки щільно змикаються ще до початку видиху. Утворення звуку відбувається в результаті прориву підскладкового повітря крізь зімкнуті складки.

Придихова атака – змикання голосових складок значно відстає від початку видиху, в результаті чого перед звуком утворюється короткий придих у вигляді приголосної х (складки включаються в роботу поступово).

У хоровій практиці користуються м'якою атакою, але в залежності від характеру твору застосовуються і тверда (маршові твори, гімни, урочисту та героїчні твори) та придихова. При співі-горлінні також використовується придихова атака як метод роботи з початківцями.

Співочий звук, що виникає внаслідок атаки, посилюється резонаторами.

Резонатор (лат. *Resono* – відгукнутись) – частина голосового апарату, що надає слабкому звуку гучність та характерний тембр. Резонатори поділяються на:

- нижні – грудні (грудна клітка, трахея, бронхи, частина гортані);
- верхні – головні (верхня частина гортані, тверде піднебіння, порожнина носу, лобна пазуха, лицевий кістяк).

Головні резонатори над складками вище гортані, грудні – під складками. Відповідно, для високих звуків існують головні резонатори, для низьких – грудні.

Кількість забарвлення звуку залежить не від інтенсивності тиску повітря на голосові складки, а від правильного спрямування звуку в порожнину резонатора.

Звуковедення – інтонаційне поєднання співочих звуків, злиття їх у фрази, речення, періоди різним способом (штрихом).

Одним з видів звуковедення є **легато** – (зв'язно або злитно) – плавний перехід від звуку до звуку. Незалежно від характеру твору, його темпу, динаміки легато завжди має єдиний нюанс для даного відрізка мелодії, навіть при постійному тривалому посиленню або послабленні сили звуку. Використання легато повинно бути однаковим.

Нон легато – (незв'язно, не злитно) – музичний штрих протилежний легато. Характеризується обмеженістю кожного звука мелодії при збереженні її безперервності.

Стакато – уривчасто, окремо, гостро – звук виконується чітко та гостро, приголосні вимовляються швидко, без поновлення дихання.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Анатомія дихання
2. Види дихання
3. Опора звуку
4. Анатомія резонаторів

Тести

1. Вкажіть, від чого залежить висота звуку:

а/ від амплітуди коливання голосових складок;

б/ від кількості змикань і розмикань голосових складок за секунду;

в/ від особливостей анатомічної будови ротоглоткового каналу.

2. Який вид фізіологічного дихання використовується при співі:

а/ клавікулярний;

б/ костоабдомінальний;

в/ абдомінальний.

3. Основним завданням вірного співочого дихання є:

а/ подача звукових хвиль;

б/ спів на опорі;

в/ економний видих.

4. В момент придихової атаки голосові складки змикаються:

а/ відстаючи від початку видиху;

б/ співпадають з початком видиху;

в/ передують початку видиху.

5. В процесі початкового формування дитячого голосу користуються звуковеденням:

а/ нон легато;

б/ стакато;

в/ легато.

6. Мікстове звучання утворюється на:

а/ примарних звуках;

б/ фальцетних звуках;

в/ низьких звуках.

Тема № 6. Артикуляційний апарат. Дикція, як засіб розкриття змісту твору. Орфоепія в хоровому співі.

Спів – це вид мистецтва, в якому органічно поєднані музика та слово (музична, омузичена мова). В її утворенні, як і у розмові беруть участь органи надставної труби. Ця частина голосового апарату, що формує звуки мови називається артикуляційним апаратом, а органи, що входять у його склад –

артикуляційними органами: ротова порожнина з язиком, м'яким піднебінням, нижньою щелепою; твердим піднебінням; гортань, губи, зуби. Робота цих органів, що спрямована на утворення звуків мови (голосних та приголосних) називається артикуляцією.

Роль приголосних та голосних у співочому голосоутворенні.

Голосні звуки зароджуються в гортані при взаємодії голосових складок та дихання. Утворені при цьому звукові хвилі вільно виливаються через ротоглоточний канал назовні.

Формування приголосних відбувається інакше. Вони утворюються в ротовій порожнині. Органи ротової порожнини (язик, м'яке та тверде піднебіння, губи, зуби) створюють перешкоди потоку дихання та звукових хвиль, при цьому утворюються шуми, які ми і називаємо приголосними звуками.

Музичними звуками можуть бути тільки такі, у яких виражений основний тон (голосні звуки, що співаються).

Опис артикуляції голосних звуків

Аа – при вимові звуку [а]:

- ротова порожнина сильно відкрита, губи широко відкриті та притиснені до зубів;
- широкий язик лежить внизу, кінчик торкається нижніх зубів;
- струмінь повітря іде через рот.

Уу – при вимові звуку [у]:

- ротова порожнина майже закрита, губи заокруглені трубочкою та сильно витягнені вперед;
- задня частина язика відсунена назад і високо піднята догори;
- струмінь повітря іде через рот.

Оо – при вимові звуку [о]:

- порожнина напівзакрита;

- губи округлені та витягнені вперед;
- задня частина язика відсунена назад і трохи піднята догори;
- струмінь повітря іде через рот.

Ии – при вимові звуку [и]:

- ротова порожнина напівзакрита, губи розслаблені, кутики губ розтягнені на боки та притиснені до зубів;
- язик висунений вперед і трохи піднятий догори;
- струмінь повітря іде через рот.

Іі – при вимові звуку [і]:

- ротова порожнина напівзакрита;
- губи в посмішці (сильно розтягнені на боки та щільно притиснені до зубів);
- передня та середня частини язика виразно посуваються наперед і якомога вище піднімаються догори;
- струмінь повітря іде через рот.

Ее – при вимові звуку [е]:

- ротова порожнина сильно відкрита, висунутий вперед язик;
- передня частина язика трохи піднята до твердого піднебіння;
- губи трохи розтягнені на боки (у посмішці) і притиснені до зубів;
- струмінь повітря проходить через рот.

Голосні **е, я, ю, ї** вимовляються відповідно до голосних **е, а, у, і** зі швидким вимовлянням **й**.

Голосний [і] - самий дзвінкий із всіх голосних, він настроює на головне резонування, допомагає зібрати та приблизити звук (використовується при глухому затемненому звучанні). При вимові гортань піднімається і тому він протипоказаний при зажатому горловому тембрі, сприяє створенню активної атаки. Утворюється при значному скороченні складок, активізуючи їх змикання і показаний при сипі, особливо коли він присутній як залишкове явище мутації.

Голосний [й] - незручний для співу, його артикуляція пов'язана з напруженням кореня язика (може викликати або збільшити затиснення горла та утворює горлові призвуки). Для зручності в співі його наближають до звучання [i].

Голосний [е] - за артикуляційним складом не завжди зручний. Доцільно застосовувати його у випадках, коли голос звучить на цьому голосному краще, ніж на інших. У низьких чоловічих голосах [е] буває зручним при формуванні головних звуків. Він сприяє активній атаці.

Голосний [а] - займає середнє положення між дзвінкими та глухими голосними, легко піддається округленню. При вимові ротоглоточний канал приймає найбільш правильну форму, схожу на рупор, положення гортані близьке до співочого. Завдяки цим якостям [а] - часто використовується як основний голосний для відпрацювання вокального звучання. Він допомагає краще, ніж інші голосні звільнити артикуляційний апарат, виявити природній тембр голосу.

Голосний [о] - сприяє доброму підняттю м'якого піднебіння, наводить на відчуття "зеву" та положення глотки при округленні звуку, допомагає зняттю горління та затиснення. Рекомендується при надмірно близькому, різкому та пласкому звучанні.

Голосний [у] - самий глибокий та темний голосний, тому не застосовується при заглибленому глухому звучанні. При співі у більш ніж при інших голосних піднімається м'яке піднебіння, розширюється ротоглоточна трубка. [У] активізує голосові складки, стимулює роботу губ, наводить на відчуття прикритості в верхньому регістрі чоловічих голосів. Корисний при роботі з дитячими голосами: активізує в'яле м'яке піднебіння, губи та голосові складки, допомагає позбавитись плаского, надмірно близького звучання, вирівнює звучання окремих партій та хору.

Співочий звук необхідно виховувати з формування вокальних голосних. На цих звуках напрацьовуються всі основні вокальні якості голосу. Вони повинні

звучати округлено, тембрально рівно, наближаючись по якості вокальної вимови один до одного (*форманта голосного [y]*, забезпечує вирівнюванню, згладжуванню регістрів).

При виконанні спеціальних вправ на голосні, слід звертати увагу на правильне положення рота, губ, язика, тощо. Нижня щелепа повинна рухатись вільно, без напруги, язик - розслаблений, м'який, торкається кінцем коренів передніх зубів нижньої щелепи. Застосовуючи той чи інший голосний, ми досягаємо при роботі відпрацювання відповідного навичку. Наприклад: голосні [a], [я] - виховують правильну співочу позицію гортані; [o], [y] - округлене звучання; [y], [ю], [є] - активну пластичну дію губ, концентрують звук та збирають його. Прикритим [и] - користування верхніми резонаторами, направлення звуку вперед.

Приголосні в співі.

Поділяються на *глухі* (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, а, щ) та *дзвінкі* (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р, дж, дз).

Глухі, безголосі приголосні утворюються без участі голосових складок, при коливанні видиху та складаються з одних шумів.

Дзвінкі приголосні (голосові) утворюються з ротових шумів та голосу. В них достатньо яскраво виражений основний тон (висота звуку). При переважанні голосу над шумом виникають так звані сонорні приголосні або напівголосні (л, м, н, р).

Якщо шум переважає над голосом, то утворюється решта дзвінких приголосних (б, з, г, д, ж, з, дж, дз).

Голосні та приголосні утворюються одними й тими ж органами. Чим яскравіше та чіткіше вимовляються приголосні, тим виразніше звучить голос.

Приголосні звуки, в залежності від того, які органи беруть участь у їх утворенні, поділяються на *губні* (б, м, п), *язикові* (д, л, р, т, ц, ч), *піднебінні* (н).

За місцем утворення в ротовій порожнині приголосні бувають *заднього* (к, г), *середнього* (х, ш, р) та *переднього* (всі інші, крім вказаних) укладів.

Приголосні звуки переднього укладу наближують звук, особливо дзвінкі д, з, л і тому використовуються при глибокому глухому звучанні. Приголосні заднього укладу можуть допомогти при виправленні надмірно близького білого звучання. Положення артикуляційних органів при утворенні різних приголосних звуків можуть позитивно чи негативно впливати на наступний вокальний голосний. При приголосних к, г значно скорочуються м'язи м'якого піднебіння і воно при цьому добре піднімається та активізується. В той же час вони пов'язані з напругою кореня язика і їх використання може ще більше погіршити наявний горловий призвук.

Губні приголосні (б, м, ц) добре активізують губи, губно-язикові (ж, в, ф) активізують ще й язик.

Утворення вибухових приголосних (т, п) пов'язано із значним тиском дихального потоку. Ці приголосні можуть бути використані для активізації дихальної функції.

Сонорні приголосні (л, м, н, р) - як напівголосні можуть вокально звучати та застосовуватись як вокальні вправи для звукоутворення. Вони допомагають знайти головне резонування.

Приголосний /я/ активізує кінчик язика, робить його гнучким та вільним, сприяє зібраному звучанню, утворенню м'якої атаки. (л, м) як приголосні переднього укладу наближають звук; (м, н) - піднебінні або носові приголосні, утворюючись при опущенні м'якого піднебіння, посилюють резонування носової порожнини, не використовуються при в'ялому малорухомому м'якому піднебінні і особливо при носовому призвуку; /р/ - рокочучий приголосний, добре активізує дихання та скорочення голосових складок.

Мм – нижня губа змикається з верхньою;

- кінчик язика впирається в нижні зуби;
- краї язика притиснені до бокових зубів і до частини верхнього піднебіння;
- струмінь повітря проходить крізь щілину, ударяється у верхні різці і дає різкий шум, що нагадує свист;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Бб – губи спокійно замкнені, потім під натиском струменя повітря раптово розкриваються;

- струмінь повітря йде через рот;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Гг – задня стінка глотки зближена з коренем язика;

- корінь язика витягується назад;

- струмінь повітря йде через рот;

- голосові складки ненапружені, утворюється голос.

Гг – задня частина язика змикається з м'яким піднебінням;

- внаслідок раптового розмикання мовленнєвих органів утворюється шум;

- голосові складки напружені, утворюється голос зубами, завдяки чому утворюється характерний шум.

Дд – кінчик язика разом із передньою частиною язика спирається у верхні зуби та початок альвеол, а тильна частина язика притискується до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розкриває зімкнення між передньою частиною язика і верхніми зубами, завдяки чому виникає характерний шум;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Зз – передня частина язика зближується з передніми зубами, при цьому утворюється вузька щілина у формі жолобка та шум, що нагадує свист;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Кк – задня частина язика змикається з м'яким піднебінням, звук утворюється внаслідок раптового розмикання мовленнєвих органів;

- струмінь повітря йде через рот;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Пп – верхня губа змикається з нижньою, а потім губи раптово розкривається струменем видихуваного повітря;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

- Рр** – кінчик язика піднятий догори до альвеол, напружений і вібрує (тобто приводиться в коливання звучним струменем повітря);
- бічні краї язика притиснені до бокових зубів;
 - голосові складки напружені, утворюється голос.
- Нн** – кінчик язика впирається у верхні зуби, передня частина язика, торкаючись верхніх зубів і альвеол, утворює зімкнення, тильна частина язика притиснена до нижніх зубів;
- сильний струмінь повітря розриває зімкнення між передньою частиною язика і верхніми зубами, внаслідок чого утворюється характерний шум;
 - м'яке піднебіння опущене, внаслідок чого струмінь повітря частково проходить через ніс;
 - голосові складки напружені, утворюється голос.
- Жж** – широкий кінчик язика піднятий до переднього краю твердого піднебіння і утворює з ним щілину, інша щілина утворюється між задньою частиною язика і переднім краєм язичного піднебіння;
- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;
 - голосові складки напружені, утворюється голос.
- Шш** – широкий кінчик язика піднятий до переднього краю твердого піднебіння і утворює з ним щілину, друга щілина утворюється між задньою частиною язика і переднім краєм м'якого піднебіння;
- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;
 - голосові складки не напружені, голос не утворюється.
- Цц** – кінчик язика зближується з ділянкою біля верхніх різців і альвеол, це зімкнення поступово переходить у коротку щілину;
- сильний струмінь повітря, долаючи перешкоду, утворює характерний шум, що нагадує свист;
 - внутрішня сторона переднього краю язика торкається основи нижніх різців;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Фф – нижня губа зближується з верхніми зубами, при цьому нижня щелепа злегка відведена назад;

- через утворену щілину проходить струмінь повітря, внаслідок чого виникає характерний шум;
- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Тт – кінчик язика разом із передньою частиною язика впирається у верхні зуби та початок альвеол, а тильна частина язика притискається до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розриває зімкнення між передньою частиною язика та верхніми зубами.

Вв – нижня губа зближена з верхньою, між ними утворюється вузька щілина, через яку виходить струмінь видихуваного повітря;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Лл – кінчик язика піднімається і впирається у верхні передні зуби та початок альвеол;

- задня частина язика трохи піднята до піднебіння;
- край язика з одного боку або з двох боків опущені й утворюють щілини для виходу струменя повітря;
- струмінь повітря проходить через рот по краях язика, між язиком і щокою;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Сс – передня частина язика зближується з передніми зубами, при цьому утворюється вузька щілина у формі жолобка;

- краї язика притиснені до бокових зубів до частини твердого піднебіння;
- широкий кінчик язика впирається в нижні зуби;
- струмінь повітря проходить крізь щілину, вдаряючись у верхні різці, дає різкий шум, зімкнення закінчується раптовим розкриттям губ і шумним видихом струменя повітря;

- м'яке піднебіння опущене, внаслідок чого повітря рівномірним струменем проходить через ніс;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Дз дз – кінчик язика зближений з ділянкою біля верхніх різців та альвеол, це зімкнення поступово переходить у щілину;

- струмінь повітря, долаючи перешкоди, утворює характерний свист;
- внутрішня сторона переднього краю язика торкається основи нижніх різців.

Дж дж – широкий кінчик язика змикається з переднім краєм твердого піднебіння і це зімкнення далі переходить у вузьку щілину, одночасно задня частина язика наближується до переднього краю м'якого піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Дикція - якість, розбірливість вимови тексту. В хорі залежить від якості вимови тексту кожним співаючим і хором. Дикція повинна відповідати характеру твору. З метою досягнення ансамблю та чіткості дикції, вимова співаків повинна бути зведена до однаковості. Для тренування артикуляційного апарату рекомендується вдаватися до спеціальних вправ: читати хором слова твору, що вивчається, в довільних темпах без музики; виголошувати текст в заданому ритмі, спів скоромовок, музично-логопедичне розспівування.

Орфоенія (гр. *орфос* - правильний, *енос* мова) – правильність вимови тексту.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Форманта звуку.
2. Звукоутворення в академічному хорі.

3. Виховання навичок вокальної дикції.
4. Спів мормурандо - механіка звукоутворення.

Тести

1. Яка голосна є запорукою правильного академічного співу:
 - а/ [i];
 - б/ [e];
 - в/ [y].
2. Активна, чітка, узгоджена робота артикуляційних органів називається:
 - а/ синтаксисом;
 - б/ артикуляцією;
 - в/ дикцією.
3. Приголосні [м], [н], [л], [р], називаються:
 - а/ м'якими;
 - б/ губними;
 - в/ сонорними.
4. Що впливає на природний тембр співацького голосу:
 - а/ акустика залу;
 - б/ форманти;
 - в/ співацька установка.

Тема № 7. **Поняття про хор. Типи та види хорів. Хорові партії та їх комплектування.**

Хор (з грецької *хорос* – разом) – у давньогрецькому театрі називався ансамбль або група акторів, зібрання, що виконували танці, супроводжуючи їх співом та декламацією.

Однак не кожне зібрання співаків можна назвати хором. Хор, як художній колектив, неодмінно повинен володіти певними елементами хорового звучання (ансамбль, стрій, нюанси).

За О. Єгоровим: Хором зветься більш-менш чисельна група співаків, які виконують вокально-хоровий твір.

За К. Пігровим: Хором називається організований творчий колектив співаків, який у своїй виконавській діяльності спрямований на ідейно-художнє обслуговування і виховання широких народних мас.

За В. Соколовим: Хор – такий колектив, який достатньо володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконання, необхідними для того, щоб передати ті думки та почуття, той ідейний зміст, який закладено у творі.

За О. Свєшніковим: Емоційна насиченість звучання, повне усвідомлення тексту та ідеї твору плюс техніка, не статика, а динаміка, глибина звуку, де це необхідно – ось, що вимагається від сучасного хору...

За П. Чесноковим: Хор – це таке зібрання співаючих, у звучності якого є чітко врівноважений ансамбль, чітко вивірених стрій та художні, чітко вироблені нюанси... Хор а *capella* являє собою повноцінне об'єднання значної кількості людських голосів, спроможне передати найтонші відтінки порухів душі, думок та почуттів, виражених у виконуваному творі.

Узагальнюючи ці формулювання, можна дати таке визначення:

Хор – це колектив співаків, організований для спільного виконання хорового твору, характерною ознакою якого є наявність усіх елементів хорової звучності, основна мета якого є ідейно-естетичне виховання народних мас.

Під поняттям "*хор певного типу*" мають на увазі колектив із встановленим складом голосів. Під поняттям "*хор того чи іншого виду*" розуміють колектив з визначеною кількістю самостійних партій. У хоровій літературі зустрічаються *різні типи хорів*:

- ✓ *дитячий* (дискант, альт);
- ✓ *жіночий* (сопрано, мецо-сопрано, контральто);
- ✓ *чоловічий* (тенор, баритон, бас);
- ✓ *неповний* (сопрано, альт, тенор або альт, тенор, бас);
- ✓ *мішаний* (сопрано, альт, тенор, бас або дискант, альт, тенор, бас).

Отже, злиття однорідних голосів (дитячих, жіночих або чоловічих) являють собою *однорідні* хори. *Неповні* хори утворюються шляхом об'єднання будь-якого однорідного складу з іншою хоровою партією. *Мішані* хори є результатом сумісного використання однорідних складів, тобто жіночого і чоловічого або дитячого та чоловічого, тощо.

За видом хори поділяються:

1. за кількістю хорових партій;
2. за кількістю учасників;
3. за виконавчим профілем (див. тема № 8).

В залежності від числа, реальних голосів або кількості самостійних партій хори можуть бути видами *одно -, дво -, три -, чотириголосними* і т.д. Одноголосні хори виконуються унісоном хорових партій, багатоголосні - за допомогою розділення однієї (*divisi - дівізі*) або звучання кількох з них.

За видом хори можуть поділятися (в залежності від кількості учасників/) таким чином:

- а/ *малий* мішаний хор - 12-16 осіб (по 3-4 співака в хоровій партії);
- б/ *середній* мішаний хор - 24-35 осіб (по 6-7 співаків у хоровій партії) - *камерний* склад,
- в/ *великий* мішаний хор - 60-80 і більше осіб по 15-20 співаків у хоровій партії.

Хорова партія - група однорідних голосів в хорі, які в унісон виконують свою мелодію - частину хорового твору. Найменшим складом хорової партії вважають три особи. За такої кількості співаків один з них може непомітно взяти дихання, а два інших продовжуватимуть співати, завдяки чому спів не переривається. Цей прийом почергового вдиху П. Чесноков назвав "ланцюговим диханням". Кожна з хорових партій має свій діапазон, темброве забарвлення, силу звуку. Правильне формування хорових партій є необхідною умовою створення хору. Художня цінність хорової партії залежить від кількості і якості голосів, що її створюють. До хорової партії добираються співаки з приблизно рівними силою звуку й тембром голосу, з майже однаковим діапазоном і однією манерою співу. Під час формування хору, який співає в академічній манері, не можна набирати тих, хто володіє народною манерою, тому що їхні голоси дуже вирізнятимуться із загального звучання. Бажано у хорових партіях мати однакову кількість співаків. Слід намагатися, аби у кожній із хорових партій було порівну співаків з хорошими голосами та яскраво вираженими тембрами. Їхні голоси надаватимуть тембрового забарвлення певній хоровій партії. Наявність у хоровій партії голосів з великим діапазоном, зі значною силою і яскравим тембром визначатиме якість тієї чи іншої партії. Ідеальним стане той хор, у якому партії рівні кількістю співаків і якістю голосів у них.

Правильне формування кожної хорової партії - необхідна умова створення хору. Основні вимоги до хорової партії:

- ✓ володіння повним діапазоном даного голосу;
- ✓ володіння хоровими фарбами, наявністю м'яких ліричних і сильних драматичних голосів.

Працюючи з хоровою партією диригент повинен досягти єдності і краси звучання, вміло використати позитивні можливості і маскувати недоліки окремих співаків, відпрацювати інтонаційну стійкість і динамічну рухливість. Вирішальна умова успіху - використання єдиних вокальних принципів в поєднанні з індивідуальним підходом.

У звучанні кожної хорової партії вирізняють декілька регістрів. У **жіночих** - *головний*, або *верхній*, *середній* або *мікстовий*, *грудний* або *нижній*. У **чоловічих** - *головний* (верхній) та *грудний* (нижній). На межах регістрів знаходяться зони звуків, на яких відбувається перебудова голосового апарату. Це так звані перехідні звуки, що потребують особливої уваги під час вирівнювання, зміцнювання та згладжування звучання хору.

Звуки верхнього регістру слід формувати при м'якій атаці, не допускаючи форсованого звучання. До роботи над верхніми прикритими звуками можна приступати тоді, коли закріплене правильне звучання **примарних тонів** — звуки середньої частини діапазону, вони звучать найбільш повно, впевнено, красиво, тембрально вірно.

Досить часто на практиці доводиться зустрічатися з таким, специфічним явищем, як фальцет. **Фальцет** (з італійської *falsetto* - удаваний) - один із регістрів співацького голосу (переважно чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Під час співу фальцетом голосові складки змикаються нещільно, коливаються краями. Тому фальцет звучить слабко, безбарвно, обертоново збіднено. Однак у груповому виконанні він дає красивий ефект.

Діапазон чоловічих голосів завдяки фальцету може розширюватись на половину октави вгору і до середини грудного регістру вниз. До фальцетного співу найзручніше вдаватись при розучуванні творів з високою теситурою на піанісимо, а також при показі будь-якого місця в хоровій партитурі диригентом (чоловічої статі).

Специфіка мікстового звучання. **Мікст** – (мішаний регістр), перехідний між головним та грудним. Резонатором у цьому випадку є дуже розширена глотка в поєднанні з порожниною рота, тому основним принципом співу від мікстового регістру та вище є спрямовування звука "вперед" , до коренів верхніх передніх зубів при широко розкритій глотці. Під час переходу в головний регістр, резонаторами починають служити порожнини носа, рота, лицевий кістяк, глотка ж поступово звужується. Хормейстеру необхідно твердо знати

структуру звучання по регістрах у хорових партіях. Звучання хорових партій у різних регістрах залежить від теситурних умов голосів.

Теситура – (з італійської Tessitura - тканина) - висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути *низькою*, *середньою* та *високою*. Найбільш сприятливою для інтонування є середня. Висока або низька теситура викликають напруження голосового апарату і вважаються незручними.

Якщо хорова партія розміщена у високій теситурі треба слідкувати за прикритістю звука, уникати його форсування, виключати пістрявість інтонації. У низькій теситурі - необхідно звертати увагу на щільність звуку, його виразність. В усіх випадках визначну роль відіграє особистий слуховий контроль за звучанням не тільки керівника хору, але й кожного його учасника.

Самостійні завдання для студентів

Заповнити таблицю:

Перехідними звуками більш-менш постійними для кожної хорової партії є:

Сопрано I	
Сопрано II	
Альт I	
Альт II	
Тенор I	
Тенор II	
Бас I	
Бас II	
Дискант	
Сопрано (дитяче)	
Альт (дитячий)	

Теми для доповідей:

1. Примарні тони.

2. Мікстове звучання у хоровій партії.
3. Фальцетний спів – механізм звукоутворення.

Тести

1. Теситура – це:
 - а/ відстань між звуками;
 - б/ висотне положення мелодії відносно діапазону голосу;
 - в/ частина діапазону.
2. Тип хору може бути:
 - а/ чоловічим, жіночим, мішаним;
 - б/ однорідним, неоднорідним;
 - в/ багатоголосним.
3. Мікстове звучання утворюється на:
 - а/ примарних звуках;
 - б/ фальцетних звуках;
 - в/ низьких звуках.
4. Назва високого голосу хлопчиків:
 - а/ альтіно;
 - б/ сопрано;
 - в/ дискант.

Тема № 8. **Художньо-виконавські напрямки в аматорському хоровому мистецтві.**

1. Поділ хорів на види відповідно до виконавчого профілю.
2. Академічні та народні хори.

Існують різні форми сучасного хорового виконавства:

- хори професійні та самодіяльні;
- академічні та народні;
- дорослі та дитячі;

- хори, що є самостійною одиницею або частиною великого творчого колективу;
- хори, що співають *a capella* або з інструментальним супроводом.

Відповідно до виконавчого профілю, художніх завдань, складу виконавців, репертуару, характеру співацького звуку (манери) хори поділяють на групи:

- ✓ хори типу капели (академічні);
- ✓ народні хори;
- ✓ ансамблі пісні і танцю (військові, народні);
- ✓ навчальні хори (в музичних учбових закладах);
- ✓ хори театрів (музичних, драматичних);
- ✓ дитячі хори (хори ДМШ, хлопчиків, центру творчості дітей та молоді);
- ✓ аматорські хори (ветеранів, підприємств, центрів реабілітації інвалідів, сімейні).

Академічний хор або капела.

Характерною рисою є спів в академічній манері (округленим прикритим звуком), високий професійний рівень учасників підібраних за тембрами голосів, широкого діапазону звучання. Концертні виступи завжди відбуваються за участю диригента. Репертуар складається з творів різних жанрів хорової музики: пісні, хорові мініатюри, великі форми (ораторії, кантати, сюїти, поеми, меси, хорові симфонії та дії, реквієми тощо). До хорів цієї групи відносяться такі колективи: "Думка" (кер. Є. Савчук), "Трембіта" (кер. М. Кулик, м. Львів), "Орея" (кер. О. Вацек, м. Житомир), "Київ" (кер. М. Гобдич), "Хрещатик" (кер. Л. Бухонська, м. Київ), "Кантус" (кер. Є. Сокач, м. Ужгород), "Глорія" (кер. Я. Гнатовський, м. Львів), Київська чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, (керівник Б. Антків), Жіноча хорова капела (кер. С.Фоміних, м. Миколаїв), Жіночий хор Київського педагогічного університету (кер. Л. Байда), мішаний хор "Світич"(керівники Л. Шумська, Л. Костенко).

Вокальна робота з академічним хором характеризується перш за все досягненням такого мелодичного звуку, правильно оформленого співочого тону, який своєю кантиленою, красою, колоритом хвилював би слухача, а

рівним звуком нагадував звук інструмента. Тому вокальні вправи для роботи з академічним хором переслідують саме цю мету – розвиток красивого голосу.

Особливу увагу в академічному співі приділяється *моменту округлення звуку*, так як він дає необхідну рівність голосу по всьому діапазоні і сприяє виявленню еталону правильного вокального звучання голосу.

Від ступеню округлення звуку залежить забарвлення, характер звучання голосу: він може бути більш прикритим, далеким, матовим, або більш дзвінким, близьким, яскравим. Темброві фарби голосові досягаються шляхом володіння співаками єдиною манерою звукоутворення, вокальною школою співу.

Виконання класики, як правило, вимагає строго академічного, прикрито-округлого характеру звуку, виконання народних пісень – більш відкритого, світлого звуку.

Диригенту слід володіти технікою диригування, безпосередньо в показі *ауфтакту*. Якщо перефразувати відомий афоризм, то мистецтво співу – є "мистецтво дихання", а мистецтво диригування – "мистецтво ауфтакту". Учасники хору повинні володіти прийомом одночасного дихання і вступу по руці диригента.

Вдосконалення вокальної техніки в хорі передбачає роботу над розширенням діапазону голосу. Формування верхньої ділянки діапазону пов'язане з технікою округлення верхніх звуків, взяття їх прийомом "на себе", "зверху", при цьому починати формувати звук слід з фальцетного м'якого звучання, розкриваючи динаміку поступово, з допомогою брючного пресу (він ніби трохи подається вперед).

До нижнього регістру потрібно рухатись від звуків *примарної зони* – природного звучання голосу, намагаючись зберегти мішане (мікстове) звучання з відчуттям головного резонування в середніх і нижніх частинах діапазону. Всі звуки діапазону повинні проспівуватись єдиним тембром, єдиним механізмом звукоутворення, на зафіксованому положенні відкритої гортані, "зеве".

Розглянемо найбільш типові недоліки в академічному співі самодіяльних хорів:

- ✓ **тускле, безтемброве звучання:** виникає в результаті ненавчання основам вокального дихання, а також внаслідок загального пасивного тону співаючих. Шлях до подолання цих недоліків – досягнення навички співоного дихання, співу на діафрагмі, на опорі, у знаходженні точки головного резонування. Допомагає також розвиток музично-образного мислення співаків, яке, в свою чергу, активізує емоційне відношення співаків до виконуваного репертуару;
- ✓ **форсоване, напружене звучання:** характеризується надто підвищеною динамікою, різким і грубим виконанням. Сила звуку – форте – досягається не використанням резонаторів, а інтенсивним виштовхуванням звуку. В результаті виникаючого високого підкладкового тембру відбувається натиск на складки. Такий спів не тільки неприємний і негарний на слух, але й шкідливий для співоного апарату. Крім того, хори, які співають форсованим звуком, як правило, детонують, фальшують, не вміють співати кантиленно. Перш за все потрібно психологічно перебудувати співаків такого хору, пояснюючи їм принади академічного співу.

Народний хор.

Для нього характерна специфічна співоча манера звукоутворення, властива традиціям народного співу тієї чи іншої місцевості. Для народного виконавства типові *імпровізаційність, варіаційність, підголосочність, наявність ведучого співака* при відсутності диригента (на концертах), *використання натурального регістрового звучання голосів*. У репертуарі народних хорів провідне значення має жанр пісні. Серед відомих і кращих хорів народного типу : Академічний заслужений український народний хор ім. Г.Верьовки; Черкаський, Волинський, Чернігівський, Закарпатський, Житомирський ("Родослав", керівник О. Крутоус, "Льонок", керівник І. Сльота) хори.

Ансамбль пісні і танцю - художній колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну та оркестрову групи. Ця форма найбільш характерна для народних, військових, молодіжних колективів. Ансамбль Київського Західного

прикордонного округу, КВО, Прикарпатський ансамбль пісні і танцю, "Верховина", ансамбль "Льонок" тощо.

Навчальні хори - хорові класи консерваторій, університетів культури, музичних факультетів педінститутів, музичних, педагогічних училищ та училищ культури. Основна мета цих колективів - професійна підготовка майбутніх хормейстерів. Крім навчально-виховної роботи, такі хори займаються ще концертно-виконавською практикою. Відомі своїми традиціями навчальні хори Київської академії мистецтв (кер. П. Муравський), Одеської консерваторії (кер. О. Загребський), Харківської консерваторії (В. Палкін), Київського педагогічного університету (П. Ковалик, Л. Байда), Київського університету культури (Д. Радик), мішаний хор "Світич", керівники Л. Шумська, Л. Костенко (Ніжинський педагогічний університет).

Оперний театр – опера, як жанр об'єднує у театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор) та інструментальну симфонічну музику. Специфіка оперного хору визначається обов'язковою участю у драматичній дії на сцені. Оперний хор завжди співає у супроводі симфонічного оркестру. Іноді а capella. Наприклад, Київський оперний хор, Львівський оперний театральний хор, а також Одеси, Харкова, Донецька.

Шкільні (дитячі) хори, в багатьох випадках однорідні. Всупереч поширеній думці про те, що три - або чотириголосний хор - явище для шкіл важко досяжне, чимало педагогів-хормейстерів вважають корисним займатися співом в період мутації, використовуючи відповідний репертуар зі зручними теситурою, діапазоном, не допускаючи форсування голосу, старанно контролюючи репетиційну та співацьку роботу школярів. Позитивний досвід занять показує більшість шкільних хорів України.

Хор хлопчиків. Подібні виконавські професійно-навчальні колективи існують при Київській консерваторії. У Житомирі існує хор хлопчиків "Струмочок" (керівник О. Ващишина), у Львові хор хлопчиків "Дударик" (кер. О. Кацал).

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Академічний хор.
2. Народний хор.
3. Оперний хор.

Тести

1. Основою академічного співу є:
 - а/ природний спів;
 - б/ вивірених стрій;
 - в/ прикритий, округлений спів.
2. Різниця між академічним та народним співом заключається:
 - а/ в манері звукоутворення;
 - б/ в регіональних та соціальних ознаках;
 - в/ в будові голосового апарату.
3. Що впливає на природний тембр співацького голосу:
 - а/ акустика залу;
 - б/ форманти;
 - в/ співацька установка.
4. За якими ознаками розрізняються хори:
 - а/ регіональні та соціальні ознаки;
 - б/ за типом, видом, манерою звукоутворення, кількісним складом;
 - в/ за будовою голосового апарату.
5. Що є ознакою аматорської діяльності хорового колективу:
 - а/ форма діяльності;
 - б/ кількісний склад хору;
 - в/ клас хорового колективу.
6. Що таке багатохорна композиція:
 - а/ хоровий масив;
 - б/ антифон;
 - в/ зведений хор.

Тема №9. Загальне поняття про ансамбль. Хоровий ансамбль.

1. Поняття ансамблю.
2. Хоровий ансамбль.
3. Види ансамблю.

Ансамбль (фр. *Ensemble* – разом, узгоджено) використовується у різних видах мистецтва: архітектурі, балеті, драматичному мистецтві, тощо.

У музиці та музичній практиці ансамбль широко застосовується і має декілька значень:

1. група музикантів (співаків, інструменталістів), які разом виконують музичний твір;
2. музичний твір для невеликої кількості виконавців;
3. спільне, злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками (вокальний, інструментальний);
4. колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (ансамбль пісні та танцю).

Хоровий ансамбль – це художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі.

Ансамбль є одним з трьох основних елементів хорової звучності (*стрій, нюанси, ансамбль*).

Аналізуючи стрій, ми маємо справу:

- ✓ з гамою, інтервалами, мелодією, гармонією;
- ✓ аналізуючи нюанси – з мотивом, фразою, реченням, періодом, музичною формою.

Аналізуючи ансамбль, ми підходимо головним чином через відчуття. Для досягнення ансамблю співаку необхідно врівноважуватися та зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю. Для його досягнення, тобто для злитності через однакову манеру співу, врівноваженого звучання співаків у кожній хоровій партії та всіх партій у хорі необхідно мати:

- однакову кількість співаків у кожній партії; дуже часто в хоровій практиці трапляються випадки, коли альтів у хорі менше, ніж сопрано, або мало інших сопрано та тенорів. Внаслідок такої диспропорції є те, що хор цілком не досягає ансамблю і з великим зусиллям набуває лише його подобу.
- однакову якість голосів у кожній хоровій партії; наприклад, якщо сопрано перше дорівнює 6 голосам (2 сильних, 2 середніх, 2 слабких), то і всі інші партії повинні будуватись в кількісному та якісному співвідношенні. Партія тенорів = 1сильний + 5 слабких, то при такому неправильному співвідношенні сил, хоча і кількісній рівності, вони не зможуть врівноважитись в ансамблі, особливо на форте. Таким чином, досягти ансамблю дуже важко. Для якісної рівноцінності хорових партій можна піти на збільшення кількісної норми, для того щоб був збережений головний закон ансамблю - **врівноваженість**.
- однотембровість голосів у кожній хоровій партії; часто зустрічаються такі голоси, які за тембром ніби доповнюють один одного, т.ч. зливаються при умові рівноваги у силі. Рідко, але все ж трапляються голоси, тембри яких дуже відрізняються від забарвлення партії і не зливаються в загальний тембр (2-3 таких голоси достатньо на велику хорову партію, щоб ансамбль було зіпсовано).

Види ансамблю. Робота над ансамблем хору являє собою творчий процес,

оскільки технічна та художня сторони при роботі над ним, невід'ємні одна від одної: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливо без технічної досконалості ансамблю.

У хоровому виконавстві розрізняють **вокальний, тембровий, ритмічний, динамічний, унісонний, гармонічний, поліфонічний** ансамблі; ансамблі **хору** та **солістів, хору** та **інструментального супроводу**.

У хоровій практиці існують такі поняття, як **частковий** та **загальний** ансамбль.

Частковий - це ансамбль кожної хорової партії окремо, він передбачає виняткову чистоту унісонного ансамблю в комплексі виконавства.

Загальний ансамбль - це злитність й врівноваженість усіх партій між собою в єдиному звучанні. У загальному ансамблі можливі варіанти співвідношення сили звука, тембрових барв і на відміну від часткового ансамблю, є самостійним засобом виразності. Ансамблева врівноваженість залежить від теситурних умов та різноманітності **фактури**.

Фактура - це сукупність засобів викладу, що утворюють музичну тканину.

У залежності від цього ансамблі поділяються на: **природний** та **штучний**.

Природний ансамбль утворюється при однакових теситурних умовах, рівномірному використанні регістрів кожної з хорових партій.

Штучний ансамбль - це такий ансамбль, при якому хорові партії знаходяться в різних неоднакових теситурних умовах.

У тісному розташуванні легше досягти ансамблевої злагодженості, ніж у широкому. Але робота над штучним та природнім ансамблями, ансамблюючими та неансамблюючими акордами залежить не тільки від інтервального співвідношення голосів але й від інших факторів:

- складу хору (**однорідний, неповний, мішаний**); в однорідному хорі специфіка якого передбачає компактність, врівноваженість звучання, при досягненні ансамблю диригент стикається з меншими

складностями, ніж в неповному чи мішаному хорі, де об'єднуються різні тембри;

- теситури (*низька, середня, висока*); безумовно, зручна теситура має більш сприятливі умови для створення ансамблю, ніж висока або низька;
- динаміки; використання динамічних відтінків, що відповідають природі звучання партій на даній висоті, зумовлює ансамблевий ефект і навпаки. Так, застосування піано, піанісимо у високому регістрі або форте, фортіссимо у низькому, суперечить природі співацьких голосів;
- метроритму (*прості, мішані, складні та перемінні розміри, зміна темпів*); невірно взятий темп негативно позначається на хоровому ансамблі;
- фактури (*аналіз партитур за вибором викладача*).

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Ансамбль хору.
2. Види ансамблів.

Тести

1. До швидких темпів відносяться:

- а/ Sostenuto;
- б/ Commodo;
- в/ Vivo.

2. Досягти мелодичного ансамблю можливо за допомогою:

- а/ темпової злагодженості;
- б/ метроритмічної злагодженості;
- в/ норм звучання тонів та півтонів в унісоні.

3. Природний ансамбль в співі досягається за допомогою:

- а/ зручної теситури;

б/ динаміки;

в/ ланцюгового дихання.

4. Що передбачає робота над досягненням гармонічного ансамблю:

а/ виявлення головної мелодичної теми хорового твору;

б/ метроритмічна, темпова злагодженість;

в/ норми звучання тонів в акорді.

Тема № 10. **Стрій**

1. Поняття "стрій". Зонна природа слуху.

2. Мелодичний стрій.

3. Гармонічний стрій.

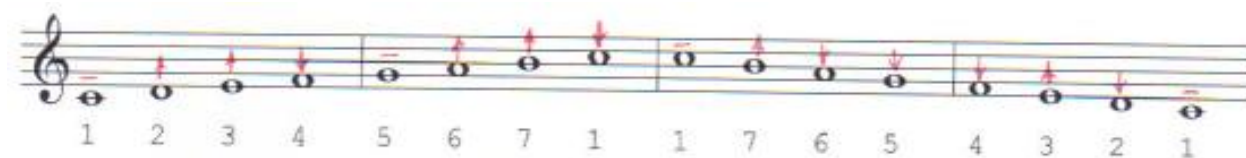
4. Дефекти строю.

Стрій - основа хорового співу. Під строем слід розуміти точне інтонування інтервалів у їх мелодичному та гармонічному видах. Це є основним елементом хорової звучності. Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. **Зона** (з грецької - пояс) - область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до 1/8 тону) відхиленнях від його точної висоти ввєрх чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435 - 443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізнити в рамках інтервальної зони три види інтонації: **нормальну**, **високу** та **низьку**. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному - навпаки. Поняття "**зонний стрій**" введено **музичним акустиком В.Гарбузовим**.

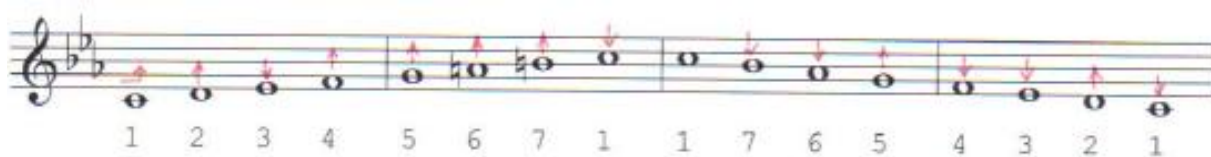
У практиці роботи з хором, а також у хорознавчій літературі склалися два таких поняття, як *мелодичний* (горизонтальний) та *гармонічний* (вертикальний) стрій.

Мелодичний стрій: прийоми правильного інтонування звуків в мажорних і мінорних ладах.

мажор



мінор



Із прикладів видно, що 2 ступінь і в мажорі, і в мінорі інтонується з тенденцією до підвищення. 3 ступінь, оскільки він характеризує лад, в мажорі інтонується високо, а в мінорі – низько. 1 та 5 ступені в мажорі звучать стійко, в мінорі тоніка вимагає підтягування вверх, бо мінорна гама пояснюється в хоровому виконанні, як похідна від мажору, а саме від його 6 ступеня. 6 ступінь натурального мінору та гармонічного мажору звучать дещо занижено. 7 (ввідні тони) в мажорі та гармонічному мінорі інтонується з напруженням.

При відтворенні хроматичних гам у мажорі помітна тенденція до підвищення 6, 5, 4 та 2 ступенів; у мінорі – 7, 6, 4, 3, 1.

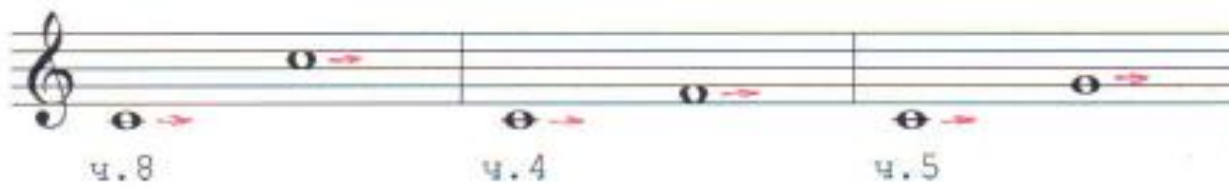
Велика секунда *вверх інтонується гостро, а вниз – тупо, низько.*

Хроматичні півтони *вгору слід інтонувати вище, ніж діатонічні, а вниз важче, ніби осідаючи,* (діези завжди інтонуються високо, бемолі – низько).

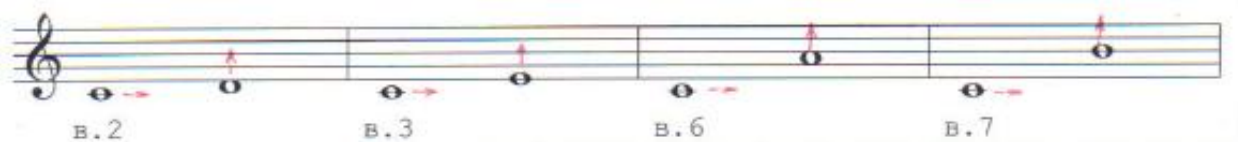
Інтонування інтервалів.

Відповідно до закономірностей інтонування ступенів ладу існують такі правила інтонування інтервалів:

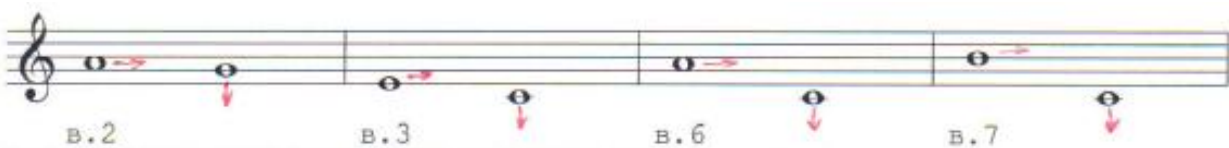
- ✓ чисті інтервали інтонуються стійко:



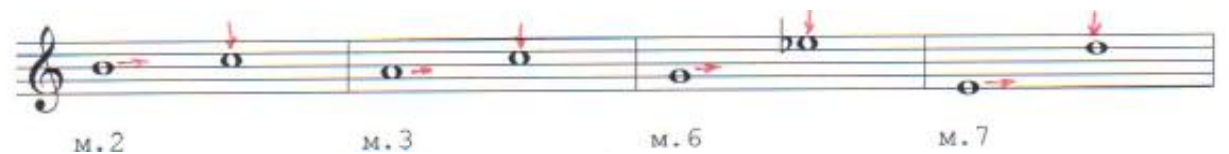
- ✓ великі інтервали слід інтонувати за способом однобічного розширення, тобто другий (вершину) звук співати якомога вище:



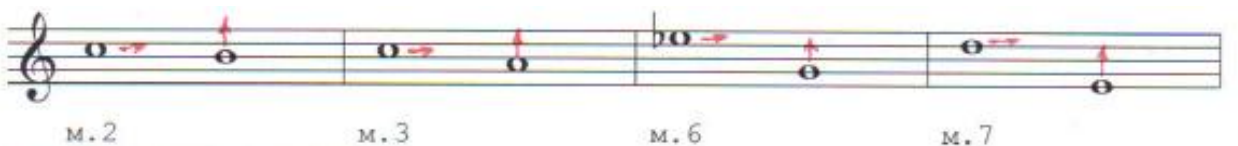
- ✓ при виконанні великих інтервалів донизу основу співати якомога нижче:



- ✓ малі інтервали слід інтонувати за способом однобічного звуження, тобто при виконанні доверху вершину необхідно співати якомога нижче:



- ✓ при виконанні малих інтервалів донизу основу необхідно співати якомога вище:



- ✓ збільшені інтервали слід інтонувати дуже широко або з двобічним розширенням: нижні – низько, верхні – високо:



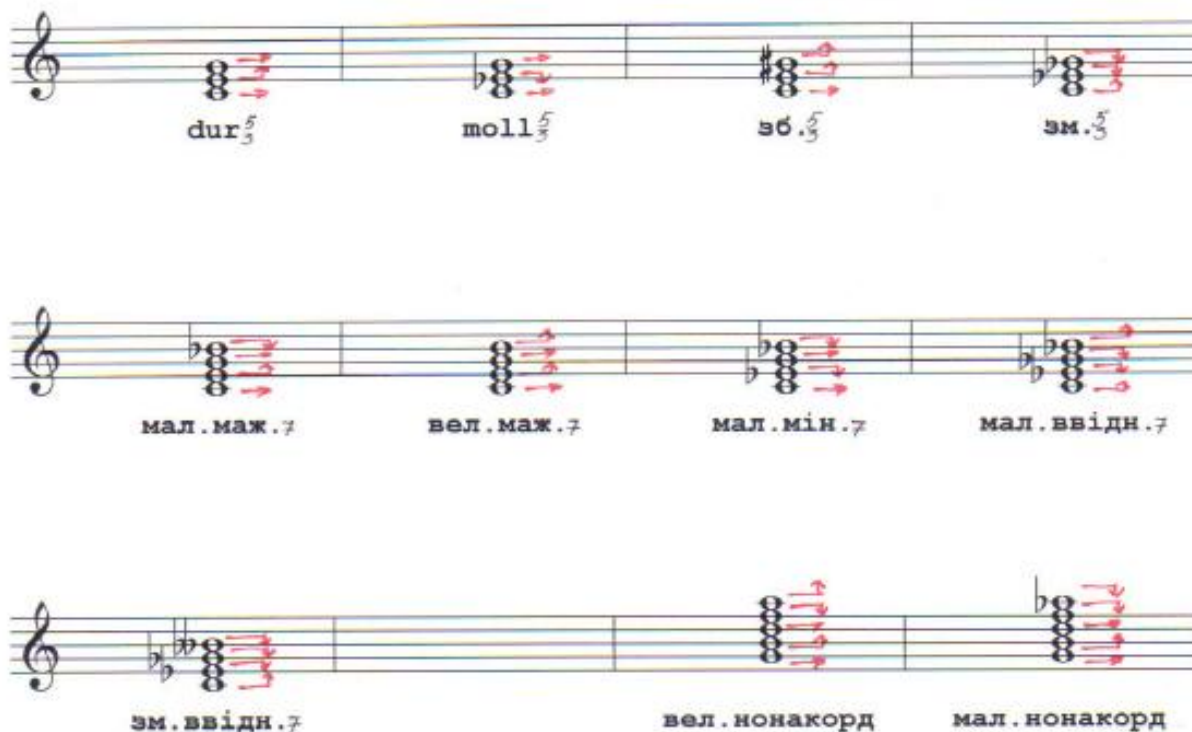
- ✓ зменшені інтервали слід інтонувати з двобічним звуженням, тобто нижній – високо, верхній – низько:



Гармонічний стрій. Інтонування інтервалів в одночасному звучанні, акордів, співзвуч називається *гармонічним* або *вертикально-гармонічним строем*. Гармонічний інтервал є менш вільним, гнучким, ніж мелодичний, бо він підпорядковується принципу максимальної злагодженості звуків, консонування і тому інтонується більш строго. В будь-якому творі неможливо досягти якісного вертикального строю, якщо хорові партії недостатньо закріплені в мелодичному русі. У роботі над мелодичним строем звук інтонується неодноразово, акустичний момент не враховується і мелодія будується на основі ладових взаємозв'язків звуків -тяжінь. В гармонічному строї при одночасному звучанні декількох голосів (організованих на ладовій основі) чітко визначаються їх акустичні зв'язки, важливу роль відіграють тони співпадання обертонів. Так, співзвуччя в.3 і в.6 слід інтонувати дещо вужче, ніж в мелодичному строї. Крім цього, в залежності від гармонії, проявляючи якості функціональної зміни, вони можуть змінювати і свою ладову направленість, відповідно отримуючи різні інтонаційні відтінки. Що стосується співзвуч, то важливу роль в акорді відіграє бас, впливаючи на стрій всього акорду. Він повинен бути добре чутним (T_3^5 та T_6 - як виняток - де бас не утворює функцію акорду). Широке розташування акордів складніше за тісне. Складними є в низьких голосах близькі дисонуючі поєднання. Інтонаційні труднощі завжди зустрічаються в зв'язку з органічним пунктом (коли верхні голоси вступають в різкі дисонуючі звучання з витриманим басом).

Під час роботи з хором диригент нерідко має справу з тризвуками, септакордами та їх оберненнями.

Основні правила інтонування акордів:



Дефекти строю нерідко виникають за таких причин:

- ✓ неправильне дихання або звукоутворення;
- ✓ низька співоча позиція;
- ✓ неправильно прикритий звук;
- ✓ невірна вимова приголосних та голосних;
- ✓ втомлений голос.

Занижений стрій виникає в разі дуже темного забарвлення голосу та заглибленої позиції. "Недобирання" висоти – причина в "перекритті" головного регістру. Іноді в верхньому регістрі хористи співають дуже напружено, від чого голос втрачає необхідну гнучкість. Втрата опори також є причиною фальшивої інтонації.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Проблеми хорового строю.
2. Стрій та ансамбль.

Тести

1. Хроматичний півтон вгору інтонується:
 - а/ високо;
 - б/ стійко;
 - в/ з тенденцією до підвищення.
2. Досягти чистоти строю легше:
 - а/ співаючи звукоряд;
 - б/ інтонуючи чисті інтервали;
 - в/ інтонуючи секунди та терції.
3. Вертикальним називається:
 - а/ мелодичний стрій;
 - б/ гармонічний стрій;
 - в/ зонний стрій.
4. Як інтонується септима домінантсептакорду у вертикальному строї:
 - а/ з тенденцією до пониження;
 - б/ з тенденцією до підвищення;
 - в/ стійко.
5. Кластерні співзвуччя корегуються за допомогою:
 - а/ роботи з окремими партіями;
 - б/ нашаруванням звуків знизу догори;
 - в/ динамічними умовами.
6. Що таке інтонування в хорі:
 - а/ точне відтворення голосом висоти звуку;
 - б/ спів по нотах;
 - в/ володіння типами звуковедення.
7. Який з видів музичного слуху співаків найбільше корисний в хорі:

- а/ гармонічний;
- б/ мелодичний;
- в/ абсолютний.

Тема № 11. **Робота диригента над хоровою партитурою.**

Першою умовою успішної роботи з хором є знання диригентом виконуваного твору. Перш, ніж стати до роботи з хором, диригент повинен досконало вивчити твір, продумати інтерпретаційний план, форми та методи вивчення, передбачити всі труднощі, що можуть виникнути в процесі роботи та намітити шляхи подолання цих труднощів. Вивчення партитури хоровим диригентом складається з двох етапів:

1. вивчення твору на фортепіано;
2. одночасно з вивченням твору диригент працює над партитурою в плані детального, усебічного її аналізу.

При виконанні хорового твору на фортепіано необхідно врахувати наступне:

- дуже важливо рельєфно показати лінію руху кожного голосу в творах будь-якого складу (подібно тому, як ми виконуємо поліфонічні п'єси на фортепіано, тільки зберігаючи рівновагу голосів);
- грати партитуру "по-хоровому" - означає, не тільки виконувати всі загальномузичні вимоги (фразування, виділення мелодії, чітке голосоведення, динамічні відтінки та темпові зміни), але й передати на фортепіано особливості хорового співу:
 - а/ цезури, передбачені вокально-хоровим диханням і фразою тексту;

- б/ деяку підкресленість басового голосу, як фундаменту хорової звучності при відносній легкості його звучання на фортепіано, у порівнянні зі звучанням басової партії;
- у тих випадках, коли багатоголосна партитура важка для виконання на фортепіано можливі спрощення фактури:
 - а/ зняття подвоєних голосів;
 - б/ октавні перенесення голосів;
 - в/ використання арпеджіо;
 - г/ частковий пропуск повторюваних звуків;
 - д/ виключення витриманих звуків.

Важливим моментом вивчення хорової партитури є спів хорових партій, акордових співзвуч, що дають диригенту повне знання музики та навик читання партитури очима. Одночасно це допомагає диригенту визначити всі труднощі, з якими зустрінуться хористи в процесі вивчення твору, тим самим надається можливість попередньо продумати методiku проведення занять. Виконання диригентом хорових партій повинно бути впевненим, точним за інтонацією, ритмом, вокально правильним. Спів з текстом не виключає сольфеджування, що сприяє відпрацюванню кращої орієнтації в партитурі. Виконання хорових партій голосом слід чергувати зі співом "про себе" (подумки), що розвиває внутрішній слух. Спів найбільш складних партій можна супроводжувати виконанням на фортепіано інших партій. При цьому слід неголосно, ніби підстроювати свій голос до інших голосів, що звучать на інструменті. Найбільш складні каденції, секвенції, гармонічні послідовності, модуляції слід проспівувати по вертикалі поза ритмом. Акорди співаються знизу доверху з дотриманням реєстрів співочих голосів. Співати потрібно легато, оскільки в такому випадку звуки подумки об'єднуються співаючим в акорд. Необхідно уявити звучання всього акорду, проінтонувати його внутрішнім слухом. Якщо гармонічна послідовність уявляється недостатньо чітко, щоб відтворити її голосом, слід багаторазово повторити даний відрізок на фортепіано, уважно вслуховуючись в співзвуччя. Для кращого засвоєння гармонії, в ряді випадків

іноді корисно проспівати акорди у тісному розташуванні та в елементарному вигляді.

ПЛАН

розучування твору з хоровим колективом

I. Ілюстрація твору

1. Представлення хору (гра на інструменті та спів. Якщо твір а capella – гра партитури, спів мелодії).
2. Дані про композитора (коротко про життя та основні риси творчості, відомі твори).
3. Поняття про літературний текст (обов'язково вказати слова народні чи оригінальні. Прочитати текст або фрагмент).

II. Розбір хорових партій.

1. Розпочати роботу з тієї партії де найбільше труднощів (вокальних, ритмічних, інтонаційних). Пояснити чому (не більше 8 тактів).
2. Сольфеджування періоду в партії.
 - ▶ показ партії (спів, називаючи ноти);
 - ▶ звернути увагу на ритм, чистоту інтонації;
 - ▶ обов'язково вказувати на помилки, пояснювати чому виникли та шукати засоби їх виправлення.
3. Спів по нотах зі словами.
 - ▶ звернути увагу на чітке вимовляння (дикція, артикуляція);
 - ▶ темпове витримування;
 - ▶ якщо виникають помилки, зразу зупинити, вказати місце, причину помилки, заспівати з виправленнями;
 - ▶ звернути увагу на дихання (вказати яке, чому, співати за рукою

диригента).

4. Підключення до роботи інших партій.

- ▶ сольфеджування або спів зразу із словами(якщо текст не складний);
- ▶ бажано на цьому етапі поєднувати окремі партії АІ – СІІ або СІ – АІ, або АІ – АІІ – СІІ;
- ▶ звернути увагу на звучання за вертикаллю, будувати акорди знизу доверху, за рукою диригента, бажано витримувати звуки для слухового контролю

5. Робота над мелодією або ведучою партією.

- ▶ мелодична лінія повинна звучати чітко, виразно, спів із словами за допомогою диригента;
- ▶ велике значення приділяти дикції.

ІІІ. Поєднання усіх голосових партій.

1. звернути увагу на горизонтальну та вертикальну лінії звучання.

2. важливе значення приділяти диханню (як правило ланцюгове дихання).

3. динаміка та фразування.

4. атака звуку (пояснити яка має бути, чому).

5. постійно звертати увагу на інтонацію (якщо понижується чи підвищується);

6. розказати про прийоми звуковедення у творі (legato, staccato, marcato, non legato).

ІV. Висновки.

Зауважити на те, що досягнуто, що вдало прозвучало, які суттєві недоліки, чому виникли, як їх усунути.

Приклад розучування хорového твору Д. Лукаса "Буде мир". Шановні колеги! Сьогодні ми познайомимося та розучимо фрагмент пісні відомого

білоруського композитора Дмитра Лукаса "Буде мир". Композитор писав опери, камерні твори, хори, романси, пісні, музику до кінофільмів. Прослухайте, будь ласка фрагмент твору (гра на інструменті, спів). Попрошу партію альт просольфеджувати у стриманому темпі 4 такти. Як бачите, ритмічний малюнок не складний, тому старайтеся заспівати точно у ритмічному відношенні (спів, називаючи ноти). Дякую! У такому ж темпі співаємо із словами. Іншим голосам прошу слідкувати очима нотний текст, про себе проспівувати свою партію (спів із словами). Дякую! У 3 такті виникли не чисті звуки. Зверніть увагу на це і повторимо зі зручного місця за моєю рукою (спів за рукою). Зверніть увагу на формування голосних, особливо в словах *лихоліття* (звук [i] ближче до [u], [o] прикрите, огублене), земля ([я] наближене до [o] – спів).

Прошу партію другого сопрано просольфеджувати у потрібному темпі (спів нотами). Співаємо із словами, тому що ви уже слідкували за вимогами, наголошеними для партії альтів. При співі слідкуємо за точною дикцією, формуванням голосних. (спів із словами). Дяку.! Попрошу поєднати два голоси: сопрано та альт. Звертаю вашу увагу на вступ. У вас у сполученні голосів звучить велика секунда. Добре вслуховуйтеся у цей інтервал, співайте якомога точніше, стійко за звуком, тримати інтонаційно обидва ці звуки (спів за рукою у вільному темпі).

Підключимо перше сопрано. Ваша мелодична лінія повинна звучати чітко, ясно, мелодійно (спів із словами). При з'єднанні усіх партій прошу слідкувати за диханням. Урочистий, суворий характер твору вимагає швидкого, короткого, активного дихання. Обов'язково зафіксуйте його, це допоможе вступити разом, підготувати необхідну атаку та хорошу опору звуку. Співаємо усі разом у стриманому темпі (спів). Співаємо в характері, уважно слухаємо вступ на інструменті. Слідкуйте за закінченням фраз – співати їх м'яко, довгі ноти тримати із тенденцією до підвищення.

Самостійні завдання для студентів

Письмово розробити план розучування твору (уривку) з хоровим колективом

1. Ф. Колесса – Т. Г. Шевченко. Заповіт (1 – 4 такти)

Andante moderato

Як ум-ру, то по-хо-вай-те

Як ум-ру, то по-хо-вай-те

ме-не на мо-ги-лі

2. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича. А вже весна

Allegretto

А вже вес-на, а вже крас-на!

із стріх во-да кап-ле, із стріх во-да кап-ле.

3. Литовська народна пісня в обробці В. Венцуса. Ой ти, мій дубочок

Спокійно
mp

Soprano I
Soprano II

Ой ти, мій ду-бо-чок, чом рости не хо-чеш,
Хи-лишся чо-му ти від мо-ро-зів лю-тих,

Alto

mp

Тема № 12. **Робота диригента над хоровим твором. Підбір хорового репертуару.**

Після вивчення диригентом хорового твору на фортепіано за ним йде другий етап - розучування та виконання твору з хором колективом. Розучування твору з хором можна умовно поділити на два етапи:

1. засвоєння вокально-технічної сторони;
2. робота над створенням художнього образу.

Обидва аспекти тісно взаємопов'язані, складаючи єдине ціле. На початку репетицій, особливо у тих випадках, коли доводиться працювати над твором без супроводу, необхідно дати хору ладотональний настрій (проспівати з хором гаму у висхідному або нисхідному русі, інтервали, тризвуки, акорди з розв'язанням в основну тональність, каданси тощо). При цьому потрібно слідкувати за правильним формуванням звуку, чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю як кожної партії, так хору в цілому. На початку репетиції необхідно провести розспівку протягом 5-7 хвилин, далі корисно розповісти про авторів тексту та музики, їх творчу стилістику, розповісти зміст твору. Зробити це треба у цікавій дохідливій формі. Потім керівник ознайомлює хористів з музикою, програючи її на фортепіано 2-3 рази, від початку до кінця та підспівуючи те чи інше місце. Окремо бажано дати

характеристику інструментального супроводу, якщо такий є. Виконавські наміри диригента мусять бути не лише зрозумілими хору, але й викликати співрозуміння серед співаків, захопити їх.

У залежності від кваліфікації хористів та ступеня складності хорového твору існують два способи його розучування:

- ✓ по партіях,
- ✓ усім хором.

Обидва способи мають свої достоїнства та недоліки. У першому випадку забезпечується тверде знання кожним співаком партії, але випускається із виду вокально-хоровий ансамбль, у другому - учасники колективу набирають досвіду ансамблевого співу, швидкого орієнтування в гармонічній обстановці, проте часто не всі беруть однаково активну участь у процесі репетиції. Тому в початковий період пропонується працювати по партіях або по групах, але тільки після попереднього осмислення твору усім хором.

При засвоєнні вокально-технічної сторони та роботі над створенням художнього образу диригент повинен створити план.

Виконавський план пов'язаний із становленням художнього образу та інтерпретацією твору. Тут практично втілюються його стилістичні особливості та мистецька цінність. Чим більш глибокий і багатий твір, тим складніше розкрити й донести до слухача його образ. Найперше завдання виконавця полягає в тому, щоб надати звучанню особливої характерності, індивідуальності і, таким чином, зробити виконання цікавим, яскравим, надати йому впливової сили. Не до кінця продумана та відчута виконавцем інтерпретація, якою б індивідуальною вона не була, ніколи не замінить авторську ідею виконавською. В активних пошуках внутрішнього змісту, у намаганнях проникнути у сутність кожної фрази поступово накреслюється виконавське бачення й тлумачення музики. Це дає виконавцю право на своє конкретне відчуття та вирішення художніх образів. На диригента покладається обов'язок вірно розшифрувати приховані в нотах думки та почуття

композитора, разом зі своїм виконавським колективом надати мертвим знакам натхнення та трепетної схвильованості життя, зображеним у хоровому творі. Пізнання змісту музики стає вирішальною умовою виконавської майстерності.

А щоб збагнути все, що автор втілює у даній музиці, потрібно багато вслуховуватися в неї. Почути і відчути музику є тим, що ми називаємо диригентською інтерпретацією хору. Постійний процес вслуховування у музику сприяє відточенню виконавської майстерності. Часто буває так, що план, який здається на дану пору досконалим, згодом не задовольняє диригента. Доводиться змінювати свої наміри, щодо виконання окремих фрагментів, або й цілого твору. Отже, тільки в результаті напружених пошуків керівник повинен прийти на першу репетицію до колективу з ясною ідейно-художньою програмою, яка б дозволила йому добиватися від виконавців того, що було завчасно їм продумано, відчуте та запрограмовано. Необхідно так вивчити партитуру, щоб будь-яка виконавська деталь була поміченою диригентом і досконало, відпрацьована хоровим колективом. Адже пропущена дрібниця може збіднити зміст, залишити його без суттєвих образних відтінків; щоб знати, якими виконавськими засобами відтворити думку автора, диригент повинен добре розібратися, якими музичними засобами втілена дана думка у творі.

Самостійні завдання для студентів

Підібрати хорові твори для виконання:

1. молодшим шкільним хором (1-3 класи);
2. студентським камерним 4-голосним мішаним хором;
3. хором ветеранів війни.

Тема № 13. **Хорова розспівка.**

1. Мета розспівки.
2. Послідовність проведення розспівки.

Розспівування хору – це свого роду вокально-слухова настройка співаків на початку занять або перед концертом. Своєю метою вона має підготовку кожного співака та всього хору до роботи над репертуаром і до концертного виконання. Розспівка може продовжуватися 10-15 хвилин і більше (коли включає роботу над вокальною технікою).

Завдання хорової розспівки - спів на єдиному правильному звучанні (на диханні, на правильній позиції), з чистою інтонацією, а також робота над ансамблем, строем (унісон, спів в. 2 та м. 2, мелодично та гармонічно, тризвуки акордів та їх обернень), активізація артикуляційного апарату, вправи на нюансування.

Хорова розспівка повинна починатись із зручних вправ на середніх нотах діапазону хорових партій, на невеликій звучності. Корисно співати вправи зверху вниз, для наведення на високу позицію, спів закритим ротом (мормурандо). Вправи не повинні бути довгими та складними, їх не слід часто змінювати. Матеріалом для розспівування можуть бути також фрагменти з музичних творів. Перші твори після розспівування хору не повинні бути надмірно складними у вокальному відношенні та ніби продовжувати ідею розспівки.

Вправи повинні використовуватися не безсистемно, а у відповідному порядку, наголошуючи на поступовість і різнобічність розвитку голосу та вокальної техніки співаків, а саме:

- Робота над диханням:

Цикл співочого дихання складається із трьох основних моментів:

а/ вдих короткий, але, по-можливості, спокійний, в характері і темпі виконуваного твору, помірний за кількістю вдихаємого повітря, без підняття плечей, при переважному розширенні нижніх ребер;

б/ затамування або затримання дихання перед атакою звуку;

в/ видих більш тривалий, економний, поступовий при збереженні положення вдиху за допомогою міжреберних м'язів і за рахунок плавного підтягування низу живота.

Навички співочого дихання формуються поступово з урахуванням вікових особливостей дітей (див. тему № 4). З погляду методики всю роботу у цьому напрямку можна розбити на три етапи. **На першому етапі** роботи з дітьми молодшого шкільного віку над навичками співочого дихання педагог обмежується тим, що досягає спокійного вдиху мимовільної регуляції видиху у процесі співу м'яким, легким, наспівним звуком. **На другому етапі** у роботі з дітьми середнього віку до навичок прищеплених молодшим школярам, додаються напрацювання відчуття розширення нижніх ребер при вдиху. **На третьому етапі** висувається умова зберігання вдихової "установки", тобто зберігання нижніх ребер в розширеному положенні при фонації музичної фрази. Умовами для успішної роботи над розвитком навичок правильного співочого дихання є підбір пісенного репертуару з поступово збільшеними музичними фразами, вміння вчителя активізувати психофізіологічний стан своїх учнів методом емоційної дії на них.

Для правильного засвоювання прийомів співочого дихання під час розспівування виконуються окремі вправи:

- ✓ Після вдиху учень вимовляє глухий губний приголосний **[ф]**, уявляючи, що він гасить свічку;
- ✓ Для відчуття руху діафрагми під час видиху поштовхами вимовляє приголосні **[н], [б], [в], [м]**;
- ✓ Відношення часу вдиху до часу видиху – 1:1, 1:2, 1:3, 1:4 із поступовим збільшенням часу видиху.

Ці вправи виконуються в ігровій формі.

Дихальні вправи

1. М'яко, по руці, взявши глибоке дихання "у живіт", співаки рівномірно, повільно та беззвучно видихають повітря, багаторазово вимовляючи приголосний **[Ф]**. При цьому повітряна хвиля ніби м'яко б'є в передню стінку живота. Вся увага співаючих концентрується на глибині дихання, роботі черевного пресу, збереженню повітря. Вправа виконується при повній фізичній свободі, м'яко.

Вправу без звуку слід сполучати з виконанням вправ на окремі голосні. В результаті тренувань у співаків виробляється рефлекторна навичка вірного співочого дихання, знімається непотрібна напруга м'язів, їх рухи стають скоординованими та цілеспрямованими.

2. Дуже корисно в якості тренування примусити співаків сприйняти відчуття беззвучного крику (беззвучно кричати **[А]**). При цьому увага повинна бути сконцентрована на відчуванні діафрагми: чим сильніший уявний крик, тим відчутніша важкість на діафрагмі.

3. Добре допомагає відчутти глибину дихання наступна вправа. Потрібно попросити співаючого "промукати", "пробасити" голосну **[А]** ніби із живота або "животом" і обов'язково відчутти при цьому залежність сили звуку від роботи діафрагми та черевного пресу: як тільки підвищується інтонація та посилюється звук, відразу відбувається відповідна реакція діафрагми – вона важчає, живіт трішки висувається вперед. Тобто співак повинен фізично відчутти повний взаємозв'язок між процесом дихання та звукоутворенням.

4. Інтонувати склад **[ОЙ]** на зручній висоті, імітуючи стан переляку. При цьому момент зародження звуку повинен бути стрімким, швидким, зафіксованим на діафрагмі; в цьому місці знаходиться опора звуку. Після фіксації початку звуку його слід продовжити, протягнути на голосну і, відчуваючи щільне, вільне звучання на опорі, на діафрагмі.

5. Співати звуки примарної зони, намагаючись якнайдовше утримувати їх на диханні. Кожний звук, взятий по руці диригента, тягнути рівно та вільно, без поштовхів, відчуваючи стан видиху, тобто якби на себе. Використовувати

голосні: [Ю], [У], [Я], [А], [О]. Пізніше, коли з'являться навички правильного дихання, можна перейти до вправи на філірування звуку.

6. Один звук (наприклад, *соль*) тягнеться на який-небудь склад [ЛІ], [ЛЕ], [ЛЯ] всіма учасниками хору в унісон. Керівник тактує на 2/4, показуючи постійне посилення звуку від *piano* до *forte*, після чого наступає *subjito piano*, яке знову приходить до *forte*. Так слід повторити декілька разів, добиваючись еластичного, гнучкого звуку, він повинен тягнутися ніби "гумовий", "полоскатись" за допомогою активної роботи стінок діафрагми живота. Виконувати вправу слід в повільному темпі, поступово доводячи її до швидкого темпу. Головне – щоб виконавці відчували залежність посилення звуку від напруги м'язів живота. Вправа добре тонізує, допомагає швидко придбати відчуття опори дихання. Рекомендується мати її в частому використанні, особливо у тих випадках, коли співаки з-за якихось причин перестають співати на опорі.

7. Короткий вдих за рукою диригента та довгий уповільнений видих з рахунком 1, 2, 3, 4, 5... З кожним разом при повторенні вправи видих продовжується за рахунок збільшення ряду цифр та поступового уповільнення темпу.

8. Короткий вдих з розширенням нижніх ребер та фіксацією на цьому уваги хористів. Кожний контролює свої рухи, поклавши долоні рук на нижні ребра. Видих довгий з рахунком. Ряд цифр також поступово збільшується.

9. Короткий вдих з розширенням нижніх ребер, затримка дихання, повільний видих з рахунком. При цьому співаки намагаються зберегти нижні ребра в положенні вдиху, тобто розвинутими.

10. Короткий вдих з розширенням нижніх ребер, затримка дихання, по руці диригента з м'якою атакою заспівати один звук в межах зони примарного звучання та тягнути його рівним та помірним по силі голосом. Спочатку звук продовжується 2-3 сек., потім постійно і поступово подовжується. Нижні ребра фіксуються в положенні вдиху.

Фонетичні вправи на склади, окремі короткі слова

- ✓ [У] - [О], - [А] - [Е] - [И];
- ✓ Ду, ду, ду...;
- ✓ Дудо, дудода, дудодаде, дудодадеді;
- ✓ Луло, лулола, лулолале, лулолелелі;
- ✓ Нуно...;
- ✓ Бубоба, бубобабе, бубобабебі, бом, бом, бім, бом;
- ✓ Бубо, бобо, бубо, боба, бобе, бі, бібо, бібі;
- ✓ Му, муму, мо, мі, мімі, ма, мамі;
- ✓ Мумо, мумомаме, мумомамемі;
- ✓ Пу, пуно, па, пуна, пі, пуні;
- ✓ Пуно, пунопа, пунопапе, пунопапені;
- ✓ Руро, рупора, рурораре, рурорарері;
- ✓ Сусосасесі, сусосасесі, сусосасесі;
- ✓ Тутотатеті...;
- ✓ Теж саме на: чу, цу, шу, жи, зу, фу, ву;
- ✓ Дру – дро – дра – дре - дри;
- ✓ Бру – бро – бра – бре – бри;
- ✓ Теж саме на: мру, друг, бруг, мруг, друн, брун, мрун, гду, пту, кшту, лгун, тпру, мсту, струн, лру, рлу, жду, джу, дзу, шву, шлу, флу, глу, фту, чту;
- ✓ Труляля, труляля, білібом, білібом, білібом;
- ✓ Буллоро, буллоро, буллоро;
- ✓ Ділідон, ділідон, ділідон;
- ✓ Мімімімімімімом, мімімімімімімом;
- ✓ Дядя, лью, п'ю, тьму, тьфу, як, рак, леле, люлю, сплю, братья, ны, вы-мы-ты, жжжжжжж, жаль, ззззз, рысь, рыбац.

- Настроювання унісону по руці:

- Вирівнювання, округлення голосних, розвиток мікстового звучання, згладжування регістрів:

а/

б/

Помірно

mp

Musical score for section б/ in 3/4 time. The vocal line (top staff) features a melodic line with a fermata over the final note, marked with a 'v' above it. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Vertical blue lines connect the vocal notes to the piano accompaniment. The key signature has two flats, and the dynamic is *mp*.

Ма...

mp

Ма...

в/

Помірно

mf

Musical score for section в/ in common time. The vocal line (top staff) features a melodic line with a long red slur over the first two phrases and a fermata over the final note, marked with a 'v' above it. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Vertical blue lines connect the vocal notes to the piano accompaniment. The key signature has two flats, and the dynamic is *mf*.

Ма...

mf

- Розслаблення щелепи і вправи на відкриття рота:

а/

Легко, прозоро

Тра-ля- ля, тра-ля- ля, тра-ля- ля-ля-ля-ля- ля!

і т. д.

Detailed description: This musical score is for exercise 'а/'. It is written in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Тра-ля- ля, тра-ля- ля, тра-ля- ля-ля-ля-ля- ля!'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A red circle highlights a specific chord in the piano accompaniment. The score concludes with 'і т. д.' (etc.).

б/

Легко, грайливо

Да, да, да, да, да, да... да, да, да, да, да.

mf

і т. д.

Detailed description: This musical score is for exercise 'б/'. It is written in 4/4 time and consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Да, да, да, да, да, да... да, да, да, да, да.'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A red circle highlights a specific chord in the piano accompaniment. The score concludes with 'і т. д.' (etc.).

в/

mf

Да, да, да, да, да, да, да, да, да.

mf

Detailed description: This musical score is for exercise 'в/'. It is written in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Да, да, да, да, да, да, да, да, да.'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The score concludes with 'і т. д.' (etc.).

- Робота над дикцією:

Скороговки, що сприяють розробці артикуляційного апарату.

Сім братів малярів
 В королівстві кольорів
 Кожен маляр королює –
 В королівстві малярує.

(див. Додаток № 2).

- відпрацювання унісону:

5

сам бро-дят, в скрипоч-ку иг- ра- ют, Ва-ню поте- ша- ют.

11

- Робота над артикуляцією голосних і приголосних:

а/

Хо- ро- шо ле- теть в экс-прес-се, рас-се- ка- я встречный ве-тер, хо- ро- шо на са- мо- лё- те мчатъ- ся в не- бе го- лу- бом. Мож-но е- хать на ма- ши- не, на ли- хом мо- то- цик-ле- те, толь-ко я пред- по- чи- та- ю пу- те- шест-во- вать пеш-ком.

а) б) в) г)

Лю- лю- лю. Ду-ду-ду-ду-ду. Льо-льо-льо-льо-льо Ду- ду-

8 д) е)

ду- ду- ду- ду. Лю-лю-лю-лю-лю. Мі- мі- мі- мі- мі-

14 ж)

мі. Гу- гу- гу- гу- гу- гу- гу- гу- гу.

- Робота над кантиленою, наспівним легким звучанням:

mf

Га- ля по са- доч- ку хо-

mf

5 ди- ла, хус-точ-ку бі- лень- ку згу- би- ла.

- Напрацювання кантиленного та уривчастого характеру звуковедення:

p

Сон при-хо-дит на по- рог, креп- ко, креп - ко

5

спи ты! Сто пу- тей, сто до- рог для те- бя от- кры- ты.

- Перехід до двоголосся:

а/

Музична партитура першого системного зразка. Вона складається з трьох систем: двох голосних партій (верхня та нижня) та фортепіанного супроводу. Темп і ритм позначені як 3/4. Голосні партії містять ліричні тексти: "Да, да, да..." та "Ля, ля, ля...". Фортепіанний супровід виконує мелодичні лінії з використанням акордів та фігурних басів.

Музична партитура другого системного зразка. Ця система продовжує мелодію та супровід з першої системи. Вона складається з трьох систем: двох голосних партій та фортепіанного супроводу. На початку цієї системи вказано номер такту "6". Зміна тональності відбувається в кінці системи, що позначено ключовими знаками (бемоль та дієза).

a1/

Музична партитура для голосу в 2/4 такті. Ритмічний малюнок складається з чотирьох груп нот: перша група — чотири восьмі ноті (два наголоси), друга група — чотири восьмі ноті (два наголоси), третя група — чотири восьмі ноті (два наголоси), четверта група — чотири восьмі ноті (два наголоси). Під нотами вказано текст: Впе- рёд! Впе- рёд! До- ро- га нас зо- вёт!

б/

Музична партитура для голосу в 4/4 такті. Ритмічний малюнок складається з чотирьох груп нот: перша група — чотири чверті ноті (два наголоси), друга група — чотири чверті ноті (два наголоси), третя група — чотири чверті ноті (два наголоси), четверта група — чотири чверті ноті (два наголоси). Під нотами вказано текст: (закр. ртом)

в/

Музична партитура для голосу в 3/4 такті. Ритмічний малюнок складається з чотирьох груп нот: перша група — чотири восьмі ноті (два наголоси), друга група — чотири восьмі ноті (два наголоси), третя група — чотири восьмі ноті (два наголоси), четверта група — чотири восьмі ноті (два наголоси). Під нотами вказано текст: *tr* Гей ты, Вис- ла го- лу- ба- я, лес вокруг, лес вок- руг. Під нотами вказано текст: (закр. ртом)

- Виховування легкості та рухливості голосу (більш пізні етапи):

Музична партитура для голосу та фортепіано в 2/4 такті. Ритмічний малюнок складається з чотирьох груп нот: перша група — чотири восьмі ноті (два наголоси), друга група — чотири восьмі ноті (два наголоси), третя група — чотири восьмі ноті (два наголоси), четверта група — чотири восьмі ноті (два наголоси). Під нотами вказано текст: *tr* А, а, а, а, а, а. Під нотами вказано текст: *tr* И т. д.

- Напрацювання енергійного форте та м'якого піано, посилення та зменшення звучання:

а/

The musical score consists of two systems. The first system is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *mf* dynamic marking and a slur over the first six notes, followed by a breath mark (V) and a slur over the next six notes. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic marking and consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system also begins with a *mf* dynamic marking. The vocal line has a slur over the first seven notes, followed by a fermata over the eighth note. The piano accompaniment continues with chords and a bass line, including a change in key signature to three flats (B-flat major/C minor) in the final measure.

4

mf

Ля, ля,

mf

4

ля, а, а, а, а, а, а, а, а.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The music is in 4/4 time. The first system begins with a vocal line marked *p* (piano) and lyrics "A, a,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics "a, a." and ends with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern throughout.

- Навички інтонування хроматизмів:

а/

mf

У ста-рой у о-ко-лицы ро-ди-мо-го се-ла.

mf

б/

f

Я ма-ленький со-вё-нок. Ку-да я по-ле-чу? Мне

f

5

груст-но тём- ной но- чью, я в дом род- ной хо- чу.

- Напрацювання навичок триголосся та багатоголосся:

а/

б/

Пе- ре- вей- ся, хме- лёк, пе- ре- вей- ся хме- лёк.

В/

Га- га, га- га, га- га, га- га, га- га, га- га,

This musical system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a vocal line with eighth notes and a piano accompaniment of chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line with eighth notes.

га- га, га- га! Во- семь бы- ло гу- со- чек, гу-

This system continues the musical piece. The vocal line in the upper staff includes the lyrics 'га- га, га- га! Во- семь бы- ло гу- со- чек, гу-'. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass staff.

сей, гу- сей, во- семь бы- ло гу- со- чек, гу- сей, гу-сей.

The final system of section В/ shows the vocal line concluding with 'сей, гу- сей, во- семь бы- ло гу- со- чек, гу- сей, гу-сей.'. The piano accompaniment ends with a double bar line.

Г/

pp
Солн- це со-кры- лось, ды- мят- ся до- ли- ны,
чуть ше- ве-лят- ся лес- ны- е вер- ши- ны.

pp

This system is in a different key signature (two flats) and a 12/8 time signature. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics describe a scene in a forest. The piano part is marked *pp* (pianissimo).

Тема №14. Передумови переходу до двоголосного співу. Методика вивчення канону. Вивчення дво -, три - та багатоголосних творів.

Передумовою успішного розвитку гармонічного слуху в процесі хорового співу є:

- чистий унісон,
- добрий ансамбль,
- оволодіння елементарними співочими навиками,
- розвиток слухової уваги.

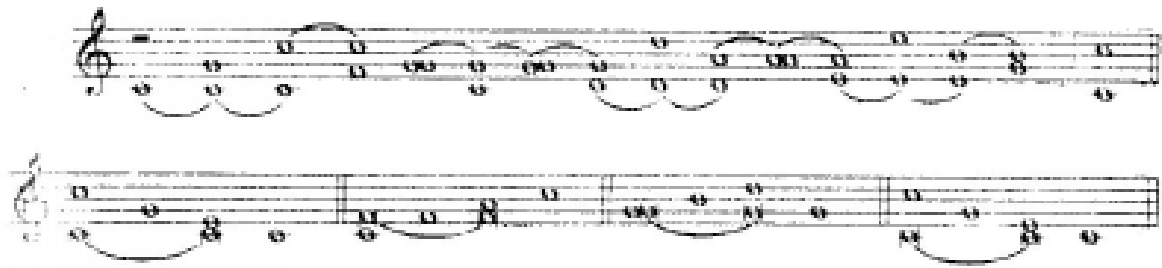
Попередньою підготовкою до двоголосного співу є:

- виконання пісень з недублюючим акомпанементом;
- одноголосний спів з одночасним виконанням другого голосу вчителем;
- спів окремих почутих звуків в інтервалах, акордах;
- спів одноголосних пісень окремими групами учнів.

Велике значення в попередній підготовці є також ритмічне багатоголосне виховання:

- гра типу "луна",
- "достворюй свій ритмічний малюнок",
- "створи власну ритмічну партитуру".

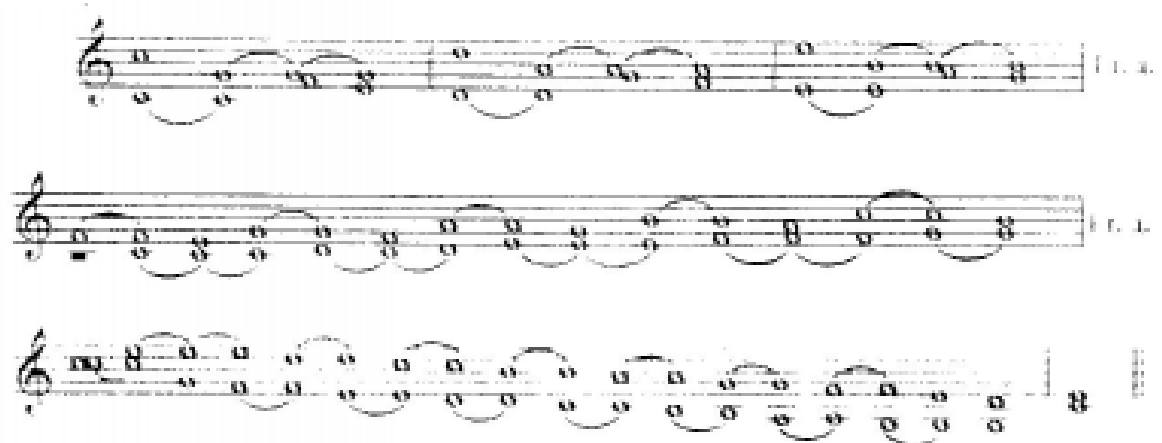
Велику роль в процесі розвитку гармонічного слуху відіграють спеціальні вправи (у розспівках), які розвивають гармонічний слух учнів. Двоголосний та триголосний спів необхідно практикувати паралельно з одноголосним на різних етапах навчального процесу. Багатоголосся вже з самих початків виховує гармонічне чуття та сприяє кращій орієнтації на точну інтонацію. Тому у двоголосній розспівці другий голос має вводиться спочатку як квінта або кварта (тобто, на чистих інтервалах), або ж витримуватись на основних тонах головних тризвуків, у той же час перший голос виконує розкладені тризвуки:



Розспівка поступово ускладнюється введенням недосконалих консонансів – терцій та секст:



а пізніше – дисонуючих співзвуч – секунд і септим; на цьому етапі необхідно звернути увагу на трактуванні кварта, як дисонансу:



Поступовість нарощування труднощів у напрацюванні навичок двоголосного співу можна продовжувати в творах, що спеціально добираються:

- а) спів двоголосного бурдону (один голос витримується на одному звуці, другий веде мелодію. Наприклад, польська народна пісня "Вісла":

mp Гей ты, Вис- ла го- лу- ба- я, лес вокруг, лес вок- руг.

(закр. ртом)

б) почерговий спів кожної хорової партії окремо у вигляді перегукування. Наприклад, Р. Паулс – Аспазія „Воскова башта” (український текст В. Плющика):

Весело

mf

Сон- це вста- ло,

mf

бджіл зі- зва- ло з вос- ку за- мок бу- ду- вать: вік- на й баш- ти -

8

й сті-ни з вос-ку,

все ча-рун-ки, все каз-ко-ві ві-зе-рун-ки-

12

вже сто-ять

й сті-ни з вос-ку,

й сті-ни з вос-ку

вже сто-ять,

16

вже сто-ять.

й сті-ни з вос-ку

вже сто-ять.

20

Вже сто- ять

Й сті- ни з вос- ку

Й сті- ни з вос- ку

Вже сто- ять.

24

Вже сто- ять...

Й сті- ни з вос- ку

Вже сто- ять...

З вос- ку...

28

2. От будова пречудова!
 Вийшли всі на толоку!
 Ось підлога тут медова,
 А сходинок із пилку.

3. Всі юрбою там рікою
 Ллють медовий аромат,
 Срібні кухлі й філіжанки
 На столах усіх стоять.

с) епізодичне двоголосся в каденції:



d) розхідне двоголосся:



е) паралельне двоголосся терціями та секстами, В. Калінніков "Сосни":



Методика вивчення канону.

Форма канону постійно використовується в практиці розвитку навичок багатоголосся. Найбільш складним моментом у виконанні канону є вступ другого голосу. Так як прослуховуючи партію ведучого голосу, діти подумки продовжують співати мелодію, тому збиваються, не попадаючи на перший звук канону. В зв'язку з цим, слід, виконуючи мелодію, постійно повертатися до її початку:

Со вью- ном я хо- жу, с зо- ло- тым я хо- жу...
і т. д.

Потім можна перейти до гри "луна", розбивши хор на дві групи. Перша група співає дзвінко на форте перший такт пісні, друга – повторює тихо, ніби відлуння. Потім перша виконує наступний такт, друга – тихо повторює її:

Со вью- ном я хо- жу.
Со вью- ном я хо- жу.

Гру можна продовжувати ще й так: перша співає тихо, а друга повторює мелодію голосно, потім друга група абсолютно точно копіює виконання першої. Дуже добре, коли при цьому перша група буде постійно змінювати характер звуковедення, динаміку та темп.

Далі, виконуючи пісню канонем, корисно весь час давати деяку перевагу одній з груп: скажімо, починаючі виконують свою мелодію тихо, а інші – голосно, або одна група співає з текстом, а друга – на будь-який склад. Спів канонем полегшує засвоєння всіх інших видів двоголосся, особливо "втори".

Міцні навички двоголосного співу – це основа для переходу до три - та багатоголосся, ділення хору на хорові партії: сопрано перше та друге, альт перший та другий.

При переході до триголосного співу пропонуються твори з поступовим нарощуванням труднощів:

- епізодичне триголося в піснях з самостійною мелодичною лінією перших та других голосів та витримані звуки у третьому:

p

Сле-ти к нам ти-хий ве-чер, на мир-ны-е по-ля

p

Слети ты, ве-чер, к нам на по-ля

- пісні, що починаються з одного звуку при самостійному русі мелодії у кожній хорівій партії, словацька народна пісня "Гуси-гусочки":

Га- га, га- га, га- га, га- га, га- га, га- га,

га- га, га- га! Во- семь бы- ло гу- со- чек, гу-

сей, гу- сей, во- семь бы- ло гу- со- чек, гу- сей, гу-сей.

- канони;
- рух терціями у двох партіях та самостійна мелодична лінія у третій партії:

Denn das Ge- setz der Gei- stes der da le-

Denn, denn das Ge- setz

ben- dig ma- chet in Christo Je- su,

der Gei- stes des da le- ben- dig

- строга акордова фактура при ведучій мелодичній лінії в партії першого сопрано та другорядних, що не мають самостійної мелодії – друге сопрано та альт – як найбільш складний вид триголосся:

Многи- е ле- та, мно- ги- е ле- та, мно- ги- е ле- та Вам на зем- ле!

Самостійні завдання для студентів

Підготувати доповідь

1. Робота над ритмічним багатоголоссям.

2. Робота над бур донним двоголоссям.

3. Робота над каноном.

Тести

1. Вокаліз – це:

а/ система сили звучання голосних у певній мові;

б/ вправа для розспівування;

в/ правила вокальної вимови.

2. Хроматичний півтон вгору інтонується:

а/ високо;

б/ стійко;

в/ з тенденцією до підвищення.

3. Інтонування в хорі базується на:

а/ хейрономії;

б/ вивірених вертикалі;

в/ ладовій основі.

4. Передумовою переходу до двоголосся є:

а/ канон;

б/ терцове двоголосся;

в/ ритмічне багатоголосся.

5. Кластерні співзвуччя корегуються за допомогою:

а/ роботи з окремими партіями;

б/ нашаруванням звуків знизу догори;

в/ динамічними умовами.

6. Що називаємо початком багатоголосного співу:

а/ кант;

б/ строчний спів;

в/ партесний спів.

Настроювання за камертоном Ля в мажорні та мінорні тризвуки

В. Артамонова

I група

Камертон Ля A-dur (moll)

Камертон Ля D-dur (moll)

Камертон Ля F-dur

Камертон Ля fis-moll

II група

Камертон Ля C-dur (moll)

Камертон Ля G-dur (moll)

Камертон Ля E-dur (moll)

Камертон Ля H-dur (moll)

III группа

Камертон Ля В-dur (moll)



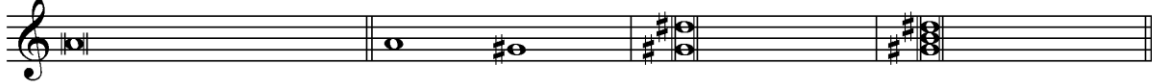
Камертон Ля Es-dur (moll)



Камертон Ля Cis-dur (moll)



Камертон Ля gis-moll



Камертон Ля Ges-dur

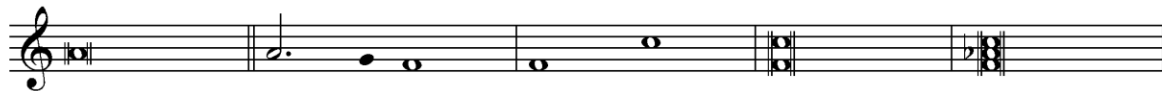


IV группа

Камертон Ля As-dur (moll)



Камертон Ля f-moll



Камертон Ля Des-dur



Камертон Ля Fis-dur



Камертон Ля dis-moll



Камертон Ля Ais-dur



Камертон Ля Ces-dur



В'язь за в'язи в'яза взяв
В'язю в'язи зав'язав.

Русі вуса у вівса
Вуса вся краса вівса.

В будь-якого будяка
Будячиха будь-яка.

Стрибає зай від радощів
Пора дощів, парад дощів.
Та чи не зайві радощі,
Як ллють немов з відра дощі.

Скрекоче сорока сороці
А я у строчій сороці.
Сорока сороці скрекоче,
А в мене пір'ячко строче.

Джміль гуде і жук гуде
Хто кого перегуде.

Їхав лис через ліс,
Лисеняткам капці ніс.
Щоб соснові шишки
Не кололи ніжки.

Дві подружки сірі мишки
Погуляти вийшли трішки.
Раптом котик їм навстріч,
Мишки в шпарку шурх під піч.

Вересень вересом вистелив ліс,
Хай він цвіте для дубів і беріз.
Що одяглися у жовті плащі
І виглядають осінні дощі.

Бурі бобри брід перебрели,
Забули бобри забрати торби.

Ховрахи хотіли хліба
Ховрахам давали рибу.
Ховрахи халви хотіли,
Та просити не уміли.

В горішнику горішина горішками обвішана.
Оришка та Тимішко трусять горішки.

Всім сподобалось це куце пуценя.

Віл вола не поневолить.

Ніс Гриць пиріг через поріг.

Бабин біб розцвів у дощ,
Буде бабі біб у борщ.

Ой, був собі коточок,
Украв собі клубочок,
Та й сховався у куточок.

Не клюй курку крупку
Не кури котку люльку.

Ішла баба дубнячком
Зачепилась гапличком
Сюди смик, туди смик:
Одчепися мій гаплик.

Напекли млинців
Назвали кравців
А кравець за млинець
Та й побіг у танець.

У стозі пшениця під стогом криниця
Там шука-риба грала
Золоте перо мала.
Сама собі дивувалась,
Що хороше вигравала.

Лис малий і більший лис
По гриби ходили в ліс.
Заздрить білка в лісі лису –
Лис лисичка ніс із лісу.

Лиска лащить лисеня,
А лосиха – лосеня.
Лев ласкаво лапою
Левенятко ляпає.

Зелен, зелен льон у полі,
Буде Лялі з льону льоля.
Білим, білим білована,
Мов лілея мальована.

Мала з села вела вола.
В село віл малу вів.

Мила милитись не вмiла.
Мила мило з рук не змила.

Мама милила уміло,
Мама з Мили мило змила.

Дівчинка Люба всім людям люба,
Тому що Любі всі люди любі.

Заєць зяблика зустрів:
- Зебру зжер! Зміноку з'їв!
Зяблик зойкнув – значить заєць -
Задавала і зухвалець.

Залізне зубило залізо любило,
Зубило в залізо залізно залізло.

Зайчик зілля з'їв у Зіни,
Захотів заїсти сіном.
Зіна зойкнула у сінях:
- Де ж узяти зайцю сіно?

Семен сіно віз – не довіз.
Лишив сани – узяв віз.

Коза у лузі – лоза у тузі.
Бери лозу, жени козу.

Жовте жито жук жував,
Із Женею жартував.
Жартом – жартом і у Жені
Жвавий Жук живе у жмені.

Біжить стежина поміж ожини.
І вже у Жені ожини жменя.

Женя з бджільми не дружив –
Завжди Женя бджіл дражнив.
Женю бджоли не жаліли –
Та дражнила нажалили!
- Знай!

В ямі не спиться вусатому сому,
Сому вусатому сумно самому.

Сонце гріє, аж пече,
З сома сьомий піт тече.
Радить сому сонний кит:
- Покупатись, соме, слід.

Гусак-кусак сичав на сак,
Та сам гусак піймавсь у сак.

На столі стоїть сільниця,
У сільниці сіль.

Косар скошив увесь овес.

У маленької Сані перекинулись сани.

Принеси, сину, синьку,
Підсиніть, мамо, косинку,
Підсиніть собі сорочку –
Піднеси ж синьку, синочку.

Коса косить – бруса просить.
Косар Герасим погострив –
Клин покосив.

Соловей солов'ят від сонечка заслони́в.

Ми носили воду в ситі,
Та дерева не політи.
Воду в ситі не носити,
Саду ситом не полити.

Салить Сава Славі сало,
Бо без солі сало в Слави.

Зраділи туристи – річка,
В річці-раки і риба.
Гарно на річці рибалити.

Серед ночі два кроти
Налякались темноти,
Тож втекли мерщій із двору
У свою глибоку нору.

Непосида галка Клара
Окуляри в Карла вкрала.
На гілляку сіла: - Карр!
Я сьогодні буду Карл.

Рогата корівка реве.
Романко травичку рве.

На річці Лука спіймав рака у рукав.

Шило шубку Шурі шило,
Шовком, шерстю шви обшило.
Вийшла шуба прехороша
Нашій Шурі на порошу.

На шафі шапка, у шафі – шуба.

У Шури шашки. У Саші – шишки.

Тишком-нишком
Вийшла мишка із нори.
В шкреботушки ніс
І вушка догори.

Для мишки немає звіра
Страшнішого від кішки.

Вибіг Гришка на доріжку,
На доріжці сидить кішка.
Взяв з доріжки Гришка кішку,
Хай піймає кішка мишку.

Шматок сальця шукає мишка,
У нашій шафі шарудить,
Як шугоне на мишку кішка,
А мишка шусь у шпарку вмить.

Осінь блись – лисіє ліс.
Як лісує в лісі лис?
Ні одна галява лиса
Не укриє віттям лиса.
Лис трима по вітру ніс,
Вже лякає лиса ліс.

(В. Плющик)

Стали лисами лисята,
Стали лосями лосята.
Лис пор листі ходить нишком,
Лис шука у листі мишку,
Лися килимом вляглося,
Лось бере на роги лося.

(В. Плющик)

Ліс шепоче падолистом –
Шамотина, шурхотина...
І красується намистом
На узліссі горобина.

(В. Плющик)

У вдови в дому дым.

Семен семена, семени, сеял.

Парася по росе просо просевала.

Два щенка щека к щеке щетку щиплют в уголке.

Дмитрий Дмитриевич Дмитриев в Дмитрове.

На дворе – трава, на траве – дрова.

Шофер Саша на шоссе шасси сшиб.

В Монголии не растут магнолии.

Садовник с Адой в саду рассаду садит.

Чтец чтеца чтит тщетно.

Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет.

Фрол Флеров Флоре вторил во вторник.

У Прова корова здорова.

Пров говорил про Прокопия, Прокопий – про Прова.

Опанас взрастил ананас.

От топота копыт, пыль по полю летит.

На печи свечи.

Хороша пшенная каша, хороша и Паша.

Жук жужжит.

У Степана Стопани в степи сто пони

Скопидом, купи дом на Дону с купидонами.

Хлеба краюха Глеба по уху ухнула.

Фрол дрова колол.

Шли мыши по крыше.

Ужи уже в луже.

Платон Платонов плот плотно к плотине приплотил.

У быка бела губа была тупа.

Жили гули, лили пули в Ливерпуле.

Бобры добры, бодры.

Купи кипу пик.

Серп серебряный куст сирени срезал.

Дарю Дарью дарами.

Во рву траву рву.

Клим Клименов в Клину клин клином выклинивал.

Горошек – за грошик, за полушку – телушку.
Король орел, орел король.

Петр Петру пек пироги.

Шел косой козел с косой.

Босой Сысой сено косит косой.

На лозе оса, а в лозе коза.

Роса на траве, трава на дворе.

Оса на ноги боса и без пояса.

Веселей, Савелий, сено пошевеливай.

Проворонила ворона вороненка.

У осы не усы, не усищи, а усики.

Пошла Поля полоть в поле.

Саша шапкой шишку сшиб.

Сшила Саша Сашке шапку.

Шли три мужчины из-под Костромщины.

Осип охрип, Архип осип.

Баран-буян залез в бурьян.

Гроза грозна, грозна гроза.

Крот рыл, рыл, недорыл.

Сыпь песочек в черненький черепочек.

У Кондрата куртка коротковата.

Шесть мышат в шалаше шуршат.

Водовоз вез воду из водопровода.

На возу коза, под возом лоза.

За шоссе шуршали мыши в камыше.

У щучки чешуйка, у чушки щетинка.

Носит Сеня в сени сено,
Спать на сене будет Сеня.

Опять пять ребят
Нашли пять опят.

Летела гагара над амбаром,
А в амбаре сидела другая гагара.

Три сороки-тараторки
Тараторили на горке.

Съел Валерик вареник,
А Валушка ватрушку.

В тину невод закину,
С тиной и выну.

Толком толковать,
Да без толку расперетолковывать.

Летят три пичужки –
Через три пустых избушки.

Батон, бублик, баранку –
Пекарь испек спозаранку.

От топота копыт
Пыль по полю летит.

Шел Егор через двор,
Нес топор чинить забор.

Купили нашей Вареньке
Варежки и валенки.

В нашей покупке –
Крупы и крупки.

Стоит воз овса,
Возле воза овца.

В пруду у Поликарпа –
Три карася, три карпа.

Около кола вьюн и хмель
Вьются на плетень,
Вьются, плетутся, заплетаются,
Расперезавиваются.

Вышла курочка из-под друдучка,
И опять под друдучок.

Ворона воровала цыплят,
А Варвара караулила.

Кашевар кашу варил,
Подваривал да недоварил.

Несет колпак Проха,
А в колпаке полколпака гороха.

У бобра шапка добра,

А у бобрят богаче наряд.

Поля поле поливает,
Полет и перепальывает.

В получетверине гороха –
Нет и получетверика червоточинки.

Стоит копна с подприкопеночком,
А под копной перепелка с перепеленочком.

Коваль колокол ковал.
Ковал и перековывал.

Ходит квочка – около дворочка,
Водит деток – около клеток.

В сугробе Егорка барахтался,
Барахтался и не выбарахтался.

Дал Макар Роману карамель,
А Роман Макару карандаш.

Карась, в лаз не лазь,
Застрял в лазе карась.

Съел-поел Иван –
33 пирога с пирогом
И все с творогом.

Маленькая болтунья
Молоко болтала
И не выболтала.

Бык тупогуб,
Тупогубенький бычок,
У быка была губа тупа.

Ты, молодец, скажи молодцу:
Пусть молодец молодцу скажет,
Пусть молодец теленка привяжет.

Пыль по избе,
Ласточка из-под избы –
И опять под избу.

За пять мышей
Берут пять грошей.
А за мышей поплоше –

Берут по два гроша.

Дед Данила
Делил дыню –
Дольку Диме,
Дольку Дине.

Пошел спозаранку
Назар на базар.
Купил там козу
И корзину назар.

Хоть щука и востра,
Да не съест ерша с хвоста.
На ерша хороша верша.

Пей, пей, Еремей, -
Не болотная вода,
Из колодца она.

Краб крабу сделал грабли,
Подарил грабли крабу.
- Грабь граблями гравий, краб!

В печурке:
Три курки,
Три гуся,
Три утки.

Коси, коса,
Пока роса.
Роса долой
И мы долой.

На дворе трава,
На траве дрова,
Не руби дрова
Посреди двора.

Бредут бобры
В сыры боры.
Несут бобры –
Бобрятам дары.

Мышка сушек засушила,
Мышка мышек пригласила.
Мышки сушки кушать стали,
Мышки зубики сломали.

Хитрую сороку
Поймать морока,
А сорок сорок –

Сорок морок.

Тимошкина шавка
Тявкнула на Пашку.
Бьет Пашка шапкой
Тимошкину шавку.

Береза зеленолистая,
По корню – коренистая,
По середке – суковатая,
По вершине высококудреватая.

Сидит заяц косой,
За осокой травой.
Смотрит косой,
Как девица с косой
Косит траву косой.

Стоит Петр на копне
В попоне и колпаке.
А в попоне у Петра
Гороха полколпака.

По нас Афанас –
Пусть он у нас.
А не по нас Афанас –
Поди прочь от нас.

На угорке, на пригорке
Стоят 32 Егорки:
Раз – Егорка,
Два – Егорка,
Три – Егорка,
Четыре – Егорки... (и т. д.)

Бежит боровок,
Белорыл, белоног.
Перерыл перелог.
Вырыл боровок
Рылом да полрылом –
Ребро да полребра.

Семь суток сорока старалась, спешила,
Себе сапоги сыромятные сшила.
Сказала сова соседке синице:
- Стать самой красивой сорока стремится.

Старый Семен сказал своим сыновьям:
- Скосите стог сена. –
Сыновья скосили стог сена.
Старый Семен сказал сыновьям:
- Спасибо!

Петр Петрович, по прозвищу Перепелович,
Поймал перепелку, понес продавать,
Просил полтину, получил половину.

Старик спросил старуху:
- Сколько стоит стог старого сена?
Старуха сказала старику:
- Стог старого сена стоит сто рублей.

Відомості про хори, які виступають на території Української держави

Впродовж багатьох століть Грузія постійно захищалась від іноземних завойовників. І все ж грузинський народ зберіг свою мову, віросповідання, самобутню пісенну культуру, основою якої є багатоголосся (притому, що пісенна творчість сусідніх країн Грузії – монодична).

Ансамбль "Руставі" був створений у 1968 році. Відтоді у Грузії не проводилось жодного важливого заходу без участі "Руставі". За цей час відбулось понад півтори тисячі концертних виступів цього колективу.

У грузинській народній пісні кожен голос веде свою лінію, тому на долю співаків "Руставі", які одночасно є солістами й хористами, випадає велике творче навантаження, що вимагає від них високої професійної та виконавської культури. Більшість артистів ансамблю отримали освіту у Тбіліській державній консерваторії імені В. Сараджишвілі.

До складу "Руставі" входять представники різних регіонів Грузії, які збагачують репертуар не тільки колоритом свого рідного краю, а й його піснями, глибоким знанням традицій і специфіки виконавської манери. Тембр голосу кожного співака має своєрідне національне забарвлення. Слухаючи "Руставі", ми пересвідчуємося в тому, що грузинський народ прекрасно володіє особливостями вокального мистецтва. На цій основі він робив власний стиль виконання, який з точки зору інтонування, вокалу, співаючої техніки, доведеної до віртуозності, являє собою вражаюче явище.

Ансамбль "Руставі" *зберіг форму і структуру камерно-етнографічних хорів*, зумівши подолати національну замкненість окремих куточків Грузії, досконало оволодівши багатим грузинським фольклором з усією його жанровою різноманітністю, і водночас набув рис академічного хорового колективу.

Творчість ансамблю найкраще представляє виданий у 1981 році комплект платівок, що включає 60 грузинських народних пісень і пісне співів. До цієї антології увійшли унікальні зразки грузинського музичного фольклору. За свою діяльність Державний вокальний ансамбль "Руставі" та *його керівник – народний артист Грузії Ангор Еркмайшвілі* – були удостоєні премії імені Захарія Паліашвілі.

У різних регіонах Грузії поряд із суто вокальною музикою збереглися прекрасні зразки пісень, які виконуються під акомпанемент народних інструментів (чонгурі, сала мурі, чангі та ін.). "Руставі" блискуче оволодів і цим видом народної музичної творчості.

Ансамбль "Руставі" – постійно в дорозі. Географія його поїздок вражає своїми масштабами: Франція та Іспанія, Бельгія та Югославія, Англія та Польща, Сирія, Йорданія, Марокко, Алжир і Гвінея, Швейцарія і Люксембург, Німеччина, Угорщина, Чехія, Фінляндія, Голландія.

Де б не виступали артисти ансамблю "Руставі", вони завжди переконуються у величезній силі впливу грузинських народних пісень.

Камерний хор ім. Боршнянського Чернігівського філармонійного центру фестивалів та концертних програм заснований у 1996 році за ініціативою кваліфікованого хормейстера, заслуженого діяча мистецтв України *Любомира Боднарука*. Колектив хору молодіжний і складається в основному з випускників Чернігівського музичного училища імені Л. Ревуцького.

Художній керівник колективу, вихованець львівської хорової школи, на практиці довів, що хорові традиції і надбання видатних попередників є доброю основою для розвитку сучасного хорового співу. Л. Боднарук плідно поєднує творчу роботу з педагогічною, керуючи студентським хором Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького та викладаючи уроки з диригування. На громадських засадах він очолює обласне відділення Хорового товариства України ім. М. Леонтовича і є постійним головним хормейстером усіх творчих звітів області у столиці та мистецьких заходів в області. Л. Боднарук не байдужий і до дитячого хорового співу. З його ініціативи і за підтримки управління культури

започатковано з 1996 року обласний хоровий фестиваль "Свято хору" та "Сонечко" на батьківщині Л. Ревуцького – в с. Іржавець.

Камерний хор є палким пропагандистом української хорової музики, здійснюючи тематичні програми з творів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, музики до Кобзаря, активно пропагує музику Л. Дичко, В. Стеценка, О. Некрасова, І. Тараненка, Л. Колодуба.

Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського при обласному філармонійному центрі фестивалів і концертних програм живе цікавим творчим життям. У 2000 році хор брав участь у міжнародному хоровому фестивалі в м. Глівіце (Польща) "Карміна-2000"; здобув "Гран-прі" на міжнародному конкурсі камерних хорів "Ялта – Вікторія – 2001"; став лауреатом мистецьких міжнародних фестивалів "Галицькі передзвони" в Івано-Франківську, "Мрії" у Львові.

На початку цього року колектив здійснив гастрольну поїздку до Баварії (Мюнхен, Меммінгем, Ульм, фестиваль Баварської євангельсько-лютеранської церкви), а у квітні взяв участь у фестивалі з нагоди святкування вступу Польщі до Європейського Союзу в м. Глівіце (Польща).

Камерний хор "Кредо" був заснований у квітні 2002 року. Учасники хору – професійні співаки, випускники та студенти Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Державного університету культури та мистецтв. **Очолили колектив диригент Богдан Пліш та директор Олена Мушко.**

Одним з пріоритетних напрямів діяльності хору є ознайомлення публіки з невідомими та рідко виконуваними світськими й духовними творами. При виконанні духовної музики артисти хору намагаються органічно поєднати високий художній рівень з емоційністю та натхненням щирої молитви.

До репертуару колективу поряд з великими циклічними творами входить чимало духовних концертів та піснеспівів різних авторів, а також твори світського характеру. Окрему сторінку складає фольклорна музика.

Етапними подіями в житті колективу стали прем'єрні виконання в Києві "Демественної літургії" О. Гречанінова та циклу "Піснеспіви та молитви" Г. Свиридова.

У березні 2004 року хор здійснив запис компакт-диску з циклом Георгія Свиридова, який було презентовано в рамках XIV міжнародного фестивалю "Прем'єри сезону".

Хорова академічна капела "Почайна" заснована у 1986 році і вже 12 років функціонує при Національному університеті "Києво-Могилянська академія". Колектив капели продовжує славетні традиції відродженої Академії, яка з часів свого існування була не тільки освітнім закладом, а й значним культурним і музичним осередком. Капела налічує більше 80 співаків, майже всі вони – студенти НаУКМА.

Засновник і незмінний керівник "Почайни" – Олександр Жигун. Його талант, висока професійність, музичний смак і величезна самовіддача стали тією генеруючою, завдяки якій творчий колектив досягає успіхів.

Основний доробок капели – відновлені твори видатних українських композиторів XVIII – XIX століть, вихованців Києво-Могилянської академії – Максима Березовського та Артемія Веделя. Деякі з них з них виконує тільки "Почайна". А ще в її виконанні звучить духовна музика М. Дилецького, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка й такі перлини світової класики, як "Маріацельська меса" Й. Гайдна, "Глорія" А. Вівальді, "Реквієм" В. А. Моцарта, "Реквієм" Л. Керубіні, "Літургія св. Іоанна Златоуста" С. Рахманінова, К. Стеценка, А. Веделя. У програмі колективу також народні пісні в обробці видатних українських композиторів. До 70-річчя голодомору в Україні "Почайна" підготувала симфонію-реквієм Олександра Яківчука "33-й рік", а до 100-ліття М. Колесси – його "Лемківське весілля". Визначною подією в українській духовній музиці стала поява "Богородичних догматів" В. Степурка. Цей прекрасний твір сучасної музики капела

записала на свій шостий компакт-диск. Загалом же, серія компакт-дисків колективу з циклу "Духовна музика Європи XVIII – XXI ст." налічує вісім найменувань.

Високий рівень майстерності забезпечує капелі участь у фестивалях хорової музики як в Україні, так і за кордоном. "Почайна" – лауреат I Міжнародного фестивалю "Music World" у м. Фівіцано (Італія, 1998 р.), Всеукраїнських оглядів (1999 р., 2001 р.) та Бамівського фестивалю в м. Суми (2003 р.), призер III Міжнародного хорового фестивалю "Передзвін" у м. Івано-Франківську (2004 р.). "Почайна" виступає у Національному будинку органної та камерної музики, Національній філармонії, Національному театрі опери та балету. Чули її спів у Золотоверхому Свято-Михайлівському та кафедральному Свято-Володимирському соборах, в Андріївській та інших церквах Києва. Виступав хор і за кордоном – у Празі, Відні, Кракові, Любліні, Італії. Капела "Почайна" має почесні дипломи та Міжнародну премію ім. В. Михайлика.

Муниципальний камерний хор "Київ" заснований 4 грудня 1990 року. Артисти хору – професійні співаки, випускники консерваторій та музичних інститутів України.

Музичний директор хору – Микола Гобдич – здобув освіту в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського.

У програмах хору – національна і зарубіжна музика середньовіччя, ренесансу, бароко, класицизму, романтизму та сучасності.

Володар:

- ✓ Золотого диплому на I Конкурсі хорів ім. Р. Шумана, Цвіккау (Німеччина, 1992);
- ✓ Першої премії на XII Конкурсі музики церковної, Хайнувка (Польща, 1993);
- ✓ Гран-прі на VI Міжнародному хоровому конкурсі, Сайго (Ірландія, 1993);
- ✓ Другої премії на 49 Міжнародному хоровому конкурсі, Лланголен (Валія, 1994);

Камерний хор "Київ" виступав на сценах США, Ірландії, Шотландії, Валії, Англії, Франції, Голландії, Бельгії, Німеччині, Австрії, Італії, Данії, Швеції, Швейцарії, Польщі, Білорусії, Росії, України.

Вийшли в світ 20 компакт-дисків із записами національної і зарубіжної музики.

Державну академічну чоловічу хорову капелу України імені Л. М. Ревуцького створено у 1969 р. З 1984 р. хором керує народний артист України **Богдан Антків**.

Колектив налічує 50 професійних співаків. При ньому працюють **Хор хлопчиків та юнаків (керівник – заслужена артистка України А. Зайцева) та чоловічий камерний хор "Боян"**.

Учасник фестивалів:

- ✓ Старовинної музики в м. Сонч (Польща);
- ✓ Фландрійського (Бельгія, 1992 – 2000);
- ✓ Борнемуського, Бредфордського, Малвернського, Леомінстерського та Глоувенського (1992 – 2000);
- ✓ Духовної музики в м. Тортова та хабанер у м. Торрев'еха (Іспанія, 1997);
- ✓ "Різдво Христове – 97" в Єрусалимі та Лазареті (Ізраїль, 1997);
- ✓ "Краків – культурна столиця Європи 2000" (Польща, 2000);

Вийшли в світ дві грамплатівки (фірма "Мелодія"), ти аудіо касети ("Кобза"), та сім компакт-дисків із записами національної та зарубіжної музики.

Муниципальний камерний хор "Хрещатик" заснований у 1994 році. З першого дня його очолює **Лариса Бухонська**, випускниця Київської консерваторії імені П. І. Чайковського.

У творчому доробку колективу – музика сучасних українських та зарубіжних композиторів, багата програма української духовної музики, маловідомі твори стародавніх

авторів, народні пісні в обробці композиторів-класиків та сучасних митців.

Хор "Хрещатик" є володарем:

- ✓ Гран-прі VII Міжнародного хорового конкурсу в м. Слайго (Ірландія, 1994);
- ✓ III премії XVII конкурсу ім. Б. Барток в м. Дебрецен (Угорщина, 1996);
- ✓ I премії фольклорної програми на I конкурсі ім. Ф. Мендельсон-Бартольдї в м. Даупфеталь (Німеччина, 1996);

Учасником:

- ✓ "Днів святкування Мюнхена" (Німеччина, 1994);
- ✓ "Europtref" в м. Йоррінг (Данія, 1996);
- ✓ "Art sacre" в Парижі (Франція, 1996);
- ✓ "Рига дзвенить" (Латвія, 1997)

а також "Музичних прем'єр сезону", "Київ-Музик-Фесту", "Золотоверхого Києва".

Мішаний хор Інституту мистецтв НПУ ім. М. Драгоманова існує з часу відкриття у 1957 році курсів підготовки вчителів музики при Київському педагогічному інституті ім. М. Горького. Свого часу колектив очолювали видатні майстри хорового співу А. Авдієвський, О. Петровський, В. Іконник. З 1987 року художнім керівником хору є кандидат мистецтвознавства, доцент **Павло Ковалик**, випускник Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського.

Головним творчим принципом діяльності хору є вивчення та популяризація національної хорової класики, творів духовної спадщини українського народу та обробок народних пісень, творів сучасних українських композиторів та західноєвропейської класики.

У 1997 році за підсумками III Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича колектив став володарем Гран-прі та Лауреатом цього престижного хорового змагання. За високу виконавську майстерність, вагомий внесок у розвиток української культури і мистецтва, збереження пам'яті та популяризацію фонду підтримки оперного та балетного мистецтва "Прем'єра" імені Івана Козловського.

Учасник:

- ✓ Міжнародного форуму молоді (м. Краків, Польща, 1992);
- ✓ II Всеукраїнського фестивалю студентської молоді (1992);
- ✓ IV Міжнародного фестивалю "П'ять столиць" (1993);
- ✓ Фестивалю "Київ-Музик-Фест" (1994);
- ✓ Фестивалю "музичні прем'єри року" (2000).

Жіночий хор "Павана" був створений на музично-педагогічному факультеті НПУ ім. М. Драгоманова у вересні 1985 року. Засновником та художнім керівником колективу є заслужений діяч мистецтв України, доцент **Людмила Байда**, випускниця Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського. У складі хору – теоретики, піаністи, скрипалі, народники, вихованки вокально-хорових відділів музично-педагогічних училищ.

У програмах жіночого хору "Павана" – національна та зарубіжна музика ренесансу, бароко, класицизму, романтизму та сучасності. Важливе місце в репертуарі хору посідає виконання старовинної православної духовної літургійної музики в перекладенні для жіночого хору. Це фрагменти з літургій, сучасні обробки українських народних пісень, оригінальні хорові цикли та сучасна літургійна музика.

Від самого початку свого творчого шляху колектив поєднує навчальний процес з концертно-виконавською діяльністю. У травні 1989 року "Павана" отримала "Золотий диплом" на міжнародному хоровому фестивалі "Академічна Банска-Бистриця" (Словаччина), у 1997 році хор став володарем Гран-прі III Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича.

Хор "Павана" є постійним учасником фестивалів "Прем'єри року", "Київ-Музик-Фест", "Золотоверхий Київ", багатьох культурно-мистецьких заходів столиці. Має фондові

записи національної та зарубіжної музики на радіо, телебаченні та компакт-дисках. Весною 2004 року на замовлення "Dotcom. rec. inc." (Canada) був здійснений запис компакт-диску "Різдво с "Паваною".

Відомі хорові колективи та їх керівники

- ✓ **Державна академічна співоча капела Санкт-Петербургу (Петербурзька капела)**
Художній керівник – народний артист СРСР, лауреат державних премій Росії
Владислав Чернушенко
- ✓ **Національна заслужена академічна капела України "Думка" ("Думка")**
Генеральний директор і художній керівник – лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, народний артист України **Євген Савчук**
- ✓ **Хор Національної опери України імені Т. Г. Шевченка (Хор Національної опери)**
Головний хормейстер – лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, народний артист України **Лев Венедиктов**
- ✓ **Національний заслужений академічний Український народний хор імені Г. Верьовки (Хор імені Верьовки)**
Генеральний директор і художній керівник – герой України, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, Герой України, народний артист **Анатолій Авдієвський**
- ✓ **Державна чоловіча хорова капела України ім. Л. М. Ревуцького (Капела ім. Ревуцького)**
Директор і художній керівник – народний артист України **Богдан Антків**
- ✓ **Державна заслужена капела України "Трембіта" ("Трембіта")**
Директор і художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Микола Кулик**
- ✓ **Хор ім. П. Майбороди Національної радіомовної компанії України (Хор радіо)**
Директор і художній керівник – народний артист України **Віктор Скоромний**
- ✓ **Муніципальний камерний хор "Хрещатик" ("Хрещатик")**
Директор і художній керівник **Лариса Бухонська**
- ✓ **Хор "Фрески Києва" ("Фрески Києва")**
Художній керівник – **Олександр Бондаренко**
- ✓ **Хор Національної музичної Академії України ім. П. І. Чайковського (Хор Музичної Академії)**
Художній керівник – лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, народний артист України **Павло Муравський**
- ✓ **Камерний хор "Classic choir" Київського державного університету культури і мистецтв ("Classic choir")**
Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Дмитро Радик**
- ✓ **Жіночий хор "Павана" інституту мистецтв НПУ ім. М. П. Драгоманова ("Павана")**
Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Людмила Байда**
- ✓ **Жіночий хор Київського державного вищого музичного училища ім. Р. М. Глієра (Жіночий хор ім. Глієра)**
Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Галина Горбатенко**
- ✓ **Камерний хор Київського державного вищого музичного училища ім. Р. М. Глієра (Камерний хор ім. Глієра)**
Художній керівник – Зоя Томсон
- ✓ **Жіночий хор Київського педагогічного коледжу ім. К. Д. Ушинського (Жіночий хор ім. Ушинського)**
Художній керівник – **Андрій Юдін**
- ✓ **Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України (Дитячий хор радіо)**
Художній керівник – заслужена артистка України **Тетяна Копилова**
- ✓ **Хор хлопчиків та юнаків "Дзвіночок" ("Дзвіночок")**
Художній керівник -

Олена Волкова

- ✓ *Камерний хор "Таврійський благовіст" Кримської державної філармонії ("Таврійський благовіст")*
Директор і художній керівник – заслужений діяч мистецтв АРК **Володимир Ніколенко**
- ✓ *Камерний хор Харківської обласної філармонії (Харківський хор)*
Директор і художній керівник – лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка **В'ячеслав Палкін**
- ✓ *Вінницький муніципальний камерний хор (Вінницький хор)*
Директор і художній керівник – народний артист України **Віталій Гашинський**
- ✓ *Кіровоградський муніципальний камерний хор (Кіровоградський хор)*
Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Юрій Любович**
- ✓ *Дрогобицький муніципальний камерний хор "Легенда" ("Легенда")*
Директор і художній керівник – заслужений працівник культури України **Ігор Циклінський**
- ✓ *Львівський камерний хор "Gloria" ("Gloria")*
Художній керівник – **Володимир Сивохін**
- ✓ *Рівненський камерний хор "Воскресіння" Свято-Воскресенського кафедрального собору ("Воскресіння")*
Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Олександр Тарасенко**
- ✓ *Луцький камерний хор "Оранта" Свято-Троїцького кафедрального собору („Оранта”)*
Художній керівник – **Василь Мойсіюк**
- ✓ *Ніжинський камерний хор "Світич" Державного педагогічного університету ім. М. Гоголя ("Світич")*
Художні керівники – **Людмила Шумська та Людмила Костенко**
- ✓ *Миколаївський жіночий хор Вищого державного училища культури (Миколаївський хор)*
Художній керівник – лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка, заслужений працівник культури України **Світлана Фоміних**
- ✓ *Камерний хор "Київ"*
Директор і художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Микола Гобдич**

Хорові фестивалі України

<i>Дніпропетровськ</i>	<i>Фестиваль духовних піснеспівів "Від Різдва до Різдва"</i> , заснований у 1993 р. Час проведення – друга половина січня. Директор – Мартинова Лідія Василівна
<i>Одеса</i>	<i>Фестиваль-конкурс "Південна Пальміра"</i> , заснований у 1994 р. Час проведення – вересень. Директор – Зайцев Олександр Володимирович
<i>Луцьк</i>	<i>Конкурс імені Лесі Українки</i> , заснований у 1997 році. Час проведення – лютий. Директор – Приймак Микола Васильович.
<i>Сімферополь</i>	<i>Міжнародний конкурс дитячих хорових колективів "Артеківські зорі"</i> , заснований у 1998 р. Час проведення – вересень. Директор – Макарова Тетяна Володимирівна.
<i>Київ</i>	<i>Фестиваль-конкурс православних церковних хорів "Глас Печерський"</i> , заснований у 1998 році. Час проведення – друга половина січня. Директор – Ремізов Ігор Володимирович.
<i>Ялта</i>	<i>Фестиваль-конкурс</i> , заснований у 1999 р. Час проведення – вересень. Директор – Приймак Степан Володимирович.
<i>Івано-Франківськ</i>	<i>Конкурс ім. Д. Січинського</i> , заснований у 2000 році. Час проведення – жовтень.
<i>Донецьк</i>	<i>Фестиваль "Співочий Собор на Святих Горах"</i> , заснований у 2002 р. Час проведення – вересень.
<i>Київ</i>	<i>Хор-фест "Золотоверхий Київ"</i> , заснований у 1997 році. Час проведення – червень.

Державна заслужена академічна капела „Думка”

За часів Української Народної Республіки при великій кооперативній організації "Дніпросоюз" засновано було два хори. Одним керував Кирило Стеценко, а другим – Олександр Кошиць. Ці колективи мали завдання: подорожувати по всій Україні, пропагувати українську народну пісню.

На початку 1919 року керівництво "Дніпросоюз" об'єднало два хори в один і незабаром реорганізувало в Державну Українську мандрівну Капелу "Думка". До 1936 року нею керував Нестор Городовенко. В цей період "Думка" досягла вершин майстерності. Найкращі співацькі сили України були зосереджені в цьому колективі. В часи молодого держави українська народна пісня виховувала любов до рідної культури, пробуджувала патріотичні почуття до своєї землі.

Н. Городовенко ставив високі вимоги до хорової техніки: строю, тембру, артикуляції, дикції, монолітного звучання, втілення художнього образу за допомогою музичних звуків. Концертне турне по Франції перетворилося в справжній триумф української хорової культури. Французи були захоплені якістю голосів. "Ніде в світі нема тепер таких глибинних і прекрасно співаючих басів, вони збереглися тільки у слов'янських народів і то, переважно, на Україні", - так критики визначали у 1929 році особливу якість голосів, чутливість і емоційність їх звучання, високу вокальну культуру при виконанні творів Й. Брамса, Ш. Гуно, М. Равеля, К. Дебюсі. Нестор Городовенко виявився тонким інтерпретатором української народної пісні. Глибоке знання, тонке відчуття характеру народної пісні, багатство її змісту та настроїв – все це сприяло виробленню високих якостей виконавського стилю "Думки".

Н. Городовенко полонив французів виконанням "Дударика" М. Леонтовича.

Під час першої української мистецької декади в Москві (1936 р.) "Думка" виступила з великим успіхом, але через короткий період часу диригент був звільнений з посади.

У 1942 році була створена нова капела з колишніх членів "Думки" та інших співочих сил Києва, яка дістала назву "Українська національна хорова капела" (керівник П. Гончаров). Церковний диригент з абсолютним музичним слухом, він досягнув досконалого інтонування, хорового ансамблю.

В різні часи колективом керували М. Вериківський, В. Мицько, Ю. Петровський, О. Сорока, П. Муравський, В. Іконник, М. Кречко.

З 1984 р. під керівництвом Євгена Савчук, капела "Думка" значно розширила і суттєво оновила репертуар, підвищила рівень виконавської майстерності. Є. Савчук виявляє інтерес до значних тем, йому притаманні масштабність інтерпретаторського задуму, широта образно-емоційного бачення.

За останні роки "Думкою" виконані твори великих форм, а саме: ораторії І. Карабиця "Київські фрески" та "Сад божественних пісень" (на слова Г. Сковороди), симфонія-диптих на вірші Т. Шевченка та реквієм Є. Станюковича. Технічні складності сучасної хорової музики капеляни долають досить успішно. Яскраво, інтонаційно завершено, тембрально соковито звучать полі ладові шари, лінійні плетіння голосів, багатоголосі масиви.

Отже, колектив досконало володіє сучасною хоровою стилістикою. Капела тонко відчуває фольклорну природу "Купальських пісень" Є. Станюковича, знаходить чудові, наче висвітлені золотим променем, тембральні барви в хоровій мініатюрі Л. Дичко "Сонячні промені".

У виконавському доробку "Думки" значне місце посідає духовна музика. До 1000-ліття Хрещення Київської Русі нею записані українські "Колядки та щедрівки", "Stabat mater" Д. Россіні, "Requiem" В. А. Моцарта, "Gloria" А. Вівальді, "Іоанн Дамаскін" С. Танєєва, "Не отвержи" П. Чеснокова, "Да исполнятся уста ваши" А. Веделя.

Українська хорова класика представлена також творами М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Людкевича (кантата-симфонія "Кавказ"), М. Лисенка ("Іван Гус"), західноєвропейська –

фіналом 9-ої симфонії Бетховена, оперою "Адіс і Галатея" Г. Генделя, російська – 30-тою симфонією Д. Шостаковича, симфонією-псалмами І. Стравінського, хоровою поемою "Ладога" Г. Свиридова, хорами на вірші О. Блока.

Великий діапазон репертуару, майстерне володіння технічними та художніми засобами виконання, оригінальність трактування хорових творів різних стилів і напрямків засвідчують про високі професійні якості керівника "Думки", народного артиста України Євгена Савчук. Вихованець Київської консерваторії, він пройшов школу практичної роботи з хором в Київській опереті (1970 – 1973 рр.), українським народним хором ім. Г. Верьовки (1973 – 1978 рр.). З 1978-го по 1984 рік Є Савчук працював художнім керівником Київської чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, а з 1984 року – очолив капелу "Думка". Є Савчуку притаманні такі риси, як відмінне знання вокалу, блискуче володіння вокально-хоровою технологією, висока музична культура, вимогливість, широта образно-емоційного бачення. Керівник уміло поєднує досвідчені виконавські сили з молоддю, які збагачують колектив тембрально, дають свіжий емоційний заряд.

У 1994 році "Думка" відзначала своє 75-річчя. Ось якими думками поділився з цього приводу Євген Савчук: "Ми добре усвідомлюємо свої проблеми. Одна з основних – проблема кадрів. Адже консерваторії не готують співаків для хорів та капел. То ж процес виховання справжнього фахівця відбувається вже в творчому колективі і потребує певного часу. І хоч ми вже можемо вирішувати досить складні завдання, проблема "як співати" для нас ще залишається вагомшою за проблему "що співати". Метою, що ми з диригентом В. Петриченком та хормейстером В. Курачем ставимо перед собою, є створення здорового, дружнього, висококваліфікованого і художньо розвиненого на рівні вимог сучасності колективу, для якого не існувало б складностей ні мистецького, ні технічного плану. "Чи вдасться? Про це судити не нам".

Є. Савчук підготував програми монодійних співів XV століття із лаврських рукописів Києва та рукописів Львова, українського літургійного співу початку XX століття, виконання істинних перлин М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, що сприяли відновленню вітчизняної співацько-хорової школи.

Особливо велику увагу Є. Савчук приділяє пропаганді сучасної хорової музики. За 1991 – 1996 роки капела "Думка" виконала всю нову музику Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Зубицького.

Звертаючись до таких полотен, як симфонія-диптих Є. Станковича, кантати Л. Дичко, хорові сюїти В. Зубицького й інші зразки новітньої хорової музики Є. Савчук зробив вагомий внесок у розширення понятійності сучасних музичних засобів. Він переламав установлені в хоровій практиці стереотипи з художньою достовірністю продемонстрував принципово нові риси хорового мислення і здійснення мистецьких задумів. "Думка", як основа української академічної співацької школи, піднесла виконавський рівень до належної висоти та вимог сучасності, своїми естетичними принципами висунула нові творчі завдання перед композиторськими силами України. Важливим у творчій роботі Є. Савчука і його колективу стали не тільки численні концерти на теренах України, а й записи хорових програм на платівки та у фонд Українського радіо і телебачення.

Протягом останніх років було здійснено записи масштабних вокально-симфонічних творів як реквієм "Бабин Яр" та "Панахида в пам'ять жертв голодомору 1933 року" Є. Станковича, кантата "Червона калина" та ораторія "І нарекоша..." Л. Дичко, цілого ряду творів Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Вериківського, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського, "Requiem" В. А. Моцарта, Дж. Россіні, значні полотна Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Ш. Гуно, Ц. Франка, І. Стравінського, С. Танєєва, Д. Шостаковича.

В Італії, США та Франції були здійснені записи на компакт-диски програм "Думки" з української духовної музики, колядок та щедрівок, "Реквієму" Дж. Верді, "Страстей" Д. Бартолуччі.

У Франції готуються до випуску диски із записом сучасної української хорової музики.

За роки незалежності України "Думка" досягла свого найвищого мистецького рівня. З 1991 року (до цього капела була за кордоном лише у 1929 році) "Думка" щорічно репрезентує українську хорову музику у Франції – під час знаменитих Страсбурзьких фестивалів в Парижі та Ліоні. Тут Є. Савчук зав'язує творчі контакти з діячами музичних інституцій, розпочинає плідну співпрацю з видатними французькими композиторами Б. Карлоземою та І. Кляує. У 1992 році "Думка" гастролює в Німеччині (Мюнхен), у 1994 році – в Іспанії (Мадрид, Барселона, Севілья, Більбао), де виконує програми українських композиторів, вокально-симфонічні твори Ф. Шуберта, Дж. Верді, Л. ван Бетховена.

На північноамериканському континенті (Нью-Йорк, у тому числі штаб-квартира ООН, Вашингтон, Філадельфія, Чикаго, Торонто) капела "Думка" виступає з концертами української духовної та світської музики. У 1993 році колектив демонструє своє мистецтво у кращих концертних залах Австрії (Відень). Зарубіжна преса, зокрема відзначала, Що "голоси хору гарно збалансовані, вони є складовою частиною доброго інструменту, яким Є. Савчук володіє з музичністю, чуттям та переконливою інтерпретацією. Є. Савчук вміє досягти максимум" ("Наша мета", Торонто, Канада).

Є. Савчук тісно пов'язаний з музично-громадським життям України, її всеукраїнськими та міжнародними організаціями. Він член секретаріату Всеукраїнської музичної спілки, голова Київського обласного відділення спілки, голова хорового товариства ім. М. Леонтовича. За концепцією й безпосередньою участю Є. Савчука в Україні проведені конкурси хорових колективів ім. М. Леонтовича (1993), К. Стеценка (1994), П. Демуцького (1995).

Він здійснює координацію організаційно-творчої діяльності філій хорового товариства ім. М. Леонтовича, що функціонують у всіх регіонах України, домагаються того, щоб ширше розвивалася мережа художніх колективів, ріс їх мистецький рівень, зростала роль хорового мистецтва в суспільному житті.

Державний заслужений академічний український народний хор імені Григорія Верьовки

У вересні 1943 року уряд України прийняв ухвалу про створення Державного Українського народного хору. До його складу увійшли 134 виконавці: 84 – хористи, 34 – артисти оркестру та 16 – артисти балету. Співаки, яких набирала Григорій Верьовка, були людьми високої духовності, носіями кращих традицій української нації. Кожен з них знав безліч народних пісень. Не маючи професійної освіти, вони були талановитими народними виконавцями, вихідцями з Харківської, Полтавської, Чернігівської, Черкаської та Київської областей.

Першими кроками колективу було засвоєння музичної грамоти, культури професійного співу, народної хореографії, оркестрової гри, сценічної поведінки, добору репертуару.

Видатні музиканти, що очолили колектив, Григорій Верьовка та його дружина Елеонора Скрипчинська - плекали професіоналізм в колективі, піднімали його виконавську майстерність. В хорі сформувався спосіб відкритої співочої манери, як адекватно-народної. Метою колективу було репрезентувати різнорегіональну манеру співу, що базується на законах народної підголоскової поліфонії.

Репертуар хору був різноманітним: "Реве та стогне Дніпр широкий", "Думи мої", "Заповіт", "Дума про Україну", "Ой чи чуєш, Дніпре", "А в полі береза", "Ще у недільку рано", "Виїхав Гонга", "Війте, вітри, з України".

Григорій Гурийович Верьовка був хоровим майстром. Він володів точним і вольовим диригентським жестом, винятковою гостротою слуху. Найхарактернішою рисою його диригентського стилю слід вважати уміння підіймати творчу ініціативу колективу. Для виконавської манери хору характерними були безпосередність, образність, імпровізаційність. Концертні гастролі і Франції, Фінляндії, Німеччині свідчать про високу виконавську майстерність хору маестро Г. Верьовки.

У 1965 році колектив очолив Анатолій Авдієвський – митець у широкому розумінні цього слова. Учень Костянтина Пігрова, він після закінчення Одеської консерваторії організував професійний колектив "Льонок" у Житомирі, а пізніше очолив Черкаський народний хор. Організаторські здібності, талант музиканта, потреба творити і розвивати українську музичну культуру – ці якості успішно втілюються ним у творчій діяльності. А. Авдієвський – неперевершений диригент-інтерпретатор, він володіє відточеною майстерністю і особливою артистичністю диригування. Його виконанні притаманні істинна художність і глибина.

Композиторський доробок А. Авдієвського налічує понад 40 оригінальних творів та обробок народних пісень. Здобули широку популярність його композиції "Місяць ясененький", "Привітальна хоровадна", "Думи мої", "Зозуленька", "Над широким Дніпром", "Чуєш, брате мій", "Реве та стогне Дніпр широкий", "Колискова", "Павочка ходить", що увійшли в золотий фонд колективу.

А. Авдієвський – справжній художник-новатор. Він уперше вводить у народний хор жіночі академічні голоси, чим розширює його виконавські можливості. Авдієвського не задовольняє обмежене одно регістрове і одно тембральне звучання жіночих голосів на зразок народних ансамблів і народних хорів окремих регіонів України (Полтавщини, Черкащини, Житомирщини). Так, це природно, але й природно й те, що в інших, наприклад, західних регіонах народна манера співу зовсім інша. Звучання голосів, особливо у верхньому регістрі, наближається до академічного: прикривається звук, за рахунок чого діапазон значно розширюється. Елемент академічності неоднаково виявляє себе в своєрідному співі на Закарпатті, Львівщині, Гуцульщині, Буковині, де манера співу значно відрізняється від класичної європейської.

Хор імені Г. Верьовки створив галерею прекрасних у своїй неповторності й художній

довершеності музичних картин, сповнених яскравої національної самобутності. Виконання творів Б. Лятошинського "За байраком байрак", Л. Ревуцького "Хустина", уривка з опери м. Лисенка "Утоплена", фолькопери "Цвіт папороті" Є. Станковича стало новою фазою мистецького злету колективу.

Особливу роль у становленні його сучасного виконавського стилю відіграє творчість Є. Станковича, який переосмислює фольклор, підходячи до нього з позицій сучасного художника. Це яскраво виявляється в опері "Цвіт папороті", а також в "Чорній елегії", присвяченій чорнобильській трагедії. Цей останній твір – об'єктивний показ дійсності, з одного боку, і суб'єктивний, внутрішній портрет людини, в емоціях якої відображається ця дійсність. Блискуче справляється хор з цими складними творами в технічному і психологічному плані, успішно долає фактурні труднощі – двадцятиголосся в полярних теситурах, секундові кластерні поєднання, а також темпоритмічні поєднання різних манер співу – барвистої, соковитої народної та прикритої академічної.

При А. Авдієвському були створені блискучі програми з українських народних пісень (500), а також колядок і щедрівок. У колективі існує творча лабораторія з автентичного виконання народної пісні. Це – фольклорна група, яка систематично записує, розшифровує і систематизує народні пісні, організовує серії самостійних концертів. Ним зібрано понад 3 тисячі фонограм – пісенних зразків різних регіонів України. Фольклорна група стала тим осередком пропаганди автентичної пісні, де можна почути найрізноманітніші пісенні діалекти.

Розвиток хорового виконавства на сучасному етапі

Розвитку хорового виконавства на Україні сприяють такі мистецькі заходи:

- ✓ Всеукраїнські конкурси хорових колективів ім. М. Д. Леонтовича;
- ✓ Хорові асамблеї;
- ✓ Співочі поля України (Тернопіль, Хмельницький, Полтава, Україна);
- ✓ З'їзди композиторів України;
- ✓ Міжнародні музичні фестивалі "Київ МузикФест";
- ✓ фестивалі Київської спілки композиторів „Музичні прем'єри сезону”;
- ✓ міжнародний форум музики молодих композиторів;
- ✓ всесвітній форум українців.

Всеукраїнські конкурси хорових колективів ім. М. Леонтовича

Уже перший республіканський конкурс ім. М. Леонтовича, який відбувся в 1988-1989 рр., засвідчив, що найдемократичніший жанр мистецтва – хоровий спів – посідає вагомe місце в загальній виконавській культурі України. Конкурс проводився у три тури: перший – на місцях, другий – по регіонах, третій, заключний, - у Києві.

На конкурсі було представлено багато хорових жанрів – від мініатюри до масштабних творів. Широта репертуару відзначалася творами різних епох, які охоплюють світську і духовну музику. У творчому змаганні взяли участь дитячі, любительські, самодіяльні, камерні колективи, різні типи хорів – від однорідних до мішаних (академічного та народного спрямування), від камерних до великих капел.

У другому турі брало участь понад 120 хорових колективів, у третьому – 33.

Відродження української хорової культури неможливе без творчості М. Леонтовича, адже його обробки, - це перлини національної духовності українського народу. Завжди яскравій тембровій драматургії, витонченій хоровій інструментовці вони виховують відчуття національного тембру. Інтерпретувати Леонтовича можна лише досягнувши високого рівня художності. Як зазначав М. Кречко, "без глибокого осягнення неповторної тембрової драматургії, без вишуканих світлотіней у відношенні слова, гнучкої музичної фрази і тремтливого нюансування, без усього розмаїття культури штриха, без душевного горіння і натхнення не буде суголосним стилю Леонтовича" (М. Кречко. Без амбіцій і самозакоханості. // Музика. – 1993. – с. 20.)

Звання лауреата і диплом першого ступеня **I конкурсу ім. М. Леонтовича** присуджено **хоровій капелі Житомирського обласного відділення Музичного товариства України (художній керівник Олександр Вацек)**, яка продемонструвала блискучу віртуозну техніку, виконавши сучасні твори В. Зубицького, В. Калістратова.

- ✓ Жіноча академічна хорова капела з Миколаєва (художній керівник Світлана Фоміних);
- ✓ Зразковий хор "Соловейко" Кіровоградського обласного палацу піонерів і школярів (художній керівник М. Макода);
- ✓ Камерний хор Уманського міського відділення Музичного товариства України (художній керівник Л. Ятло);
- ✓ Народний самодіяльний камерний хор "Легенда" Дрогобицького міського будинку культури (художній керівник І. Циклінський);
- ✓ Камерний хор Чернігівського відділення музичного товариства України (художній керівник Л. Боднарук);
- ✓ Гран-прі – студентський хор Київського політехнічного інституту (художній керівник Г. Горбатенко)

II конкурс ім. М. Леонтовича:

- ✓ Камерний хор з Рівного "Воскресіння" Свято –Воскресенського кафедрального собору (регент Олександр Тарасенко);

- ✓ Рівненський хор Покровського собору (регент Галина Табачук);
- ✓ Камерний хор з Кіровограда (художній керівник Ю. Любович);
- ✓ Чоловіча капела "Мрія" зі Львова (художній керівник Б. Дерев'янко);
- ✓ Львівська чоловіча капела "Антей" (художній керівник З. Демцюх);
- ✓ хорова капела Одеського музичного училища (художній керівник В. Доронін);
- ✓ мішаний хор Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (диригент Павло Ковалик);
- ✓ жіночий хор Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (диригент Л. Байда);
- ✓ хор Луганського коледжу культури і мистецтв (керівник Н. Князева);
- ✓ жіночий хор Київського педагогічного коледжу ім. К. Ушинського (керівник А. Юдін);
- ✓ хор Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки (керівник О. Пучкова);
- ✓ камерний хор з Ніжина "Світлич" (керівники Людмила Шумська та Людмила Костенко);
- ✓ хор "Галицькі передзвони", Івано-Франківськ (керівник В. Савчук);
- ✓ хорова капела "Мрія" Львівської комерційної академії (керівник заслужений артист України Б. Дерев'янко);
- ✓ мішаний хор "Елегія" Прикарпатського педінституту ім. В. Стефаніка (Івано-Франківськ, керівники Юрій та Любов Серганюки);
- ✓ народна академічна хорова капела Сумського державного педагогічного інституту ім. А. Макаренка (керівник І. Заболотний);
- ✓ дитячий хор держтелерадіо мовної компанії України (керівник Т. Копилова).

Камерне виконавство

Хорове камерне виконавство на сучасному етапі відзначається великими досягненнями. Так, хорові асамблеї та конкурси хорових колективів ім. М. Леонтовича свідчать про те, що подальша доля хорового співу в Україні відзначатиметься саме цим типом хорів.

Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського. Творча біографія колективу розпочалася ще в 1964 році, коли при музично-хоровому товаристві УРСР був організований любительський колектив *на чолі з В. Іконником*. Статус професійного він дістав значно пізніше – у 1973 році. Власний почерк колективу відчувається перш за все у підборі репертуару. Це зразки світової спадщини – західноєвропейської та вітчизняної. Завдяки цьому хору слухачі вперше почули мотети Г. Шютца, мадригали К. Монтеверді, мініатюри Д. Палестини, О. Лассо, У. Берда, мотети Й. С. Баха, хорові концерти М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, а капельні хори К. Стеценка. Велика увага приділяється і сучасним хоровим творам, зокрема Д. Шостаковича, Р. Щедрина, В. Торміса, Б. Барток, З. Кодаї, Ф. Пуленка, І Стравінського, Е. Кшенека, які складають золотий фонд репертуару. Київські митці вперше виконали весь хоровий доробок (включаючи обробки народних пісень) Б. Лятошинського, а всесоюзна фірма "Мелодія" записала чотири платівки (два альбоми) цього видатного композитора.

Камерний хор ім. Б. Лятошинського став лабораторією для сучасних українських композиторів. З ним плідно працюють Л. Дичко, В. Бібік, Г. Ляшенко, Ю. Іщенко, Л. Грабовський. З перших кроків колективу художній керівник В. Іконник узяв напрямок на виховання справжнього віртуозного співака. Завдяки найретельнішому доборові співаків, постійному виконавсько-технічному вдосконаленню, невтомній праці, кожний з хористів став солістом. То ж не дивно, що навіть дво- чи трихорні композиції вражають повнозвучністю виконання. Для художнього керівника Віктора Іконника характерне прагнення до точності інтонації, до найменших емоційних зрушень, детальної розробки хорового нюансування.

Камерний хор "Київ", створений у 1990 році талановитим хормейстером **Миколою Гобдичем**, випускником Дрогобицького музичного училища та Київської консерваторії. Спів в студентському хорі під керівництвом Павла Муравського, робота в "Думці" з Євгеном Савчуком, просвітницька діяльність в Київському камерному хорі Віктора Іконник сформували Миколу Гобдич як диригента, якому під силу виконання хорових композицій різних епох та стилів. Учасники хору "Київ" – висококваліфіковані співаки, які досягають загального ансамблю, перш за все, завдяки злиттю яскравих тембрів. Кожний співак в хорі імпровізує та ще й грає на якомусь народному інструменті. В хорі відсутнє нівелювання голосів, а навпаки, панує диференціація кожної партії. Можна стверджувати, що цей хор є лабораторією для сучасних композиторів, що пишуть хорову музику. Він уперше виконав концерти Володимира Зубицького, симфонію-диптих, "Літургію" Лесі Дичко, хорову картину "Диво-дивнеє" В. Степурка. Колектив "Київ" – переможець багатьох міжнародних змагань: перші премії на XII міжнародному конкурсі хорів церковної музики Польщі та Франції, золотий диплом першого міжнародного конкурсу хорів ім. Роберта Шумана у Цвіккау, друга премія серед камерних хорів на міжнародному конкурсі в Лангомпі.

Хор "Фрески Києва" був створений у 1989 році з метою пропаганди української духовної музики композиторів М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, Я. Яциневича, М. Леонтовича, К. Стеценка. Крім духовних творів, колектив з успіхом виконує фольклорну музику – колядки, щедрівки, веснянки, хорові твори сучасних композиторів.

Засновник колективу **Олександр Бондаренко** веде велику просвітницьку діяльність.

Український хор духовної музики "Фрески Києва" брав участь у відкритті Києво-

Могиллянської академії та всесвітнього форуму українців з нагоди 1-ої річниці незалежності України.

У 1991 році *заслуженим діячем мистецтв України В. Палкіним* засновано *Харківський камерний хор*. Цей колектив працює на професійних засадах. Він започаткував власну школу хорового мистецтва. В його репертуарі – "Requiem" В. А. Моцарта, "Stabat mater" Д. Россіні, дві меси "Stabat mater" Ф. Шуберта, композиції С. Танєєва та С. Рахманінова. Колектив успішно звітував на всеукраїнській асамблеї виконанням творів Л. Дичко, Б. Лятошинського, Г. Майбороди. Хор пропагує музику харківських композиторів: М. Стецюка, Т. Кравцова, А. Гайденка, М. Кар мінського. Підняті ним також пласти духовної музики нашого народу: "Літургія" М. Леонтовича, твори М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Бортнянського, А. Веделя. Колектив є постійним учасником харківських музичних асамблей.

У 1986 році створено в Ужгороді камерний хор "Кантус" під керівництвом Еміля Сокача. Спочатку це був ансамбль старовинної музики, який виконував твори доби Відродження. Завдяки конкурсу Бели Барток в угорському місті Дебрецені, колектив здобув популярність і засвідчив спроможність виконувати сучасну хорову музику з її поліритмією, атональністю, новою інтонаційністю. Участь у хоровому конкурсі "Гвідо д'Арецо" (Італія) – ще вищий етап становлення професіоналізму колективу. Твори О. Скарлатті, Р. Шумана, М. Леонтовича, І. Шамо, Л. Дичко, С. Танєєва, Б. Лятошинського, угорських композиторів Ф. Шафєренца, М. Могої – це неповний перелік репертуару хору. Цікава робота колективу – спектакль "Фєєрія до рїздвяних свят" підготовлений разом з камерним оркестром філармонії та театральною студією сучасної пантоміми "Жест".

Камерний хор "Лєґєнда" Дрогобицького народного дому "Просвіти" під керуванням Ігоря Диклінського засновано як хорову капелу у 1970 році Олегом Цигликом. Поступово вона здобула форму камерного ансамблю, якому під силу виконання духовної музики галицьких композиторів та сучасних українських авторів. На першому міжнародному святі української духовної музики "Лєґєнда" виконала "Літургію" М. Вербицького, кант із "Почаївського Богословника" (1792 р.) в обробці М. Гайворонського. З творами композиторів української діаспори І. Недельського, А. Рудницького, А. Гнатишина, Ю. Оранського, І. Сунєвцького, З. Лавришина капела виступила на фестивалі "Музика українського зарубіжжя" у Львові. Свій виступ на міжнародному конкурсі "Лєґєнда" побудувала на композиціях Л. Дичко (дві частини з "Літургії"), В. Зубицького (три частини з хорового концерту "Гори мої") та сучасного польського автора А. Кочєвського. Виконання "Літургії" М. Вербицького у сольному концерті принесло колективу спеціальний приз "За відкриття невідомої музики".

Камерний хор "Воскрєсіння" був заснований у 1991 році як Архієрейський Свято-Воскрєсенського кафедрального собору міста Рівного. Першим організатором і диригентом колективу став випускник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Олександр Тарасенко.

Вже восени 1991 року хор виступає з великим успіхом виступає з двома сольними програмами в обласному музично-драматичному театрі.

Богослужіння у кафедральному соборі, концертні гастролі по містах України сприяли зростанню виконавської майстерності колективу. У 1992-1994 р. на запрошення Баварського товариства сприяння зустрічі з християнами Сходу хор відвідав найбільші культурні центри західної Німєччини, де виступив з концертом і отримав багато схвальних рецензій у місцевій пресі.

1993 рік став дуже важливим в житті "Воскрєсіння". В цьому році відбувся другий всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича, на якому хор став лауреатом, володарем I - ої премії, кращим церковним хором України (диплом за кращу інтерпретацію церковної музики).

В цьому ж році хор став лауреатом XIII-го міжнародного конкурсу церковної музики в Польщі (м. Хайнувка).

У 1995 році колектив "Воскрєсіння" – учасник міжнародного конгресу "Europanostra"

в Кракові, володар II - ої премії і срібної медалі На XXXI-му міжнародному конкурсі хорової пісні в Мензезроях (Польща).

У 1996 році колектив отримав III - тю премію на першому міжнародному конкурсі в Анкарі - Туреччина) та II - у премію на конкурсі "Варна-97".

У 1996 році з ініціативи хору "Воскресіння" був започаткований перший на західній Україні фестиваль духовної музики "Великодні співи".

В репертуарі хору "Воскресіння" – духовна музика українських, російських композиторів, вітчизняна та світова класика, сучасна музика. Особливу увагу хор приділяє відкриттю пластів забутої хорової музики, зокрема розспіву Києво-Печерської Лаври, Острозького розспіву та інших.

Великою популярністю у слухачів користуються такі програми хору: "Від Ренесансу до модерну", "Українська духовна музика", "Хори Бориса Лятошинського", "Сучасна українська хорова музика", "Українські колядки і щедрівки".

Хорові колективи духовного спрямування

Національне духовне відродження почалося в Україні з кінця 80-х років. Воно охопило усі сфери суспільного життя. Після втрати традицій виконання церковної музики відродити їх нелегко. Коли в 60-70-х роках в концертних залах України інколи виконувалися західноєвропейські культові зразки Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Г. Ф. Генделя, Г. Шютца, Л. Керубіні, Д. Верді, то композиції вітчизняних авторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Вербицького, Я. Яциневича, П. Козицького почали звучати лише з 80-х років. Першим пропагандистом вітчизняної та зарубіжної церковної музики у 70-80-х роках став *камерний хор ім. Б. Лятошинського*. Виконання духовних концертів А. Веделя, Д. Бортнянського, записи їх на плівки, перше виконання невідомих духовних творів у Кирилівській та Трапезній церквах Києва є свідченням просвітницької діяльності колективу, спрямованої на популяризацію пам'яток музичного мистецтва.

"Літургія" С. Панченка, "Богородичні догми знаменного розспіву" О. Кошиця та "Вісім гласів" в його обробці були виконані хором українського радіо та телебачення під керівництвом В. Скоромного. Значних успіхів досягла *державна академічна капела "Думка"* щодо відродження української церковної музики. В її репертуарі – частини з "Літургії" О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, які з великим успіхом вперше прозвучали на фестивалях духовної музики в Москві і Сопоті.

Повернулися до слухача й колядки, пов'язані з церковним ритуалом та "Зразки нотного обіходу Києво-Печерської Успенської Лаври", записані *хором Київської консерваторії* (керівник П. Муравський). Останній твір був поновлений ще у 1972 році, а у 1988 році, завдяки українській православної церкви, на Великдень у виконанні цього ж колективу прозвучала "Літургія" О. Кошиця.

Київська чоловіча капела ім. Л. Ревуцького має кілька програм з творів композиторів XVIII-XIX ст., а також зразків народної обрядовості. Зокрема, колектив виконав складну партитуру другої "Літургії" Л. Дичко, в якій поєднувався традиції української духовної музики з засобами сучасного хорового письма.

В останні роки у Києві з'явилися нові хорові колективи, які працюють у жанрі духовної музики. Це – "*Фрески Києва*" (керівник О. Бондаренко), "*Почайна*" (О. Жигун), *аматорський хор Києва* (Г. Горбатенко), "*Відродження*" (М. Юрченко). Ці хори стали першовідкривачами багатьох шедеврів церковного доробку українських авторів. Так, "Літургія святого Іоанна Златоуста" К. Стеценка прозвучала у виконанні хору "Фрески Києва", духовні композиції М. Лисенка вперше виконав хор "Відродження" на гастролях в Італії. Успіх цього аматорського колективу зумовлений цікавою інтерпретацією духовного репертуару, до якого входять усі церковні композиції М. Лисенка, зокрема досі невідома рукописна "Херувимська". Концерти київського хору "Відродження" познайомили слухачів Венеції та Верони з духовними творами А. Веделя, М. Вербицького, М. Леонтовича, Я. Яциневича, М. Лисенка. Веронська газета "Арена" так відгукнулася на виступ українських хористів: „Двадцять професіональних співаків... відтворювали ту стилістичну цнотливість строгої літургійної мови, яка приваблює східною манерою трактування. Співаки демонструють принадну рівновагу всіх партій і барвисту поліфонічну основу, що відзначається шляхетною інтерпретацією”.

Перший міжнародний фестиваль української духовної музики показав, що традиції виконання церковної музики потребують справжнього відродження. Після святкування 1000-ліття Хрещення Русі церковна музика здобула належне місце в концертах по радіо, телебаченню, у статтях учених-музикознавців. За словами організатора та директора фестивалів духовної музики в Москві Г. Поляченка церковна музика несе народу України духовне зцілення, "очищає серця людські і веде до співчуття, покаяння і спокути”.

Приклади анотацій на хоровий твір

ПЛАН НАПИСАННЯ ХОРОВОЇ АНОТАЦІЇ

1. Загальні відомості про хоровий твір та його авторів. Точна і повна назва. Рік створення. Автори музики і тексту. Спосіб виконання (а капела чи з супроводом). Жанр (мініатюра, велика форма, обробка, перекладання, частина ораторії, кантати, сюїти, сцена з опери тощо). Відомості про композитора: роки життя, стисла характеристика хорової творчості. Коротка інформація про автора літературного тексту. Роки життя. Загальна характеристика творчості.

2. Аналіз літературного тексту. Зміст літературного тексту, його тема, ідея, образи, форма викладення (кількість строф, куплетів тощо), порівняння його з оригіналом. Взаємозв'язок поетичного тексту і музики. Відповідність між літературним і музичним змістом музики в тих випадках, коли слова підтекстовуються до раніше написаної музики (переклад інструментальних творів для хорового виконання).

3. Музично-теоретичний аналіз. Розбір музично-теоретичного матеріалу, гармонії і голосоведення. Форма хорового твору. Фактура (акордово-гармонічна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна /контрастна, імітаційна, підголоскова/). Визначення головної тональності. Ладотональний план (мажор, мінор, народна ладовість, модуляції, відхилення). Розмір (простий, складний, мішаний, перемінний). Наявність поліметрії (одночасного використання різних розмірів). Особливості ритмічного малюнка в хоровій частині партитури і інструментального супроводу. Темп та його зміни.

4. Вокально-хоровий аналіз. Тип і вид хору. Діапазони хорових партій та всього хору. Теситурні умови. Динамічне співвідношення між партіями (хоровий ансамбль). Особливості інтонування (хоровий стрій). Виявлення в музиці найбільш складних в інтонаційному відношенні епізодів з урахуванням закономірностей мелодичного та гармонічного строїв. Пропозиції щодо засобів подолання інтонаційних труднощів (сольфеджування, транспонування тощо). Дикція. Орфоепія. Вокальність літературного тексту. Прийоми хорового письма: використання неповного складу хору, співставлення, дублювання хорових груп, колористичні засоби тощо. Специфіка співацького дихання (по фразах, ланцюгове). Характер звуку, прийоми звуковедення (*legato*, *non legato*, *staccato*). Наявність тембрових ефектів (спів із закритим ротом, гліссандо, „як луна” тощо). Особливості зміни дихання (загально-хорове дихання, по партіях, ланцюгове). Розстановка цезур в залежності від музичної фрази, зміни дихання, літературного тексту і фактури музичного твору).

5. Виконавський аналіз. Загальний характер музики твору в цілому та його частин. Темповий план (точний переклад та пояснення всіх темпових позначень). Метроритмічні вказівки. Агогіка, динаміка, артикуляція. Виявлення специфічних виконавських труднощів, викликаних особливостями жанру та формою твору (хорова мініатюра, куплетність, репризність і тому подібне). Фразування. Зв'язок між музичною та літературною фразами. Виділення загальної та частинних динамічних кульмінацій. Засоби диригування. Диригентська схема. Показ вступу хорових партій. Наявність фермат. Характер диригентського жесту. Послідовність в детальному викладенні власного виконавського задуму (інтерпретація твору).

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича "Щедрик"

Вершиною розвитку жанру обробок українських народних пісень стала творчість М. Леонтовича. Самобутнє обдарування митця, любов до української пісні спонукали його зосередити свої творчі зусилля переважно на аранжировці народної пісні. Він лишив перлини мистецької майстерності, що уславили його ім'я, а також опрацьовані ним народні мелодії.

Доробок Леонтовича складає багато обробок народних пісень. Почавши з простеньких розкладок на хор, композитор прийшов до хорових поем, хорових сцен, до власного методу розкриття народної пісні.

Обробки Леонтовича дуже різноманітні щодо жанрових типів й образності. Це - календарно-обрядові, жартівливі, ліричні, побутові, ігрові, танцювальні пісні, та особливо цікавими для митця були пісні, які розкривали події життя, долі людей.

Основною рисою опрацювання народних пісень було підкреслення найхарактернішої особливості внутрішньої суті музичного образу, пошук таких засобів розвитку, що розкривали найяскравіше глибинну місткість художньої задачі.

Микола Дмитрович Леонтович народився 1 грудня 1877 року в с. Монастирське Брацлавського повіту в родині священика. В сім'ї Леонтовича постійно звучала народна пісня. Її любив, знав і виконував з дитячим хором братів та сестер маленький хлопчик. Так почався його музичний розвиток. Загальну освіту Леонтович одержав спочатку в духовній школі у м. Шаргороді, а потім — у духовній семінарії у Кам'янець-Подільську.

І тут він продовжує захоплюватися музикою: співає у хорі, а згодом і сам керує семінарським хором. Музичні заняття Леонтович продовжує самотужки: оволодіває грою на скрипці і фортепіано, починає вивчати музично-теоретичні предмети. У вільний час і особливо під час вакацій Леонтович збирає й записує народні пісні. Чимало таких записів він зробив на Поділлі. Любов до мистецтва, прагнення бути корисним своєму народові і працювати для його блага спричинилися до того, що Леонтович після закінчення семінарії не став священиком. Він обрав нелегкий, але благородний шлях сільського вчителя співу. Леонтович також викладав у школах географію, літературу, арифметику, історію та інші предмети. Але головним у житті залишалась музика: робота з дитячими хорами, виховання у дітей почуття любові до народної пісні, до національного мистецтва.

Працюючи після закінчення семінарії у 1899 році народним вчителем у с. Чукив, Леонтович організував тут свій перший шкільний оркестр, для якого деякі інструменти купував на власні кошти.

За літні вакації 1903 та 1904 років Леонтович з допомогою професора С. Бармотіна підготувався і склав іспити на звання регента хору при Петербурзькій співацькій капелі.

Попрацювавши кілька років учителем у різних школах на Поділлі, Леонтович влаштувався у 1904 році до залізничної школи на станції Гришино Катеринославської губернії. За його ініціативою влаштовується інтернаціональний концерт, на якому виконуються російські, українські, єврейські, вірменські, польські народні пісні.

Така діяльність народного вчителя привернула до себе увагу ж мерії, через що Леонтович був змушений переховуватися і змінити місце роботи. Відтоді і до 1917 року постійним місцем проживання його стає м. Тульчин (тепер Вінницької області).

Саме життя штовхнуло шкільного вчителя співу до композиції, стало справжньою його потребою. З 1909 року Леонтович почав вчитись композиції у Б. Л. Яворського, учня С. І. Танєєва. Іноді вони зустрічалися в Москві, у Києві, в інший час заняття відбувалися заочно. Під час вакацій учитель з учнем працювали через день 8 годин. Як чергові завдання з композиції були створені обробка пісень: "Мала мати одну дочку", "Піють півні", "Щедрик" та ін. обробки написано за конкретним композиційним планом, запропонованим Б. Л. Яворським.

Лише у 1916 році ім'я Леонтовича стало відомим як ім'я автора "Щедрика", що з великим успіхом був виконаний хором Київського університету.

Працюючи у маленьких містах і селах, Леонтович пристрасно слідкує за розвитком музичної культури України. Про це свідчить листування його з Лисенком, Стеценком, спільна праця з Степовим.

Після 1917 р. у Києві почалась бурхлива діяльність композитора: у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, у Народній консерваторії, у Музичному комітеті комісаріату Народної освіти. Разом з Л. Собіновим та Я. Степовим Леонтович працює у державному апараті, організовує перший український симфонічний

оркестр, першу радянську українську хорову капелу (керівник Я. С. Калішевський).

У 1920 році Леонтович, ховаючись від денікінських банд, мусить терміново виїхати з Києва і знову жити в Тульчині. Тут він організовує діяльні хори, зв'язується з частинами Червоної Армії, створює для червоноармійців обробки революційних пісень.

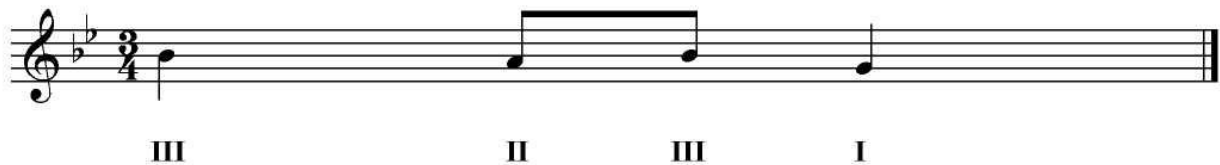
Леонтович пише в цей час оригінальні хори: "Льодолом", "Літні тони", "Моя пісня", "Легенда" та фрагменти опери "На русалчин Великдень" за народними легендами (лібрето Н. Танашевич).

У ніч з 22 на 23 січня 1921 року життя М. Леонтовича трагічно обірвалося: його було вбито у селі Марківка Гайсинського повіту.

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Обробка української народної пісні "Щедрик" являє собою варіації на одну тему: трихордову поспівку в об'ємі малої терції (за віршованою строфою по співка повторюється чотири рази):

Приклад № 1



ЛАДОТОНАЛЬНИЙ ПЛАН, тональність – соль мінор.

Такти 1-8 t	Такт 9 IV	Такт 10 D	Такт 11 s	Такт 12 t	Такт 13 VI	Такт 14 t	Такт 15 s
Такт 16 t	Такт 17 t#6	Такт 18 III-II-I	Такт 19 t6-II-t	Такт 20 t-sIII7-VI- t7-s6/4	Такт 21 t-s-t	Такт 22 s2/-3 – II-sII/-3- t7-6/4	Такт 23 t-t
Такт 24 D	Такт 25 D7 (прохідний) – t	Такт 26 D	Такт 27 D7 - t	Такт 28 III6	Такт 29 s7	Такт 30 III6	Такт 31 s7
Такт 32 t	Такти 34-37 t						

Фактура твору гомофонно-гармонічна з елементами імітації. У другій варіації з'являється протискладання: низхідний верхній тетрахорд соль мінору, далі тема і проти складання починає охоплюватись гармонічною фактурою й самостійно стверджується. У третій варіації тема проходить у другого сопрано (дискантів II):

Приклад № 2

Soprano

Alto

У 4 варіації з'являється тема, що викладена на терцію вище (сопрано друге (дисканти II)).

Приклад № 3

Soprano

Alto

До терцового проведення теми у 19 такті додається ще один голос, який виростає у самостійну мелодію:

Приклад № 4

Soprano

Alto

5 варіація – кульмінація твору; протискладання, що з'явилося у четвертій варіації у висхідному русі, набуває самостійного гармонічного малюнку:

Приклад № 5



6 варіація. Підголосок з 4 варіації проходить у скороченому (від половинної ноти з крапкою до восьмої ноти) й перетворюється у самостійну мелодію. Тема проходить у другого сопрано (дискантів II):

Приклад № 6



У партії першого альтя імітація проходить тема-підголосок (у збільшенні за порівнянням з проведенням у другого сопрано (дискантів II)), все це звучить у підтримці домінативного органного пункту (другий альт).

У сьомій варіації – повертання до теми. У кодї на витриманому тоніко-домінатовому органному пункті тема звучить у партії першого альтя. Закінчується твір трихордовою послівкою (сопрано перше – сопрано друге (дисканти I – дисканти II)) з терцовим підголоском, це надає твору особливу прозорість і легкість:

Приклад № 7



ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ

В оригіналі твір написаний для мішаного хору а capella. У даному випадку розглядається переклад твору для дитячого хору, що виконав С. Крижановський.

Діапазон партій:

Сопрано I (дисканти I) – $g^1 - g^2$

Сопрано II (дисканти II) – $c^1 - e^2$

Альт I – $g - c^2$

Альт II – $g - c^2$

Загальний діапазон хору – $g - g^2$.

Темп твору – *Allegretto* – (не дуже швидко, більш повільно, ніж *Allegro*, але більш швидко, ніж *Andante*), розмір 3/4.

Характер звуку – легке staccato, чітка дикція на протязі усього твору.

У мініатюрі "Щедрик" цікава звукова палітра: починається твір на *mp*, з третього такту на *pp* вступають всі партії хору. У цій же динаміці звучить й перша варіація. Поступово, із другої варіації динаміка починає зростати від *p* до *mp*, у п'ятій варіації хор звучить на *f* (загальна кульмінація всього твору). В останніх (шостій та сьомій) варіаціях динаміка скорочується до *mp* й *pp*.

Твір за репризою виконується двічі, тому пропонується виконати кульмінацію у другому проведенні або ще яскравіше на *ff*, або притишено (ніби ефект луни). У кодї тема (перший альт) звучить на *mp*, а потім у сопрано I (дискантів I) й сопрано II (дискантів II) уходить на *pp*.

Ритмічна структура ритму твору остінатна: четвертна нота – дві восьмі ноти – четвертна нота.

Б. Лятошинський – О. С. Пушкін По небу крадеться луна

ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО ХОРОВИЙ ТВІР

Ім'я Б. М. Лятошинського зв'язане з визначними творчими досягненнями українського музичного мистецтва. Більш як за півстоліття своєї композиторської діяльності Лятошинський написав багато талановитих творів у різних жанрах. В його доробку дві опери, п'ять симфоній, чотири симфонічні поеми, три увертюри, чотири оркестрові сюїти, фортепіанний концерт, велика кількість камерних творів, дві кантати, музика до театральних постановок і кінофільмів.

Музику Лятошинського можна визнати з перших тактів. Колорит українського мелосу насичується елементами загальнослов'янського музичного фольклору.

Його думка сувора і стримана, коли композитор вдається до важливих філософських узагальнень. Його почуття палкі й безпосередні в моменти душевної відвертості.

Музиці Лятошинського властиві героїка, піднесена патетика, емоційна насиченість.

Її відзначає високий професіональний рівень, глибока філософська зосередженість, могутнє симфонічне дихання. В узагальнених, але неповторно-своєрідних формах в ній відбилися найбільш характерні риси мислення й почування народу.

Борис Миколайович Лятошинський народився 3 січня 1895 року у м. Житомирі в інтелігентній родині. Його батько Микола Леонтійович був учителем історії Крім педагогічної роботи, він займався науковою діяльністю у галузі історичних наук, а також як директор різних гімназій вів велику громадсько-освітню роботу у Житомирі, Немирові, Златополі. Мати добре грала на фортепіано й співала. Людина дуже освічена, Микола Леонтійович дбав і про повноцінне виховання та освіту свого сина.

Вчився юний Лятошинський у житомирській гімназії, яку закінчив у 1913 році. З ранніх років хлопчик виявив велику музичну обдарованість. Вчився грати на скрипці і

фортепіано. У 14 років написав кілька музичних творів, серед яких — мазурка і вальс для фортепіано, фортепіанний квартет. Перші твори молодого композитора з успіхом виконувалися в Житомирі.

У 1913 році Б. Лятошинський переїхав до Києва, де почав навчатися на юридичному факультеті Київського університету. Одночасно він готувався до вступу в тільки-но відкриту консерваторію, беручи приватні уроки у Р. Глієра, а після запрошення останнього професором Київської консерваторії став студентом його класу.

З 1914 по 1920 рік Глієр був директором консерваторії і зробив чимало цінного у справі піднесення музичного життя на Україні. Серед учнів його класу в Києві були відомий український радянський композитор Л. Ревуцький, Юліан Скрябін, музикознавець А. Альшванг та інші. Цінною рисою методики виховання композиторів Р. Глієра було піклування про розвиток індивідуальності кожного з них, вміння самостійно, оригінально мислити. При цьому він приділяв велику увагу вивченню класичної музичної спадщини. Таких різних за характером своєї творчості вихованців Глієра, як Б. Александров, А. Давиденко, М. Іванов-Радкевич, О. Мосолов, Л. Ревуцький та інші, об'єднує чітка прогресивність, безкомпромісність і принциповість творчості.

Для Лятошинського вчитель став справжнім другом на все життя. Після смерті Глієра Борис Миколайович закінчив та оркестрував концерт Глієра для скрипки, а у 1964 році присвятив його пам'яті симфонічну "Ліричну поему".

У 1918 році Лятошинський закінчив юридичний факультет університету, а ще через рік — консерваторію по класу композиції.

Після закінчення консерваторії у 1919 році Лятошинського залишили там викладачем музично-теоретичних дисциплін. З 1935 по 1937 рік він працював також професором Московської консерваторії, де вів курс спеціальної інструментовки. З того часу і до останніх днів життя Лятошинський не залишав педагогічної роботи, виховавши талановитих композиторів і музикознавців, серед яких проф. Г. Таранов, проф. І. Белза, І. Шамо, Ю. Щуровський, Л. Спасокукоцький, Р. Верещагін, О. Андреева, М. Фролов, М. Полоз, О. Канерштейн, В. Пономаренко, Ю. Майстренко, В. Кирпань, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сільвестров, музикознавці Н. Матусевич, Т. Тер-Ованесова та ін.

Разом з педагогічною і творчою роботою Борис Миколайович займався й громадською діяльністю — у лютому 1939 року на I Республіканському з'їзді композиторів його було обрано головою Співки композиторів України.

Під час Великої Вітчизняної війни Київську консерваторію було евакуйовано. Борис Миколайович працював у Саратові у складі професорів Московської та Саратовської консерваторій, які на час війни об'єдналися в один заклад. Боляче переживав Лятошинський окупацію рідної України. До сьогоднішнього часу в родині Лятошинського зберігається карта європейської території нашої країни, на якій він щодня позначав пересування лінії фронту. У складних умовах евакуації — в холодній кімнаті, часто при каганці — Лятошинський працював для спеціально створеної у Саратові радіостанції ім. Т. Г. Шевченка, що транслювала свої передачі для партизан і мешканці тимчасово окупованої України. У цих передачах брали участь відомі піаністи Т. Ніколаєва, В. Нільсен, О. Едельман; співаки П. Кармелюк, О. Воллох виконували сповнені героїчного пафосу цикли романсів Лятошинського на слова В. Сосюри, в яких втілилися власні думки композитора про Україну, про перемогу над ворогом.

Живо відгукуючись на усі події у житті нашої країни, Лятошинський брав участь у виступах на мітингах протесту українського народу проти провокаційної пропаганди німців, які кричали про "загибель" української культури. Разом з ним перед народом виступали уславлені діячі культури — співаки І. Козловський, З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, письменник Я. Галан.

У вересні 1943 року Лятошинського запросили на рік до Московської консерваторії, але 10 листопада 1943 року, після визволення Києва, він першим же літаком повернувся до

рідного міста у складі делегації українських працівників культурного фронту разом з поетами М. Рильським, М. Бажаном і художником М. Деревусом.

Після війни Лятошинський багато часу приділяє громадській роботі. Він член Правління Спілки композиторів УРСР, художній керівник української філармонії, член журі на різних міжнародних конкурсах, зокрема — двічі на конкурсі ім. П. І. Чайковського, голова журі на Республіканському конкурсі ім. М. В. Лисенка, де кожний піаніст-учасник повинен був виконувати спеціально написаний для цього конкурсу Етюд-рондо Б. Лятошинського, тричі член журі на квартетному конкурсі у Бельгії.

Гуманність, уважність і чуйність, властиві натурі Бориса Миколайовича, повною мірою виявилися в його роботі як депутата Міської ради. Не шкодуючи часу і здоров'я, він самовіддано служив людям, допомагаючи їм розв'язувати найрізноманітніші проблеми життя.

В останнє десятиріччя твори Лятошинського дедалі частіше звучать не тільки у нашій країні, а й за кордоном. Композитор сам кілька разів їздив до Польщі на фестиваль "Варшавська осінь", де активно знайомився із сучасною світовою музикою. У 1957 році як представник Спілки композиторів СРСР він здійснив подорож до Болгарії, де відзначалося 100-ліття від дня смерті М. І. Глінки. Був в Італії, Франції, Англії, НДР, Австрії, Швейцарії, Швеції. У 1958 році за ряд творів на польську тематику Лятошинський одержав від уряду Польщі разом з К. Паустовським і С. Советовим премію "За зміцнення польсько-радянської дружби", а також був нагороджений "Медаллю тисячоліття". Усі кошти премії Борис Миколайович вклав у фонд шкіл Польщі. Під час закордонних подорожей він познайомився з багатьма діячами культури. Серед них — англійський композитор Алан Буш, австрійський композитор Х. Апостель, болгарський музичний фольклорист Райна Кацарова, відомий сучасний польський композитор Гражина Бацевич, учасник квартетного конкурсу у Бельгії Жакліна Шмідт та багато інших.

Природно, що, підтримуючи тісні культурні зв'язки з діячами мистецтва різних країн, композитор мав можливість широко вивчати музику різних народів. Особливо цікавила Бориса Миколайовича фольклорна спадщина слов'янських країн, зокрема Польщі, з її мелодичним багатством, примхливими ритмами народних танців.

Останнім часом він багато мандрував по різних країнах Західної Європи. Враження від цих мандрівок відбиті в його творах.

Життя Бориса Миколайовича — безперервні творчі пошуки, допитливий інтерес до мистецтва, літератури, науки, політики. Він був людиною романтичною, мрійливою, мав нахил до опоетизування людських почуттів і пристрастей, у своїй музиці відтворював якнайтонші коливання настрою, звукової світлотіні. Його улюбленими композиторами були, головним чином, представники романтичного напрямку — Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Р. Вагнер, з російських — О. Скрябін. З нової музики Лятошинський дуже цінував оперу А. Берга "Воцтек".

Зовнішньо стриманий, Лятошинський насправді був великим життєлюбом, мав лицарську вдачу, щиро піклувався про долю слабих чи тих, хто потребував допомоги. Усі, хто знав композитора, бачили його велику любов не тільки до людей, а й до всього живого взагалі (у квартирі і на дачі у нього завжди жили улюблені четвероногі друзі — білки, коти, собаки).

Інтереси Лятошинського були надзвичайно різнобічними. Він цікавився новими науковими пошуками, прекрасно знав світову художню літературу, чимало творів якої читав в оригіналі, володіючи кількома іноземними мовами (зокрема французькою і німецькою).

Та його справжньою стихією була музика. Задумавши новий твір, Лятошинський спочатку довго "виношував" його в собі, лише в кінці творчого процесу вдаючись до ескізного запису. Взагалі майже ніколи в процесі творчості не грав на фортепіано — весь оркестр "уявляв" внутрішнім слухом. Приступивши до оркестрування своїх творів, умів повністю "виключитись" і не реагувати на навколишнє.

Прекрасний піаніст, Лятошинський блискавично читав з листа, Вільно запам'ятовував музику на слух чи тільки проглянувши партитуру очима. Дружина композитора згадує, як після одного концерту він спеціально для неї по пам'яті записав вдома "Соловейка" К. Сен-Санса.

Блискуче музичне обдарування Лятошинського виявилось і в його диригентській діяльності. Хоча спеціально диригування Лятошинський школи не вчився, але ще у 1917 році вперше прилюдно продиригував другою частиною своєї Першої симфонії, що мала назву "Лірична поема". В авторських концертах Лятошинський завжди виступав як диригент-виконавець власних композицій. Під його керівництвом звучали також твори класиків — "Незакінчена симфонія" Ф. Шуберта, увертюра до опери Вагнера "Моряк-блукач" та інші.

Творчість Лятошинського звернена до людини, до її дум і почуттів. Вона узагальнює найкращі риси духовної діяльності нашого сучасника. Висока етика композитора, прогресивність його політичних переконань, чесність, людяність зумовили загальний гуманістичний напрям його художньої діяльності. Мрійливість, природна емоційність відбилися в романтичній одвертості, психологічності й динамічній напруженості його музики. Високий професіоналізм, вихованість в атмосфері поваги насамперед до української культури, а також до мистецтва інших народів, широта поглядів, розуміння суспільних явищ обумовили жанрове багатство, національний колорит, довершеність музичної форми, масштабність мислення композитора, оперування складними категоріями у мистецтві.

Лятошинський — видатний композитор-симфоніст. Симфонізм — це принцип, метод мислення, який передбачає монументальність задуму, розв'язання складних проблем у плані серйозних філософських узагальнень в атмосфері безперервних якісних перетворень образного матеріалу. Лятошинський — симфоніст передусім драматичного, тобто конфліктного плану. Антиподом такого типу драматургії є епічний симфонізм з поступовим розгортанням подій, картинним зіставленням неконфліктних ліній чи образів. У багатьох творах Лятошинського різних форм і жанрів ми спостерігаємо синтез обох типів музичної драматургії — драматичного й епічного.

Вихований у класі Р. Глієра, Лятошинський одразу став на шлях реалізму і вже в ранніх творах виявив прихильність до сфери образів та ідей класиків — Бородіна, Глазунова і частково Скрябіна.

У написаному в студентські роки Першому струнному квартеті (1915) вагомо прозвучала тема любові до батьківщини. Майже кожна музична тема тут пісенна, хоча композитор ніде не цитує народних мелодій. У ній тонко синтезуються характерні риси російських пісенних і танцювальних мелодій, теми інтонаційно й емоційно єдині, архітектонічно завершені. Але в розвиткові музичних тем неважко помітити вже зародки тих драматичних "спалахів", що так характерні для майбутніх творів композитора. Адже, як виявилось пізніше, творчій натурі композитора ближче була пристрасна емоційність П. Чайковського, поетична схвильованість Р. Шумана, палкий романтизм С. Рахманінова.

Першу симфонію Лятошинський писав ще в період навчання в консерваторії. Перша її частина стала його дипломною роботою. Останні її дві частини було закінчено у 1919 році. Перше виконання симфонії відбулося під керівництвом Р. Глієра у 1923 році на естраді Пролетарського (нині Першотравневого) парку у Києві.

Ідеєю цього твору чуємо відголос велично-мрійливих, "космічних", рафінованих тем О. Скрябіна. Але ці асоціації чисто зовнішні, бо творчість Скрябіна мала зовсім інше ідейно-філософське спрямування, аніж творчість молодого Лятошинського. Скрябін мріяв про перебудову світу, людської свідомості через знайдення позаземної містичної ідеї. Лятошинський же протягом усього свого життя втілював більш "земну" ідею, культом якої були людські почуття. Значною мірою вони й у нього були ідеалізовані, часом надто вишукані й поетично піднесені, але все ж таки реальні, наповнені плоттю і кров'ю. Вплив Скрябіна виявився більше в наслідуванні, імітуванні суто звукових моментів його музичної мови, а не в ідейній спрямованості. Лятошинський в той час шукав своєї манери висловлення,

й природно, що яскрава новизна і свіжість звукової матерії Скрябіна привабили молодого композитора.

Образний зміст Другого квартету Лятошинського (1922) — ніжно-лірична хвилююча музична розповідь, сповнена чарівних барв, світлих звукових гармоній.

У цих двох творах відчувається поступова еволюція музичного мислення Лятошинського. Якщо в мелодичних лініях Першого квартету переважала діатоніка, то в першій частині Другого квартету композитор вдається до хроматизації мелодико-ладових систем. Мелодичні лінії стають загострено примхливими, наче ламаними. Водночас відбуваються зміни і в інших елементах розвитку музичної думки. Передусім це постійне "шукання" тоніки, що часто веде до її нейтралізації чи ускладнення, ритмічні загострення — раптові зупинки руху або, навпаки, "пробіжки". Порівняно з Першим квартетом Другий — це свідчення поступової еволюції музичного мислення Лятошинського.

Помітними стають також нові принципи використання композитором гармонічних барв. Так, якщо для Першого квартету характерним було застосування основних тризвучних акордів, то в наступних творах переважають септакорди і нонакорди. Часто звуки, з яких вони складаються, виходять за межі ладу. Причиною цього є ускладнення мелодичних ліній і пошуки нових гармонічних засобів, які б відповідали новому змістові творів.

З самого початку творчої діяльності Лятошинський виявив схильність до поліфонічного мислення. Порівняно з поліфонічними прийомами композиторів ХІХ ст. багатоголосна фактура творів Лятошинського (починаючи вже з Першої симфонії) більш загострена, дисонуючі сполучення голосів поступово перетворюються у нього на один з основних засобів динамізації процесів формоутворення. Як відомо, це характерно і для поліфонії інших композиторів ХХ ст. С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Мясковського. При цьому Лятошинському більш властиве вживання імітаційних прийомів, використання коротких мотивів в імітаціях разом з секвенціями, де імітуючий голос включається переважно на дисонуючому інтервалі. У Першій симфонії при імітуванні голосів ще створюються консонанси, але в подальших творах дисонуючі співвідношення, які виникають з поліфонічного сполучення голосів, стають майже нормою, що свідчить про нахил композитора до яскраво динамічної драматургії.

Вже у Першій симфонії з'являються ті якості, що найяскравіше характеризуватимуть індивідуальність Лятошинського,— драматизації ліричних образів, широкомасштабність, оркестральність мислення, потяг до монументальної художньої форми, поліфонізації звукової тканини. Якоюсь мірою її риси притаманні творчому мисленню всіх провідних композиторів ХХ ст.

Проблема сучасності була дуже важливою проблемою того часу, і різні мистецькі об'єднання розуміли її по-різному. Так, представники АПМУ (Асоціація пролетарської музики України) вважали тільки сучасним лише тоді, коли до нього включалася революційна пісня, майже не звертаючи уваги на розвиток художньої виразності. Інші діячі (АСМ - асоціація сучасної музики), навпаки, приділяли головну увагу розвитку сучасної музичної мови, чим сприяли збагаченню музично-художніх засобів.

Для Лятошинського то був період напружених пошуків своєї тематики, свого стилю, своєї творчої концепції, нових засобів художньої виразності для втілення духовного (емоційного) світу людини, нової свідомості сучасного йому покоління. В цей час він працює в багатьох жанрах — від вокальних мініатюр до опери.

Його приваблює поезія символістів з її примхливими загадковими образами, багатством поетичних барв, прихованою емоційністю.

...Покинуті, безлюдні місця. Самотність. Нічні видіння. Холодне місячне сяйво. Роздуми про буття і небуття. Мимоволі згадується картина А. Бекліна "Острів мертвих". Це романс "Прокляте місце" на текст Ф. Геббеля. Розмірена "хода" рівних терпких септакордів. Лаконічні фрази соліста. Мов голос декламатора під високим склепінням у темряві, з відлунням звучить цей вражаючий дует.

У вокальних мініатюрах Лятошинського майже завжди панує єдиний емоційний тонус — спокій, стриманість. Форма їх чітка: майже скрізь тричастинність, лише зрідка у середній побудові відчувається динамічне піднесення ("Приснився мені" на сл. Г. Гейне). Дуже пластична мелодична лінія (врівноваженість рельєфу звукової горизонталі: стрибок — плавність, підйом — спад). Ритмічна цілісність з переважанням тріольних фігур. Характер мелодії декламаційний, інструментального типу. Фрази лаконічні з перервами, майже завжди закінчуються на дисонуючих тонах. Багато "терпких" інтервальних "кроків" у вокальній партії. Тональний центр вуалюється. В гармонії переважають дисонуючі великі септакорди, нонакорди, збільшені тризвуки, широкі розташування в акордах із збереженням інтервальної будови у кожному, при паралельних рухах акордові "кроки" часто справляють враження звучання наче крізь дрімоту, звукових "міражів".

У романсах ор. 8 — 12 (1923 — 1924) більш розвинена форма, ніж в ор. 5 і 6; більше рухливих, динамічних образів. Виділяється своїм полум'яно-патетичним змістом "Чайка".

Знахідки у галузі музичної мови у романсах Лятошинський використовує в інструментальній музиці. У тому ж 1922 році він пише Перше тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано. Це чудова романтично-схвильована лірична поема. Порівняно з попередніми творами у крайніх частинах її відчувається більша контрастність між розділами, бо композитор намагався втілити більш динамічний зміст, побудувати більш складну концепцію. Це дає можливість гостріше провести тематичний матеріал.

Є тут і дещо нове у трактуванні сонатної форми (в сонатній формі написані крайні частини). Загальна схема сонатної форми лишається в її класичному вигляді, але змінилися самі образи й інтенсивність їх еволюції. Отже, іншими стали й конкретні технологічні музичні засоби. Усе це надало творові своєрідного колориту.

Характер образів Лятошинського став більш експресивним, внутрішньо динамічним. У зв'язку з ним змінилася інтонаційна структура мелодичної лінії тематичного матеріалу. Так, головна тема першої частини, хоч і має пісенний характер, та в принципі її розвитку з'явилася дуже важлива деталь. В головній темі першої частини раннього квартету мелодія мала пісенну структуру, рельєфну лінію, що завершувалася твердою тонікою. У Першому тріо тема за характером належить до ліричної сфери, але в ній немає спокійного закінчення. Уся вона розвивається з лаконічного початкового елемента, який після першого проведення дещо змінюється ритмічно, а потім збагачується новою інтонаційною деталлю, характеризується рядом тональних змін. Такий принцип розвитку мелодії набагато динамічніший. Ось чому композитору вдалося провести весь розділ головної партії ніби на одному диханні, з поступовим динамічним наростанням.

Є дещо принципово спільне в мелодиці зрілих творів Лятошинського і мелодиці Рахманінова. Але у Рахманінова — видатного мелодиста — лінія мелодичного розвитку розгортається поступово, ніби ллється, у Лятошинського ж вона окремими уступами піднімається до кульмінації. При тому цей рух супроводжується весь час тональними змінами й дуже гострими "терпкими" акордовими сполученнями, що викликають більш динамічне відчуття музичного процесу. Окремі мелодичні лінії взаємодіють більш активно, ніж у ранніх творах, що часто приводить до виникнення дисонантних сполучень.

Знайшовши дійові динамізуючі засоби, Лятошинський тим самим розширив масштаби й вагомість своєї музичної думки,— це характеризує його як симфоніста. До всього цього слід додати, що й самі теми його, внутрішньо напружені, енергійні, яскраво контрастують між собою, а це ще одне з енергодайних джерел. Отже, уже процес експонування тематичного матеріалу в сонатній формі стає у Лятошинського процесом його яскравого зіставлення. Це готує слухача до конфліктної розробки, колізійної побудови центрального розділу, де й відбувається головна "дія" всього твору.

Цілком зрозуміло, що загальна концепція твору вирішується композитором у зв'язку з певною тенденцією експонування тематичного матеріалу. В репризних розділах музичні "персонажі" виявляються модифікованими. Художник показує теми оновленими, вони набули благородного, стверджувального і водночас урочисто-бентежного змісту. Таким

чином, підсумком тут є не прихід до якоїсь закінченої думки, а утвердження високої морально-етичної ідеї, притому не догми, а ідеї, що рухається, живе і стимулює рух, сильні, могутні почуття сучасної людини, які народжуються в боротьбі, у творчій праці.

В ці роки Лятошинський продовжує інтенсивно працювати у камерному жанрі. Крім романсів, з'являються дві його сонати для фортепіано, цикл фортепіанних п'єс "Воображення", Соната для скрипки і фортепіано.

Останній твір написаний у 1926 році. Його художньо-технічна довершеність свідчить про зовсім зрілу майстерність митця. В сонаті відтворено мужні, палкі почуття людини, її героїчні поривання. Приваблюють тут і чарівні ліричні звукові пейзажі.

Ідея цього твору пов'язана з проблемою особи і дійсності, утвердженням радості після тривалих напружених пошуків, боротьби. Головна тема мелодична, розспівна. В ній відчутна прихована сила, енергія (активна синкопована ритміка, хроматично напружена будова мелодичної лінії, поступове варіантне становлення мелодії). Загальне звучання політональне (a-moll — G-dur). Вільна імпровізаційність обумовила аперіодичність структури.

Сполучної партії тут немає — одразу вступає лірико-драматична побічна тема. Тема мрійлива, тендітна, дещо смутна. У мелодії велика кількість раптових зламів, несподіваних зворотів напрямку руху, від чого складається враження якоїсь хворобливості. Тональна будова тем складна. Партія фортепіано умовно написана у сфері F, а скрипка звучить атонально. Цей розділ сприймається, як скорботний роздум. В експозиції головна партія розвивається в бік драматизації теми, тому виникає тричастинна динамічна структура партії. Введення без зв'язки стислої побічної партії можна зрозуміти, як тимчасовий відхід від головної дії. Зате після розробки лірична побічна тема дуже розширюється в репризі й емоційно розвивається. Отже, якісна зміна теми — один з принципів драматурга Лятошинського.

В цій сонаті утвердився ще один творчий принцип композитора — неухильне, поступове, наскрізне проведення певної ідеї крізь усю форму твору. У малому масштабі це видно у будові тем, яка є поступовою модифікацією інтонаційної тези (головна тема фіналу). В більшому це видно у насиченні всієї фактури елементами тематичного матеріалу, який, так би мовити, приховано еволюціонує і, нарешті, у крупному плані це втілюється у наскрізному розвитку тем, які, змінюючи свої функції, поступово приходять до фінального апофеозу. Головна тема першої частини в репризі відходить на другий план, у другій частині перетворюється на остинатний фон, а в фіналі виникає у коді замість побічної теми, яка в експозиції (у головній тональності) лише доповнювала головний образ.

Після написання Першої симфонії Лятошинський кілька років працював у галузі камерної (вокальної та інструментальної) музики. У цих творах він остаточно виявив себе як прихильник конфліктного типу драматургії. Повернення його у 1926 році до симфонічного жанру було етапним моментом. На конкурс Лятошинський написав "Увертюру на чотири українські теми", яка разом з Другою симфонією Ревуцького була відзначена першою премією.

У ній композитор звернувся до зовсім нової для себе образної сфери. Тематико-інтонаційним джерелом твору стали відомі українські народні мелодії. Автор досить вільно обходиться з фольклорним матеріалом, обробляючи його в руслі свого творчого стилю. Якщо Глінка у "Камаринській" намагався виходити з конкретних особливостей народних мелодій, то Лятошинський, за незначним винятком, активно підкоряє їх своїм принципам, будуючи власну симфонічну дію. Увертюра за змістом і концепцією близька до багатьох моментів опери "Золотий обруч" і П'ятої, "Слов'янської", симфонії. У цих творах Лятошинського приваблює обрядовий елемент народних наспівів та епічність розвитку музичної думки.

"Увертюру" написано в сонатній формі. Вона має вступ, у якому проходять дві теми у жанровому зіставленні. Композитор використовує тут ефектні прийоми поліфонічної розробки тем. У середині відбувається дзвінке нашарування тематично яскравих голосів: канон у тритон мідних, барвистий підголосок у струнних і дерев'яних. Ось чому вступ

виливається у тричастинну форму з динамізованою репрізою. Закінченість і відокремленість вступних розділів згодом стане нормою у великих творах Лятошинського. У симфоніях цей момент має свою специфіку, в увертюрі ж завершеність розділів (в експозиції також) наближує форму до сюїтності, що відповідає жанрові.

В експозиції теми чергуються, а не зіставляються. В обробці теми побічної партії Лятошинський виявив себе майстерним стилістом, зумівши вдало "оспівати" тему чудовими підголосками. У розробці чергуються динамічно напружені розділи з яскраво колоритними, світлими, барвистими епізодами, начебто пронизаними дзвінками радісними спалахами. Уже в цьому творі у розробці помітна типова деталь — розвиток процесу прогресуючими хвилями, що несподівано обриваються. Результат форми — динамізована репріза. Тематичний матеріал переходить в нову якість. Дуже важлива деталь репрізи — наявність розробкового розділу в кінці, що в інших творах приведе майже до ліквідації репрізи (тенденція сонатної форми у багатьох сучасних композиторів).

У 1928 році Лятошинський пише Третій струнний квартет. Це сюїта, ряд окремих картин, різних за характером, але об'єднаних спільним образно-емоційним змістом.

У квартеті зіставляються експресивні, збуджені, дещо хворобливо-нервові ліричні образи-моменти. Композитор повністю подає їх у лаконічних, архітектонічно незавершених формах. З'явившись, вони швидко тануть і зникають. Це новий для Лятошинського метод формотворення. Виник він у імпресіоністів, де образ — це раптовий момент, скороминучий настрій, і важливо цей момент показати більш привабливим, колоритним. Це стало причиною активних пошуків нових акордових засобів, тембрових барв, химерних, вигадливих ритмічних візерунків. Саме цей принцип і ліг у основу Третього квартету Лятошинського. Жодна тематична побудова жодної з частин твору не розвивається, якісно не змінюється, зате кількісно самих тем багато. Вони дуже лаконічні, яскраві, кожна має своє "місце" у творі і не претендує на будь-які зміни.

Запозичивши в імпресіоністів принцип формотворення, Лятошинський у цілому залишився вірним собі — характер майже всіх його звукових моментів-образів емоційно дуже яскравий; самі побудови невеликі, але їх багато й усі вони динамізовані, мов спалахи, нервові імпульси. Є у квартеті й прозорі, витончені, наче застигли, примарні образи, що лягли в основу колоритних звукових картин у наступних творах, наприклад, окремі епізоди у повільних частинах Третьої і Четвертої симфоній, "Слов'янському концерті", "Українському квінтеті", окремих хорах без супроводу.

20-ті роки композитор завершує створенням опери "Золотий обруч" (1929) за повістю Івана Франка "Захар Беркут" (лібрето Я. Мамонтова). Події, відображені в опері, відносяться до XIII ст., часу навали хана Батия. Тема опери — боротьба тухольської громади проти феодальної несправедливості й зовнішніх ворогів. У драматичному конфлікті велике місце належить ліричній лінії — кохання Максима й Мирослави.

У Франковій повісті Лятошинського привабила патріотична ідея, яскравий конфлікт, живі характери, палкий романтизм, співзвучний революційному духові 20-х років. Сюжет опери вимагав широкого введення національного елемента в оригінальну музичну тканину. Для цього композитор ретельно вивчав фольклор Західної України. Близько двадцяти народних мелодій лягло в основу тематичних характеристик головних персонажів. В музичній мові твору можна виділити два плани. Перший пов'язаний з характеристикою тухольців, забарвленою в український колорит; другий — з музичною характеристикою татар, до якої введено східні інтонації.

Зміст опери такий. Серед мальовничих карпатських гір живе вільна громада тухольців. На чолі її стоїть старий Захар Беркут. Якось, під час полювання, син Захара, молодий тухолець Максим врятовує дочку боярина Тугара Вовка Мирославу від лап ведмеда. Молоді люди закохуються одне в одного. Але на перешкоді до їхнього щастя стає соціальна нерівність. Батько Мирослави порушує закони громади і привласнює громадські землі. Його судять на зборах і виганяють геть. Під час татарської навали Тугар Вовк зраджує тухольців і переходить на бік ворога. На загальній раді тухольці вирішують повалити

величезну скелю "Сторож", щоб в такий спосіб затопити долину, де розташувався табір татар. Тухольці перемагають, але народний герой Максим, який в одній із битв потрапляє у полон, гине. Апофеоз опери — вічна слава тим, хто віддає життя за рідну землю.

Композитор не дотримується точно сюжету повісті Франка. Він підсилює обрядові моменти, містичні барви, акцентує на трагедійності трактування подій (у Франка Максим залишається живий, а в опері — гине). Головним персонажем опери є народ. Чимало народних сцен пов'язано з самобутнім фольклором Карпат. Композитор майстерно розкрив колорит народної лірики, наприклад, у хорі "Ой кувала зозуленька". Мудрий вождь тухольців Захар Беркут змальований в епічно-героїчних тонах. Одна з основних його характеристик — легенда про велетнів, що осушили долину,— вражає велично-таємничим характером. Поетичність цієї стародавньої історії композитор підкреслив, зокрема, одухотворенням цих неживих істот, звеличенням людських почуттів.

В опері сплелися реальні й фантастично-містичні образи. Останні є художнім відтворенням народних легенд про фею Морану, що зачаклувала озеро й перетворила його на скелю "Сторож", про всемогутнього Дажбога. Символічний зміст вкладається й у знамено тухольців із зображенням золотого обруча — знаку єдності й непереможності. Деякі з музичних тем цієї групи відрізняються романтично-таємничим характером.

Дія опери розвивається по трьох лініях (соціальний, патріотичний, ліричний). Це визначило тип музичної драматургії з широким багатоплановим розгортанням подій (як в операх Мусоргського). Тут спостерігаємо й героїко-епічні, й обрядові, і побутові, і драматичні сцени, і зображення картин гірської природи. Об'єднує всі лінії принцип безперервного симфонічного розвитку, подібно до лірико-психологічних драм Чайковського. Усі гостро конфліктні події відбуваються на фоні народних сцен.

Усі вокальні партії опери декламаційні. Окремі закінчені номери немов інтонаційно узагальнюють попередній музичний матеріал, що забезпечує безперервність розвитку твору.

Отже, і в оперному жанрі Лятошинський виявив себе справжнім симфоністом. Велику кількість різнохарактерного тематичного матеріалу він переплавив на цілісну героїко-драматично монументальну музичну повість. В опері взаємодіє ціла система лейтмотивів (постійних музичних характеристик) — Максима, Мирослави, Захара Беркута, Тугара Вовка, а також велетенської скелі "Сторож", золотого обруча, кохання, смерті. Великого значення набуває лейтмотив золотого обруча, з викладу якого починається увертюра і який потім пронизує всю оперу й символізує такі високі почуття народу, як патріотизм, волелюбність.

В опері є самостійні оркестрові номери — інтродукції до картин, увертюра, танці. Особливо вдалі східні танці — персидський, китайський та індійський, об'єднані в окрему сюїту, яку часто виконують у симфонічних концертах.

Музика опери позначена яскравою індивідуальністю: специфічною "терпкістю" і гостротою гармонії, напруженістю мелодико-речитативних ліній, багатством оркестрово-поліфонічних засобів.

Оперу було поставлено у ряді міст України (Київ, Харків, Одеса), де вона мала великий успіх у слухачів. Весною 1970 року її відновив Львівський театр опери та балету, постановка якого була відзначена Шевченківською премією за 1971 рік.

У кінці 20-х і першій половині 30-х років Лятошинський багато працює над оркестровками опер і балетів Глієра, пише музику до кінофільмів і театральних п'єс. Визначною подією у творчій біографії Лятошинського стала Друга Симфонія, створена у 1935 — 1936 роках. В той час перед радянськими митцями стояло завдання показу формування нової особи в нових соціальних умовах. В цій симфонії втілено ідею торжества радості, яка пізнається у боротьбі. Композитор вирішує її як художник-романтик, людина з витонченим сприйняттям явищ життя.

В симфонії повною мірою виявилися риси стилю Лятошинського. Одна з них — логічний зв'язок і обумовленість розділів і частин, введення нового як результату розвитку попередніх побудов. Велика роль належить вступові. У трактуванні його функції є дещо спільне з трьома останніми симфоніями Чайковського, де у вступі проходить тематичний

матеріал — носій негативних образів. Конфлікт відбувається тут не між тематичним матеріалом експозиції сонатної форми, а між вступом і всією експозицією. Як і у майбутніх симфонічних творах, у вступних розділах Лятошинського експонується той тематичний матеріал, що зазнає згодом наскрізного розвитку. Якісне прогресування цих тем — показник еволюції ідейного задуму композитора.

Емоційний тонус і форма контрастування тем у вступі служать ніби своєрідною тезою, з якої виростає потім вся концепція. Внаслідок цього вся фактура музики Лятошинського тематизована, тобто кожний мелодичний чи гармонічний зворот інтонаційно конкретний. Навіть ті рухи, що мають далеко не головне значення (пасажі, допоміжні голоси), виникли з певних інтонаційних зворотів попередніх тем. Дуже напруженими стали експозиції сонатних форм у творах Лятошинського. Вже у цій симфонії одразу відчувається стрімка стихія музичного потоку. Ця особливість властива Чайковському, але у нього завжди розділи експозиції (головна й побічна партії) були відносно закінченими. Головні теми Лятошинського дуже лаконічні, незавершені. Тому інерція слухового сприйняття потребує їх подальшого ведення у такому ж емоційно високому плані, у певному напрямку. Наслідком є безперервне зростання динаміки. У побічних темах, що за існуючою традицією відрізняються від головних більшою мелодичністю, ліризмом, композитор поступово розробив свій власний принцип розвитку. Будь-яка лірична тема у нього завжди поступово динамізується, набираючи на кінець розділу високого емоційного напруження.

Спільною рисою заключних розділів майже всіх творів Лятошинського є утвердження тематичного матеріалу (саме це і є функцією реприз) у новій його якості з обов'язковим приведенням його до протилежного емоційного змісту. Але різні творчі завдання вимагають і різних рішень. У Другій симфонії (перша частина) головна тема опиняється на другому місці — спочатку проходить оновлена побічна тема, бо вся розробка була спрямована на інтенсивне її переінтонування. Головна поступово зникла з першого плану і розчинилася в репризі в загальних формах руху. У зв'язку з утвердженням світлих позитивних почуттів логічно, що інтонаційна антитеза — головна тема — поступово втратила своє значення.

У Другій симфонії взаємодіють системи імпульсивних образів, інтонаційної емоційно пов'язаних з першою темою вступного розділу і ліричних, які неодмінно якісно перероджуються у бік інтенсифікації їх динамічних якостей (інтонаційно пов'язані з побічними темами крайніх частин симфонії).

У фіналі композитор, як завжди, синтезує весь основний тематичний матеріал, приводячи всі теми до єдиного емоційного тону, символізуючи тим подолання життєвих протиріч, сумнівів, перемогу розуму, оптимістичного сприйняття світу. Тут переважають яскраві велично-патетичні святкові образи.

У тому ж 1936 році композитор оркеструє оперу М. Лисенка "Тарас Бульба" у редакції л. Ревуцького і пише цикл романсів на тексти О. Пушкіна. У наступному році виходить збірка його обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано ор. 28. Залишаючи незмінною народну мелодію, Лятошинський додає свій фортепіанний супровід. Але цей супровід аж ніяк не можна назвати простою гармонізацією. Від куплета тут наскрізно розвивається певний емоційно-рельєфний процес з своєю кульмінацією, підйомом і спадом динаміки. Композитор всюди тонко підкорює мелодію оригінальному задумові.

Наступною великою роботою Лятошинського була монументальна опера "Щорс" за сюжетом з епохи громадянської війни на Україні (лібрето М. Рильського та І. Кочерги). Працював композитор над нею дуже успішно і швидко. Оперу було закінчено на початку 1938 року, а вже влітку показано делегатам XIV з'їзду КП (б)У. У тому ж році її поставили оперні театри Києва, Одеси, Дніпропетровська, Вінниці.

Одна з головних ідей твору — необхідність ведення визвольної війни, створення Червоної Армії для боротьби з ворогами революції. Ця думка проходить уже у першій дії в арії Щорса, де він розповідає про свою зустріч з Леніним. Важливий драматичний конфлікт назріває у четвертій дії, у сцені боротьби х приводу зрадницького наказу Троцького про припинення наступу. Але Щорс і богунці визнають лише наказ Леніна і вирушають у бій.

Події розвиваються напружено. У першій дії подається зав'язка конфлікту: петлюрівець Запара підбурює бійців проти Щорса. Тут же починається і лірична лінія, пов'язана із зародженням почуття кохання між Щорсом і розвідницею Лією. Героїко-драматичні сцени також відтіняються ліричними відступами (партизани Галя і Гриць).

У другій дії відтворені будні полку. Але і тут введено контрдію – Запара організовує бунт серед бігунців, який Щорс рішучими діями припиняє. Бійці приносять клятву вірності, і ця сцена стає героїчною кульмінацією дії. Лірична лінія знаходить продовження у дуєті Щорса і Лії.

У третій дії Галя і Гриць агітують селян до загону Щорса. Раптово у селі з'являються німці і петлюрівці. Селяни інсценують весілля, але зрадник Запара видає Гриця. Його ведуть на розстріл, та в село вступають богунці — відбувається справжнє весілля. В цій дії побутові сцени змінюються героїчними.

Четверта дія дуже драматична. Одержано зрадницький наказ Троцького про припинення наступу. Щорс і більшість богунців протестують, визнаючи лише наказ Леніна про наступ на Київ. За закликом Щорса бійці вирушають у наступ. Героїко-драматичні сцени і тут контрастують з ліричними моментами: Галя сумує, вона занепокоєна — Гриць з небезпечним завданням пішов у ворожий тил.

Остання — п'ята дія — бій під Коростенем. Гине Щорс. Богунці дають клятву бути гідними свого командира. Приходять нові військові з'єднання, і разом з ними полк іде в новий похід.

Отже, композитор втілює героїку у радянській тематиці. Це зумовило появу в музиці опери пісенних інтонацій (народних і масових радянських пісень). Використані тут справжні народні мелодії (в пісні Щорса з другої дії "Ой поля"). У цій опері Лятошинського, як і в попередній, наскрізні декламаційні сцени чергуються із закінченими номерами (аріями, піснями, хорами), яких тут значно більше.

Напруженість дії опери — наслідок симфонізації музичного процесу, тих же наскрізних зв'язків, смислових арок, лейтмотивного принципу. Особливо інтенсивно модифікується тема героїчної боротьби богунців (вона ж і характеристика Щорса) — лаконічний суворий мотив. Динамізують дію великі закінчені оркестрові номери — увертюра, батальні сцени.

Взагалі, своїм могутнім епосом, патріотичною ідеєю ця опера близька до "Князя Ігоря" Бородіна, а напруженими, повними драматизму конфліктними сценами — до опер Мусоргського.

Через недосконале лібрето опера швидко зійшла зі сцени.

У новій музичній редакції І. Белзи на лібрето І. Драча опера під назвою "Полководець" була відновлена у Києві до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна.

Отже, український народний елемент став невід'ємною рисою стилю Лятошинського. У 1939 році композитор написав ще один твір на національну тематику — "Заповіт" на слова Т. Шевченка, використавши відому народну мелодію. Пісенна форма розгорнута тут у невелику кантату, ідейно-образний зміст пісні композитор-симфоніст підніс до високого узагальнення.

Форма кантати зовнішньо куплетна, але всі куплети підкорені центральному драматургічному стрижневі і підкреслюються певними інструментальними засобами, чим подолано статичність самої будови. Оркестрова партія не поглинає хор, а поглиблює емоційний тонус твору.

"Заповіт" Лятошинського — зразок вільної обробки народної мелодії, коли не просто дописується гармонічний супровід до пісні, а дається своя оригінальна концепція її, що збагачує народний твір.

У подальших творах кінця 30-х — початку 40-х років композитор продовжує широко використовувати українську тематику. Пише ще ряд обробок народних пісень для голосу з фортепіано, романси на слова І. Франка, Л. Первомайського, М. Рильського, В. Сосюри, С. Голованівського.

Абсолютно всі твори Лятошинського воєнного періоду прямо чи опосередковано пов'язані з українською тематикою. Знаменитий "Український квінтет", відзначений Державною премією, Друге тріо, Четвертий струнний квартет, фортепіанна сюїта, романси, більше сотні обробок українських народних пісень — все це насичено соковитим українським мелосом, національними танцювальними ритмами.

Центральний твір того періоду — "Український квінтет" (перша редакція — 1942 рік, друга — 1945) — зразок майстерного втілення патріотичної ідеї. Композитор відтворив у ньому характерні народні образи. Піднявшись до справжнього симфонічного розмаху. Квінтет близький до симфонії епіко-патріотичного характеру. У ряді випадків Лятошинський використав народні українські мелодії, але і оригінальний тематизм, і вся музична тканина твору органічно пройняті українським національним колоритом.

Тема головної партії першої частини написана у стилі українських пісенно-билінних розповідей. Вона епічна за характером і має приховані динамічні можливості, що виявляються у поступовості ритмічного ускладнення, динамічній еволюційності інтонаційного розвитку із загостренням ладових залежностей між звуками. Вся тема начебто виводиться з першого інтонаційного ядра-мотиву. В цьому діалектика музичного процесу, причина підсвідомого впливу музики. Вже у експозиції тема зазнає поліфонічної розробки при інтенсивних тональних змінах, що приводить до різкого посилення її емоційного тону у репрізі головної партії.

У такому ж емоційно-піднесеному плані проведено й побічну партію-тріо, а акордова "хода" головної теми фіналу символізує утвердження вольової ідеї, віру в перемогу.

Цей твір є прикладом майстерного синтезу драми і епосу. Перша риса виявилась в активному становленні й розвитку тематизму, у якісних його перетвореннях, друга — в архітектонічній довершеності розділів, емоційній вагомості, широті й загальній поступовості розвитку музичної дії.

До якого б жанру не звертався Лятошинський — в усьому відчувається симфонічність його мислення. Виявилось це і в хорах на слова Пушкіна і Шевченка, і в сюїтних творах камерних ансамблів (Четвертому струнному квартеті і Квартеті для дерев'яних духових інструментів навіть у такому творі, як "Поєма возз'єднання", задуманому в сюїтно-святковому характері явно відчувається стрункість і логіка композитора драматичного напрямку мислення.

У Третій симфонії (1951) втілено ідею перемоги світла над темрявою, зміст її відбиває думки і почуття цілих мас народу. У першій редакції композитор дав до твору епіграф "Мир переможе війну". Симфонію несправедливо розкритикували, і після незначних переробок фіналу автор випустив її у світ вже без епіграфа.

Два образні світи симфонії — це сили миру і сили війни. Негативні образи зв'язані з короткою першою темою вступу першої частини. У гротесковому скерцо з великою художньою силою й переконливістю композитор намалював зловісну картину "пригнічення" світлих звучань масивними похмурими звукокомплексами теми вступу симфонії. У фіналі ця сама вступна тема подається в характері урочистого переможного маршу, як у П'ятій симфонії Чайковського, утверджуючи ідею миру і прогресу.

Новим у Третій симфонії порівняно з попередніми симфоніями було введення українського національного мелосу. Це вплинуло на драматургію твору. Пісенний епос тематизму потребує якісно нової форми розвитку у плані утвердження його першопочаткового характеру побічні теми першої і четвертої частин).

Експозиція головної теми першої частини вирішена у драматичному плані. Побічна тема, яку композитор запозичив з опери "Золотий обруч" у тій же тональності і характері, звучить тут як узагальнений образ народу, його сили й могутності. Тому головна партія, то сприймається як образ народної боротьби, не конфліктує з побічною.

Отже, подання звукового матеріалу у дуже активних формах спостерігаємо у Лятошинського навіть у розділах експонування тематичного матеріалу. Але в розробках, як у Третій симфонії, ця особливість найбільше виражена. Тематизм зазнає тут дуже складного

емоційного переосмислення. Величезна роль у динамізації процесів належить різним прийомам поліфонічної техніки, де кожна лінія становить не окрему мелодію, тобто один голос, а цілий комплекс тематично, ритмічно споріднених мелодій. Тут взаємодіють цілі шари оркестрових голосів, відмінних тематично, ритмічно, тонально, регістрово і т. ін. Дуже часто буває так, що в одній лінії рух тільки почався, у другій підходить до кульмінаційної фази, а у третій уже завершується. Така асинхронність веде до дуже сильних динамічних напружень. Якщо в експозиції панували імітаційні поліфонічні прийоми, тобто зіставлення тематично однорідних мелодичних ліній з відставанням, то у розробках поруч з цим є чимало прикладів контрастного поєднання тематично різнорідних голосів, бо метою розробки є зіставлення тем, які "роздаються" різним групам оркестру. Розробкові процеси у Лятошинського дуже динамізують цілі хвилі секвенцій у поєднанні з тональними ускладненнями, поліфонічними засобами.

Велике значення для стимулювання динамічної напруги має тут зіставлення досить різних, контрастних між собою акордів. Дуже часто такими акордами композитор раптово припиняє рух розробкового процесу. Це не гальмує слухову інерцію, а, навпаки, стає емоційним подразником.

У творчості багатьох сучасних композиторів намітилась тенденція до стиснення, скорочення реприз чи заміни їх динамічними завершальними побудовами. Частково це зумовлено прагненням більш інтенсивно провести заключний розділ і тим утвердити образи у стані безперервного руху, що відповідає процесам сучасного життя. Саме тому Лятошинський одночасно проводить обидві теми у репризі першої частини Третьої симфонії. До того ж теми, що контрастують в експозиції, в репризі не тільки об'єднані у часі, а й зближені за характером, а саме, обидві звучать приблизно в одному емоційному плані. Цей висновок ще не можна вважати остаточним, бо конфліктують не теми експозиції, а вся експозиція і тема зла вступного розділу. Конфлікт же вирішуватиметься в фіналі.

Познайомившись з характерними особливостями пісенного фольклору польського, болгарського, сербського, хорватського народів, Лятошинський дуже зацікавився новими і свіжими для нього інтонаціями.

У 1953 році він написав "Слов'янський концерт" для фортепіано з оркестром, майже весь тематичний матеріал якого інтонаційно пов'язаний з пісенністю західних слов'ян, особливо з польськими наспівами і танцювальними ритмами.

Згодом до "слов'янського" циклу приєднується ще ряд творів — дві мазурки на польські народні теми для віолончелі з фортепіано, два романси на слова А. Міцкевича "Спогад" і "В альбом Кароліні Яниш", симфонічні поеми "Гражина" і "На берегах Вісли", "Польська сюїта", "Слов'янська увертюра", П'ята — "Слов'янська" — симфонія, "Слов'янська сюїта".

"Гражина" (1955) створена до 100-річчя від дня смерті А. Міцкевича, однойменна поема якого покладена в основу цього музичного твору. Симфонічна поема Лятошинського — програмний твір, на першій сторінці партитури композитор дає виклад програми. Цікавою рисою твору є оригінальна будова сонатної схеми, підкорена фабулі літературного першоджерела.

Послідовність розділів сонатної форми композитор зумів співвіднести з майже точним ходом подій у поемі Міцкевича. Це вплинуло на будову заключного розділу, який не можна назвати репризою: герої загинули, отже, в кінці звучить похоронний марш.

У Четвертій симфонії (1963) Лятошинський з властивим йому романтичним пориванням втілює по-філософському мудрий роздум про пережите, зіставивши образність сучасного і минулого. Підсумовуючи свої думки про зміст життя, він завершує твір поступовим замиранням звучання, що символізує неминучість безповоротного плину життя. Саме така ідея вирішена в Сьомій симфонії Прокоф'єва і Двадцять сьомій симфонії Мясковського, де композитори мудро, спокійно оглядають свій життєвий шлях, передчуваючи наближення кінця.

Друга частина симфонії Лятошинського нав'язана настроями і символікою своєї поетично-загадкової атмосфери старовинного бельгійського міста Брюге, описаного у повісті бельгійського письменника-символіста Жоржа Роденбаха і відвіданого Лятошинським. Місто залишилось і до сьогодні таким, яким було в уленшпигелівські часи. Таємнича загадковість старовинних архітектурних споруд — дзвіниць, каналів — німих свідків сивої старовини, не могла не викликати в уяві вразливого художника напливу романтичних почуттів, смутних роздумів.

Вдумливий художник-реаліст, Лятошинський не міг пройти і повз сучасної трагедії — ось чому в фіналі Четвертої симфонії, що за змістом відтворює події сучасності, з надзвичайною художньою силою і драматизмом втілено трагічний момент. Сам композитор пояснював зміст цього кульмінаційного "вибуху" як катастрофу, загибель чогось найдорожчого в житті, образ якого інтонаційно пов'язаний з головною темою першої частини. Ось чому симфонія закінчується примарним, мов далека згадка, дзвоном, а не урочистими переможними акордами, як у Третій симфонії.

Намагаючись впровадити постійно динамізуючі форми розвитку, Лятошинський оригінально будує вступ до симфонії весь головний тематичний матеріал виводиться тут з чотирьох тем вступного розділу, три з яких є варіантами першої теми з оберненням кожного мелодичного звороту в протилежному напрямку, ритмічними, тембровими й регістровими змінами. Отже, лише проведення тем становить у Лятошинського еволюційний процес.

У Четвертій симфонії принцип безперервної еволюції привів до нового типу експозиції. Якщо в попередніх симфоніях головна й побічна теми контрастували одна з одною, то в Четвертій вже неможливо розділити експозицію на розділи, бо побічна тема виникає як логічне продовження головної. Та хоч контрасту тут немає, але є стрімке нагнітання розвитку, Цей прийом вже зустрічався в симфонічній поемі "На берегах Вісли", де вступ побічної теми виникає в момент кульмінації головної як перехід у нову якість.

Як правило, головна й побічна партія у сонатній формі контрастують між собою. Правда, Шостакович, наприклад, також не зіставляє розділи експозиційні, але його головні й побічні партії відносно завершеної і межа між розділами досить відчутна.

У першій частині Четвертої симфонії Лятошинського скорочена реприза. Головна тема після бурхливої розробки перетворилася з яскраво активної на ліричну, а побічна майже зникла. У цій симфонії композитор не ставив своїм завданням контрастне зіставлення тем в експозиції. Вони, навпаки, доповнюють одна одну і, скоріше, складають один образ, який в репризі і дістає узагальнення. Зовсім немає репризи у фіналі. Після могутнього кульмінаційного вибуху іде заключна побудова.

У Четвертій симфонії поруч з типовими для драматичної концепції Лятошинського образами введено й трагічні мотиви, що відповідає поставленому завданню. В середині другої частини після бурхливого розробкового розділу раптово, доноситься ритм поховального маршу: то наче спогад з далекого минулого.

У 1965-1966 роках Лятошинський працював над П'ятою симфонією. Це епічний твір, у якому оригінально поєднані фантастика і героїка, лірика і гумор, є тонкі психологічні замальовки. Тому епічний зміст образної основи симфонії розкривається за властивим Лятошинському принципом драматургії — стихією динамічно-напруженого розвитку думки.

Симфонія названа "Слов'янською" і пройнята ідеєю дружби, братерства народів. Інтонаційно-тематичною основою твору є різноманітні слов'янської мелодії чи їх окремі звороти. Стилістично різнобарвний матеріал композитор втілює у цілісній художньо-смысловій концепції. Одним із принципів об'єднання фольклорного матеріалу стає принцип поліфонічної розробки з ефектом поступового нашарування фактури. Розвиток кожного розділу твору позначений не зіставленням контрастних побудов, а накопиченням динаміки.

Емоційний тонус музики світлий, радісний. На зміну деякій нервозності, інколи зайвій драматизованості прийшла атмосфера могутньої величності, впевненості Тип драматургії близький до бородинського.

Тему вступу (унісон 6 валторн) взято з відомої збірки російських пісень Кірші Данилова — це билинний розспів про Іллю Муромця, про його перемогу над татарською раттю Калин-царя (хана Батия), що оточила Київ. Сама билина була складена вже після поневолення Київської Русі татарами. В ній висловлено думку про необхідність об'єднання усіх князівств у боротьбі проти спільного ворога.

Мужній заспів у характері російської билини далі змінюється масою духових, ускладнюється поліфункціонально і політонально.

Головну тему експозиції першої частини композитор узяв з російської збірки пісень "З берегів ріки Печори", другим елементом цієї теми служить невелика звукова побудова, що стане основою теми фіналу. Таким чином, фінальна тема передбачається заздалегідь, вже у першій частині. Характер теми енергійний, вольовий. Другий елемент, що звучить у дерев'яних духових, має жартівливий, танцювальний відтінок. Його сплавлено з інтонацій двох пісень із збірки Кірші Данилова: "Кто травника не слышал" та "У Спаса к обедне звонят" Розвиток обох елементів головної теми поліфонічний, використовується контрастне зіставлення їх у різних регістрах, складне імітування, темброве варіювання та ін.

Побічна тема (югославська народна мелодія) виникає в момент динамічного зльоту головної партії. Завдяки цьому обидва розділи експозиції зливаються в єдиний безперервний процес, чим утворюється синтез особливостей епічного і драматичного принципів драматургії. Розробковий розділ принципово продовжує експозицію. Три динамізуючі розділи, де головним прийомом розвитку є також поліфонія, логічно приводять до динамічної репризи, причому, як і в Третій симфонії, автор одночасово проводить обидві теми експозиції.

Друга частина побудована на розвитку двох болгарських тем, а у фіналі її виникає невелика контртема (югославська). У третій частині використано російську тему із збірки Кірші Данилова, що своїм звучанням нагадує дзвони, і композитор використовує цю її особливість у кінці. Головна тема фіналу — народна російська пісня "А у Спаса к обедне звонят" — як уже мовилося, інтонаційно передбачена в кінці головної теми першої частини. У симфонії ми не знайдемо прямого відтворення подій билини про Іллю Муромця, у ній немає програми. В ній втілено ідею братерства усіх слов'ян, ідею дружби та інтернаціональної єдності, віру у торжество гуманізму і справедливості.

Якісно новий ідейно-образний зміст кожної симфонії Лятошинського вимагав нових засобів виразності, новаторського трактування існуючих форм. Складність задумів і тип розвитку музичної форми обумовили певну драматургічну цілісність побудови симфонічних циклів, що ґрунтується на формуванні й розвитку усієї великої звукодії з лаконічних тематико-інтонаційних тез. Саме еволюційність кожного моменту музики йде від типу мислення Лятошинського: не виникає майже нічого нового, кожна деталь, кожна побудова, фрагмент, тема — все логічно виводиться й викристалізовується з попереднього, завдяки чому вся музична форма сприймається слухачем у стані безперервного емоційного напруження. Цей принцип композитор втілює на всіх етапах художнього процесу і в усіх масштабах. Так, весь цикл симфоній начебто виростає із вступного розділу, у пізніх симфоніях вся експозиція розгортається з головної теми, будь-який розділ — також поступове становлення якоїсь тези із збереженням певної єдності (ритмічної, мелодичної, фактурної і т. д.). Дуже позитивною якістю всіх цих симфонічних циклів є систематичне впровадження принципу тематико-інтонаційної єдності всіх частин, що великою мірою сприяє єдності всього твору й цілісності його сприйняття. До того ж у підсумкових розділах симфоній (репризах та фіналах) тематико-образний матеріал обов'язково набуває нової емоційної якості, нового змісту як результат драматичного типу мислення.

Характеристику особливостей будови сонатної форми симфоній Лятошинського можна доповнити ще однією властивістю, яку спостерігаємо і у Шостаковича, також представника драматичного, психологічного симфонізму. Головне зіставлення, конфлікт зав'язується не між темами експозиції, як то було у класичних творах, а між частинами сонатної форми — між вступами і експозицією й розробкою, між розробкою і крайніми

розділами, між повільною другою частиною усієї симфонії і крайніми — сонатними частинами. Це свідчить про проникнення принципу конфліктності в усі ланки організації сучасної музичної форми, без чого неможливе правдиве відтворення складних процесів життя ХХ століття.

Борис Миколайович Лятошинський помер раптово. повний творчих сил і планів. Він мріяв написати Шосту симфонію, яка, за словами дружини композитора, не мала бути схожою на жодну, раніше ним створену. Отже, Лятошинський весь час шукав нових засобів музичної виразності, оригінальних музичних форм.

Народ і уряд високо оцінили творчу роботу Лятошинського. Його видатні заслуги у галузі музичної творчості, громадсько-педагогічної діяльності уряд багаторазово відзначав високими й почесними нагородами. Двічі він був удостоєний Державних премій: у 1946 році — за "Український квінтет", у 1955 — за музику до кінофільму "Тарас Шевченко". У 1938 і 1955 роках Лятошинський був нагороджений орденами "Знак Пошани", у 1946 році — медаллю "За трудову доблесть", потім — орденом Трудового Червоного Прапора; до 50-річчя Радянської влади уряд нагородив композитора орденом Леніна. У 1945 році Борису Миколайовичу було присуджено звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, а в 1967 — звання народного артиста СРСР. У 1971 році, посмертно, його оперу "Золотий обруч" було удостоєно Шевченківської премії. Житомирська музична школа, розташована недалеко від будинку, де народився видатний композитор, та Харківське музичне училище носять нині його ім'я.

Перед виконавцями зараз стоїть завдання повсякденної, наполегливої пропаганди творів видатного художника, які прикрасять будь-яку концертну програму. Творча спадщина Бориса Миколайовича Лятошинського надовго залишиться зразком високої художності і справжньої професійної досконалості.

Лірика О. С. Пушкіна (1799 – 1837) - чудо російської поезії, вона вбирає у себе високу гуманність, глибину думки, гармонічність досконалості форми, які так вражали як сучасників поета, так читачів прийдешніх поколінь.

Пушкін – поет – мислитель. Його вірші виражають багатогранне й поглиблене пізнання світу. Лірика Пушкіна – це й є процес поетичного осмислення світу, хоча у його віршах немає ніякої дидактики, відволікання. Він, перш за все, втілював свої думки у мову поезії, говорив про великі хвилюючі питання – про любов і смерть, про долі народу, про прекрасне у людині, про місце літератури.

Лірика Пушкіна є відображенням дійсності: вона не замкнена у колі суб'єктивних уявлень і почуттів, і в той же час його лірика відбиває особистість поета, його духовного багатства.

Вірш «Мечтатель» був написаний Пушкіним у 1915 році й надрукований «Российском музее» №9 за 1815 р. Вірш пов'язаний з «Певцом во стане русских воинов» Жуковського. Пушкін відтворив його зовнішню форму й повторив деякі вирази з тим, щоб підкреслити суттєву різницю у настрої. Це ніби роздуми з приводу призиву, що міститься у творі Жуковського:

Так, братья, чадам муз хвала!..
Но я, певец ваш юный...
Увы! Почто судьба дала
Незвучные мне струны?
Доселе тихим лишь полям
Моя играла лира...
Вдруг жребий выпал: к знаменам!
Прости и сладость мира,
И отчий край, и круг друзей,
И труд уединенный,

И всё... я там, где стук мечей,
Где ужасы военны.

Твір "По небу крадется луна" був написаний Б. Лятошинським у 1952 році. Це була невеличка збірка "Хори на слова О. Пушкіна", куди увійшли два твори а capella "У небі місяць проплива" і

"Хто, хвилі, вас зачарував" (К.: Музична Україна, 1971).

Борис Лятошинський використав із вірша «Мечтатель» тільки дві неповні строфи, що є описом природи у нічну пору. Сам вір повністю звучить так:

МЕЧТАТЕЛЬ

По небу крадется луна,
На холме тьма сидит,
На воды пала тишина,
С долины ветер веет,
Молчит певича вешних дней
В пустыне темной роши,
Стада почили средь полей,
И тих полет полнощи;

И мирный неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет огонек,
И свечка нагорела;
Стоит богов домашних лик
В кивоте небогатом,
И бледный теплится ночник
Пред глиняным пенатом.

Главою на руку склонен,
В забвении глубоком,
Я в сладки думы погружен
На ложе одиноком;
С волшебной ночи темнотой.
При месячном сиянье,
Слетают резвою толпой
Крылатые мечтанья,

И тихий, тихий льется глас;
Дрожат златые струны.
В глухой, безмолвный мрака час
Поет мечтатель юный;
Исполнен тайною тоской,
Молчаньем вдохновенный,
Летает резвою рукой
На лире оживленной.

Блажен, кто в низкий свой шалаш
В мольбах не просит счастья!
Ему Зевес надежный страж
От грозного ненастья;
На маках лени, в тихий час.
Он сладко засыпает,

И бранных труб ужасный глас
Его не пробуждает.

Пускай, ударя в звучный щит
И с видом дерзновенным,
Мне слава издали грозит
Перстом окровавленным,
И бранны вьются знамена,
И пышет бой кровавый —
Прелестна сердцу тишина;
Нейду, нейду за славой.

Нашел в глуши я мирный кров
И дни веду смиренно;
Дана мне лира от богов,
Поэту дар бесценный;
И муза верная со мной:
Хвала тебе, богиня!
Тобою красен домик мой
И дикая пустыня.

На слабом утре дней златых
Певца ты осенила,
Венком из миртов молодых
Чело его покрыла,
И, горним светом озарясь,
Влетела в скромну келью
И чуть дышала, преклонясь
Над детской колыбелью.

О, будь мне спутницей младой
До самых врат могилы!
Летай с мечтаньем надо мной,
Расправя легки крылы;
Гоните мрачную печаль,
Пленяйте ум... обманом,
И милой жизни светлу даль
Кажите за туманом!

И тих мой будет поздний час;
И смерти добрый гений
Шепнет, у двери постучась:
«Пора в жилище теней!..»
Так в зимний вечер сладкий сон
Приходит в мирны сени,
Венчаный маком и склонен
На посох томной лени...

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Твір Б. Лятошинського "По небу крадеться луна" відноситься до жанру хорової мініатюри. Тип хору – жіночий, однорідний. Вид хору – чотириголосний, у середній та заключній частинах є використання *divisi* у партії другого сопрано (с. 9-11):

S 1 *mf* Мол-чит пе-вица вешних дней *p* в пус-ты-не

S 2 *mp* Мол-чит пе-ви-ца *p* в пус-ты-не

у партії першого альту (т. 20-21) і другого альту (т. 21):

A 1 *allegro* мир-ный не-ги у-го-лок *p* ночь сумра-ком о-

A 1 *p* де-ла, в ка-ми-не гас-нет, и *pp*

A 2 *p* де-ла, в ка-ми-не гас-нет о-го-нек, и *pp*

у партії першого сопрано (т.26):

S 1 *ppp* свеч-ка до-го-ре-ла.

Форма хорової мініатюри – проста тричастинна форма А - В – АІ. Тематичний матеріал однорідний, контрастність виявляється у нюансуванні і перегуку голосів. Змістовний характер поетичного тексту (тобто уривку з вірша О. Пушкіна) повністю відповідає формі музичного твору.

Фактура хору гомофонно-гармонічна з елементами імітації (наприклад, після проведення теми у партії першого сопрано і першого альту у терційному викладі, у наступному такті на сильній частці такту вибудовується акорд, а потім проводиться імітація теми у партії другого альту – індекс вертикаліс – Іv - дорівнює 2):

Soprano 1
По небу крадеться луна, на холме тьма сидить, на

Soprano 2
По небу крадеться, на холме тьма сидить,

Alto 1
По небу крадеться луна, на холме тьма сидить,

Alto 2
По небу крадеться луна, на холме тьма сидить,

Ладотональний план:

Загальна тональність твору – мі мінор.

Такт1 t – sII - T	Такт2 s+#VII	Такт3 t – sII із затриманням і +#VII	Такт4 t+#VII - t	Такт5 D - tsVI
Такт6 D - D	Такт7 D	Такт8 D гармонія	Такт9 t	Такт10 t
Такт11 Відхилення у Es-dur – T (Es)	Такт12 tsVI (c-moll) – S (As-dur)	Такт13 S (As-dur) – sII (f-moll)	Такт14 tsVI (C-dur) - s	Такт15 dIII
Такт16 dIII	Такт17 D-до e-moll	Такт18 t – sII - T	Такт19 s+#VII	Такт20 t – sII із затриманням і +#VII
Такт21 D	Такт22 dIII – D - tsVI	Такт23 D	Такт24 D – відхилення до B-dur	Такт25 s – sII6/5
Такт26 t - t				

Розмір твору – складний, 4/4. Використовуються різноманітні угруповання у такті: нота з крапкою:



заліговані половинні ноти із четвертними:



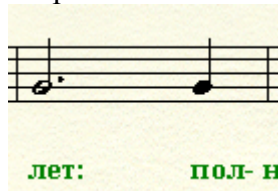
восьмі ноти, четвертні, половинні ноти:



половинні ноти, заліговані з четвертною: цілі ноти, цілі, заліговані з половинними нотами:



половинні ноти з крапкою і четвертні ноти:



Архітектоніка будови тем різноманітна: є і плавний рух мелодії, т. зв. хвилеподібний:



Є рух поступенево униз:



Є стрибки на сексти – малу і велику:



Є рух мелодії на одному місті:

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A green *p* dynamic marking is above the first note. Below the staff, the lyrics "в пус- ты- не" are written in green.

Є рух на хроматичні тони і півтони:

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A green *p* dynamic marking is above the first note. Below the staff, the lyrics "в пус- ты- не тем- ной" are written in green.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ

Твір написаний для жіночого чотириголосного складу SI – SII – AI – AII.

Діапазони партій:

SI – мі першої октави – соль другої октави;

SII – ре – дієз першої октави – сі першої октави;

AI – сі малої октави – сі першої октави;

AII – соль малої октави – сі першої окови;

Загальний діапазон хору - соль малої октави – соль другої октави.

Тематичний матеріал розподіляється у творі між партіями рівномірно, але є певні складності з ритмічним ансамблем, є неспівпадання ритмічного малюнку між голосами, наприклад: між SI – AI і SII – AII:

A four-part vocal score for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "По не- бу крадеться лу- на, на хол-ме тьма се- де- ет, на". Each part has a green *p* dynamic marking. Red lines above the staves indicate phrasing. The Soprano 1 part has a red slur over the first two measures. The Soprano 2 part has a red slur over the first two measures. The Alto 1 part has a red slur over the first two measures. The Alto 2 part has a red slur over the first two measures.

Складні ритмічні фігури – четвертна пауза, четвертна нота з крапкою і восьма у S1, четвертна пауза і четвертні ноти у S2 і АП, і затактова восьма нота з подальшою зупинкою на четвертній ноті з крапкою і бігом восьмих нот:

ней в пус- ты- не

да в пус- ты- не

в пус- ты- не тем- ной

да в пус- ты- не

В основному твір написаний у зручній теситурі, тільки у кульмінаційному моменті, який припадає на початок другої частини мініатюри, з'являється у S1 незручна теситурна лінія з використанням нот соль і фа другої октави. Тут потрібно диригенту звернути увагу на штучний ансамбль при виконанні.

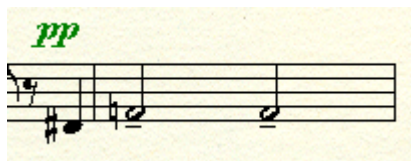
Інтонаційні труднощі у мініатюрі пов'язані з використанням композитором високої VII ступені (тобто гармонічного мінору), який інтонується надто високо. У другій частині хору, при відхиленні у Es-dur, з'являються ноти мі-бемоль, сі-бемоль, фа-бекар, які інтонують ся з тенденцією до пониження. Особливу увагу в партії S1 диригенту потрібно звернути на хід доверху малої і великої секст. У такті 9 нота сі є п'ятим ступенем мі мінору й інтонується стійко з тенденцією до підвищення, а нота соль другої октави у мі мінорі є III ступенем й інтонується стійко.

У такті 11 в тональності Es-dur нота сі-бемоль є п'ятим ступенем ладу й інтонується стійко з тенденцією до підвищення (але у контексті твору – співставлення далеких тональностей – ця нота інтонується з тенденцією до пониження), а нота соль (III ступінь ладу) – стійко.

S1 Мол- чит пе- вица вешних дней в пус- ты- не

S2 Мол- чит пе- ви- ца в пус- ты- не

Цікавою інтонаційною знахідкою композитора є відхилення у домінанту B-dur, де в партії SII співставлені ре-діз (гармонічна VII ступінь e-moll) що інтонується дуже високо, а потім перехід на домінанту B-dur – нота фа-бекар, що інтонується з тенденцією до пониження.



Твір виконується на Legato, м'якою атакою, у фіналі зустрічається артикулювання портаменто:



24

S 1
свеч- ка

S 2
свеч- ка

A 1
свеч- ка

A 2
свеч- ка

Твір виконується в основному за допомогою ланцюгового дихання, але є такі фрази, які виконуються по фразовим диханням:

до- го- ре- ла.

до- го- ре- ла.

до- го- ре- ла.

до- го- ре- ла.

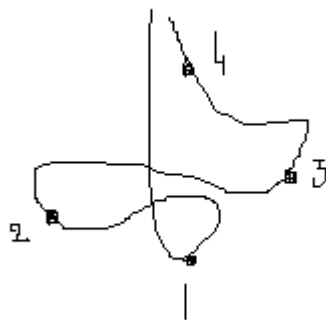
ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Твір "По небу крадется луна" написаний ніби на одному диханні – це чудова замальовка спокійного вечора. У кожній частині є свої кульмінаційні підйоми, що в основному контексті створюють ланцюжок підйомів і спадань, ніби м'який передосінній вітерець приносить слухачеві мрії і спогади минулого. Основна кульмінаційна вершина припадає на початок другої частини мініатюри, і потім йде поступове стихання кульмінацій до повного розчинення у трьох піано.

Темп твору *Andante sostenuto* (не поспішаючи, стримано), але у середині фраз, для їх більш дієвого переживання диригенту потрібно робити невеличкі агогічні зрушення, а також підкреслити філіруванні довгих нот в інших партіях. Важливо також звернути увагу на загальний емоційний настрій твору – піднесений, м'який, прозорий флер вечірньої краси, і дуже важливо диригентові не пережати і не форсувати звучання на форте – воно повинно сприйматися слухачами як відгуки здалеку, ніби "луна" доносить певні, їм лише чутні звуки.

Дикційно твір складний – зустрічаються слова і звороти, що не завжди вимовляються нашими сучасниками: "крадется", "на воды", "почили" "средь", "вешних", "тих", "неги". Важливим є закон вимови – всі приголосні відділяються від складу і переносяться до наступного, тобто всі голосні локалізуються. Особливо це стосується виконання надто довгих нот (ціла нота залікована з половинною) – ненавчені співаки не витримують такий час дихання і закривають рот, утворюється слуховий провал, і слухачі гублять інтонаційну структуру фрази.

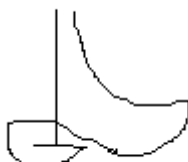
Диригується твір у розмірі 4/4 за схемою:



Ритмічна структура:



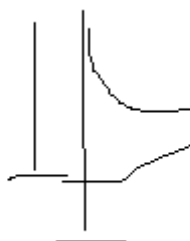
виконується диригентом за такою схемою:



Ритмічна структура:



виконується диригентом за такою схемою:



Жест диригента має бути плавним, у характері твору, аутфакти вивіреними і точними, у відповідності до емоційного настрою і нюансування.

Використана література:

1. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. – М.: Музыка, 1987. – 96 с.
2. Пушкин А. С. Стихотворения 1815 – 1820 г. г. – Т. 1. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – С. 131 – 133.
3. Самохвалов В. Борис Лятошинський. - К.: Музична Україна, 1974. – 48 с.
4. Слонимский А. Мастерство Пушкина. – М.: Художественная литература, 1959. – 528 с.
5. Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. – М.: Советский писатель, 1959. – 414 с.
6. Усова И. Хоровая литература. – М.: Музыка, 1988. – 208 с.

По небу крадется луна

Додаток до анотації

Музика Б. Лятошинського
Слова О. Пушкіна

Andante sostenuto

Soprano 1
По не-бу кра-дется лу-на, на хол-ме тьма се-де-ет, на

Soprano 2
По не-бу кра-дется, на хол-ме тьма се-де-ет,

Alto 1
По не-бу кра-дется лу-на, на хол-ме тьма се-де-ет,

Alto 2
По не-бу кра-дется лу-на, на хол-ме тьма се-де-ет,

5

S 1
во- ды пала тишина, с до-ли-ны ве- тер ве- ет.

S 2
p
на во- ды па- ла

A 1
p *mf*
на во- ды па- ла с до-ли-ны ве- тер. Мол-

A 2
p
на во- ды пала тишина, с до-ли-ны ве- тер ве- ет.

9

S 1
mf Мол- чит пе- вица вешних дней в пус- ты- не *p*

S 2
tr Мол- чит пе- ви- ца в пус- ты- не *p*

A 1
p
чит пе- ви- ца веш-них дней в пус- ты- не тем- ной

A 2
tr Мол- чит пе- ви- ца в пус- ты- не *p*

12

pp

S 1 тем- ной ро- щи, ста- да по-

S 2 ро- щи, ста- да по-

A 1 ро- щи, ста- да по-

A 2 ро- щи, ста- да по-

14

pp

S 1 чи- ли средь по- лей и тих по- лет: и

S 2 чи- ли средь по- лей и тих по- лет: и

A 1 чи- ли средь по- лей и тих по- лет: пол- но- щи; и

A 2 чи- ли средь по- лей и тих по- лет: пол- но- щи; и

18 *a tempo*

S 1
мир- ный не- ги у- го- лок ночь сумра- ком о-

S 2
мир- ной не- ги у- го- лок ночь сумра- ком о-

A 1
мир- ный не- ги у- го- лок ночь сумра- ком о-

A 2
мир- ной не- ги у- го- лок ночь сумра- ком о-

21 *p* *pp*

S 1
□ де- ла, в ка- ми- не гас- нет о- го- нек, и

S 2
□ де- ла, в ка- ми- не гас- нет, и

A 1
□ де- ла, в ка- ми- не гас- нет, и

A 2
□ де- ла, в ка- ми- не гас- нет о- го- нек, и

24

S 1
□ свеч-ка до-го-ре-ла.

S 2
□ свеч-ка до-го-ре-ла.

A 1
□ свеч-ка до-го-ре-ла.

A 2
□ свеч-ка до-го-ре-ла.

Список рекомендованої література:

1. Академія музичної еліти України. – К.: Музична Україна, 2004.
2. Антонович М. *Musica sacra*. //Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – НАН України, 1997.
3. Антонович М. Українські співаки на Московщині в 17 ст. – Париж, 1961.
4. Антонюк В.Г. Постановка голосу. Навчальний посібник. – К.: Українська ідея, 2000.
5. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Вид. друге. – К.: Українська ідея, 2001.
6. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. – К.: Українська ідея, 2001.
7. Асаф'єв Б. Речевая интонация. – М.-Л.: Музыка, 1965.
8. Асаф'єв Б. Хоровая культура. – М.: Музыка, 1989. – 245 с.
9. Асаф'єв Б.В.О хоровом искусстве. – М.: Музыка, 1985.
10. Барановский И.М., Юцевич Е.Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. – К.: АН УССР, 1956.
11. Белявский Э.Г. Усвоение современного музыкального языка в хоре. – К.: Музична Україна, 1984.
12. Бенч О.Г. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К.: Дніпро, 2002.
13. Бенч О.Г. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70 – 80 роки ХХ століття //Українське музикознавство. – № 22. – К.: Музична Україна, 1987.
14. Бенч О.Г., Шокало О.Г. Український хоровий спів. – К.: Український світ, 2002.
15. Білогубко П. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема //Українське музикознавство. - №10. – К., 1975.

16. Білявський Є.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. – К.: Музична Україна, 1984.
17. Богодуров В.К. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956.
18. Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як феномен музичної культури України (дисертація), 2002.
19. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. – Музыка, 1984.
20. Вайнштейн Л., Каричковський П. Камилло Звереди и его взгляды на вокальное искусство: воспоминания учеников. – К.: 1924.
21. Венгрус Л.А. Пение и „фундамент музыкальности”. Монография. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000.
22. Вербов А. М. Техника постановки голоса. – 2-е изд. – М., 1961.
23. Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К.: Київська державна консерваторія ім. П.І.Чайковського, 1990.
24. Виноградов К. Работа с хором. – М., 1951. – 164 с.
25. Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре. – М.: Музыка, 1967.
26. Вознесенский И. Церковное пение православной юго-западной Руси по ирмологам XVII – XVIII веков. – М.: Юргенсон, 1916.
27. Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1-6. – М.: Музыка, 1962 – 1978..
28. Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. – Вып. 25. – М., 1975.
29. Гарбузов Н.А. Музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980.
30. Герасимова-Персидская Н.А. О двух типах музыкального хронотопа и их столкновение в русской музыке 17 века. // Литература и искусство в системе культуры. – М.: Наука, 1988.
31. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1983.
32. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси, 1985.

33. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.
34. Гордійчук М.М. Музика і час. – К.: Музична Україна, 1984.
35. Горяйнов Ю.С. Г.Я. Ломакин (1812 – 1885): дирижер, композитор, учитель. – М.: Музыка, 1984.
36. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999.
37. Гринишин М.П. Робота хормейстера над хоровим твором. // Поради хормейстерам. – К.: Мистецтво, 1974.
38. Гринишин М.П., Ткаченко Г.І. Поради хормейстерам. – К.: Мистецтво, 1974.
39. Гуменюк А.І. Український народний хор. – К.: Музична Україна, 1968.
40. Демьянов Н. школі хорового пения. – М.-Л., Музыка, 1939.
41. Дмитриев Л. Голосовой аппарат певца: наглядное пособие. – М., 1968.
42. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968.
43. Дмитриевский Г. Ансамбль хора // Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972.
44. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. – М.: Музыка, 1948.
45. Донец-Тессейр М. Опыт воспитания сопрано и колоратурного сопрано / Киевская консерватория им. П.И. Чайковского. – К., 1957.
46. Доренська Л.М. Пластика академічного вокалу. / Музичне виконавство. – Кн. 9. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 26. – К., 2003.
47. Дяченко И., Котляревский И., Ю. Полянский. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – К.: Музична Україна, 1987.
48. Егоров А. Теория и практика работы с хором. – М., 1951. – 347 с.

- 49.Ефименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору. //Киевская старина. – т. VI. – 1883. – С. 169-174.
- 50.Єржемський О. Психологія диригента. – К.: Муз. Україна, 1991. – 103 с.
- 51.Жарков О. Оркестровий стиль і стильова функція тембру. /Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 33. – К., 2004.
- 52.Жарков О. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. /Музичний твір як творчий процес. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 11. – К., 2002.
- 53.Женкин Н. О теориях голосообразования. //Мышление и речь. – М., 1968.
- 54.Заседателев Ф. Научные основы постановки голоса. – М., 1937.
- 55.Захаров А.І. Вокально-хорове виконання. – К., 1963.
- 56.Захаров А.І. Розспівування у хорі. – К.: Мистецтво, 1963.
- 57.Захаров А.П. Вокально-хорове виконавство. Методичні поради. – К.: Мистецтво, 1965.
- 58.Интонация и музыкальный образ: статьи, исследования. – М.: Музыка, 1965.
- 59.Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX – XVII ст. – т.1. – К.: Музична Україна, 1997.
- 60.Іванов В.Ф. Нове про Глухівську школу. //Музика. – № 6. – 1988.
- 61.Іванов В.Ф. Перша музична академія. //Музика. – № 1. – 1991.
- 62.Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні X – XVIII ст. – К.: Вища школа, 1992.
- 63.Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. – т.2. – К.: Музична Україна, 1997.
- 64.Інтоніяція. – К.: Вища школа, 1978.

- 65.Ісаєвич Я. Братерства й українська музична культура XVI – XVIII століть //Калафонія. Наук. збірник. – Львів, Львівська богословська академія, 2002.
- 66.Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI – XVII століть. В кн.: Українське музикознавство. – Вип. 6. – К., 1971.
- 67.Історія української музики – т.3. – К.: Наукова думка, 1990.
- 68.Історія української музики – т.4. – К.: Наукова думка, 1992.
- 69.Історія української музики. Редакційна колегія /М.М.Гордійчук, О.Г.Костюк, Т.П.Булат. – Т.1. – К.: Наукова думка. – 1990.
- 70.Ковин М. Управление хором, 1915.
- 71.Козицький П.О. Спів і музика в Київській академії за 300 років існування. – Київ, 1971.
- 72.Колодуб І.С. Питання теорії вокального мистецтва. – Харків, 1995.
- 73.Коломоєць О. М. Хорознавство. К.: Либідь, 2001. – 167 с.
- 74.Комісаров О.В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. – К.: ІСХО, 1995.
- 75.Корній Л.П. Історія української музики. – Т.1. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996.
- 76.Корній Л.П. Історія української музики. – Т.2. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1998.
- 77.Королюк О. Корифеї української хорової культури ХХ століття. – К.: Музична Україна, 1994.
- 78.Костюк Н. Ave, “Золотоверхий” //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 2.
- 79.Костюк Н. Київ – Фест – 2004. //Студії мистецтвознавства. – № 4 – 2004.
- 80.Кошиць О. Про генетичний зв’язок та групування обрядових пісень (з листування О.Кошиця з П.Маценком) /Листи до Маценка, 1945.
- 81.Кошиць О. Про українську пісню і музику. – Нью-Йорк, 1970 (Київ, 1993).

82. Кошиць О.А. Спогади. – К.: Рада, 1995.
83. Краснощеков В. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. - 259 с.
84. Кудрік Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1937. (Перевидання 1995).
85. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха. – М.: Музыка, 1931.
86. Кушнірук О. Музична фестія 1990-х. – Луцьк: Настир'я, 2003.
87. Лащенко А.П. Відродження “Думки”. //Київ. – № 9. – 1990.
88. Лащенко А.П. З історії кївської хорової школи //Академія музичної еліти України. – К.: Музична Україна, 2004.
89. Лащенко А.П. Київська хорова школа (рукопис, бібліотека НМАУ).
90. Лащенко А.П. На новом витке истории. //Советская музыка. - № 8. – 1990.
91. Лащенко А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. //Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 18. – Кн. 7. – К., 2000.
92. Лащенко А.П. Пути совершенствования предмета «Хороведение и методика работы с хором» //Вопросы хорового образования. Сб. статей. – М., 1985. – Вып. 77.
93. Лащенко А.П. Тембр у хоровому виконавстві. //Музичне виконавство /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 1. – К., 1999.
94. Лащенко А.П. Українське хорове мистецтво ХХ століття //Музичне виконавство. – Вип. 14. – Кн. 6. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – 2000.
95. Лащенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Музична Україна, 1989.
96. Левандо П.П. Проблемы хороведения. – М.: Музыка, 1974.
97. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. – К.: Музична Україна, 1989.

98. Лисенко М.В. М.В.Лисенко – диригент. //Українське музикознавство. – №32. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003.
99. Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. Краткие очерки. – М., 1963.
100. Локшин Д. Зарубежная хоровая литература. – М.: Музыка, 1988. – 289 с.
101. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки //Советская музыка. – № 11, 12. – 1990.
102. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988.
103. Мартьянова Г.М. Історія розвитку хорового мистецтва. – Кривий Ріг, 1997.
104. Мархлевский А.С. Практичні основи роботи у хоровому класі. – К.: Музична Україна, 1988
105. Маценко П.П. Давня українська музика і сучасність. – Вінніпег, 1952.
106. Маценко П.П. Листування з О.Кошицем. – Вінніпег, 1975.
107. Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. – Вид. М.Т.Б.Роблин-Вінніпег, 1968.
108. Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. – Вид. М.Т.Б.Роблин-Вінніпег, 1968.
109. Мелашкін Л.В. Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской Лавры. – М., 1888. (Перевидання 1991).
110. Металлов В. Очерки истории православного церковного пения в России. – М.: Святотроицкая Сергиева Лавра, 1996.
111. Микіша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1971.
112. Миклашевський Й.М. Музыкальная жизнь Харькова. – К.: Наукова думка, 1967.

113. Микола Віталійович Лисенко у спогадах сучасників. – т.1. /Упорядник Р. Пилипчук. – К.: Музична Україна, 2003.
114. Микола Лисенко у спогадах сучасників. /Упоряди., ілюстрації, передмова і коментарі академіка Р.Я.Пилипчука
115. Михайлов М.М. Творчий шлях “Думки”. – К.: 1957.
116. Михайлов Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1983. – К.: Музична Україна, 1970.
117. Мишуга Олександр: Спогади. Листи. Матеріали /Упор. Головащенко М. – К.: Музична Україна, 1971.
118. Морозов В.Н. Биофизические основы вокальной речи. – Л.: Наука, 1977.
119. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. – Л.: Наука, 1977.
120. Москаленко В.Г. Художні функції фактури. До визначення поняття. //Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 7. – К., 2000.
121. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звуко-пластичної та словесно-музичної адекватності /Слово, інтонація, музичний твір. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 27. – К., 2003.
122. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1977.
123. Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968.
124. Никольская-Береговая К.Ф. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков. – М.: Языки русской культуры, 1998.
125. Никольская-Береговая К.Ф. Развитие школы хорового пения в России. – Москва, 1974.
126. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України (1917 – 1967). – К.: Музична Україна, 1961.
127. Огієнко І.І. Українська церква. – К.: Україна, 1931.

128. Огороднов Д.Е. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. – К.: Музична Україна, 1980.
129. Ольховський А. Нарис історії Української музики. /Упоряд. Л.П.Корній. – К.: Музична Україна, 2004.
130. Павлицева О. Методика постановки голосу. – М.: Музыка, 1964.
131. Панкевич Г. ДО історії заснування та діяльності співочої школи в Перемишлі //Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. – Дрогобич, 1992.
132. Пархоменко Л.О. Кирило Григорович Стеценко. – К.: Музична Україна, 1973.
133. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса. – К.: Музична Україна, 1980.
134. Пархоменко Л.О. Хорова культура в першій половині ХІХ століття //Київ музичний. – К.: Наукова думка, 1982.
135. Пігров К.К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964.
136. Пігров К. Керування хором. – К.: Держмузвидав, 1962. – 202 с.
137. Пігров К.К. Керування хором. – К.: Музична Україна, 1954.
138. Пономарев А.И. Памятники древнерусской церковно-учительской литературы. – Вып.1. – СПб, 1994.
139. Преображенський О. Культурна музика в Росії. – Л.: Академія, 1924.
140. Проблема хорового мистецтва. //Музика, 1985.
141. Проблемы высотной и ритмической организации музыки. Сб трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 50. – М., 1980.
142. Протопопова Е. Тембр как смысл в процессе вербализации. /Семантичні аспекти слова в музичноум творі //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 28. – К., 2003.
143. Рагс Ю.Н. Строй в музыке //Музыкальная энциклопедия. – т.5. – М.: Советский композитор, 1968.
144. Развитие хоровой самодеятельности в СССР. – М.: Музыка, 1985.

145. Романовский Н.В. Проблемы хорового строя. Автореферат. – Л., 1969.
146. Романовский Н.В. Хоровой словарь. – Л.: Музыка, 1980.
147. Січова співацька школа. //Музика. – № 3. – 1992.
148. Советские хоровые дирижеры. – М.: Советский композитор, 1986.
149. Соколов В. Работа с хором. – М.: Сов. Композитор. – 388 с.
150. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997.
151. Степанченко Г.В. Анатолій Авдієвський і Національний хор ім.Г.Верьовки. //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 4.
152. Стешко Х. Церковна музика на Підкарпатській Русі //Збірники Товариства “Просвіта”. – Ужгород, річник XI, 1936.
153. Стулова Г. Хоровой класс. – М.: Сов. Композитор, 1989. – 212 с.
154. Сюта Богдан. Київ Музик Фест-2003. //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 4.
155. Тележинський С. Лисенко і диригентська освіта. //Музика. - № 5-6. – 1927.
156. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.
157. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.
158. Теплов Н.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.
159. Терещенко А.К. Українська хорова музика: діалог 60 – 90-х років //Мистецькі обрії. - №3. – К.: АМУ, 2002.
160. Тимошенко О.С., Лашенко А.П. Музичне життя України на сучасному етапі. //Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць – Вип. III. – К.: АМУ, 2003.

161. Тихонов И.Е. Воспитание слуха хорового дирижера /к постановке проблемы/ //Вопросы хорового образования. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.
162. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ століття та проблеми жанру. //Культурологічні проблеми української музики. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 16. – К., 2002.
163. Уланова С.І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. – К.: Знання Україна, 2002.
164. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М.: Советский композитор, 1971.
165. Фант Г. Акустическая теория голосообразования. – М., 1964.
166. Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь – Казань, 1914.
167. Хоровая культура Советской России //Невские ассамблеи. – Л.-М.:
168. Хоровий процес очима виконавця: Київський муніципальний хор “Хрещатик” (інтерв’ю з Л.Бухонською, брала Н.Костюк) //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 2.
169. Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики XVII століття. – Київ – Львів – Полтава, 2002.
170. Чесноков П. Хор и управление им. М., 1960. – 189 с.
171. Чишко О. Певческий голос и его свойства. – М.-Л., 1968.
172. Шамаева К.І. Музыкальное образование в Украине в первой половине XIX века. – К., 1992.
173. Шамина Л. Работа с самодеятельным хором. – М.: Сов. Композитор, 1989. – 321 с.
174. Шатова І. Стилевая антитетичность исполнительской деятельности К.К.Пигрова. /Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 37. – К., 2004.

175. Шевчук Е. О проявлениях закономерностей средневекового художественного мышления в живописи и музыке (на материалах отечественного профессионального искусства XV – XVI веков //Музыкальное мышление: сущность, категория, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
176. Юссон Рауль. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974.
177. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Советский композитор, 1972.
178. Яворський Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Советский композитор, 1972.
179. Ясиновский О.Л. Становление музыкального профессионализма на Украине XVI – XVII вв. Автореферат, 1978.

Навчальне видання

ПЛЮЩИК Єлизавета Василівна
ОМЕЛЬЧУК Валентина Василівна
ФЕДОРЧЕНКО Валентин Кузьмич

Лекції з курсу "Хорознавство"

Надруковано з оригінал-макета авторів

Підписано до друку 04.12.09. Формат 60x90/8. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк різнографічний.
Ум. друк. арк. 29.5. Обл. вид. арк. 14.4. Наклад 1000. Зам. 74.

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка
м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40
Свідоцтво про державну реєстрацію:
серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.
електронна пошта (E-mail): zu@zu.edu.ua