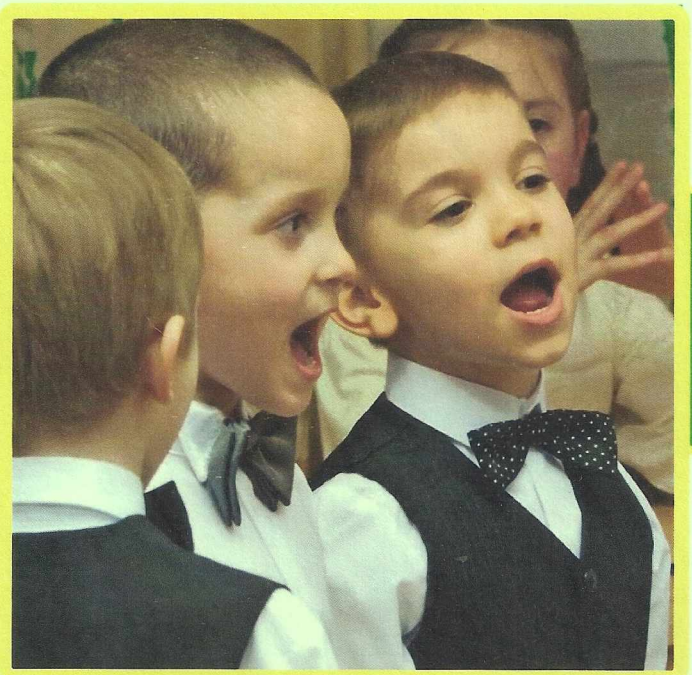


Г. М. Мартьянова

ГОТУЄМОСЬ ДО ПРАКТИКИ В ШКОЛІ

*Методичні матеріали до практичних занять
з лекційного курсу «Хорознавство
та хорове аранжування»*



Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Криворізький національний університет»
Криворізький педагогічний інститут
Факультет мистецтв
Кафедра методики музичного виховання, співу та хорового диригування

Г. М. Мартянова

ГОТУЄМОСЬ ДО ПРАКТИКИ В ШКОЛІ

Методичні матеріали до практичних занять
з лекційного курсу «Хорознавство та хорове аранжування»

Кривий Ріг
Видавець Роман Козлов
2014

УДК 378.016:78.087.68

ББК 85.314

М 29

Рецензенти:

В. О. Ветохіна – кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України КПІ ДВНЗ «КНУ»;

Л. М. Ракітянська – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування КПІ ДВНЗ «КНУ».

*Рекомендовано до друку кафедрою методики музичного виховання,
співу та хорового диригування КПІ ДВНЗ «КНУ»
(протокол № 5 від 25.12.2013 р.)*

*Рекомендовано до друку радою факультету мистецтв КПІ ДВНЗ «КНУ»
(протокол № 5 від 26.12.2013 р.)*

Мартьянова Г. М.

М29 **Готуємось до практики в школі :** методичні матеріали до практичних занять з лекційного курсу «Хорознавство та хорове аранжування» / Галина Миколаївна Мартьянова ; Криворізький педагогічний інститут ДВНЗ «КНУ». – Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2014. – 104 с.

ISBN 978-617-7104-21-5

У методичних матеріалах подано характеристику хорової творчості композиторів українського національного відродження XIX ст., а також навчальні матеріали до курсу: картки контролю, методичні поради.

Для студентів вищих педагогічних навчальних закладів.

УДК 378.016:78.087.68

ББК 85.314

ISBN 978-617-7104-21-5

©Г. М. Мартьянова, 2014.

ЗМІСТ

Вступ.....	4
I. Історико-стилістичні риси хорової творчості композиторів XIX ст. українського національного відродження:	5
М. Вербицький	
І. Лаврівський	
С. Воробкевич	
В. Матюк	
А. Вахнянин	
М. Лисенко	
П. Ніщинський	
О. Нижанківський	
С. Гулак-Артемівський	
II. Картки контролю до змістових модулів I-VII	59
III. Аранжування, перекладення, методичні поради:	78
«Лісова колискова» – вірші О. Александрова, муз. А. Ушкарьова (студ. Зайцева Л., гр. МП-11-2).....	83
«Ой есть в лісі калина» – українська народна пісня в обробці Л. Ревуцького (студ. Ситник Н., гр. МП-11-2).....	84
«Ой минула вже зима» – українська народна пісня в обробці М. Дремлюги (студ. Царенко А., гр. МХК-09)	86
«Чом, чом, земле моя» – українська народна пісня в обр. Ю. Корчинського (студ. Царенко А., гр. МХК-09).....	88
«Колискова» – вірші М. Познанської, муз. В.-А. Моцарта (студ. Крикун Ю., гр. МХК-12-М).....	90
«Миколай» – обробка студ. Шкути Я., гр. МХК-12	91
«Ах ты ноченька» – російська народна пісня в обробці О. Свешнікова (студ. Омельченко М., гр. МХК-09).....	92
«Приглашение» – вірші Аспазії, рос. текст О. Петерсон, муз. Р. Паулса (студ. Дубовий З., гр. МХК-10)	90
«Ніч яка місячна» – українська народна пісня на вірші Т. Шевченка (студ. Мяснікова Н., гр. МП-11-2)	92
«Гуде вітер вельми в полі» – вірші В. Забіли, муз. М. Глінки (студ. Перепаденко Я., гр. МП-12-2).....	96
«Грезы» – Р. Шуман (перекладення Г. М. Мартьянкової).....	97
«Рідна мати моя» – вірші А. Малишка, муз. П. Майбороди (перекладення студ. Радченко О., гр. МХК-11)	99
«Цвіте терен» – українська народна пісня (обробка студ. Кужільної М., гр. МХК-11)	101
Література	103

ВСТУП

До практичних занять з курсу хорознавства та хорового аранжування пропонуються методичні матеріали, які розподіляються на три розділи.

Перший розділ пропонує розкриття теми блоку змістових модулів «Хорове виконавство та розвиток хорової культури в історичному аспекті», зокрема набуття практичних умінь і навичок до змістового модуля I. «Розвиток хорової культури в Україні». Спираючись на знання з хорознавства в умовах індивідуальних і групових занять, студент повинен вміти розповісти учням про історію хорового мистецтва, його виразні засоби, визначити жанри народної творчості і зокрема української народної пісні, самостійно зробити історично-стилістичний аналіз однієї із обробок українських пісень. Цьому слугуватимуть приклади історично-стилістичного аналізу окремих творів розділу «Історично-стилістичні риси хорової творчості композиторів ХІХ ст. українського національного відродження».

Другий розділ методичних матеріалів включає картки контролю засвоєння теоретичних знань з більшості тем блоків змістових модулів «Хор як вокальна організація», «Технологічні питання хорової звучності» та «Хорове виконавство та розвиток хорової культури в історичному аспекті». Картки контролю можуть бути використані як для перевірки поточної успішності, так і для проведення контрольного зрізу засвоєння матеріалу, а також самоконтролю у підготовці до практичних занять на основі перевірних відповідей, які розміщено в кінці розділу.

Апробація аранжувань, створених студентами, розміщена у третьому розділі, може використовуватися для розширення репертуарних можливостей творчих шкільних колективів вчителями, керівниками хорів, може стати у нагоді студентам у навчальному процесі. Методичні вказівки до створення аранжувань враховують характеристику хорових партій для різних за виконавським призначенням хорів, вікові особливості розвитку дитячого голосу, пропонують окремі способи перекладень.

І. ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТ. УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Український народ вважають одним з багатьох слов'янських та інших народів східносередньої Європи, які зазнали національного відродження протягом ХІХ ст.

Загальний вплив європейського романтизму на слов'ян, романтизму з його ідеєю національного, народного духу і пошуків прояву цього духу, особливо в древностях, привело в Україні до посилення й загострення уваги до історії рідного краю, його культури. Оскільки українці були бездержавним народом, який жив у Російській та Австрійській імперіях, їхнє національне відродження відносять до категорії натхненого інтелігенцією націоналізму.

Національно-культурне відродження в Україні можна поділити на три етапи:

I етап (1780-1840 рр.) – етап збирання спадщини, коли окремі вчені або, частіше, невідготовлені ентузіасти збирають мовні, фольклорні, літературні та історичні залишки власного народу. Стимулом шукання українського історичного минулого стала практична соціально-економічна потреба: узаконити дворянський статус старшини. Пошук родинних та місцевих паперів привів до величезного зацікавлення минулим, унаслідок якого незабаром появилось кілька рукописів та видань: трактати, які обороняли історичні козацькі права (Роман Маркович, Тимофій Калинський, Василь Полетика, Андрій Чепка), загальні історії України (Дмитро Бантши-Каменський, Микола Маркевич, Денис Зубрицький), праці з української етнографії (Микола Цертелєв, Михайло Максимович, Ізмаїл Срезневський, Іван Воцкевич). Крім історичних праць у цей період народжується нова українська література, від непевних початків у перші десятиріччя ХІХ ст. як мови, що надавалася тільки для бурлеску та інших дрібних літературних жанрів (Іван Котляревський, Петро Гулак-Артемівський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Євген Гребінка) до повного розвитку на початку 1840-х років у творах Тараса Шевченка.

II етап (1840-1900 рр.) – будителями національно-культурного відродження в Східній Галичині стали представники українського греко-католицького відродження Михайло Левицький, Іван Могильницький, Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький («Руська трійця»). Організаційний етап, коли закладаються культурні організації (читальні, театри, бібліотеки, музеї, національні доми тощо), школи й видання для поширення знання про національну спадщину, яку вже зібрано або яка далі збирається. Певну корисну роль відіграли російський та австрійський імперський уряди. Вже 1834 р. закладено в Києві новий університет, який мав завдання підтримувати дослідження місцевої історії та культури, наслідки діяльності Археографічної комісії (1843 р. заснована) друкувалися на сторінках нових наукових видань і в Україні, і поза нею («Киевлянин», «Чтения общества истории и древностей российских»).

Ці установи і видання уможливили працю нового покоління культурних діячів, серед яких найважливішим для українського національного відродження були Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко.

Проявлена оригінальність народного духу, в свою чергу, була основою месіанської ідеї, осмислення особливої ролі свого народу в історії. Як писав О. Герцен: «На Україні ця ідея відразу ж втілилася в світлу форму федеративного союзу слов'ян, де б кожна народність зберігала свої особливості при загальній особистій і суспільній свободі»¹. Таке осмислення спостерігаємо в середовищі Кирило-Мефодіївського братства.

До кінця сторіччя царська політика коливалася між періодами толерантності (1850-1863 рр., 1880-ті р., 1890-ті р.) і періодами обмежень та репресій (1863-1870-ті рр.). у періоди лібералізації деякі видання («Основа», «Киевская старина»), театри і культурні організації (громади) могли діяти, але розповсюдження серед широких мас населення національної свідомості не відбулося на українських землях у складі Російської імперії.

III етап (1900-1917 рр.) – політична стадія, коли закладалися партії та інші організації, які уможлиблюють участь у політичному процесі.

Історико-стилістичні риси хорової творчості композиторів XIX ст. українського національного відродження

Середина XIX ст. в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема хорового виконавства, та становленням концертної хорової композиції.

В складних історичних обставинах розвитку культури на західноукраїнських землях суспільну функцію хорової музики важко переоцінити. Вона належала до тих чинників, що допомагали прогресивній громадськості протидіяти політичному курсові урядової верхівки на спольщення чи понічуження українського населення, надто ж його інтелігенції, вона сприяла консолідації демократичних сил суспільства, лишалася патріотично-виховним засобом у сфері шкільництва і важливим каналом спілкування з найширшими колами суспільства. Передумови розвитку світської хорової музики склалися в часи формування так званої перемишльської школи, фундаторами якої були Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, діяльності гуртків Львівської семінарії 30-х рр., львівських концертів 1-ої чверті XIX ст. Наслідками плідної праці прогресивних діячів культури були піднесення інтересу до вітчизняного акапельного хорового співу, поява традиції виконання класичних творів у відправах, підготовка кваліфікованих хористів та регентів, що володіли технікою багатоголосого «фігурального» співу².

¹ Герцен А. И. Полное собрание сочинений и писем / Под ред. М. К. Лемке. – Петербург, 1919. – Т. 9. – С. 480.

² Історія української музики / За заг. ред. М. М. Гордійчука. – К., 1989. – Т.1. – С. 99-134.

Для еволюції культурного процесу істотну роль відіграло те, що і Вербицький, і Лаврівський виховувалися в перемишльському хорі, який здійснив, по суті, реформаторську місію в справі реорганізації хорового виконавства Галичини.

Одна з визначних заслуг покоління Вербицького і Лаврівського, вихованців перемишльської школи, та їхніх однодумців, зокрема диригентів П. Любовича, М. Рудковського та ін., полягає в закладанні традиції хорового концертування. В суспільно-історичних умовах Галичини середини ХІХ ст. вони використали єдину реальну можливість організації хорового концертного життя – виступи з концертними імпрезами семінарських та кращих церковних хорів.

Традиція концертування далі була поширена і переведена в суто світські вечорки, музично-декламаційні вечорниці, вокально-декламаційні концерти тощо. В цих концертах апробувалися, дістали визнання й увійшли в життя перші оригінальні композиції, авторами яких були корифеї галицької музики – Вербицький і Лаврівський. Принциповим моментом в їхніх творчих позиціях треба вважати прагнення поєднати українське поетичне слово з елементами фольклорно-пісенної стилістики, класичним хоровим викладом й формотворенням – синтез, що виявився плідним для розбудови національної музики. Пісні, гімни, балади, коломийки, оповідки, елегії та інші типи хорових творів Вербицького і Лаврівського засвоювалися найширшим співочим загалом Галичини.

Тяжінням до пісенності пояснюється те, що з віршів галицьких поетів – М. Устияновича, М. Шашкевича, Я. Головацького, П. Леонтовича, В. Шашкевича та І. Гушалевича – композитори добирають зразки пісенних форм, близькі національній співочій традиції. На схилі життя Вербицький оцінив талант Ю. Федьковича і геній Т. Шевченка і поклав їхні поезії на музику.

До історико-стилістичного аналізу звернемось на прикладі хору М. Вербицького на слова І. Гушалевича «Жовнір» (нотний текст С. 10-18).

Михайло Михайлович Вербицький, автор Державного гімну України (роки життя: 1815, с. Улюч поблизу Перемишля – 07.12.1870 с. Млини, зараз територія Польщі), один із фундаторів разом з І. А. Лаврівським перемишльської хорової школи.

Вихованець перемишльського хору, музичну освіту здобув, навчаючись у Львівській духовній семінарії, а згодом, в 1850 року закінчив духовну семінарію у Перемишлі, брав уроки композиції у Ф. Лоренца. В 40-ві роки ХІХ століття працював регентом церковних хорів у Львові, Перемишлі, з 1852 року у с. Млини.

До заслуг композиторів перемишльської школи, їх однодумців та послідовників слід віднести розбудову традиції хорового концертування. В суспільно-історичних умовах протидії тиску політичної урядової верхівки на спольшення чи поніменчання українського народу вони використали майже

єдину реальну можливість – організація виступів з концертними імпрезами семінарських та кращих церковних хорів.

Наслідками такої діяльності були піднесення інтересу до вітчизняного хорового співу а'cappella, поява традиції виконання класичних творів у релігійних відправах, підготовка кваліфікованих хористів та регентів до володіння багатоголосним співом.

Ідейно-образний діапазон хорів Вербицького охоплює широкий, життєвий пласт, це і ліричні розповіді про кохання, красу природи, любов до батьківщини, патріотичні хори, співчуття до знедолених, трагічні події.

Хоровий доробок дійшов до нас дуже збідненим. Частина наявних хорів Вербицького, близько 10, створена на межі 40-х – початку 50-х років. Це переважно хори на слова І. Гушалевича з рукописної збірки колекції Н. Кобринської, скопійованої Я. Царем.

На відзначення сьомої річниці смерті Тараса Шевченка написано «Заповіт» на слова поета (1868).

Інша група творів датується 1869 роком, це авторський рукописний збірник «Дванадцять чотиригласних піній» здебільшого на вірші В. Шашкевича.

З музичної лірики цікавий хоровий пейзаж «До зорі» на текст І. Гушалевича, в якому автор зберігає автентичність поезії, створює цілісність настрою.

А хор «Жаль» на слова В. Шашкевича нагадує Шуманівські романсові мотиви.

Лірико-епічний хор «Куди ти плинеш» динамічний образ створюється через контрастові тематичні зіставлення.

Епічні хори оповідального характеру представлені хоровими баладами «Гей, по горі» (розгортається в повільному тридольному русі), «Нинішня пісня» на слова В. Шашкевича (оповідь через декламацію, фразовий розподіл, змістові акценти), найкращим хоровим твором «Поклін» за поезією Ю. Федковича (сюжет в повільному танцювальному русі, в задумливо-розспівній манері активізується гострими ритмізованими побудовами).

Творів крупної форми (поєми) у хоровій музиці другої половини ХІХ століття лічені зразки і до них відноситься «Жовнір» та «Заповіт» М. Вербицького. Разом із «Заповітом» М. Лисенка – це вершинні досягнення даного періоду.

Жовнірські сюжети поширені в галицькому фольклорі. Текст І. Гушалевича привабив Вербицького народнопісенною манерою, хоча і не позбавлений суперечності концепції.

За влучним висловом С. Людкевича, Вербицький протягом 40-70-х років «разом із своїм народом перебув усю еволюцію тих років, як це видно з текстів його пісень: від рутенської мряковинної поезії Гушалевичів, Наумовичів, Дідицьких він прямував духом до чим-раз яснішого

національного світогляду, до поезії Шевченка, Федьковича, врешті – до «Заповіту» Шевченка»³.

Роки створення поеми припадають на останню третину XIX століття – це період розквіту романтизму в національних композиторських школах. Одним із фундаторів перемишльської композиторської хорової школи і є М. Вербицький.

Реалізм подій, відтворених у «Жовнірі» тісно стикається з естетикою романтиків – це тема особистої драми, посиленої соціальною нерівністю.

Риси романтизму простежуються у методах послідовної еволюції і трансформації образу, використанні образних антитез, навіть їх гострих зіткнень: «Бувай здорова, моя країно, мила дівчина», «Іду я ген, на криваві бої, іду побити ворогів рої» (співставлення реального та ідеального).

Простежуються мотиви поневіряння, самотності, увага до образної характерності, психологічної деталізації.

До ознак романтичної спрямованості слід додати наявність синтезу мистецтв – музики і театралізації, реалізація програмності через назву, розвиток сюжету завдяки різноманітним засобам виразності – зміни темпу, характеру, метру, динаміки, звуковедення, розширення гармонічної палітри через яскраві співставлення мажору і мінору, використання формоутворюючих елементів, в яких побутові народно-жанрові епізоди національного колориту є типовими ознаками музичного мистецтва епохи романтизму.

Розглядаючи формоутворюючі елементи як характеристику стилістики композитора можна представити чергування періодичних побудов як вільне самовираження в образній розбудові:

<i>Вступ</i>	→	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	→	<i>A1</i>	<i>B1</i>	<i>C1</i>	<i>A2</i>	→	<i>C2</i>	<i>E (епілог)</i>
		<i>h</i>	<i>Fis</i>	<i>h</i>		<i>h</i>	<i>E</i>	<i>h</i>	<i>D</i>		<i>h</i>	<i>C</i>
			³			³			<i>(h)</i>		<i>(D)</i>	<i>(a)</i>
		<i>(D)</i>	₄	<i>(D)</i>		<i>(D)</i>	₄					
		<i>(Cis)</i>										

Вступ у вигляді сольного заспіву (тема Жовніра) є матеріалом для подальшого тематичного розвитку. Так, в першому епізоді ця тема звучить як маршова трансформація на тлі чоловічого хору, що імітує гру військового оркестру «тур-рум-пум-пум...».

Епізод В (*Fis-dur*) складає жанровий контраст – повільний темп (*Andante sostenuto con moto*), тридольність, розспівність інтонації – звертання жовніра до батьків посилюється фактурною зміною у вигляді типового канту, триголосся з паралельними верхніми голосами і протилежним рухом баса.

Музикознавча думка вирізняє в структуруванні триптиху певну форму сонатного *Allegro* найбільшої першої частини, яка охоплює сім епізодів, де головна партія – А, контрастуюча побічна партія – В, замість розробки – епізод С з інтонаціями стогону «Ах, вже остання», який в подальшому віднайде варіаційний розвиток у другій частині «Битва» у репрізі.

³ Людкевич С. Дослідження статті, рецензії. – К., 1973. – С. 244.

Повернення до головної партії «Капітан кличе в роту ставати» відрізняється тільки іншою моделюючою зв'язкою в порівнянні з експозицією – епізод А1, зате варіюванню піддається побічна – епізод В1 світла молитва в E-dur.

Кода містить скорочений матеріал епізоду С1 і варійовану головну партію на тлі згасаючого військового оркестру від паралельного D-dur до основної тональності h-moll епізоду А2.

Друга частина «Битва» викладена занадто конспективно. Перші чотири такти розробляють інтонації стогону епізоду С2 з чергуванням басової партії і хорового тутті, співставляючи однойменні мажоро-мінорні гармонії.

Послідовності гармонічних функцій досить прості, що відповідає гармонічним особливостям епохи романтиків. Вербицький обходиться без ускладнення, за рахунок альтерації, співзвуч за виключенням останнього розділу – «На побоєвищі» – епізоду Е (епілог).

Adagio з тональним зсувом в C-dur малює душевне потрясіння від картин побоїща, де використовуються $\Pi_2^{\#1\#3}$ та $\Pi_4^3\#1\#3,5$ в якості допоміжного співзвуччя між двома тоніками: T- $\Pi_2^{\#1\#3}$ -T; T_4^6 - $\Pi_4^3\#1\#3,5$ - T_4^6 . Такий прийом підкреслює образ пануючої тиші. Композитор доволі часто використовує D_7^4 (D_7 з квартою) як особливий вид утримання, причому в Adagio з'являється $D_7^{\#4}$ (як затримання до квінти).

Слід відзначити, що композитор в останній частині іде всупереч легковажному щасливому завершенню вірша Гушалевича. Зміна колориту на мінор, нагадування інтонацій теми Жовніра в сумно-повільному русі підкреслили трагізм долі жовніра. Безумовно, використання паралельних тональностей – характерна риса народної музики, інтерес до якої особливо проявився в епоху романтизму.

«ЖОВНІР» (партитура)
 муз. М. Вербицького, сл. І. Гушалевича

Moderato

Solo
mf
 Бу- вай здо-ро- ва мо- я кра-ї- но, бу- вай здо ро- ва

cresc.
 ми- ла дів-чи- но! І- ду я ген, на кри- ва- ві бо- і,

(Poco marciale).
Tutti
 І- ду по-би-ти во- ро- гів ро- і. Тур- рум пум пум, від-рум п. п. тур-

Ten. I Solo
mf Вже бу- бен кли- че

рум п. п. від-рум п. п. тур- рум п. п. від-рум п. п. тур-

Варіант:
 ро- і,

Автографу „Жовніра“ поки що не віднайдено. Тому і за основу для видання прийшло ся взяти два доволі достовірні рукописи із років 1870—90. Один з них зладжений М. Царем, найшов я між посмертними паперами О. Нижанковського, другий, переписаний п. Іванусою, бувшим дірігентом Ставропігійського хору і „Музи“, дав мені п. Хандерис у Львові. Вони виявляють деякі різниці з другими ананіми мені рукописами, як і між собою. Різниці ті зазначено в виданню скобками, примітками, або дрібними нотками. Ст. Людневич.

в ро- ту ста- ва- ти, Вже час над- хо- дить,

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

щоб ся пра- ща- ти, Бу- вай здо- ро- ва

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

лю- ба ро- ди- но, не плач за мно- ю

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

ми- ла дів- чи- но! *Andante sostenuto. (Con moto.)*

рум п. п. від- рум п. п. Ви от- че ма- ти

і ти се- стронь-ко мо- лі- те Бо- га

dolce

за мнов ми-лень-ко, щоб со-хра-нив-ля-мя

в бо-ях кер-ва-вих, дав по-бі-ди-ти

Poco allegretto.
(Allegro)

вра-гів лу-ка-вих. Ах вже о-стан-ня

хви-ля роз-лу-ки, сер-це сти-ска-є жаль до роз-пу-ки.

с т е с.

Вже го-ді з ва-ми дов-ше о-ста-ти, вже час до ро-ти

(Marciale.)

ско-ро ста-ва-ти. Тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

Solo Ка-пі-тан кли-че

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

в ро-ту ста-ва-ти; ге-не-рал ка-же

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ма-ше-ру-ва-ти; Бу-вай здо-ро-ва

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ми-ла ро-ди-но, не трать на-ді-

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ми- ла дів-чи- но! *Andante sostenuto.*

рум п. п. від-рум п. п. Бог ми- ло- серд- ний,

що всім вла- да- є, Він і жов- ня- ра

не о- пу- ска- є, І в при- крій хви- лі, вся- 'кий се

зна- є: Він сво- іх вір- ник не о- пу- ска- є. *d i t.*

Poco allegretto.

mf І я на Бо- га все у- по- ва- ю в сер-день-ку сво- ім

Що ся по-вер-ну

со-бі ду-ма-ю. Тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

в мо-ю кра-ї-ну, І при-го-луб-лю

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ми-лу дів-чи-ну. Що ся по-вер-ну

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

в мо-ю кра-ї-ну, І при-го-луб-лю

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ми-лу дів-чи-ну. ну. *dim. molto e poco rall.*

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

Marciale allegro.

pp рум п. п. від-рум. *sette ff* Збро- і за-бли- сли, Сур- ми за- гра- ли,

Гур- ра до бо- ю вой-ни скри- ча- ли, Смі- ло і кріп- ко вра- кріп- ко

га На зем-лю валь, гур-ра- га!

смі- ло і кріп- ко вра- га - гур-ра- га! На зем-лю валь, гур-ра- *f cresc. molto ff* *rosso rall.*

га! Смі- ло і кріп-ко вра-га на зем-лю валь, гур-ра- га!

(На побовицци).

Adagio.

p Все у- тих- ло, Ве-чір сон- ний по всім по- лю роз- ло-

^{*)} Останні два такти знаходяться тільки в одній рукописи, яку я дістав із тов. спів. „Лютня“ у Львові.

А в да- ле- ці - враг го-

живсь, А в да- ле- ці враг го- мон- ний ніч пе-

А в да- ле- ці враг го- *stacc.*

чаль- ну пе- ре- жив, А в да- ле- ці враг го- мон- ний
А в да- ле- ці враг го- мон- ний

Ра- не- сень- ко сон- це

ніч пе- чаль- ну пе- ре- жив. Ра- не- сень- ко
Ра- не- сень- ко
p Ра- не-

вста- ло мра- ки но- ці ро- зій- шались, І яс-

сон- це вста- ло мра- ки но- ці ро- зій- шались, І яс-
сень- ко сон- це вста- ло мра- ки но- ці ро- зій-

нень- ке сон- це

нень- ке сон- це вста- ло во- ро- жень- ки роз- біг- лись.
d i t.

шались, І яс- нень- ке сон- це вста- ло

З доробку Лаврівського збереглося 18 концертних хорів. Переважна більшість їх (11 хорів) знаходиться у зшитку (авторський рукопис), а також у збірнику «Партитура руських мирських пісней», 1866 р.

Лаврівський Іван Андрійович (1822, с. Лопенка, нині в Польщі – 13(25).05.1873, Холм, нині Хелм, Польща) – західно-український композитор, диригент, педагог та громадський діяч. В 1849 закінчив духовну семінарію в Перемишлі, музичну освіту отримав у співацькій школі й у композитора Ф. Лоренца. Жив і працював в Перемишлі, Кракові, Львові, Хелмі.

І. А. Лаврівський разом із М. М. Вербицьким відіграли провідну роль у відродженні української музики в Галичині в період австрійської імперії, являються фундаторами перемишльської хорової школи.

Автор вокальних, переважно хорових (духовних і світських) творів, з яких найбільш відомі «Руська річка», «До зорі», «Козак до торбана», «Осінь». З написаних ним музичних вистав до мелодрам «Роксоляна», «Пан Довгонос», «Обман очей» збереглися лише рукописні фрагменти (Див.: Історія української доживотної музики. – К., 1969. – С. 307-312; Музична енциклопедія. – М., 1976. – Т.3. – С. 130).

Зі списку творів Лаврівського вимальовуються два періоди творчості. Це 1851-1854 рр. – надруковані хори на слова І. Гушалевича, П. Леонтовича, Я. Головацького; 1855-1865 рр. – на слова Б. Дідицького, М. Устияновича та невідомих авторів.

З музичної лірики того часу особливий інтерес становлять два однойменних хорових пейзажі «До зорі» на текст Гушалевича – Вербицького і Лаврівського. Вони належать до кращих зразків тогочасної хорової літератури, демонструють різні творчі тенденції, що склалися тоді у ліричній хоровій мініатюрі.

Звернення Лаврівського до інтонаційних засад міського романсу виявляє тенденцію розширення сфери хорової образності інтимно-ліричними настроями. П'ять його ліричних хорів («В далекий край відходжу», «Сумно, марно по долині», «Піснь прощальна», «Ген, ген, далеко», «Я в чужині загигаю»), присвячених розлуці з батьківщиною, – чи не єдина тематична добірка в хоровій літературі того часу.

Ці твори вирізняються психологічним розкриттям ліричного переживання. Деякі з них, зокрема «В далекий край відходжу», позначені впливом шубертівської образності й стилістики.

В епічних хорах жанрова специфіка передбачає концентрацію уваги на оповіді. Особливості тематизму визначає підкреслення мовної декламаційної інтонації й розспіву. У хорових баладах «Гей, по горі» Вербицького та «Корона, меч і ліра» Лаврівського оповідь розгортається в характерному для балад повільному русі.

В епічних хорах виразно проступає прагнення митців піднести суспільно важливу проблематику. Драматизацією образу хорових балад, оповідей про нещасливе життя людини автори підкреслювали поважність і значимість таких колізій.

Пісенно-танцювальні й жартівливі хори – досить значна частина хорового доробку галицьких композиторів. Вони становлять переважно так звані жанрово-побутові мініатюри, пісні, сценки. Це – сфера побутової лірики, однак зустрічаються тут і зразки морально-дидактичної спрямованості («Річенька»). Манері вислову притаманні певна галантність, легкість. Кращі твори Лаврівського – «Заспівай ми, соловію», «Річенька», Вербицького – «Цвітка», «Сиві очі», «Заспів».

Тематизм цього типу хорів позначений національними рисами завдяки танцювальній, здебільшого коломийковій або шумковій, ритміці та структурній організації. Мелодика також близька до народних приспівок, коломийок, переважно лаконічна, короткого дихання.

Розкриття лірико-побутової образності через пісенно-танцювальні форми виявилось дуже стійким у галицькій музиці.

Музична інтерпретація Вербицьким «Заповіту» Шевченка, як свідчить характер прочитання цього вірша, сповнена величі, урочистості, сердечного тепла і смутку, пафосу громадянського самозречення і волелюбства. Твір став одним з наріжних каменів у розбудові великих концертних хорових композицій.

З часу виконання в концерті 1868 р. «Заповіт» Вербицького став майже ритуальною композицією на щорічних шевченківських урочистостях Галичини, лише інколи поступаючись однойменному творові Лисенка.

«Заповіт» – одне з останніх творчих звершень Вербицького. Лисенко ж позначив свій хор опусом першим. Так утворилася символічна спільна ланка в завершенні першого і початку нового періоду розвитку української хорової музики.

Підсумовуючи розгляд творчості галицьких композиторів 40-70-х рр. XIX ст., треба визначити цей період як важливий етап становлення української концертної хорової музики. Внаслідок піднесення суспільного інтересу до національних форм мистецтва відбуваються важливі зрушення й у галузі музичної культури.

Проблематика того часу визначила насамперед демократичний характер музичної образності – спостереження реального життя побуту, часом переспіви народнопісенних сюжетів, а також окремих соціальних колізій і філософських узагальнень.

Твори Вербицького і Лаврівського жились глибинними джерелами багатовікових традицій вітчизняної хорової музики і класичної західноєвропейської, популярними ще й в середині XIX ст. кантами, народними піснями селянської традиції і навіть тогочасною міською пісню-романсом.

З кін. 40-х і до 70-х рр. XIX ст. відбувалися важливі процеси становлення галузі концертної хорової композиції: освоєння багатьох жанрово-інтонаційних джерел, пошук принципів відтворення національної поезії, синтезу побутової і народнопісенної лексики та системи засобів виразності й

різних форм професійного мистецтва. Значення доробку корифеїв галицької музики ще й у тому, що створена ними життєздатна, різноманітна хорова література стала основним репертуарним фондом, на якому змогло зростати, міцніти і розвиватися хорове виконавство, виховувалися нові покоління композиторів, диригентів, співаків, усталювалася міцна хорова традиція.

У 2-ій пол. XIX ст. мистецький процес охоплює всі українські землі. Він позначений зростанням творчих сил і наявністю центрів, де пульсувала композиторська думка, складалися специфічні музичні, виконавські і громадські осередки.

З кін. 60-х – у 70-х рр. у Львові компонує, виступає як співак і диригент, організатор музично-хорових товариств А. Вахнянин, в руслі традицій попереднього етапу працюють П. Бажанський та І. Біликовський, робить перші кроки В. Матюк. У Чернівцях активно виявляє себе С. Воробкевич, в Одесі провадить багатогранну композиторську і науково-критичну діяльність П. Сокальський. В Одесі, а пізніше в Єлисаветграді працює з хорами і час від часу віддається композиції П. Ніщинський, в Києві розгортав різнобічну творчу й артистичну роботу М. Лисенко.

У наступному десятиріччі впливаються в творчий процес нові яскраві індивідуальності – композитори і диригенти галичани О. Нижанківський (осередки творчості – Львів, Бережани, Стрий), Г. Топольницький (Львів, Тернопіль), Д. Січинський (Львів, Коломия, Перемишль, Станіслав).

У творчості композиторів Галичини цього часу, яка органічно виростає на ґрунті перемишльських майстрів, помітні три основні тенденції: продовження і плекання традицій корифеїв (Матюк, Воробкевич, Бажанський), пошук узгодження народних засад і європейських форм (Вахнянин, Нижанківський, Січинський), перенесення принципів Лисенка на галицький ґрунт (Ф. Колесса, почасти Г. Топольницький).

Незважаючи на те що праця Воробкевича і Матюка розгорнулася на кілька десятиліть пізніше від творчості корифеїв, соціальні бар'єри перед музикою як професією лишалися в Галичині так само неприступними для простолюду, незаможної інтелігенції. Отже, і Воробкевич, і Матюк, і Бажанський, хоч і відчували своє покликання до музики, мусили здобувати знання, зокрема музичні, на ниві духовної освіти. Початкові відомості з теорії музики, сольфеджіо, регентська практика, набута в семінаріях, були неглибокими, їх знання доповнювалися (і то уривками, принагідно) самотужки, самоосвітою. Ця обставина чи не найістотніше позначилася на творчості названих композиторів і визначила працю, насамперед, у сферах вокально-хорової та театральної музики.

Хоровий доробок Сидора Воробкевича налічує понад 400 творів, з яких близько 250 написані на власні тексти. Решта хорів – на вірші Шевченка, Франка, Федьковича, Шашкевича, Головацького та ін., а також переклади віршів німецьких поетів – Гайбеля, Карнера, Гаубе. Найбільший суспільний резонанс мали ті його хори, що пішли в побут, повсюдно співалися, часом

фольклоризувалися. В умовах денационалізації суспільної верхівки, чиновництва та інтелігенції на Буковині популярність пісень Воробкевича, як і його авторитет визначного громадського діяча, відіграла значну роль.

Щодо значення його концертних хорів і загалом їхнього місця в становленні жанру питання виявляється складнішим. Властива Воробкевичу видима легкість техніки музичного викладу не може приховати недостатності ґрунтовних знань в галузі формотворення, розвитку музичного матеріалу.

Воробкевичу належить заслуга одного з перших музичних інтерпретаторів поезії Шевченка. Праця над музикою до «Кобзаря» почалася десь наприкінці 60-х – на поч. 70-х рр. Уже в 1869 р. виконувався його хор «Ой чого ти почорніло» під псевдонімом І. Морозенка, на початку 70-х рр. у програмах концертів з'явилися «Заросли шляхи тернами», «Огні горять», «Ой по горі ромен цвіте» та ін.. Ці твори часто звучали в шевченківських концертах (особливо на Буковині). Та в 80-х рр. з появою нової музичної шевченкіани лише окремі з них лишилися в програмах хорових колективів, проте для свого функціонування і вони потребували більш-менш істотної редакції. Решта ж постійно відхилялася виконавцями як не задовольняюча інтерпретація. Справді, багатьом хорам Воробкевича до віршів Шевченка вадить невміння знайти в музиці належний відповідник поезії, особливо брак цілісності розгортання образу, часом емоціонально-сміслової суперечності поетичного і музичного «рядів», відсутність розвитку знайденого (і не раз цікавого) тематизму, невиправдані структурні деформації, що викликають смислове перетлумачення, калейдоскопічність змін строкатих жанрово-інтонаційних фрагментів.

о - чам не - гріш - ним,

о - чам не - гріш - ним, мо - ло - дим, в -

о - чам не - гріш - ним, мо - ло -

- чам не - гріш - ним, мо - ло - дим,

- дим, мо - ло - дим.

- дим, мо - ло - дим.

Con moto giocoso

f і всі ре - чу - ють - ся,

f і всі смі - ють - ся.

Ха, ха, хп, ха, ха, ха, ха!

p і всі смі - ють - ся, тш - цю - ють, тш - цю - ють,

poco a poco cresc.

f Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха!

poco a poco cresc.

Гоп, гоп, га,

і всі тш - цю - ють, тш - цю - ють, тш - цю - ють,

і всі тш - цю - ють,

Гоп, гоп, гоп, гоп,

Гоп, гоп, га, Гоп, гоп, гоп, гоп,

Solo
Fin.

I uci fan... ante, I uci fan... ante, I uci fan... ante.
ron... ron, ra!
ron, ron, ron, ron, ron, ron, ra!

Lento lugubre

Tua... no... non da... no...

non con da... ny, da... ny

Più mosso

da... ny, no...

no... ny, no... ny, no...

Allagio, molto funebre

чо-го ж я плачу? Ма-буть шно-да, що без при-го-ди,

моє не-го-да, що без при-го-ди, моє не-го-да, без при-го-ди,

ми-ну-ла мо-ло-дість, ми-ну-ла мо-ло-дість мо-

ми-ну-ла мо-ло-дість мо-сі

4

⁴ Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій Кобзаря // Дослідження, статті. – К., 1976. – С. 133.

Композиція задумана як драматична сцена з послідовною динамізацією образу. Після вступу – по-театральному ефектного фанфарного «Огні горять!» – музична оповідь має три фази: перша – звукописний образ наснажування руху, варіювання невеликої поспівки, включення голосів, згущування звучання, секвенційний розвиток; друга – прояв ліричного аспекту: «Алмазом добрим, дорогим», пом'якшений розспівністю; третя – поєднання фанфарних інтонацій і ліризму розспівних секвенцій з вищим рівнем піднесення настрою.

Кульмінацією і водночас зміною оповідального плану на сценічно-дійовий стає побудова *con moto giocoso* «І всі регочуться, сміються». Вона задумана Воробкевичем як діалогічне протиставлення оповідальних фраз (у високих партіях) та відповіді-сміху (в нижчих). Цікаво відзначити тут тематичну подібність завершення кульмінаційної побудови до музики *Allegretto VII* симфонії Бетховена. Особливо виразно проступає вона в мінорному проведенні фрагмента, що вносить важливий емоційно-смісловий нюанс, попереджаючи наступний лірико-психологічний аспект.

Мажорне проведення теми – найвища фаза динамічного наснаження (*ff*). Останній акорд його – грань психологічного зламу. «Тільки я» (*Lento lugubre*) – підкреслено соло тенорової партії, «в'яну́ча» низхідна мелодика, затримання, аріозно-романсові інтонації з деталізованим (декламаційними штрихами) поданням вірша. Більше журливості, м'якості в риторичному «Чого я плачу» (*Piu mosso*) – елегійно-схвильованому музичному розкритті цієї стадії переживання.

Резюме хору «Мабуть, шкода» (*Adagio molto funebre*), нагромаджуючи драматичність у компактному акордовому, дуже стриманому (і тим трагічнішому) звучанні, підкреслює інтонаційно ритмічний перегук з тією музичною побудовою кульмінації, що асоціюється з бетховенською темою. Завдяки тематичній концентрації і динамізації фактури (канонічна імітація) останній розділ набуває особливої виразності її змістовності⁵.

За редакцією Вахнянина в шевченківських концертах часто виконувалися хори Воробкевича «Ой по горі ромен цвіте», а також «Думи мої» (зредатовані Г. Топольницьким). Хрестоматійною стала пісня Воробкевича «Рідна мова», друкована у багатьох букварях і читанках свого часу. Позначені енергійною пісенно-декламаційною інтонацією, чіткістю фразування та структури, маршові хори Воробкевича мали широку популярність.

При всіх композиційно-драматичних прорахунках великі хори Воробкевича імпонували публіці фрагментами театральної ефектної чи мелодично-сентиментального тематизму (часом навіть змістовно цікавого),

⁵ У виданні «І. Воробкевич. 12 пісень на хори мужеські (а *carrella*) до віршів Тараса Шевченка», упорядкованому Д. Січинським, хор «Огні горять» становить продовження композиції «Та не дай, господи, нікому». Заголовний хор Воробкевич тлумачить як введення до ситуації. Об'єднання творів не було доречним, бо лише механічно збільшило б обсяг композиції, складеної з чужорідних частин. Здебільшого хор «Огні горять» виконувався окремо.

образними і жанровими контрастами, втілюваними, на жаль, здебільшого стильово різноплановою музикою. Одним з позитивних моментів у музиці Воробкевича була, очевидно, легкість фактури (хоча недбайливої і трохи розхристаної) – контрастні зміни чотириголосних tutti сольючими партіями, дуетами, зведенням до унісонів та паралельним рухом партій, що оживлювали загальне звучання. У цьому аспекті, можна думати, його досвід мав і певне позитивне значення.

Загалом, доводиться констатувати, що значення діяльності Воробкевича полягає насамперед у просвітительсько-громадянському впливові його на сучасників. Він відомий як автор багатьох пісень, популяризатор національної музики та поезії.

Хорова творчість Віктора Матюка продовжила традиції перемишльської школи. Композитор вважав себе духовним спадкоємцем корифеїв галицької музики, відповідальним за збереження рукописів, подарованих йому хворим Вербицьким, за розвиток творчих засад старшої генерації митців.

Хронологія творчості Матюка не повна. Відомо, що перші свої спроби він показував у 1870 р. Вербицькому, коли той перебував у Львові на лікуванні. У цих роках постають його пісня «Прошу я тя, любий сину», хори «Па розвалинах Галича», «До весни» («Прийди, весно»).

Найпродуктивнішим для нього періодом, очевидно, була перемишлянська пора від середини 70-х рр. і до 1880 р. До цього часу належить початок праці над «Гамалією» (її завершення припадає десь на 1894-1895 рр.). У збірнику «Боян» (1885) надруковано п'ять хорів Матюка, вже тоді апробованих («До руської пісні», «Чом так скрито», «Крилець», «Болеслав Кривоустий під Галичем» (інша назва – «Не згасайте, ясні зорі») та «Кому бог в груди»).

Датування кількох творів принагідне – друком позначено дату хору «Перший акорд душі» (1894, присвячений померлому сину композитора), ораторія «Вифлеємська ніч» написана в співавторстві з О. Нижанківським (1897). Інші твори, потрапивши в концертний обіг переписаними з автографів, лишилися недатованими.

У хорових композиціях Матюк охоче відгукувався на різну образно-тематичну проблематику. Проте найбільш ретельно він ставився до суспільно-громадянських тем. Його цікавили історичні героїчні колізії, визвольна боротьба народу, хвилювали ідеї волелюбності («На розвалинах Галича», «З тривікових могил», «Пісня русина», «Гамалія»), майбутнє рідного мистецтва («До руської пісні», «Гімн на честь Шашкевича»). Досить помітно виступає й група ліричних, лірико-побутових творів («Просьба матері», «Нещасний», «Перший акорд душі»), замальовок картин природи або оспівування рідної землі («Під осінь», «Крилець», «Піснь до місяця»).

Хори Матюка ґрунтуються на вузькій жанровій основі. Це кантово-гімнічні пісні з їхньою ритмікою ходи, мелодичним малюнком, що спирається на акордові звуки та мелодичну фігурацію довкола них, пісенну синтаксичну організацію («Повгасайте, ясні зорі»). Зрідка зачіпається сфера декламації, близька до псалмодії або скандування («З тривікових могил»), руху по тонах

розкладеного тризвуку в хорі «Кріпись, народе» – майже дослівна аналогія до «Жовніра» Вербицького.

Часто ліричні хори відбивають інтонаційну сферу старогалицької пісні, міського романсу з його чутливими сентиментальними зворотами, характерними кадансами («До руської пісні»).

Особливо щасливо артистичне життя випало хорам «Крилець» і «До руської пісні» на слова Б. Кирчіва, «Не згасайте, ясні зорі» на слова С. Мегелі, що не сходили з концертних програм до ХХ ст.

Великою заслугою Матюка перед хоровою культурою треба визнати його працю над збереженням спадщини Вербицького і Лаврівського. Надрукування Матюком «Заповіту» Вербицького, багатьох рукописних творів у збірці «Боян» збагатило хорове виконавство цінними художніми зразками, а деякі й вберегло від загибелі.

Даючи перший ґрунтовний огляд творчості Матюка, Людкевич завершив його такими словами: «...хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицьким і Лаврівським – мусить знайтися також місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капрала Тимка» – Віктор Матюк»⁶.

Хорова творчість і діяльність Вахнянина посідає центральне місце в розвитку галицької музики цього періоду. Вважаючи себе дилетантом і компонуєчи від нагоди до нагоди, Вахнянин свою бурхливу енергію, ініціативу й організаторський хист спрямував на розбудову потрібних для галицької музики інституцій, активізацію суспільного інтересу до музики, піднесення хорового виконавства, організацію професійно-освітніх закладів. На власну творчість лишалося мало часу.

Основи музичної освіти Вахнянин здобув в Перемишльській гімназії (1851-1859) та співаючи в кафедральному хорі під керуванням В. Серсаві, професора Лоренца та І. Лаврівського. Буваючи у Лаврівського вдома, Вахнянин з друзями-хористами переспівав його новостворені хори («Осінь», «Красна зоре»), а також познайомився з творами Вербицького й самим автором, який приїздив з периферії (с. Млини) до Перемишля, щоб помузикувати. Повернувшись після закінчення Львівської духовної семінарії до Перемишля, Вахнянин заснував у гімназії співацький гурток «Громада», який у 1805 р. відсвяткував (вперше у цьому місті) шевченківські роковини концертом «в руськом характері».

Нині лише стара галицька періодика та концертні програми можуть дати уявлення про активність функціонування творів Вахнянина в галицькому мистецькому житті 70-80-х рр. Це пов'язано не тільки з непоправною втратою багатьох творів, навіть таких значних, як кантата на честь Т. Шевченка, що виконувалася 11 лютого 1890 р. в оперному театрі. Для кращих хорів Вахнянина («Молоді сни», «Наша жизнь») найближчими хронологічними

⁶ Людкевич С. Віктор Матюк // Дослідження, статті, рецензії. – С. 200.

орієнтирами лишаються факти введення їх до репертуару мандрівної капели «академіків», керованої О. Нижанківським (1884).

Наявні хорові твори свідчать про різнобічні інтереси Вахнянина. Зі сфери героїки найбільш відомі його хори «По морю, по морю» з драми «Ярополк», «Урра, у бій» (на власний текст) з опери «Купало», «Честь і поклін, вірні серця»; серед обрядових хорових сцен – «Купальський хорівід» та «Гей на Івана, гей на Купала»; з ліричних хорів – «Молоді сни» та «Наша жизнь».

Героїці Вахнянина притаманні емоційність, пристрасність вислову, логічний розвиток музичної думки, опора на маршовість, ритмічна активізація.

Своєрідність популярного хору «Урра, у бій» – в поривності музики, осяяної радісним піднесенням. Мажорне звучання з лідійськими зворотами, лапідарний малюнок мелодії, багатий на висхідні широкі стрибки, що підкреслюють однотипну ритмічну формулу, – все це чітко окреслює характер образу. Далі динаміку в розвиток вносять елементи фактурного контрасту (діалог хорових партій, введення соло на тлі хору, потім дуету), ладо-гармонічне та інтонаційне оновлення тематичного матеріалу. Повернення до експозиційного тематизму динамізується діалогічною імітацією, врешті – протиставленням контрастних тематичних фрагментів в одній побудові. Конструктивна чіткість зростання напруження в розгортанні матеріалу, динамічність розвитку образу вигідно вирізняють хор Вахнянина серед більшості тогочасних однопланових маршових творів.

Особлива доля в його хору норманців «По морю, по морю». Написаний до драми К. Устняновича «Ярополк» (1877), він втілює буремно-романтичний, героїчний образ. Після декількох спектаклів твір набув великої популярності серед прогресивного студентства Львова з новим революційним текстом (1889) О. Колесси «Шалійте шалійте, скажені кати»⁷.

Структура хору Вахнянина – тричастинна, репризна. Напружена компактна музична думка розвивається стрімко. Композитор засновує розвиток на контрастах протиставлень. Починається хор звучанням октавних унісонів, в натуральному мінорі, суворий наспів уособлює грізну, таємничу силу. Обриси і пружність заспіву визначає тричі інтонована стрибком (вчетверте заповнена пощабельним ходом) квартова інтонація, що підкреслює зосередження, вольове начало. Відповіддю на унісон заспіву стає акордове tutti – героїчним сплеск з висхідною октавною окличною інтонацією, вищим динамічним рівнем, гармонічним мажором.

З лірики Вахнянина найбільше визнання фахівців і широкої публіки мали хори «Молоді сни» та «Наша жизнь».

Хоровий ліричний романс «Молоді сни» написаний на текст Е. Левицького. Давня поетична колізія – протиставлення звабливого, світлого, ідилічного сну і реальної дійсності з її тернами і жалем – в інтерпретуванні Вахнянина не набуває характеру непримиренного конфлікту. Вона, навпаки,

⁷ У пісенному варіанті опущено середню частину хору, написаного в три частинній формі, структура пісні (приспів і заспів) утворюється крайніми побудовами.

ніби пом'якшена посмішкою мудрої людини, що багато пережила: «О, любі сні, хто вас не снів?..».

Сповідь про пережите Вахнянин розкриває, користуючись аріозним розспівом тексту, що чутливо відбиває емоційні нюанси. Виразний контур мелодичної лінії підкреслює широку хвилю почуття, улюблені композитором гармонічні альтерації субдомінантових септакордових гармоній вирізняють в ній тонкі смислові деталі.

Значнішим за художньою концепцією і масштабом постав хор «Наша жизнь» Вахнянина, написаний на текст Гушалевича.

У ньому зіставлено два аспекти світосприймання – лірично-тривожний, збентежений реаліями дійсності і по-філософськи розважливіший, опертий на віру в невмирущість народу (символом цього є могутній Дністер) – в цьому ідейна концепція твору.

Невеликий хоровий доробок Вахнянина складається з творів, що належали до найактивнішого репертуарного фонду. Серед галицької хорової літератури останньої третини ХІХ ст. твори Вахнянина вирізнялися художньо-образною цілісністю, стрункістю композиції, багатшими виражальними засобами (зокрема, різноманітнішими гармонією, ладовою палітрою, мелодичною щедрістю і виразністю). Прихильник романтичного мистецтва, Вахнянин органічно поєднав деякі його принципи, засоби виразності з національною образністю, ладо-інтонаційними прикметами.

У статті до 20-річчя від дня смерті Вахнянина Людкевич писав: «...всякий історик нашого музичного відродження в Галичині мусить між іменами перших головних піонерів нашої музики назвати ім'я Анатолія Вахнянина... скромного автодидакта, який, проте, у свій час створив першу нашу оперу в Галичині, ім'я творця таких пісень, як «Живем, живем» і «Ваша доля», ім'я засновника перших українських співочих дружин та першої української музичної консерваторії на галицькій землі»⁸.

Плідні засади розвитку хорової музики, закладені в 50-х рр. ХІХ ст. фундаторами перемишльської школи, протягом тривалого часу живили західноукраїнське хорове життя.

На наддніпрянській Україні становлення композиторської школи відбувалося в інших умовах. Кінець 60-х рр. тут позначений піднесенням революційно-демократичних тенденцій, стимульованих суспільною боротьбою, – селянськими пореформеними повстаннями, польським визвольним рухом і т. д. Питання визначеності питомих рис національної музики постало перед творчою інтелігенцією на тлі поширення ідеології народництва. В такий момент на обрії української музики з'являється М. Лисенко.

Першим проявом нових тенденцій став «Заповіт» Лисенка. Виконаний у шевченківському концерті в 1868 р. разом з однойменним твором Вербицького, він одразу привернув увагу критики своєю незвичною

⁸ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – С. 233.

орієнтацією: «Утвір Лисенка відмічається ще тим, що його спів то правдива, питома українська мелодія, уносяща нас в ті далекі, а серцю так близькі сторони, де вона зродилася; відмічається вона тим, що... в музичній формі лишає за собою старі стереотипи, а творить нові музичні форми, передуючи новій фазі, в яку тепер музика вступає»⁹.

Ця рецензія, на диво точно охарактеризувавши суть нової тенденції композитора (особливо, якщо вважати, що оцінювалася перша редакція твору, а не 1877 р., що тепер надрукована), підкреслила головне в Лисенковських засадах: народнопісенну природу мелодики і нові пошуки в формотворенні.

При тому, що композиції Лисенко були постійно в колі підвищеного інтересу громадськості, хронологія його творів далеко не точна. Враховуючи прямі та непрямі свідчення, оригінальну хорову творчість Лисенка цього періоду можна хронологічно визначити так – хори «Ой нема, нема» (1871), «На прю» (1876), «Встає хмара з-за лиману» (початок 80-х рр.), «Ясно сонце в небі сяє» (1883), «Жалібний марш» (1888), «Он що в полі за димове» (1889), «Орися ж ти, моя ниво» (1889, перша згадка), «Ой милий Боже України» (виконувався в 1890 р.), «Сон» («Прощай світе», 1898), «Широкая, високая» (1898), «Пливе човен» (1900).

Щодо творів крупної форми, то тут відомості досить точні: «Заповіт» (1868), «Б'ють пороги» (1878), «Іван Гус» (1881), «Радуйся, ниво неполітая» (1883), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895).

Багатющий художній матеріал дала Лисенкові фольклористична праця. Закоханий у мистецьку довершеність і красу народних витворів, він випробував свої сили передусім в опрацюванні розмаїтих пісенних зразків, а на цій вже основі став вирішувати проблеми стилю власних композицій.

В оригінальних хорових творах Лисенка – чимало відповідників інтонацій, поспівок і навіть мелодій, взятих безпосередньо з фольклору. Для втілення оригінальних задумів та ідей Лисенко залучав народний інтонаційний матеріал по-різному. Інколи відтворював загальні жанрові прикмети фольклорного прообразу або користувався конкретними мелодичними фрагментами, зворотами, часом навіть цілим пісенним наспівом.

До зразків перетлумачення Лисенком пісні належать, наприклад авторизована баркарола «Пливе човен» та хор «Поклик до братів слов'ян» (на мелодію пісні «Гей, не дивуйте») до слів М. Старицького.

Фрагментарних запозичень з народного мелосу, значно більше. До них належить мелодія пісні «Та шука-риба в морі», яку використано і видозмінено у зв'язку з драматичним сюжетом (соло тенора в хорі «Ой нема, нема»).

Одним з яскравих зразків перетворення народної мелодії «А вже весна» на тему оригінального хору бачимо і в «Орися ж ти, моя ниво» на текст Т. Шевченка.

І тут, як видно з контексту, бажаніше зберегти контур веснянки «А вже весна» і поєднати цитований фрагмент з цілісною кадансовою фразою

⁹ Леонтович Б. Сьомі роковини смерті Тараса Шевченка у Львові // Правда. – 1868. – №8. – С. 95-96.

спричинилося навіть до тавтологічного стику між частинами цитованого оригінального речення та до появи невиправданої цезури. Проте Лисенко нехтує подібними «огріхами», в цьому виявляється важливий принцип: зчеплення цілих інтонаційних «блоків» для нього важливіше за гнучкість чи динамізм побудови, тенденція до типізації сильніша за індивідуалізацію.

Музика хору «Ой діброво, темний гаю» заснована загалом на веснянкових поспівках. Тематизм четвертої строфи наближається до розспівної «Ой ти місяцю-зорє». Аналогічно в середині хору «Не хочу я женитися» сумовитий нюанс в зміні настрою відтінено наближенням до мелодії «Тече річка невеличка».

У танцювальних хорах «Не дивуйтеся, дівчата» та «Була собі Гандзя» Лисенко переінтонує пісню «Та орав мужик край дороги» і приспів з пісні «У сусіда хата біла», у мінорному нахилі подає початок наспіву «Ой дівчина-горлиця».

У хорі «Паш отаман Гамалія» Лисенко в першій строфі скористався мелодією маршу «Ой ішли наші славні запорожці», у третій – «Ой їхав Харко та із Жаботина».

Метод утворення тематизму Лисенкових хорів 70-80-х рр. засновувався переважно на мозаїці таких характерних інтонаційних зворотів, що співвідносилися з фразами тексту або півстрофами.

Принцип добору інтонаційної лексики у Лисенка здебільшого визначається жанровими прообразами. Але у ранніх творах, очевидно, завдяки особливій любові до сольної ліричної пісні та кобзарських мелодій, багатих на розспів, і в хоровому матеріалі помітне тяжіння до мелізматички й розспіву. Характерними зразками можуть стати «Заповіт», «Ой нема, нема», «Ясне сонце в небі сяє», а з пізніших творів – «Широкая, высокая». Це, до речі, було цілком новою стилістичною якістю тематизму в тогочасних українських хорах.

У дослідженні «М. В. Лисенко» М. Грінченко надзвичайно яскраво узагальнив цю основну стилістичну тенденцію праці митця. Музичні тонкощі української пісні, її своєрідний мелос, повний інтонаційного напруження, що проявляється в оригінальних комбінаціях збільшених інтервалів, характерній мелізматичці, яка так вплинула на оригінальність ритмічних моментів, діатоніка архаїчних форм обрядової пісні, хроматизм пісень козацької та пізнішої доби, лірика мелосу побутових пісень – ось що виявив Лисенко у своїй творчості. Оригінальний звуковий зміст музичного матеріалу імпульсував творчість митця. І в цьому величезна роль Лисенка. В історії української музичної культури вій – ціла доба, бо ним відкриваються новий шлях, нові звучання, нові для української музики форми, новий підхід до музичного мистецтва».

Після «Заповіту» одним в перших творів, що ознаменував спрямування стильових пошуків Лисенка, був хор з «Гамалії» Шевченка «Ой нема, нема». Легендарний сюжет (страждання бранців у турецькій неволі, жадання визволення, героїчного козацького походу) Лисенко втілює в досить

розгорнутій композиції, що позначена стильовими прикметами кобзарської розповіді.

Композитор насамперед підкреслював лірико-драматичний характер та імпровізаційність вислову. Початок хору має суто сольну природу — чергування вокальних фраз з інструментальними арпеджованими пасажами або репліками (на час «передиху» співаків). Тут відтворюються і характерна ритмо-інтонаційна «згущеність» початків, і протягненість та акцентованість кінців фраз, властиві кобзарському та лірницькому виконавству.

У другій строфі експресивне звертання бранців: «Ой повій, повій, вітре, через море з Великого Лугу» відтворено суцільною хоровою побудовою, ладомінливими звучаннями з виразно інтованими окличними зворотами початкових фраз, що підкреслюють драматичну ситуацію. 1

Третя строфа «Ой заграй, заграй» — героїчна центральна побудова хору. Тут відбуваються певне переосмислення деяких поспівок попередніх побудов.

Засобом контрастного акценту стає соло тенора «Ой боже наш», де використаний наспів («Та шука-риба в морі гуляє доволі») перегукується з початком «Ой повій, повій...».

Завершує твір танцювальна динамічна «козацька слава» — *Allegro energico*.

Майже одночасно з Лисенковим «Ой нема, нема» був створений хор П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» (1872). Близькість сюжету, очевидність впливів Шевченкової романтизації козацьких походів та образності народних дум (з традиційною колізією плачу бранців, пристрасної надії на звільнення), фольклорні стильові орієнтири еднають твори Лисенка і Ніщинського.

Щодо стилістичної питомості, етнографічної достовірності, то перевагу, звичайно, треба віддати хору Лисенка. У Ніщинського більш опосередкований національний елемент, чіткіше проступають традиції оперних хорів (зокрема, «Запорожця за Дунаєм»). Проте його хор надзвичайно динамічний, стрімкий, пружний за образним розвитком.

Романтичний поетичний сюжет (вірш написав сам Ніщинський) відтворено в характері схвильованої героїко-драматичної розповіді. Композитор застосовує вільні асиметричні структури з контрастною зміною тематизму. Об'єднуючою основою у нього стає витриманий пульсуючий метроритм 3/8, властивий народним баладам.

ЗАКУВАЛА ТА СИВА ЗОЗУЛЯ'

Слова и музыка П. НИЩИНСКОГО
(1832-1896)

Allegro moderato

Т. I
Т. II
Хор
Б. I
Б. II

За-бу-ла-ла та си-ва зо-зу-ля

Allegro moderato

ра-ше зра-ти, на зо-ли; ой, ах-ах-ах-ах

хач-ди-но-дод-ди, гол, гол, гол,

Музыка П. Нищинского, Павел Степанов

Handwritten number 3 in the margin.

Tempo I

ra 2 no - ne - on na Bapa - I ay, re, re,

Tempo I

rit.

na Bapa - I ay...

rit.

Bapa - I ay...

crescendo molto ed accelerando

A na Bapa - I - ni san - ctu - sc - to - ni - ce, re - san - ctu - ry - an - te - ny - an - ce l

crescendo molto ed accelerando

ritardando

- рець - кі - ї суя - та - ни, та й із - со -
 рець - кі суя та - ни, та й із - со -

.лі .ди .що .сір - но ку - са - та каді - да - ви...
 .лі .ди .ку .са .ти .каді .да .ви...

Суя - та - ни! Суя - та - ни! Ку -
 Суя - та - ни ту - рець - кі, суя - та - ни зоо - ді - ан - ку .

.. са - ти са - ти са - ти

.. са - ти ко - да - ни, ко - да - ни ку - са - ти, ко - да - ни

.. са ко да ни ку са ти са

.. са ко да ни ку са ти са

.. са са са са са са са са

.. са са са са са са са са

Чотири розділи твору – послідовні стадії розкриття сюжету. Перший (Allegro) – таємничо-драматичний початок, оповідь про згорьованих невільників на чужині, характеристика ситуації, де суворість і драматизм поєднані з хвилюванням, героїчним пориванням («Гей, гей! Та у чужині...»). Побудована на вузьких трихордових поспівках, декламаційна музика цього розділу стане цементуючим інтонаційним матеріалом для цілого твору.

Другий розділ (Andantino) – «Ой повій, повій, та буйнесенький вітре» – відтворює надію, жадання невільників. Характерні для невільницьких плачів інтонації з підвищенням IV щаблем в гармонічному мінорі, широкий діапазон мелодії, єдність поетичної і музичної інтонації в звертанні, в розспіві підкресленого кінця фрази «Та понад мо-оо-рем» позначені надзвичайною ширістю.

Сфера вольового прагнення до боротьби, до єдності з товариством у третьому розділі (Tempo I – Es-dur) – «Та понеси на Україну» – відтворена контрастним оновленням тематизму. Октавні унісони хору й супроводу в мелодичному розгортанні нагромаджують велику енергію. Вивільнення її в акордових «розрядах» – ефективно знайдений прийом підкреслення нового повороту дії.

Героїчне соло тенора «По синьому морі» вносить світлу, оптимістичну, переможну інтонацію й органічно переходить у хорове фінальне тутті («Гей, як зачули...»), своєю діалогічністю нагадуючи оперну масову сцену. Завдяки розробці інтонаційних елементів першого розділу фінальна частина виконує функції і репризного узагальнення.

З точки зору історичної перспективи романтичні козацькі хори Лисенка і Ніщинського виявилися багатими на продовжувачів. Започатковану ними сферу образності розвиватимуть Ф. Колесса, К. Стеценко, Й. Кишакевич, Я. Ярославенко, а далі – радянські майстри.

Повертаючись до доробку Лисенка, треба зазначити, що на початку 80-х років у сфері хорової музики композитора особливо цікавила розробка епічних образів, зокрема епічної оповіді.

У героїко-епічних творах Лисенка цього часу втілюється громадсько-етична тематика. До них належать «Ясне сонце в небі сяє» на слова М. Максимовича (за «Словом о полку Ігоревім»), «Орися ж ти, моя ниво» на слова Т. Шевченка і почасти «Ой що в полі за димове» на слова І. Франка. Всі три хори досить розгорнені за обсягом, пов'язані з утвердженням ідей справедливості, правди життя.

Така образність, очевидно, асоціювалася у композитора з монументальною сферою народних обрядових дійств, з їхнім звеличенням доброго начала, вічної природи, сонця, життя. Мабуть, тому в музичній мові відчутні зв'язки з календарно-обрядовим фольклором, зокрема веснянками і прославними піснями.

Написаний для чоловічого складу з супроводом фортепіано хор «На прю» Лисенка в Галичині виконувався акапельно. Твір заснований на чіткій метричній маршовій основі. Пісенна організація, узагальненість вислову, а

разом з тим рельєфність, часом плакатність музики виявляють його призначення, публіцистичний характер.

Хор Лисенка справив великий вплив на подальший розвиток композицій подібного типу О. Нижанківського, Й. Кишакевича, Д. Січинського, К. Стеценка, С. Людкевича, став одним з засадничих зразків творів такого типу.

Лисенкові ліричні хори цього періоду дуже близькі за композиційними принципами до епічних. Це хори «Сон» («Прощай, світе») і «Широкая, высокая» на вірші Шевченка, а також авторизована обробка народної пісні «Пливе човен».

Стилістична близькість хору «Широкая, высокая» до народних зразків – не лише в інтонаційній подібності до ряду лірико-драматичних дівочих пісень, а й у способі розспіву, узагальненості настрою, навіть зміщенні наголосів. Проте для відтворення сюжетно-віршового розвитку Лисенко також створює тут кілька музичних варіантів, які чергуються з першим (АВАСD), останні позначені певною драматизацією.

У хорі «Сон» музика звучить динамічніше завдяки певному наскрізному ритмо-інтонаційному розвитку. Тут виразніше помітні, й пошуки фактурно-тематичного оновлення матеріалу, викладеного в куплетно-варіаційній структурі. Ледь присмеркове, часом химерне, мінливе звучання створює незвична гармонія. Хор майже суцільно витриманий на змінах суміжних гармоній, де часто багаторазово зіставляються подібні звороти, наприклад VI^3_4-I , або паралелізми секстакордів на органному пункті, акцентовані фрігійські каданси. Цей колорит підкреслює поетичність образу. Гармонічну колористику композитор застосовує в одному з кращих хорів «Сон» на слова Маковея, написаному пізніше.

Отже, в хорових п'єсах цього періоду Лисенка цікавлять різноманітна образність, шляхи втілення багатьох типів творів. Кращі оригінальні твори композитора мали велике значення для подальших стилєвих пошуків, розвитку фахової хорової літератури.

Однією з найяскравіших мистецьких постатей у галицькій музиці останньої третини ХІХ ст. був Остап Нижанківський. В історії музики доробок композитора представлений невеликою добіркою ранніх творів. Це змусило дослідників назвати його ім'я серед сумного ряду блискучих, але «змарнованих талантів», тих, хто в несприятливих культурно-суспільних умовах не вистояв, не розкрив повною мірою свого обдаровання. Цю драматичну колізію висвітлено в статті С. Людкевича «Остап Нижанківський і наша суспільність», написаній у 1920 р. до річниці загибелі композитора.

Однак в історії хорового мистецтва Галичини з ім'ям Нижанківського пов'язані не лише сплеск хорового виконавства, здобутки у напрямку демократизації і популяризації галицької музики. Він збагатив жанр хорових композицій кількома яскравими зразками, що поширили її обрії.

Відомо небагато хорових творів Нижанківського, а ще менше дійшло їх до радянського часу. Кращі з них були створені в середині 80-х рр. Це

«Гуляли» і «З округів» на слова Ю. Федьковича, кантата «Ясна зоря засвітила» і «Вітай нам, достойний», «З низьким поклоном», з пізнішого часу – «Піснь вечірня» та «Нова Січ». Значний успіх мала виконувана в 1885 р. кантата «Не гармати грають нині» на слова І. Франка, яка, на жаль, втрачена.

Твори Нижанківського постають (як і Вахнянина, Топольницького) самотніми провісниками нових цікавих починань, яким не судилося дістати продовження. Тим більше яскравими, самотніми і талановитими видаються вони на загальному тлі української музики цього часу.

Один з кращих творів Нижанківського, написаний у молоді роки, – «Гуляли». При всіх відступах від канонів музичного формотворення він вабить саме самотністю художнього задуму. Сюжет за віршем Ю. Федьковича відтворює життєвий контраст: зіставлення безжурних веселощів на танцювальній вечірці з глибокою життєвою драмою – загибеллю рекрута і його коханої. Аналогія образності з хором Воробкевича «Огні горять» ще більше підкреслює сміливість задуму Нижанківського. Щоб рельєфніше відтінити основну драматичну колізію, композитор вдається до начерково-ескізної манери відтворення тла.

Серед української хорової літератури 80-х рр. поодиноким здіймається своєрідний твір Нижанківського «З округів» на вірш Ю. Федьковича. Це погляд на світ, навіть всесвіт, очима мрійника, поета, фантазера, який бачить у місяці вівчара, що пасе вівці-зорі, гуртує їх, завертає, «ще й у трембіту грає та грає...». Йому цікаво, де мандрує місяць в темну піч – «Чи в самбіровім гаю-розмаю, чи, де дівчата в Зельмана грають?..»

Серед загадок такого дивного, таємничого, заманливого світу майже випадково надає погляд на власне життя – таке коротке! – і виявляє, що молоді літа вже далеко «машерують за тамбором цісарською дорогою», а голова посивіла...

А проте, знову реприза – думи до місяця, фантастичні мандри, погляд, сповнений цікавості й закоханості у дивосвіт.

Одухотвореність, піднесеність і поетичність притаманні й музиці Нижанківського. Фантазійно-імпровізаційна течія вірша зумовлює вільну композицію музичного твору: зміну образів, настроїв, розвиток яких розкриває спектр мінливих почуттів. Загалом же, твори Нижанківського, що дійшли до нас як перші кроки композитора, найбільш помітно позначені впливом творчості Вахнянина.

Відомий фольклорист Федір Погребенник досліджує історію виникнення, створення пісні Остапа Нижанківського на слова Анатолія Свидницького «Вже більше літ двісті».

Пропонуємо передрук його публікації, що стане у нагоді з історико-стилістичного аналізу твору.

ВЖЕ БІЛЬШЕ ЛІТ ДВІСТІ...

Слова А. Свидницького Музика О. Нижанківського

Andante
pp

Coro

Вже ко... зак в ме... со...

pp

Barit. Solo

Вже біль... ще літ дві... сті, як ко... зак в ме... со... ж

... ж

ко... зить, ви... кли... р... с... со... жок

По... мад Дніп... ром до... зить, ви... кли... ка... з... до... жок

f energico

Гей, ви... ди, ви... ди із во... ди, визволь... мене сер... денько із бі... ди

f energico

p

Вже більше літ двісті,
Як козак в неволі,
Понад Дніпром ходять,
Викликає долю:
— Гей, вижди, вижди із води,
Визволь мене, серденько, із біди.

— Не вижду, козаче,
Не вижду, собольо!
Хоч рада б я вийти,
Та й сама в неволі.
Гей, у неволі, у тюрмі,
Під московським караулом у тюрмі.

У ярмі, в кайданах
Од часів Богдана,
Од його самого
В неволі оддана.
— Гей ти, Богдане, гетьмане,
Завнастає Україну і мене!

Із ратних козацьких
Серця поробили,
А гострії списи
На леміш зломали.
Де ж наші коні-соколи,
І самі козаченьки, як оран?!

— Ваші коні в плузі,
А козак за плугом.
А вітер сумус
Та говорить з лугом:
Кинь плуг, козаче, бери шиж,
Де адіблеш вороженька, там і ріж.

Тоді всі янголи,
Сам Бог святий з неба
Вернуть твою волю
З неволі до тебе.
Гей ти, Богдане, гетьмане,
Запродав ти Україну і мене.

(Літературно-науковий вісник,
1901, кн. IV).

„Вже більше літ двісті...“



Анатолій Свидницький увійшов в історію української літератури наспереди як автор роману-хроніки «Люборазці», що, на жаль, з'явився друком набагато пізніше, ніж був написаний. Не пощастило авторові побачити опублікованими і свої вірші, що за характером наближаються до народних пісень. Серед них гострою змісту, силою поетичної експресії виділяються «Україно, мати наша...», «В полі доля стояла...», «Вже більше літ двісті, як козак в неволі...». Тривалий час вони побутували в рукописному вигляді, активно використовувалися українською молоддю в революційній пропагандистській діяльності. Побачили світ поза межами царської Росії — в Галичині, завдяки І. Франкові та К. Пальківському.

Публікуючи 1901 року цикл віршів-пісень А. Свидницького на сторінках львівського «Літературно-

наукового вісника», І. Франко у супровідній нотатці писав: «Може, мало хто з наших земляків, навіть з таких, що займаються історією нашої літератури, знає про те, що автор «Люборазки» був також автором деяких пісень, що здобули собі велику популярність і з них одна («Вже більше літ двісті») належала довгий час до улюблених пісень галицької молоді, давно перейшла в наші співання і живе досі в устах народу, хоч певно в неповній і поспіваній формі».

Наслідком мені вдалося встановити, вірш А. Свидницького «Вже більше літ двісті...» вперше надрукував К. Пальківський 1888 року в укладеному ним «Руському співанникові», в рубриці «Пісні патріотичні». Під текстом зазначено лише прізвище автора (Свидницький), композитор не вказаний. Очевидно, вірш потрапив до Галичини десь у 60-і роки. Як і його інші революційні поезії, з'явився десь у 1856-1860

роках, не без ідейного впливу Т. Шевченка.

Автор висловив той дух непокорі, який жив у душі народу, його тугу за козацькою вольницею. Доля народу в його пісні асоціюється з певною долею козака.

В алегорично-поетичних образах, діалогах-запитаннях і відповідях розкриваються окремі картини поневолення України, занепаду нашої історико-героїчних традицій. З ратних козацьких пороблено серця, полагано списи й шабляки. Весь вірш, зокрема заключні два рядки, повинні були збудити бажання волі, викликати приспани царом національно-визвольні прагнення:

Гей ти, козаче, покрий буг,

Та й на коня і ша волю з луг.

У цьому заклику основний сенс твору. Революційні пісні А. Свидницького І. Франко розглядав як «пам'ятки дуже інтересного часу (роки 1861—1883) і дуже інтересного настрою серед одної часті української громади». Але їхній громадсько-культурний резонанс не обмежується шістьдесятима роками, коли в Галичину широким потоком влилася поезія Шевченка. На цій високій хвилі зростає зацікавлення історією українського народу, зокрема козацтва. Посилаються волелюбні прагнення мас. Різниця шляхами з Наддніпрявської України сюди проникає героїчний епос, твори Марка Вовчка, П. Куліша, О. Кониського, М. Старшського, П. Грабовського, а пізніше — Лесі Українки, Олександра Олеся, Г. Хоткевича, В. Винниченка та інших письменників. У контексті культурного обміну, переважно нелегального, який почався у 60-і роки між двома частинами України, слід розглядати появу в Галичині таких віршів, як «Ще не вмерла Україно» П. Чубинського і «Вже більше літ двісті...» А. Свидницького, — може, найхарактерніших для того часу.

Музику до твору А. Свидницького скomпонував композитор Остап Нижанківський (1862—1919) — автор багатьох хорів, солоспівів, обробок народних пісень.

Можна припустити, що він скористався мелодією, записаною Ф. Колессою в кінці 80-х років на Стрийщині. Разом з нотами пісня вміщена в уже згаданому «Українсько-руськом співаннику...». Згодом мелодію згармонізував О. Кошман; опублікована у збірці «Пісні України» (К., 1916).

Як поетично-пісенна пам'ятка, твір А. Свидницького — О. Нижанківського не може не викликати зацікавлення в дослідників та шанувальників української поезії й музики у наш час, коли відроджуються призабуті духовні скарби народу.

Особливе місце у розбудові національного відродження займає творчість Семена Степановича Гулака-Артемовського, видатного оперного співака, талановитого композитора, автора першої популярної української опери «Запорожець за Дунаєм».

За висловом Михайла Грушевського, видатного українського історика – С. С. Гулак-Артемовський належить до плеяди російських українців, що мали інтерес до української мови, народного побуту, словесності та народних переказів, висловлювали симпатії до українського народу та його етнографічним особливостям (Грушевский Михаил. Иллюстрированная история Украины. – К.: МП «Левада», 1995. – 696 с. – С. 506-507).

Вивезений в червні 1838 року під час експедиції по Україні видатним російським композитором М. І. Глінкою до Петербургу, С. С. Гулак-Артемовський розпочинає переможний шлях до оперної сцени. Будучи капельмейстером придворної співацької капели, М. Глінка відбирав хлопчиків з хорошими голосами для капели, під час богослужіння в Михайлівському монастирі почув чудовий баритон для виконання партії Руслана в своїй опері «Руслан і Людмила». клопотаннями Глінки засіданням Синоду Гулака-Артемовського було увільнено з духовного відомства у світське.

Розпочалась копітка робота опанування культури вокального виконання. Глінка займається із молодим співаком вокалом за своєю методикою, музикою взагалі, підвищує загальнокультурний рівень, вводить в коло друзів поета Нестора Кукольника, який взяв на себе турботу про наукове виховання Гулака-Артемовського. Серед друзів поета часто бував видатний художник К. Брюлов із своїм учнем Тарасом Шевченком, якого було викуплено із кріпацтва. Дружба двох українців продовжувалась до самої смерті великого Кобзаря.

Переймаючись майбутньою долею співака, Глінка організовує публічний концерт, знаходиться меценат – власник уральських заводів П. М. Демідов, що оплачує перебування Гулака-Артемовського в Італії для завершення музично-вокальної освіти.

Після успішного виступу на флорентійській оперній сцені співак отримує офіційне запрошення на виступ до Петербурзької російської оперної трупи. Після повернення в 1842 році в Петербург підписано перший контракт на вітчизняній оперній сцені й перша творча перемога в партії Руслана в опері Глінки «Руслан і Людмила». Це було початком шляху зростаючої майстерності – Мазетто в «Дон Жуані» Моцарта в 1848 році, Каспар у «Вільному стрільці» Вебера у 1845 році, сержант Белькоре в опері Доніцетті «Любовний напій» у 1847 році, фермер Антонія в «Лінда ді Шамуні» Доніцетті у 1850 році, Луїз де Комоенс в опері Флотова «Індра» у 1857 році, пан Форд у «Віндзорських кумоньках» Ніколаї в 1859 році, граф де Луна в «Трубадурі» Верді у 1859 році і звичайно Іван Карась у власній опері «Запорожець за Дунаєм» в 1863 – ось далеко не повний список провідних оперних партій, виконаних Гулаком-Артемовським на Петербурзькій оперній сцені протягом 22 років.

Панування італійської опери в Петербурзі примусило російську оперну трупу відряди ти до Москви. Гулак-Артемівський готував нові партії, брав участь у драматичних виставах, виявив себе як обдарований драматичний та водевільний актор. Маючи досить вільного часу, починає займатися композиторською діяльністю. Перші спроби – вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля» складався з шести майстерних обробок українських народних пісень («На березку у ставка», «Била жінка мужика», «Ой на горі та жінці жнуть», «Ой за гаєм, гаєм», «Ой не ходи, Грицю» та «Гей, посіяв мужик край дороги ячмінь»), і лише перший номер – хор «Нуте швидко, нуте прудко, музики, заграйте» був авторським, згодом використаний як один із танців в своїй опері «Запорожець за Дунаєм». Від прем'єри у липі 1851 року «Українське весілля» трималося в репертуарі петербурзької російської оперної трупи понад десять років і неодмінно з великим успіхом. Успіх «Українського весілля» надихнув на створення комедії-водевілю «Ніч напередодні Іванова дня», дія якої відбулась на Україні, недалеко від його рідного Городища. Згадаємо, що Гулак-Артемівський народився 04.02.1813 року в невеличкому хуторі Гулаківщина за три кілометри від містечка Городище нинішньої Черкаської області в сім'ї місцевого священика. Рід Гулака-Артемівського старого козацького походження. Відомо, що один із представників цього роду – Патрикій вже у XVIII столітті володів хутором Гулаківщина, що його згодом успадкував його син Петро, священик городищенської Покровської церкви.

З трьох синів Петра Патрикійовича двоє Василь та Степан – за сімейною традицією прийняли духовний сан, а молодший – Петро Петрович, професор Харківського університету, поет, етнограф, член громади російських українців, що знаходились під впливом романтичного народництва і національного відродження.

До свого водевілю Гулак-Артемівський пише музичне оформлення трьох номерів – пісні з хором «Ой летіла зозуленька», інтонаційно просякнутої українським фольклором, симфонічної мазурки в стилістиці М. Глінки і куплетів основного героя комедії на темі згаданої хорової пісні.

Перші спроби композитора і одночасно драматурга виявились вдалими і стимулювали на подальшу творчу діяльність. Згодом з'являються романси, хори, пісні, багато творів розшукати не пощастило, особливо романсової творчості. Серед знайденого – «Рибальська пісня» з музики до французької драми «Руйнівники кораблів», пісня «Спать мені не хочеться» із водевілю І. Котляревського «Москаль-чарівник», написана для видатної співачки Д. М. Леонової, пісня «Стоїть явір над водою» на народні слова і присвячена Т. Г. Шевченку.

Кінець 40-х і 50-ті роки XIX століття були роками творчого розквіту Гулака-Артемівського – виступав у концертах, проводив інтенсивну композиторську роботу, співав в оперних виставах, цікавився громадським життям, коли в Росії широкого розмаху набув революційно-демократичний визвольний рух.

У той же час київський гурток зібрав такі видатні сили біля Київського університету як Максимович, Костомаров, Куліш, історик права Гулак, до них в 1845 році приєднався Шевченко, який переїхав до Києва на посаду при Київському університеті – видатні за талантом і сміливим планом відродження свого народу.

Шевченко перший із українських поетів звернувся до козацького та гайдамацького минулого. Костомаров працював над історією козацтва, поділяючи думки з товаришами про минуле. Коло людей об'єднало найкращих, талановитіших українців в Кирило-Мефодіївське братство. Історичні традиційні цінності українського життя підкреслював в братстві Микола Костомаров за походженням українець із Слобожанщини. Показовим є підготовлена ним брошура «Книга биття українського народу», де козаччина вірша старим слов'янським основам демократії, свободі, рівності, братерству.

За свідченнями сучасників, сюжет опери «Запорожець за Дунаєм» був підказаний саме професором-істориком М. І. Костомаровим. Текст лібрето, вокальних номерів, прози писав сам композитор, лише редакцію деяких віршів здійснив його приятель, згодом – редактор газети «Петербурзький листок» В. М. Сікевич, українець за походженням. Оркестровку зробив капельмейстер Петербурзької російської трупи композитор К. М. Лядов під наглядом автора і було завершено в 1862 році.

Музика Гулака-Артемівського в його опері цілком народна. Численні інтонації, поспівки запозичені ним з багатющої скарбниці української народної пісенності. Так, вже перший хор, яким починається опера – «Ой збирайтесь працювати» майже повністю збігається з старовинною українською колядкою «Бачить Бог, бачить Творець», в першій вихідній пісні-арії Карася «Ой щось дуже загулявся» є ряд зворотів, вжитих в багатьох українських народних піснях; теж саме можна сказати і про дует Карася і Одарки – «Звідкиля це ти узявся» є поспівка, яку використовує П. Чайковський в першому фортепіанному концерті. В дуеті Андрія та Оксани в другій дії опери «Між камінням на Дунаю добрий човен жде нас там» – співає Андрій, в оркестрі виразно звучить тема, що співпадає з мелодією народної пісні «Лугом іду, коня веду». Такі приклади свідчать про тісні зв'язки музики Гулака-Артемівського з українським пісенним фольклором.

Вперше оперу було поставлено на сцені Маріїнського театру в Петербурзі 14 квітня 1863 року. Успіх в партії Карася.

В липні 1864 року разом з родиною переїжджає до Москви. Останній сценічний виступ у Великому театрі в листопаді 1865 року.

Поступова і невпинна втрата голосу з кінця 1859 до відставки дирекції імператорських театрів.

Останні роки маловідомі. Починаючи з червня 1868 року С. С. Гулак-Артемівський жив з родиною у невеличкому церковному будинку Кудринської Христороздественської церкви, де і помер від запалення легенів 5 квітня 1873 року. Могила на Ваганьковому кладовищі у Москві була віднайдена в 1952 році силами акторів Московського музичного театру імені

К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка, оновлено пам'ятник.

Аналізуючи фінальний хор «Там за тихим, за Дунаєм» слід відзначити певну форму, яка складається за принципом рондо із трьох лейтмотивів-звернень Оксани до Карася, Одарки, Андрія, що чергуються з контрастними епізодами спочатку Карася, потім Одарки. Вся побудова розпочинається оркестровим вступом і завершується оркестровою кодою, різниця між ними у використанні мелодичного матеріалу, заснованому на соло Оксани, що охоплює три елементи по чотири такти. Отже, вступ охоплює два елементи і завмирає на перерваному кадансі без розв'язання, завмирає на паузі, подовженій ферматою. Оркестрова кода побудована на третьому останньому елементів солоспіву Оксани з елементами варіювання, розширенням діапазону, октавними подвоснями фанфарного характеру, доведенням оркестрового тутті до динаміки фортіссімо.

З першим солоспівом Оксани контрастує епізод Карася – зміна темпу з *Alegretto* на *Roco meno mosso* (поступово уповільнюючи), характеру з веселості на урочистість, ладу – за мажору на мінор. Особливі почуття туги виникають в звучанні сексти з поступовим оспівуванням та сповзанням в нижній регістр уповільнюючи та обважуючи темп. Всі ці зміни у засобах виразності малюють образ тужливості за рідною домівкою, за любою природою, за минулим життям «Верби, явори похилі, хати наші оповили – плачуть, плачуть, нас там ждуть! Да же, Боже, добру путь!».

У другому лейтмотиві Оксани додається звучання хорової вертикалі, варіюється другий і третій елемент лейттеми співачки з хоровими ритмічними репліками, що надає впевненості у майбутньому поверненню у «наш рідний край», що підкріплюється оркестровим подвійним сфорцандо.

На звернення Оксани відповідає Одарка контрастним епізодом, аналогічним партії Карася: «Україно, рідний краю, серцем я тебе бажаю, все, що миле, где там нас! Дай же, Боже, в добрий час!».

Трете соло Оксани – звернене до коханого хлопця Андрія, аналогічно другому проведенню посилюється хоровим звучанням та унісоном солістів Одарки, Оксани, Андрія віртуозних пасажів шістнадцятими тривалостями, що додає блискучого ансамблю солістів і хору у здійсненні бажання «Там наш милий рідний край!».

№ 25 ФІНАЛ

„Там за тихим, за Дунаєм“

Allegretto

First system of piano introduction. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Dynamics include *ppp* and *p*.

Second system of piano introduction. The melodic line continues with some grace notes and rests. Dynamics include *p*.

ОКСАНА (до Карася)

Vocal entry and piano accompaniment for the first line. The vocal line is in treble clef with lyrics. The piano accompaniment is in bass and treble clefs. Dynamics include *p*.

Там за ти - хим за Ду - на - ем на зем - лі єсть бо - жий рай.

Vocal entry and piano accompaniment for the second line. The vocal line is in treble clef with lyrics. The piano accompaniment is in bass and treble clefs. Dynamics include *f*.

Ми ту ди, ту - ди ба - жа - ем, там наш ми лий рідний край,

Ок.

ми ту_ди, ту_ди ба_жа_ем. там наш ми_лий рід_ний край.

Poco meno mosso
КАРАСЬ (урочисто)

Вер_би, я_во_ри по_хи_лі ха_ти на_ші о_по

к.

_ви_ли— пла_чуть, пла_чуть, нас там ждуть! Дай же, бо_же, доб_ру

ОКСАНА

rall. molto (до Одарки) *a tempo*

Там за ти_хим за Ду_на_ем

к.

путь, дай же, бо_же, доб_ру путь!

colla parte *p a tempo*

Ок. *rit.* *a tempo*

на зем_лі єсть бо_жий рай. Ми ту_ди, ту_ди ба_жа_єм, там наш мильйрідний

Ок. *f*

край, ми ту_ди, ту_ди ба_жа_єм, там наш ми_лий рід_ний

Ок. *ff*

край.

С. *ff*

А. *ff*

Т. *ff*

Б. *ff*

Там за ти_хим за Ду_на_єм на зем_лі єсть бо_жий рай.

Ок.

там наш мн.лийрідний край, ми ту.ди, ту.

ми ту.ди, ту.ди ба.жа.ем, там наш

Ок.

.ди ба.жа.ем, там наш мн.лий.рід.ний край!

край, там наш рід.ня край!

Росо тено *molto*
ОДАРКА (урочисто)

У кра_ І. но, рід_ ний кра_ ю, серцем я те_ бе ба_

жа_ ю, все, що ми_ ле, где там насі Дай же, бо_ же, в доб_ рий

ОКСАНА (до Андрія)

Там за ти_ хим за Ду_ на_ ем

час, дай же, бо_ же, в доб_ рий часі

rall. *P a tempo*

Ok. *rit.*

на зем_лі єсть бо_жий_ рай. Ми ту_ди, ту_ди ба_жа_єм, там наш милій рі_

Ok. *f* *a tempo*

край, ми ту_ди, ту_ди ба_жа_єм, там наш ми_лій рі_ ни

Ok. *ff*

край!

C. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Там за ти_хим за Ду_на_єм на зем_лі єсть бо_жий рай.

ОДАРКА, ОКСАНА, АНДРІЙ

там наш милий рідний край,

Ми ту-ди, ту-ди ба-жа-єм, там наш

ми ту-ди, ту-ди ба-жа-єм, там наш милий рід-ний

край, там наш рід-ний

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) and piano. It is in the key of D major and 4/4 time. The lyrics are in Ukrainian. The score consists of several systems. The first system shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second system continues the vocal lines with the lyrics 'Ми ту-ди, ту-ди ба-жа-єм, там наш'. The third system shows the vocal lines with the lyrics 'ми ту-ди, ту-ди ба-жа-єм, там наш милий рід-ний'. The fourth system continues the vocal lines with the lyrics 'край, там наш рід-ний'. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with chords and arpeggios.

край!

край!

ff

f

ff

fff

Одним з вагомих здобутків генерації композиторів, що прийшла до творчості в 1870-1900 рр. (Лисенка, його сучасників і колег), було поширення ідейно-образного діапазону та інтонаційно-жанрових джерел тематизму хорових творів. Використання багатих художніх потенцій народної протяжної пісні, думних розспівів і рецитацій, козацької героїчної пісенності поряд з подальшим опануванням інтонацій міської пісні-романсу збагатило музичний тематизм хорових творів. Накреслилися шляхи синтезування народнопісенного або близького до нього тематизму з класичними прийомами розвитку та формотворення.

У хорівій творчості цього часу помітно глибший зв'язок з прогресивними ідеями епохи, постає ширше коло життєвих явищ. Наснажені гуманізмом, кращі твори українських композиторів підносили суспільно актуальну проблематику, художнє втілення якої імпонувало слухачам пошуками національної специфіки, індивідуальними стильовими рисами, множило прихильників цієї галузі творчості та виконавства. Це визначило інтенсивний художній поступ української хорової музики, її вагоме суспільне значення.

Література

1. Жмир В. На шляху до себе / Історія становлення української національної свідомості // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – №2. – С. 152-162.
2. Каппалер А. Національний дух українців у Росії та Галичині: спроба порівняння // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 1. – К., 1992.
3. Грушевський М. Иллюстрированная история Украины. – К.: Левада, 1997. – С. 492-545.
4. Історія української музики / За заг. ред. М. М. Гордійчука. – К., 1989. – Т. I. – С. 99-134.
5. Катренко А., Денисенко С., Лисенко М. Національно-визвольний рух в Україні у другій половині ХІХ ст. – на початку ХХ ст. // Український історичний журнал. – 1992. – №7-8.
6. Кауфман Л. С. Семен Гулак-Артемівський / Леонід Сергійович Кауфман. – К.: Музична Україна, 1973. – 38 с.
7. Косачевская Е. Восточная Галиция накануне и в период революции 1848 / Е. Косачевская. – Львов, 1965.
8. Мартьянова Г. М. Практика хорового аранжування в лекційному курсі хорознавства : [Навчальний посібник] / Галина Миколаївна Мартьянова. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2010. – С. 151-154.

II. Картки контролю до змістових модулів I-VII

Картка контролю №1

Змістовий модуль I, II

1.1. Оберіть потрібне:

Хор – а) хороводний танок із співом;

б) в античному театрі обов'язковий колективний учасник, уособлюючий голос народу;

в) зібрання співаючих;

г) колектив співаків, виконуючих спільно будь-який вокальний твір у супроводі інструмента або без нього (хор а cappella);

д) колектив «співаків», що самореалізують свої художні потреби в колективному виконанні й творчі можливості яких вимірюються рівнем технічного оволодіння співацько-хоровими навичками.

1.2. Визначте:

Знаменний розспів – а) основний вид давньо-руського церковного співу;

б) походить від «старослов'янського слова «знамя», тобто знак, безлінійні знаки застосовувались для запису піснеспівів;

в) запозичений з Візантії під час хрещення Київської Русі склався як самостійний рід співу у 12 ст., коли християнство поширилося серед народних мас;

г) розвивався в межах системи осьмогласія, тобто 8-ми гласів з їх особливими гімнічними текстами, що складали «столп», що повторювався кожні 8 тижнів;

д) столповий спів на основі осьмогласія, тобто певних мелодичних по співок на той чи інший глас.

1.3. Систематизуйте за датами:

а) Д. С. Бортнянський;

а) 1630-1680;

б) М. С. Березовський;

б) 1751-1825;

в) А. Л. Ведель;

в) 1729-1795;

г) М. П. Дилецький;

г) 1767-1808;

д) Маруся Чурай;

д) 1745-1777;

є) М. Ф. Полторацький;

є) 1625-1653.

Картка контролю №2

Змістовий модуль I, II

2.1. Оберіть відповідну характеристику:

а) строчний спів;

б) демествений спів;

в) знаменний спів;

г) кондакарний спів;

д) путевой розспів;

а) стиль візантійського віртуозного мелізматичного співу, поширеного в Київській Русі. Запис відрізняється не тільки комбінацією із паличок, крапок і ком, а й різноманітними завитушками, які писалися більш крупно, що створювало двострочну нотацію;

б) розповсюджений в середині 16 ст. у Новгороді; відомий розспівувач і творець Василь Рогов, поспівки мають відмінність від системи осьмогласія; симетрія руху

порушується синкопами і «відтяжками»;

в) різновид знаменного розспіву, зустрічається в рукописах у 16 ст., до середини 17 ст. вважався вершиною церковного співу. Широке застосування тривалостей, рівних цілій ноті й більших, надавало музиці характер урочистої «повільності». Співали під час пасхальної хресної ходи «Воскресение твое Христе спасе»;

г) розвивався на основі системи осьмогласія, в якому 8 гласів на тексти гімнічного характеру утворювали «столп» або цикл, який повторювався кожні 8 тижнів. Представляє собою монодію, що виконувалася в унісон;

д) вид давньоруського церковного багатоголосся. Голос з основною мелодією нахивався путь, в партитурі розташований в середині. Мелодію вище за путь називали верх, виконавців – вершинниками. Мелодію нижчу за путь називали низ і співали нижники. 4-голосні твори мали мелодію, що звалась «демество», що писалася в партитурі вище путі й виконувалась демественниками.

2.2. Систематизуйте за датами:

- | | |
|--|----------|
| а) Імператорська Придворна співацька капела; | а) 1721; |
| б) Синодальний хор; | б) 1738; |
| в) Глухівська школа; | в) 1632; |
| г) Києво-Могилянський колегіум; | г) 1580; |
| д) Перша українська Академія Острозька; | д) 1703. |

2.3. Знайдіть відповідність проблеми хорознавчої науки в працях спеціалістів-хормейстерів, диригентів, науковців, композиторів:

а) подолання уявлень про хорознавство як прикладної галузі знань, розробка теорії хорової культури з позицій загальної теорії культури;	а) М. Глінка, І. Ломакін, Д. Заринь, Н. Ковін, О. Львов;
б) предметний підхід до хорової культури пов'язувався з вокально-технологічними питаннями супідрядності і взаємозумовленості співацьких елементів для досягнення художньої мети з розмірної сукупності звуків;	б) О. Архангельський, О. Гречанінов, П. Чайковський, П. Чесноков;
в) канонізація клерикально-співацького виконавства, поширений потяг до релігійно-містичної сфери в умовах передреволюційних подій;	в) М. Вербицький, А. Вахнянин, М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демуцький;
г) великий вплив в просвітницьку діяльність любителських хорових об'єднань в Україні;	г) К. Птица, О. Юрлов, В. Мінін, В. Чернушенко, П. Левандо, В. Живов, Л. Шаміна, А. Лащенко, інш.;
д) специфічні моменти хорової культури – хор, хорова звучність, інтонування, стрій, ансамбль.	д) К. Пігров, Г. Дмитревський, П. Чесноков, М. Данілін, О. Єгоров.

Картка контролю №3 Змістовий модуль I, II

3.1. Оберіть відповідну характеристику:

- а) Григоріанський спів;
- б) партесний спів;

в) амвросіанський спів;

г) строгий стиль;

а) найдавніший вид співу в римсько-католицькій церкві. Виник на противагу одноманітному речитативному виконанню псалмів одним співаком. Для міланської церкви написані гімни, в яких християнські доктрини викладались на зразок віршів античної римської поезії яскравою мовою, виразністю образів. В музиці використані народні наспіви міланців, наспіви систематизовані на зразок осьмогласія;

б) загальна назва одноголосних богослужбових піснеспівів католицької церкви. Складання антифонарію – строго канонізованих піснеспівів в межах церковного року. Характерні суворість, стриманість мелодики, поступовість руху голосів вгору урівноважується наступними сходженнями вниз і навпаки;

в) стиль багатоголосної хорової музики, запозичений Росією з України в середині 17 століття, офіційно з часів запрошення у Москву українських церковних співаків у 1652 році. Розрізняли 2 види багатоголосся – «простоестественное» та «борительное или концертное». В першому постійне багатоголосся з безперервним співом всіх голосів, у другому – перемінний склад багатоголосся співставлення tutti та групи голосів, імітації коротких мелодичних тем;

г) поліфонічне письмо, головним принципом якого було всебічний розвиток кожного голосу. Це був не акордовий тип звучання, а так звана лінійна поліфонія. Розспів складів і слів досягав великої складності, в сплетенні 3-х, 5-ти голосів і більше майже не розрізнялись слова і на першому плані опинилась музика.

3.2. Серед пропонованого ряду діячів української культури оберіть майстрів хорової музики:

а) А. Бантиш-Гаманецький;

ж) І. Котляревський;

б) М. Березовський;

з) Г. Квітка-Основ'яненко

в) В. Боровиковський;

к) М. Маркевич;

г) А. Ведель;

л) М. Полторацький;

д) П. Гулак-Артемівський;

м) Г. Сковорода.

е) М. Дилецький;

3.3. Розведіть характерні риси за жанрами:

а) кант;

б) партесний концерт;

а) рід партесного співу без супроводу, початок співу з унісону з послідувачим розподілом голосів, рух паралельними тризвуками, рухливе викладання басової партії, що дає простір вокалізації;

б) взаємодія хорових мас в музиці Г. Шютца, С. Шейдта, І. Шейна, І. С. Баха, В. Титова, Ф. Редрікова, М. Березовського, Д. Бортнянського. В основі лежить контраст звучання повного виконавського складу і окремих хорових груп.

Картка контролю №4

Змістовий модуль III.

4.1. Розвести відповідні визначення:

- а) сопрано; б) альт; в) тенор; г) баритон; д) бас;
- а) діапазон $As(G)-as^1$, перехідна нота $dis(d)^1$, в хоровому виконавстві використовується діапазон $g-f^1$;
- б) діапазон $F-f^1$, перехідна регістрова нота $cis(c)^1$, найбільш використовується діапазон $G-d(es)^1$;
- в) діапазон c^1-c^3 , перехідні регістрові ноти e^1-f^1 , $f^2(fis^2)$ найбільш уживаний діапазон d^1-g^2 ;
- г) діапазон $c-c^2$, перехідна регістрова нота f^1-fis^1 , нотується в скрипковому ключі, октавою вище дійсного звучання;
- д) діапазон $f-f^2$, перехідні регістрові ноти $fis(f)^1$, $dis(d)^2$, робочий діапазон $a-d^2$.

4.2. Аналізуючи хорові партії, дайте відповідну характеристику:

- а) діапазон; б) перехідні звуки; в) регістр; г) теситура; д) зона примарного звучання;
- а) висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу;
- б) послідовність однорідних звуків, які утворюються одним механізмом голосотворення;
- в) звуки, які утворюються при переході від одного регістра до іншого;
- г) складний процес взаємодії між настроєм гортані (повним чи краєвим) ступенем приведення голосових складок одна до одної і величиною повітряного потоку, що в свою чергу забезпечується роботою дихальної системи та артикуляційного апарату;
- д) співацький звук, який серед інших середніх тонів голосу звучить найбільш природно, вільно і за тембром наближається до вірного співацького тону;
- е) звуковий обсяг голосу від самого нижнього до самого верхнього звуку;
- ж) найбільш уживаний діапазон – півтори октави.

4.3. Віднесіть за типами хорів до:

- а) однорідного; б) мішаного;
- а) молодша група дитячого хору;
- б) середня група дитячого хору;
- в) старший дитячий хор;
- г) хор у складі сопрано, альти, чоловіча партія в унісон;
- д) жіночий хор;
- е) хор хлопчиків та юнаків;
- ж) хор старшокласників;
- з) хор у складі сопрано, альти, юнаки.

Картка контролю №5
Змістовий модуль III.

5.1. Оберіть потрібне – вид хору:

- а) визначається кількість самостійних хорових партій;
- б) хоровий колектив від 25 до 35 чоловік з рівною кількістю голосів у кожній партії;
- в) поняття відносне, оскільки пов'язується з характеристикою будь-якого окремого твору, залежить від кількості голосів в конкретній партитурі;
- г) мішаний колектив малого складу з 12 чоловік;
- д) однорідний колектив з 6 чоловік.

5.2. Розведіть вокальні характеристики:

- а) *фальцет*; б) *мікст*; в) *дискант*;
- а) реєстр співацького голосу, перехідний між грудним і головним реєстрами, відрізняється м'якістю, легкістю у порівнянні з грудним і більш насиченою звучністю, щільністю ніж головний реєстр;
- б) особлива форма двоголосного, пізніше багатоголосного співу, що виникла у XII ст., з протиставним рухом голосів;
- в) високий дитячий голос, відповідно до діапазону сопрано, частіше c^1-g^2 ;
- г) фістула – один із реєстрів чоловічого голосу на основі використання лише головного резонатора, голосові зв'язки зникають нещільно і коливаються краями, в хоровому співі використовується при розучуванні високих нот на *pp*.

5.3. Характеризувати дитячий хор за вокальними можливостями:

- а) *хор молодших школярів*; б) *середня група дитячого хору*; в) *хор хлопчиків*; г) *старший дитячий хор*;
- а) складається із співаків від 6-7 років до 14-15 років, діапазон збільшується до 2 октав, звучання мікстове, можливості виконання партій жіночого хору;
- б) притаманне високе, головне звучання, менший діапазон, м'якість, сріблястість тембру, обмеженість сили звуку, діапазон $c^1(d^1)-c^2(d^2)$;
- в) з'являються елементи грудного звучання, особливо у хлопчиків-альтів, діапазон дещо розширюється до f^2 ;
- г) сформовані голоси, у яких елементи дитячого голосу зміщуються з елементами дорослого жіночого голосу, з'являються індивідуальні тембри, діапазон розширюється до 1,5-2 октав, розподіляються на високі голоси – дисканти, діапазон c^1-g^2 і низькі – альти, діапазон $(g)a-d^2(es^2)$.

Картка контролю №6
Змістовий модуль III.

6.1. Аналізуючи хорові партії, дайте відповідну характеристику:

- а) діапазон; б) перехідні звуки; в) реєстр; г) теситура; д) зона примарного звучання;
- а) висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу;
- б) послідовність однорідних звуків, які утворюються одним механізмом

голосутворення;

в) звуки, які утворюються при переході від одного регістра до іншого;

г) складний процес взаємодії між настроєм гортані (повним чи краєвим) ступенем приведення голосових складок одна до одної і величиною повітряного потоку, що в свою чергу забезпечується роботою дихальної системи та артикуляційного апарату;

д) співацький звук, який серед інших середніх тонів голосу звучить найбільш природно, вільно і за тембром наближається до вірного співацького тону;

є) звуковий обсяг голосу від самого нижнього до самого верхнього звуку;

ж) найбільш уживаний діапазон – півтори октави.

6.2. Характеризувати дитячий хор за вокальними можливостями:

а) хор молодших школярів; б) середня група дитячого хору; в) хор хлопчиків; г) старший дитячий хор;

а) складається із співаків від 6-7 років до 14-15 років, діапазон збільшується до 2 октав, звучання мікстове, можливості виконання партій жіночого хору;

б) притаманне високе, головне звучання, менший діапазон, м'якість, сріблястість тембру, обмеженість сили звуку, діапазон $c^1(d^1)-c^2(d^2)$;

в) з'являються елементи грудного звучання, особливо у хлопчиків-альтів, діапазон дещо розширюється до f^2 ;

г) сформовані голоси, у яких елементи дитячого голосу змішуються з елементами дорослого жіночого голосу, з'являються індивідуальні тембри, діапазон розширюється до 1,5-2 октав, розподіляються на високі голоси – дисканти, діапазон c^1-g^2 і низькі – альти, діапазон $(g)a-d^2(es^2)$.

6.3. Оберіть потрібне – вид хору:

а) визначається кількість самостійних хорових партій;

б) хоровий колектив від 25 до 35 чоловік з рівною кількістю голосів у кожній партії;

в) поняття відносне, оскільки пов'язується з характеристикою будь-якого окремого твору, залежить від кількості голосів в конкретній партитурі;

г) мішаний колектив малого складу з 12 чоловік;

д) однорідний колектив з 6 чоловік.

Картка контролю №7

Змістовий модуль IV. Характеристика хорових партій та урахування їх у хорових аранжуваннях

7.1. Які принципи потрібно враховувати у хорових перекладеннях, оберіть потрібне:

а) змінювати звуковисотність, ритм, гармонічну логіку;

б) вводити додаткові підголоски, відповідно художньої необхідності;

в) виклад твору в іншій тональності;

г) переміщувати мелодію на октаву вгору або вниз, якщо вона викладена в партії сопрано;

д) проведення головної мелодичної лінії в різних партіях хору із збереженням контрапунктуючих та акомпануючих голосів.

7.2. Характеризуючи хор за виконавським профілем оберіть потрібне:

а) академічний хор; б) народний хор; в) ансамбль пісні і танцю;

– а) збереження глибинних традицій разом із функціонуванням хорової культури;

– б) процес становлення рефлексивних рухів голосового апарату, що сприяє правильному звучанню, відпрацьовує рівність голосу протягом всього діапазону, згладженість регістрів, звучність, прикритість голосних, красивий тембр, гнучкість;

– в) налаштування голосового апарату за рахунок розширення нижньої частини глотки і відповідного формування порожнини рота, що надає співацькому звуку м'якість, глибину, затемненість, сприяє згладжуванню регістрів;

– г) художній колектив, до складу якого входять хор, солісти, танцювальна група, інструменталісти, читці, характерний для національних, військових, молодіжних колективів;

– д) вокальний колектив, виконуючий пісні з характерними особливостями хорової фактури, вокальної манери, фонетики, відрізняється рідким розмежуванням регістрів, відкритістю звуку;

– е) розповсюджена форма музикування, спів супроводжується рухами, танцями, відбиває місцеві співацькі традиції, відсутня постійна кількість хорових голосів.

7.3. Розведіть поняття теорії звукоутворення:

а) міоеластична; б) нейрохронаксична;

– а) співацький звук виникає внаслідок коливання голосових зв'язок, посилюється і тембрально збагачується завдяки резонаторам;

– б) частота коливань голосових зв'язок і відповідно висота звуку регулюється ступінню їх на тяжіння і силою повітря видиху;

– в) частота колтвань зв'язок дорівнює частотні нервових імпульсів, що передається центральною нервовою системою голосовим м'язам.

Картка контролю №8

Змістовий модуль IV. Характеристика хорових партій та урахування їх у хорових аранжуваннях

8.1. Оберіть потребу технологію аранжувань жіночого або дитячого хору для мішаного:

а) у тісному розташуванні;

б) у широкому розташуванні;

– а) СІ – С, СІІ – Т (октавою нижче), АІ – А, АІІ – Б (октавою нижче)

– б) СІ – С, СІІ – А, АІ – Т, АІІ – Б.

8.2. Характеризуючи співацькі голоси дитячого хору, враховуємо їх показники у хорових перекладеннях для:

а) середньої групи дитячого хору; б) старшої групи дитячого хору; в) юнацького хору;

– а) схильність до використання крайніх тембрів реєстрових механізмів – повного (грудного) або кураєвого (фальцетного);

– б) більш помітною стає різниця у використанні реєстрів дівчаток та хлопчиків, у хлопчиків використання міксту та грудного реєстру дає можливість двоголосного співу за тембральними ознаками;

– в) у хлопчиків відбувається інтенсивне зростання частин гортані, у 1,5 рази видається вперед так званий «кадик», голосові зв'язки досягають розміру дорослого чоловіка 2-2,5 см;

– г) голос хлопців знижується в середньому на октаву, змінюється тембр, приблизно у третини хлопців встановлюється тенор, у решти – баритон і бас;

– д) позбавлені відповідних гормонів, голоси залишаються дитячими але набувають сили дорослого співака;

– е) у дівчат діапазон залишається майже без змін, але набуває сили голосу, його тембрального збагачення, голос густішає і стає більш стійким.

8.3. Розвести визначення хору за видом діяльності:

а) навчальний хор; б) шкільний хор; в) самодіяльний хор;

– а) хоровий колектив за організацією по стилю роботи і художній направленості тісно пов'язаний з характером і особливостями праці його учасників;

– б) хор, як одна із різноманітних форм музично-естетичного виховання займає значне місце у формуванні гармонійно розвиненої особистості;

– в) хор – обов'язкова дисципліна, утворюється у будь-якому спеціальному музичному навчальному закладі мережі культури і освіти.

Картка контролю №9

Змістовий модуль IV. Характеристика хорових партій та урахування їх у хорових аранжуваннях

9.1. Характеризуючи хор за виконавським профілем оберіть потрібне:

а) академічний хор; б) народний хор; в) ансамбль пісні і танцю;

– а) збереження глибинних традицій разом із функціонуванням хорової культури;

– б) процес становлення рефлексорних рухів голосового апарату, що сприяє правильному звучанню, відпрацьовує рівність голосу протягом всього діапазону, злагодженість реєстрів, звучність, прикритість голосних, красивий тембр, гнучкість;

– в) налаштування голосового апарату за рахунок розширення нижньої частини глотки і відповідного формування порожнини рота, що надає співацькому звуку м'якість, глибину, затемненість, сприяє згладженню реєстрів;

– г) художній колектив, до складу якого входить хор, солісти, танцювальна група, інструменталісти, читці, характерний для національних,

військових, молодіжних колективів;

– д) вокальний колектив, виконуючий пісні з характерними особливостями хорової фактури, вокальної манери, фонетики відрізняється різким розмежуванням регістрів, відкритістю звуку;

– е) розповсюджена форма музикування, спів супроводжується рухами, танцями, відбиває місцеві співацькі традиції, відсутня постійна кількість хорових голосів.

9.2. Розвести визначення хору за видом діяльності:

а) навчальний хор; б) шкільний хор; в) самодіяльний хор;

– а) хоровий колектив за організацією, по стилю роботи і художній направленості тісно пов'язаний з характером і особливостями праці його учасників;

– б) хор, як одна із різноманітних форм музично-естетичного виховання, займає значне місце у формуванні гармонійно розвиненої особистості;

– в) хор – обов'язкова дисципліна, утворюється у будь-якому спеціальному музичному навчальному закладі, мережі культури і освіти.

9.3. Які принципи потрібно враховувати у хорових перекладеннях, оберті потрібне:

а) змінювати звуковисотність, ритм, гармонічну логіку;

б) вводити додаткові підголоски відповідно художній необхідності;

в) виклад твору в іншій тональності;

г) переміщувати мелодію на октаву вгору або вниз, якщо вона викладена в партії сопрано;

д) проведення головної мелодичної лінії в різних партіях хору із збереженням контрапунктуючи та акомпануючи голосів.

Картка контролю №10

Змістовий модуль V. Деякі елементи вокально-хорової техніки

10.1. Розведіть характеристики щодо:

а) звукоутворення; б) співацької постави;

– а) передбачає пристосування та розвиток голосу для професійного використання співаками, артистами, ораторами, лекторами, педагогами;

– б) поставлений голос відрізняється здатністю за умов мінімальної витрати м'язової енергії утворювати максимальний акустичний ефект;

– в) під час співу необхідно зберігати відчуття постійної внутрішньої і зовнішньої підтягнутості;

– г) під час співу відкидаючи голову назад або нахилиючи її вниз в гортані утворюється зайва напруга, що заважає співацькому видиху;

– д) вміння довільного керування відчуттям резонування за умов будь-якої голосної незалежно від висоти тону та типу регістрового звучання, прибудь-якому засобі артикуляції;

– е) положення, яке співак повинен прийняти перед початком фонації;

– ж) видобування співацького і мовного звуку внаслідок дії голосового апарату.

10.2. Характеризуючи звуковедення оберті потрібне:

а) спосіб виконання звуків під час співу, чи гри на музичному інструменті з певною зв'язаністю чи розчленовуваністю;

б) основа плавного *legato* у тому, що гортань під час співу повинна залишатись нерухомою;

в) кожен засіб звуковедення починається з певної атаки звуку, що підсвідомо настроює гортань співака на відповідний режим роботи голосових складок;

г) в основі *staccato* – виконання декількох коротких звуків підряд з поновленням атаки до кожного звуку;

д) атака звуку визначає початковим установчим моментом того чи іншого регістру;

е) один із важливих засобів виразності, позначається у нотному запису – партитурі, хорових партіях – і відбивається у жесті диригента.

10.3. Розглядаючи побудову голосового апарату, розведіть відповідні визначення:

а) гортань; б) голосовий апарат; в) голосові зв'язки;

– а) орган, розташований на середній лінії шиї, в передньому відділі являє собою трубку, верхній отвір якої відкривається в порожнину глотки, а нижній продовжується в трохею;

– б) орган функціонування голосу, складається з частин – місця зародження звуку, дихального апарату, порожнин, посилюючих звук, артикуляційного апарату;

– в) частина голосового апарату, що надає звуку, виникаючому на голосових зв'язках, силу, звучність, характерний тембр;

– г) м'язові складки, зверху і знизу вкриті щільно еластичною тканиною перламутрового кольору;

– д) становить з себе м'язову трубку, яка верхнім розширеним відділом закінчується під зводом черепа, звужуючись до низу переходить попереду в гортань, а позаду – в стравохід.

Картка контролю №11

Змістовий модуль V. Деякі елементи вокально-хорової техніки

11.1. Характеризуючи співацьке дихання, оберіть потрібне:

а) відрізняється скороченим вдихом і значно подовженим видихом;

б) грудний тип дихання супроводжується активним рухом грудної клітини, діафрагма малорухлива, під час вдиху живіт втягнуто;

в) черевний або діафрагматичний тип дихання відбувається за умови активного скорочення діафрагми та м'язів живота;

г) нижньореберне-діафрагматичне дихання відбувається за рахунок піднімання і розширення нижніх ребер, активної роботи діафрагми та м'язів черевної порожнини;

д) грудно-черевне дихання відбувається при активній роботі м'язів як грудної, так і черевної порожнини, а також діафрагми.

11.2. Розвести поняття і обрати потрібне в характеристиці:

а) вокальні навички; б) хорові навички;

– а) формувати в дітей співацькі уміння, навички, що сприяли б

виразному виконанню пісень;

– б) розвивати музичний слух, привчаючи дітей розрізняти правильне і неправильне звучання;

– в) розвивати голос, формуючи природне дитяче звучання, змінюючи й розширюючи співацький діапазон, долаючи монотонне «гудіння» в дітей, що низько і неточно співають;

– г) взаємодія звукоутворення, дихання й дикції: вдих повинен бути швидким, глибоким, без побічних звуків, а видих – повільним, слова виголошуються чітко, основне співоче навантаження припадає на голосні звуки, при цьому необхідно слідкувати за правильними рухами нижньої щелепи;

– д) взаємодія ансамблю і строю, де під ансамблем розуміють правильне співвідношення сили й висоти хорового звучання, досягнення необхідного унісону і тембру звучання, а під строем – точне, чисте співацьке інтонування.

11.3. Розведіть характеристики, що відносяться до голосових зв'язок:

а) дорослих співаків; б) дітей;

– а) вокальні м'язи формуються поступово, виокремлюються у вигляді особливого відділу щито-черпалоподібних м'язів;

– б) головна функція зовнішніх щито-черпалоподібних м'язів полягає у взаємодії на голосові складки зсередини, власне вокальними м'язами є внутрішні частини щито-черпалоподібних м'язів;

– в) скісні, поперечні та поздовжні частини внутрішніх щито-черпалоподібних м'язів формуються із скісних, поперечних та поздовжніх м'язових волокон зовнішньої частини щито-черпалоподібних м'язів;

– г) м'язові волокна займають медіальну частину голосової складки й тільки згодом голосові м'язи повністю виокремлюються від зовнішніх щито-черпалоподібних м'язів.

Картка контролю №12

Змістовий модуль V. Деякі елементи вокально-хорової техніки

12.1. Розглядаючи побудову голосового апарату, розведіть відповідні визначення:

а) гортань; б) голосовий апарат; в) голосові зв'язки;

– а) орган, розташований на середній лінії шиї, в передньому відділі являє собою трубку, верхній отвір якої відкривається в порожнину глотки, а нижній продовжується в трахею;

– б) орган функціонування голосу, складається з частин – місця зародження звуку, дихального апарату, порожнин, посилюючих звук, артикуляційного апарату;

– в) частина голосового апарату, що надає звуку виникаючому на голосових зв'язках, силу, звучність, характерний тембр;

– г) м'язові складки, зверху і знизу вкриті щільною еластичною тканиною перламутрового кольору;

– д) становить з себе м'язову трубку, яка верхнім розширеним відділом

закінчується під зводом черепа, звужуючись донизу переходить попереду в гортань, а позаду – в стравохід.

12.2. Характеризуючи співацьке дихання оберіть потрібне:

- а) відрізняється скороченим вдихом і значно подовженим видихом;
- б) грудний тип дихання супроводжується активним рухом грудної клітини, діафрагма малорухлива, під час вдиху живіт втягнуто;
- в) черевний або діафрагматичний тип дихання відбувається за умови активного скорочення діафрагми та м'язів живота;
- г) нижньореберне-діафрагматичне дихання відбувається за рахунок піднімання і розширення нижніх ребер, активної роботи діафрагми та м'язів черевної порожнини;
- д) грудно-черевне дихання відбувається при активній роботі м'язів як грудної, так і черевної порожнини, а також діафрагми.

12.3. Характеризуючи звуковедення оберіть потрібне:

- а) спосіб виконання звуків під час співу чи гри на музичному інструменті з певною зв'язаністю чи розчленованістю;
- б) основа плавного *legato* у тому, що гортань під час співу повинна залишатись нерухомою;
- в) кожен засіб звуковедення починається з певної атаки звуку, що підсвідомо настроює гортань співака на відповідний режим роботи голосових складок;
- г) в основі *staccato* – виконання декількох коротких звуків підряд з поновленням атаки до кожного звуку;
- д) атака звуку визначає початковим установчим моментом того чи іншого регістру;
- е) один із важливих засобів виразності, позначається у нотному запису – партитурі, хорових партіях – і відбивається у жесті диригента.

Картка контролю №13

Тема блоку змістових модулів: Технологічні питання хорової звучності

Змістовий модуль VI. Інтонція і стрій у хорі

13.1. Розведіть визначення «хоровий стрій» відомих хорознавців:

- а) А. Лашенко; б) В. Краснощоків; в) К. Пігров; г) П. Чесноков;
- а) основою хорового інтонування є рух, це кінетична направленість мелодичного малюнку, називаючи такий прийом «мотивною інтонацією»;
- б) строем називається вірне, точне інтонування інтервалів в мелодичному і гармонічному видах, що чиста інтонація – це наріжний камінь, на якому базується хорове мистецтво;
- в) не відкидає рекомендації з питань строю в підручниках і посібниках, засновані на ладовій ролі звуків, співвідношень інтервалів, варіюванні в зоні якості ступентів. Але визначає як тонування в системі між одиничним (тонування) і загальним (інтонування) у проблемі хорової виразності;
- г) стрій необхідно очистити від всього стороннього, а віднести тільки те, що йому притаманне, а саме – вірне інтонування інтервалів;
- д) стрій хору – це чистота інтонованих ступенів мажорного і мінорного ладів.

13.2. Характеризуючи залежність інтонування від інтонаційного слуху, визначити:

- а) об'єктивні та б) суб'єктивні фактори, що впливають на хоровий стрій;
- а) особливості музичної мови твору;
- б) залежність музичної грамотності й активності музичного слуху;
- в) рух мелодії вгору і вниз, поступовий або стрибкоподібний;
- г) нерівномірний і неякісний склад хору;
- д) млявість, неорганізованість, відсутність зосередженості;
- е) промова літературного тексту, фонація голосних і приголосних, структура слова, свідомість і ясність промови.

13.3. Розвести способи інтонування:

- а) чисті інтервали; б) великі; в) малі;
- а) слід інтонувати засобом одностороннього розширення;
- б) під час виконання вниз необхідно другий звук заспівати нижче;
- в) інтонуються стійко;
- г) слід інтонувати засобом одностороннього звуження;
- д) виконуючи інтервали вниз, необхідно другий звук проспівати вище.

Картка контролю №14

Змістовий модуль VI. Інтонація і стрій у хорі

14.1. Розведіть за відповідними ступенями особливості інтонування:

- а) I ступінь мажору; б) II ступінь мінору; в) III ступінь мажору; г) IV ступінь мінору;
- а) рухаючись вгору потребує підвищення, а рухаючись вниз – пониження;
- б) не має вираженої тенденції до відхилення;
- в) частіше зустрічається відхилення до підвищення, якщо входить в субдомінантову гармонію лада, або є неакордовим звуком, він завжди інтонується з тенденцією до підвищення, якщо входить в домінантові гармонію і головним чином в низхідному мелодичному звороті – спостерігається пониження;
- г) інтонується дещо вище темперованого;
- д) у низхідному русі у В. Краснощоківа рекомендується інтонувати підвищено, а у П. Чеснокова – як знижену ступінь.

14.2. Віднесіть характерні ознаки:

- а) зонного строю; б) темперованого строю; в) хорового строю;
- а) визначається як погодженість між співаками у відношенні точності звуковисотного інтонування. Під час виконання мелодії спостерігається тенденція до загострених інтонацій піфагорійського строю, що посилюють напівтонові тяжіння, а при виконанні окремих акордів – до більш м'яких інтонацій чистого строю;
- б) під час виконання з нефіксованою висотою було встановлено, що кожному ступеню музичного звукоряду відповідає не одна частота, а цілий ряд близько розташованих 10 інтонаційних відтінків, при цьому якість звуку певного ступеня не змінюється;
- в) вирівнювання інтервальних співвідношень між ступенями

звуківисотної системи в музичному строю, октава поділена на 12 рівних полу тонів, що надає однойменним інтервалам однакову величину.

14.3. Оберіть тенденції інтонування:

- а) збільшених та б) зменшених інтервалів;
 - а) потребують двостороннього звуження, нижній звук підвищувати, а верхній співати низько;
 - б) під час виконання інтервалів вниз, необхідно другий звук проспівати вище;
 - в) слід інтонувати значно ширше – нижчий звук нижче, а верхній – вище.

Картка контролю №15

Змістовий модуль VI. Інтонація і стрій у хорі

15.1. Знайдіть особливості інтонування ступенів ладу:

а) I ступінь мінору; б) II ступінь мажору; в) III ступінь мінору; г) IV ступінь мажору; д) V ступінь мінору; е) VI ступінь мажору; ж) VII ступінь мінору; з) VII ступінь мажору; і) VII ступінь мінору.

– а) інтонується вище темперованого в мажорі, особливо високо виконується цей ступінь, якщо після нього слідує тоніка;

– б) знижується ступінь в натуральному мінорі;

– в) якщо після ступеня в мелодії іде вслід нетонічний звук і нема розв'язання в тонічну гармонію, то він потребує незначного підвищення;

– г) інтонується вище темперованого в гармонічному і мелодичному мінорі;

– д) ступінь в мажорі підвищується;

– е) в залежності від темперованого в гармонічному і мелодичному мінорі;

– ж) потребує деякого підтягування в мінорі;

– з) інтонування головних ступенів ладу не мають вираженої тенденції до відхилення;

– і) сильний вплив на ступінь має гармонічне оточення, але саме велике відхилення в ту чи іншу сторону спостерігається коли ступінь належить до тонічної гармонії ладу;

– к) якщо ступінь входить в субдомінантову гармонію ладу, або є не акордовим звуком, завжди інтонується з підвищенням;

– л) пониження спостерігається тільки тоді, коли звук входить в доміную гармонію і головним чином в низхідному мелодичному звороті.

15.2. Оберіть тенденції інтонування:

а) збільшених та б) зменшених інтервалів;

– а) потребують двостороннього звуження, нижній звук підвищувати, а верхній співати низько;

– б) під час виконання інтервалів вниз, необхідно другий звук проспівати вище;

– в) слід інтонувати значно ширше – нижчий звук нижче, а верхній – вище.

15.3. Характеризуючи залежність інтонування від інтонаційного слуху, визначити:

а) об'єктивні та б) суб'єктивні фактори, що впливають на хоровий стрій;

– а) особливості музичної мови твору;

– б) залежність музичної грамотності й активності музичного слуху;

– в) рух мелодії вгору і вниз, поступовий або стрибкоподібний;

– г) нерівномірний і неякісний склад хору;

- д) млявість, неорганізованість, відсутність зосередженості;
- е) промова літературного тексту, фонація голосних і приголосних, структура слова, свідомість і ясність промови.

Картка контролю №16

Змістовий модуль VII. Ансамблево-хорові навички

16.1. Обрати потрібне при визначенні ансамблю хору:

- а) динамічна темброва відповідність в звучності між голосами окремих партій і між партіями в загально-хоровій звучності;
- б) вміння співака знаходити відповідну за силою і тембром звучність з виконавцями своєї партії;
- в) сукупність часткових ансамблів, куди входять інтонаційний (строй), тембровий, динамічний, метро-ритмічний, дикційний, теситурний.

16.2. Розведіть умови встановлення:

- унісонного ансамблю
- гармонічного ансамблю
- а) кількісна та якісна рівновага хорових груп, звучне розміщення акорду, мелодичне положення акорду, теситура, вид акорду, нюанс, темп, кваліфікація співаків хору та їх природні музичні дані;
- б) приблизна однотембровість голосів співаків у хоровій партії, приблизна одноманітність сили голосів, зручна теситура, правильно взяті голосні звуки, природний нюанс, єдина вокальна культура співаків;
- в) усунути незручності розміщення акорду змінами динамічного напруження в групах хору.

16.3. Кому із видатних хорознавців належать висловлювання:

- П. Чесновоку
- К. Пігрову
- а) під ансамблем високої майстерності розумів точну інтонаційну злагодженість звучання співаків у хорі, злитність і урівноваженість щодо сили і тембру всіх голосів. Наслідком такого ансамблю буде повноцінний унісон кожної партії, а досконалі унісони партій дадуть урівноважене гармонічне співзвуччя. Первісним елементом хорового ансамблю вважав ансамблевий звук, звук певної висоти, відтворюваний кількома співаками. Ансамблевий звук може бути унісонним (ансамбль одноголосного хору або окремої партії) і гармонічним (співання акорду кількома співаками або хоровими партіями);
- б) для досягнення ансамблю, тобто урівноваженого звучання як кожної партії, так і всіх партій в хорі потрібні:
 - 1) однакова кількість співаків у кожній хоровій партії;
 - 2) однакова якість голосів у кожній хоровій партії;
 - 3) однотембровість голосів у кожній партії (недопустимість «тремлюючих, гойдаючих голосів», «зжатих», плоских за звуком).

Картка контролю №17

Змістовий модуль VII. Ансамблево-хорові навички

17.1. Для гармонічного ансамблю більш сприятливі:

- а) тісне розміщення акорду;
- б) широке розміщення акорду;
- в) мелодичне положення терції;
- г) мелодичне положення основного тону;
- д) мелодичне положення квінти;
- ж) прості гармонічні звукосполучення, розміщені зручно для співу;
- з) побічні акорди, зменшені, альтеровані, із затриманням передйомами

модуляціями.

17.2. Розведіть поняття за визначенням:

- природний ансамбль;
- штучний ансамбль;

а) при недостатній укомплектованості хорових партій у виконавському колективі;

б) ансамбль і акорди в сполученні голосів, що знаходяться в однакових теситурних умовах;

в) ансамбль у випадках, коли поєднуються голоси в різних теситурних умовах;

г) під час дівізі в окремих голосах.

17.3. Оберіть потрібне для характеристики ансамблю в залежності від фактури:

- у творах гомофонно-гармонічного складу;
- гармонічного складу;
- поліфонічного складу;

а) повна рівновага у динамічному співвідношенні всіх голосів;

б) деяке підсилення мелодичного голосу, але якщо мелодичний голос знаходиться вище за інші голоси, тоді його підсилення буде зайвим;

в) за умовами рівноваги із загального ансамблю мелодія повинна звучати виразно, рельєфно, чітко, дещо гучніше супроводжуваних голосів;

г) у випадках, коли маємо розбіжність тексту мелодії і супроводжуваних звуків, або запізнювання складів, скорочення тексту у голосів, виконуючих органічний пункт, ми повинні скористатися засобами дикції, при цьому текст основного голосу подається більш чітко, виразно;

д) кожна хорова партія повинна вміти виконувати тему першим планом і непомітно переводити на другий і третій план;

ж) чіткість проведення теми, утворюється не тільки засобами динаміки, але й чіткістю вступу голосу, промовою тексту і іншими засобами. Найбільш складне завдання полягає у збереженні ясності, виразності другого й третього плану. Головне завдання диригента – об'єднати всі самостійно розвиваючі партії в єдину цілісну структуру.

Картка контролю №18

Змістовий модуль VII. Ансамблево-хорові навички

18.1. Розведіть поняття за визначенням:

– природний ансамбль;

– штучний ансамбль;

а) при недостатній укомплектованості хорових партій у виконавському колективі;

б) ансамбль і акорди в сполученні голосів, що знаходяться в однакових теситурних умовах;

в) ансамбль у випадках, коли поєднуються голоси в різних теситурних умовах;

г) під час дівізі в окремих голосах.

18.2. обрати потрібне у визначенні ансамбль хору:

а) динамічна темброва відповідність в звучності між голосами окремих партій і між партіями в загально-хоровій звучності;

б) вміння співака знаходити відповідну за силою і тембром звучність з виконавцями своєї партії;

в) сукупність часткових ансамблів, куди входять інтонаційний (строю), тембровий, динамічний, метро-ритмічний, дикційний, теситурний.

18.3. Оберіть потрібне для характеристики ансамблю в залежності від фактури:

– у творах гамофонно-гармонічного складу;

– гармонічного складу;

– поліфонічного складу;

а) повна рівновага у динамічному співвідношенні всіх голосів;

б) деяке підсилення мелодичного голосу, але якщо мелодичний голос знаходиться вище за інші голоси, тоді його підсилення буде зайвим;

в) за умовами рівноваги із загального ансамблю мелодія повинна звучати виразно, рельєфно, чітко, дещо гучніше супроводжуючих голосів;

г) у випадках, коли маємо розбіжність тексту мелодії і супроводжуючих звуків, або запізнювання складів, скорочення тексту у голосів, виконуючих органний пункт, ми повинні скористатися засобами дикції, при цьому текст основного голосу надається більш чітко і виразно;

д) кожна хорова партія повинна вміти виконувати тему першим планом і непомітно переводити на другий і третій план;

ж) чіткість проведення теми утворюється не тільки засобами динаміки, але і чіткістю вступу голосу, промовою тексту й іншими засобами. Найбільш складне завдання полягає в збереженні ясності, виразності другого і третього плану. Головне завдання диригента – об'єднати всі самостійно розвиваючі партії в єдину цілісну структуру.

Правильні відповіді:

КК №1		
1.1. – д)	1.2. – г)	1.3. – а) – б) б) – д) в) – г)

		г) – а) д) – е) е) – в)
КК №2		
2.1. а) – д) б) – б) в) – г) г) – а) д) – в)	2.2. а) – д) б) – а) в) – б) г) – в) д) – г)	2.3. а) – г) б) – а) в) – б) г) – в) д) – д)
КК №3		
3.1. а) – б) б) – в) в) – а) г) – г)	3.2. б) г) е) л)	3.3. а) – а) б) – б)
КК №4		
4.1. а) – в) б) – д) в) – г) г) – б) д) – а)	4.2. а) – е) б) – в) в) – б) г) – а) д) – д)	4.3. а) – б) а) – г) б) – е) в) – ж) д) – з)
КК №5		
5.1. а), в)	5.2. а) – г) б) – а) в) – в), б)	5.3. а) – б) б) – в) в) – а) г) – г)
КК №6		
6.1. а) – е) б) – в) в) – б) г) – а) д) – д)	6.2. а) – б) б) – в) в) – а) г) – г)	6.3. а), в)
КК №7		
7.1. б), в), д)	7.2. а) – а), б), в) б) – д), е) в) – г)	7.3. а) – б) б) – в)
КК №8		
8.1. а) – б) б) – а)	8.2. а) – б) б) – в) в) – г), е)	8.3. а) – в) б) – б) в) – а)
КК №9		
9.1. а) – а), б), в) б) – д), е) в) – г)	9.2. а) – в) б) – б) в) – а)	9.3. б), в), д)
КК №10		
10.1. а) – д)	10.2. ж) – а), в), е)	10.3. а) – а)

б) – в), г), е)		б) – б) в) – г)
КК №11		
11.1. а), г), д)	11.2. а) – в), г) б) – д)	11.3. а) – б) б) – а), в), г)
КК №12		
12.1. а) – а) б) – б) в) – г)	12.2. г), д)	12.3. а), в), е)
КК №13		
13.1. а) – а), в) б) – д) в) – б) г) – г)	13.2. а) – а), в), е) б) – б), г), д)	13.3. а) – в) б) – а), б) в) – г), д)
КК №14		
14.1. а) – б) б) – в), д) в) – г) г) – а)	14.2. а) – б) б) – в) в) – а)	14.3. а) – в) б) – а)
КК №15		
15.1. а) – ж) б) – к), л) в) – і) г) – з) д) – ж) е) – д) ж) – е) з) – а), в) і) – г), в), б)	15.2. а) – в) б) – а)	15.3. а) – а), в), е) б) – б), г), д)
КК №16		
16.1. а), в)	16.2. а) – б) б) – а)	16.3. а) – б) б) – а)
КК №17		
17.1. а), в), ж)	17.2. а) – б) б) – а), в), г)	17.3. а) – б), в), г) б) – а) в) – д), ж)
КК №18		
18.1. а) – б) б) – а), в), г)	18.2. а), в)	18.3. а) – б), в), г) б) – а) в) – д), ж)

III. Аранжування, перекладення, методичні поради

Аранжування, або перекладення, в основному може бути двох видів:

1. Строге, або точне перекладення, без зміни головних компонентів музичної мови (гармонії, ритмічної структури тощо).

2. Вільне – з розширенням, збагаченням засобів музичної мови; зі спрощенням, полегшенням фактури. Вільне перекладення називається ще транскрипцією.

Предметом хорового аранжування може бути перекладення:

1) одного типу хору для іншого, наприклад: чоловічого, жіночого, дитячого хору для мішаного і навпаки;

2) одного виду хору для іншого. Це може бути збагачення фактури або її спрощення;

3) вокально-інструментальних та інструментальних творів для хору або вокального ансамблю;

4) обробки оригінальних мелодій та народних пісень для хору.

Зупинимось на деяких загальних принципах хорового аранжування і розглянемо що можливо застосувати, та чого не треба застосувати.

Не дозволяється:

– змінювати звуковисотність мелодії, ритм, гармонічну логіку, форму твору, модуляційний план, темпи, динамічні нюанси, штрихи, тощо;

– переміщувати мелодію на октаву вгору або в низ, якщо вона викладена в партії сопрано;

– використовувати невиправдані перехрещення голосів;

– вводити додаткові підголоски. Якщо це продиктовано художньою необхідністю, то вони повинні використовуватись з почуттям міри і органічно витікати з характеру твору природно вплітатись в музичну тканину;

– змінювати оригінальний словесний текст твору;

– вводити невиправдані колористичні прийоми або інші звукові ефекти, що не відповідають художньому задуму автора і відсутні у партитурі оригіналу;

В аранжуванні можна застосувати:

– виклад твору у іншій тональності (транспозицію);

– спрощення або насичення фактури (введення або зняття *divisi*);

– проведення головної мелодичної лінії (в залежності від теситурних, ансамблевих умов тощо) в різних партіях хору із збереженням контрапунктуючих та акомпануючих голосів;

– зміна в окремих випадках лінії баса у рамках гармонічної функції (елементи гармонічної ритмічної фігурацій, висхідний та низхідний рух, октавні стрибки тощо);

– у виключних випадках заміну унісонної фактури (при наявності супроводу) акордовою і навпаки;

– анулювання інструментального супроводу, якщо він повністю дублює хорову фактуру.

Слід підкреслити, що хорова фактура при аранжуванні певною мірою залежить від голосоведення, яке повинно бути логічним, плавним, без великих

стрибків, тобто найбільш вокальним. Необхідно зауважити, що стрибки, які можуть зустрітися в хорівій літературі, є явищем досить специфічним; мають певне художнє призначення.

Основні принципи хорових перекладень.

Аранжування жіночого хору для мішаного хору у тісному розташуванні:

СІ-С
СІІ-А
АІ-Т
АІІ-Б

Аранжування чоловічого хору для мішаного хору у тісному розташуванні:

ТІ-С
ТІІ-А
БІ-Т
БІІ-Б

Аранжування жіночого та чоловічого хорів для мішаного хору в широкому розташуванні голосів:

СІ-С
СІІ-Т (октавою нижче)
АІ-А
АІІ-Б (октавою нижче)
ТІ-С (октавою вище)
ТІІ-Т
БІ-А (октавою вище)
БІІ-Б.

Аранжування чотириголосних мішаних хорів для чотириголосних однорідних:

С-СІ	С-ТІ
А-СІІ	А-ТІІ
Т-АІ	Т-БІ
Б-АІІ	Б-БІІ

Аранжування мішаних хорів широкого розташування:

Схема для жіночого хору	Схема для чоловічого хору
С-СІ	С-ТІ (октавою нижче)
А-АІ	А-БІ (октавою нижче)
Т-СІІ (октавою вище)	Т-ТІІ
Б-АІІ (октавою вище) Б-БІІ	

В умовах школи керівникові хору приходиться створювати, організовувати, працювати з колективами дитячих, юнацьких складів. Отже, потрібно дотримуватися охорони голосу, дозування навантаження, запобігати форсуванню звуку, перебільшення високої теситури, неправильному функціонуванню гортані під час фонації, що може призвести до патологічних явищ дитячих голосів таких, як фонастенія, не змикання голосових складок, сипіння та інш.

Слід пам'ятати, що обсяг і форма гортані до періоду мутації

розвиваються досить повільно та поступово. У період мутації особливо інтенсивно змінюється гортань у хлопців, збільшується на дві третини, натомість у дівчат – наполовину.

У хлопців 12-13 років довжина голосових складок сягає 13-14 мм, в період мутації збільшується на 6-8 мм, а до 25 років закінчує формування і сягає 22-25 мм. На відміну у дівчат голосові складки ростуть повільніше і у дорослому віці становлять 18-20 мм.

Відомо, що вокально-хорова практика допомагає швидше і менше болюче долати мутаційний період хлопчикам, але в юнацькому хорі після мутаційний режим обмежує силу, діапазон до 5-7 звуків однієї малої октави – перших звуків першої.

Одним із пріоритетів у доборі репертуару є усвідомлення дітьми того матеріалу, який вони розучують, що дає підстави для виразності виконання, і в більш широкому розумінні – для загальному зичного, творчого розвитку учнів, вихованню художнього смаку, формуванню музично-естетичних потреб, цінностей, ідеалів.

Одним із напрямків забезпечення репертуарної спрямованості є створення хорових аранжувань, перекладень хорів різних за типом та видом для потреб шкільного хорового колективу.

Технічна реалізація цього напрямку можлива за умови урахування виконавського профілю хору, технології його утворення в різних за типом навчальних закладах. Наприклад, ми маємо загальноосвітню школу, в якій традиції хорового виконавства закладаються в початкових класах. Інші умови в гімназії, куди зараховуються учні з 5-го класу з різних навчальних закладів, наявність певної строкатості у попередній підготовленості учнів до вокально-хорової роботи вимагають від керівника хору диференціального підходу, нетрадиційних форм і підходів до залучення підлітків у творчу хорова діяльність.

Труднощі іншого порядку виникають в умовах ліцею, куди зараховують учні з 8-го класу. Якщо це відбувається в стінах одного навчального закладу і є постійні учасники хору, це одна справа. Керівник хору враховує особливості психологічно-емоційного спрямування юнацького віку, мутаційної перебудови, сучасні форми творчої реалізації старших підлітків і юнацтва у вокально-хоровій сфері.

У вирішенні питання – що співати і яким чином спрямувати роботу на досягнення оптимального виховного і виразного ефекту для керівника хору може слугувати звернення до хорових аранжувань та створення обробок на теми сучасних пісень, музичних тем класичних творів, народних пісень.

Готуючи студентів до майбутньої роботи із шкільним хором в попередніх темах змістових модулів дана характеристика різних за віком груп дитячого хору, однорідного хору дівочої групи старшокласниць, а також юнацького хору, тобто неповного мішаного хору, в якому партія юнаків викладена одноголосно.

Майбутній керівник хору має подбати про підбір репертуару для кожного за типом та складом шкільного хору.

Вирішенню питання репертуару може слугувати хорова аранжування,

завдання, прийоми, принципи та методи його розкриваються у змістових модулях теми: «Хор як вокальна організація».

Хорові аранжування мають свої власні різновиди перекладення відносно до першоджерела.

Отже, у додатках розміщено приклади хорових перекладень, виконаних студентами, а саме:

- перекладення з одного типу та складу хору для іншого (з однорідного для юнацького);
- перекладення творів, написаних для голосу із супроводом, або двоголосся із супроводом для різних складів хору а'cappella;
- більш складні хорові обробки, в яких втручання в оригінальний текст досить значне.

Перекладення з хорових партитур для триголосного дитячого хору

Перекладення багатоголосних творів на триголосні завжди пов'язане із зменшенням голосів. Разом з цим потрібно зберегти максимально художні якості оригіналу – виразність мелодичних ліній, гармонію, характерність голосоведіння.

Скорочення кількості голосів і загального обсягу звучання, значне полегшення складного хорового викладення, спрощення фактури оригіналу уможливають доступність репертуару для шкільних хорових колективів при перекладеннях.

У триголосному викладенні необхідно добиватися, щоб кожен голос інтонував один із гармонічних звуків акорду. Якість триголосного викладення залежить від мелодичного положення акорду, обсягу розвитку мелодії та обмеженості діапазону дитячого хору. Обмеженість діапазону примушують часто застосовувати двоголосний і навіть унісонний виклад.

Характеризуючи інтервальне співвідношення акордів, слід зазначити, що тісне розташування голосів в триголосному дитячому хорі як і будь-якому однорідному найбільш характерним, звучним і розповсюдженим. Тісне розташування надає акорду компактного, більш повного звучання, має можливість використання більш широкої амплітуди динаміки, має кращі умови ансамблю і строю.

Крім тісного, правильне чередування тісного та широкого розташування акордів допомагає запобігати статичності хорових партій, сприяє плавному кантиленному голосоведінню, збагачує звучання партитури.

У триголоссі добре втілюються багато чисельні поєднання протилежного, скісного, прямого і паралельного руху голосів. Велике розповсюдження мають фактури з паралельним рухом в двох верхніх голосах при самостійному русі в нижньому або поєднання двох нижніх голосів в акомпанементі до верхнього.

Слід відзначити, що перекладаючи з чотириголосних співзвуч на триголосні, потрібно визначити характер можливих спрощень й їх художнього результату. Важливо, щоби перекладення увібрало суттєву гармонічну основу

оригіналу з одного боку, а з іншого – щоби викладення було доступним і зручним для виконання в шкільному хорі. Тільки такий творчий і змістовний підхід дозволить використати особливості партитури і створити перекладення за обсягом, теситурою і голосоведінням доступним школярам.

Песня коммюнистическая
 С. А. Александрова муз. А. Физкарова

Перекладывается

одноголосный и с аккомпанементом для фортепиано
 триголосный в саррелла Зайцова ММТ-11-2

Фолк-песня

Можно стар-я оо-на по-лу-сол-на я оо-на

шля-а! ма-маш-ки де-тиш-ки о-зор-ныи сол-на выи

но шло-вы-ти!

шля-аши, ту-а, шля-аши, не шло-вы-те! Шля-аши

кре-а

шля-аши кре-а ош-та шло-вы-те шло-вы-те шло-вы-те

шля-аши, сол-на шло-вы-те, шло-вы-те, шло-вы-те, шло-вы-те, шло-вы-те

до шуршоту, шуршоту ве-тер, кто не спешит.

шешки шадки загра-ва-ють, шийде быстро за-би-

па-ють, ве-тером се ве-че мис по-шуршоту, по-шуршоту,

по-шуршоту, пошуршоту... зі зіт, по-шуршоту по-шуршоту... сам за-

"Ой сага в ші-сі кашна"

Українська народна пісня в обр.
Л. Рєвучокго, перекладення з української
і струнковою для фортепіанного на-
родного оркестру а capella Світлана Н.
Шибко МП-11-2

Ой сага в ші-сі кашна, ой, сага в ші-сі кашна.

"Ой минула вже зима"

Українська народна пісня в обр. М. Дремлюги

Царенко А. МХК - 09

Рухливо, весело

Soprano *f* Ой ми - ну - ла вже зи - ма, сні - гу, льо - ду вже не - ма Ой, не - ма, ой не - ма

Алто *mf* Ой! Не - ма!

S. *rit* сні - гу льо - ду вже не - ма

A. *f* Сні - гу льо - ду вже не - ма

S. Ой, не - ма, Ой, не - ма *a tempo* сні - гу вже не - ма

A. сні - гу, льо - ду вже не - ма

S. *tr* Ой, ма - лі, ой, ма - лі

A. При - ле - ті - ли жу - ра - влі й со - ло - ве - сч - ки ма - лі

S. *rit* Ой, ма - лі, Ой, ма - лі *a tempo* О ой, ма - лі

A. со - ло - ве - сч - ки ма - лі со - ло - ве - сч - ки ма - лі

S. *mf* Ой, па - суть, ой, па - суть

A. Лу - гом кві - ти вже цві - туть, вів - ші тра - вку вже па - суть

31

S. *rit* ві - ці трав-ку вже па-суть *a tempo*

A. Ой, па - суть, Ой, па - суть вів - - - ці вже па-суть

Вів-ці трав-ку вже па-суть вів - ці трав-ку вже па-суть *rit*

37

S. *rit* Всі вес - нян - ку спі - вай - мо вес - ну крас - ну ві - тай - мо Ві - тай - мо, ві - тай - мо

A. *a tempo* а а а а *rit* *a tempo*

43

S. *a tempo* вес ну кра - сну ві - тай - мо, ві - тай - мо, ві - тай - мо, весну, красну ві - тай - мо.

A. *a tempo* *rit* *a tempo*

"Чом, чом, земле моя"

Українська народна пісня в обр. Ю. Корчинського

Царенко А.

Помірно

① *tr* Чом, чом, чом зем ле моя зе-мле
Так лю-ба ти ме-ні так лю-ба ти ме-ні
мо-я так лю-ба ти ме-ні так люба ти ме-

tr так лю-ба ти ме-ні так лю-ба ти ме-

Чом, чом, чом
ні Чом, чом зем-ле мо-я, ме-не
ча-ру-є так ме-не
кра-са тво-я
ча-ру-є так кра-са тво-я

ні Чом, чом
ча-ру-є так ме-не
кра-са тво-я

② *mf* чим, чим, чим
ма-нить ме-не
пташ-ні тво-єї спів
па-ху-чий світ лі-сів
ма-нить ме-не
па-ху-чий світ лі-сів

mf ма-нить ме-не пташ-ні тво-єї спів па-ху-чий світ лі-сів

Чим, чим, чим ма-нить ме-не
во-да рі-чок тво-їх.
що тут пливе *V* Тим.
сів.
ма-нить.
во-да рі-чок тво-їх пли-ве ③ *pp* Тим, тим, тим, ли-

Чим, чим, чим ма-нить ме-не во-да рі-чок тво-їх, що тут пливе *pp*

ди-ти- но знай А - а - - а.

ти-но знай що тут ти впер-ше світ уз-рі-ла в шві-ті літ Тим, тим, тим, ди-

p

ти знай А - а - - а - а про-ли-ли

ти-но знай що ті по-ля й лі-си твій рідний край Тут, тут, тут, ді-ди тво-ї ді-ди

f

про-ли-ли

кров сво-ю за во-лю зо-ря-ну Тут, тут, тут ди- всі се-ла

тво - ї за во-лю зо-ря-ну, за во-лю зо-ря-ну. Тут, тут, ди-ти-но знай, ди-ти

кров сво-ю за во-лю зо-ря-ну Тут, тут всі се-ла

і міс-та твій рід-ний край

но знай всі се-ла і міста твій край, твій рідний край. Твій край!

і міс-та твій рід-ний край

ff

"Камиллова"
 Муз. В.-А. Моцарта в. м. Тихомировской
 переиздана с авторской
 стенограммой для компьютеризованного
 дирижёрского (оркестрового) хора а капелла
 Крп. ркп. 80, 11118-12-М

The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It consists of several systems of staves. The lyrics are in Russian and are written below the vocal lines. The piano part includes chord symbols and rhythmic markings.

System 1:
 Lyrics: Сам мо-я ра-гиз за-сам Во-му ки рас-ки и-сам
 Chorus: Сам мо-я рас-ки и-сам

System 2:
 Lyrics: Егип-ки за-ни-ли в оаг-ру, Раб-ки рас-ки-ли в раб-ку
 Chorus: Сам мо-я ра-гиз за-сам

System 3:
 Lyrics: Ми-сам и ми-ої вета-е, а... Чи-реть вли-сон-це тво-о, а
 Chorus: Сам мо-я ра-гиз за-сам

System 4:
 Lyrics: Ог-ни егип-ти бо-им-нам Сам мо-я ра-гиз за-сам
 Chorus: Сам мо-я ра-гиз за-сам

System 5:
 Lyrics: Сам, за-сам.
 Chorus: Сам мо-я ра-гиз за-сам

Іллікоуані

Обробка

ШІРЯТИ І. П.

Presto

Handwritten musical score for the piece "Іллікоуані" (Illicouani). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Presto".

Vocal Line:

na-da-na na-na-na-da na-da-na-na na-da-na-na-na-da
 no-da-na-na-na na-da na-da na-da na-da
 f Нам си-го-ро-гуї Св-мисл-ікоуані у-сі е-в-ш-т ме-се-в-о-д-ш-и
 na-da na-da na-da na-da me-se-vo-d-shi
 І-на І-на І-на І-на у-сі ме-се-в-о-д-ш-и
 ме-се-в-о-д-ш-и що ти на-ро-д-и-ш-и не з-в-е-д-и-ш-и з-в-е-д-и-ш-и
 хоч ши-та про-хан-на чи рі-то-д-и ши-в-о-д-ш-и-ю-ш-и в-с-р-і-д-ні
 і-а-бі-с-т-и-в-о-д-ш-и-ю-ш-и в-с-р-і-д-ні

Piano Accompaniment:

The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo). There are also markings for *arco* and *rit.* (ritardando).

дзвоні-кі лісочка, лісочка лісочка. Для прыносіць калі цузі

раў-ле-но Зустрічай, зустрічай, зустрічай

Перекладення з мішаного чотириголоснаго хору на триголосний
іонацкый ст. Омельченко Л., гр. МХК-09

Лидзена *Ах ты маленька* *ор. О. Свешнікова*
рос. нар. песьня

Ах ты ма-лень-ка. ма-ка тва ма-я

ма-ка тва ма-я, ма-ка тва ма-я а-а

а...

С келі я маменьку с келі я італьянскую,
с келі белінскую «короткія бяды»?

Нет ні батманькі, нет ні шатманькі.
Толька есть у мяня ільмі вероўнымі другі
Да і той со шной не ў маду пшывет,
Не в маду пшывет, не в сакасці.

Там за-ста-вим кой рас-ка-ю кто-то сме-ри от-кры-ва-ет
 Там за-ста-вим кой рас-ка-ю кто-то сме-ри от-кры-ва-ет

Вод и связька прог-но бо-ю
 Вод и связька прог-но бо-ю

Не найдем в море бесценных
 Ни кораллы, ни ракушки -
 Как по слову загадки,
 Вышла роза из земли.

Выросла в долине пустынной,
 Расскажи ей тайны вечер,
 Сказкой стала ее невнятная
 Отголосок звездной реки.

"Ніч яка місячна" С. П. Шлевчанко
 українська народна пісня обр. Лисенківської Н. ДТ-11-2

solo

Ніч яка місячна, зоряна, місячна, видно, що зорка зли-

с

а

(загр.)
 річки

7
 6

рай. Вийди, косо-на-я, працю зоре-на зор

на авилі-ножку вай.

Вийди, кр-иво-на-я,

пра-цю зоре-на зор на авиліножку

2. Ти не лякайся, що ніченьки бої!

Трапезу в молодну росу

Я те тебе, милая, а не до патимоньки
Хоч на руках вінесу.

3. Небо зашптане вилтане зеренці,
що ти за востра краса!

Я пригорну тебе до свого серденька,
А воно каже, як цар!

„Туде вітер величчю в полі“

Св. В. Задішч

Муз. Ш. Гайворон

Обр. Терепавово 2.

МІТ - 12 - 2

C
A

1. Ту-де вітер величчю в полі, ре-бе, мє ва.

рука
ки

Ту- де ві- тер велич- чю

ша-є... Тма-зе ко-зак маюдень-кий, ро-лю
в по-лі... Тма-зе ко-зак тро-

про-кши-на-є. Туде ві-тер величчю в по-лі,
-кши-на-є. Ту-де ре-бе

ре-бе мє ва-ша-є, козак ну-дуться, сер-
міс ма-шо-є...

Handwritten musical score system 1. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: 4/4. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Dynamics include *M...* in the upper staff.

Handwritten musical score system 2. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Time signature: 4/4. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Dynamics include *pp*, *A...*, and *pp* in the upper staff, and *A...* in the lower staff.

Handwritten musical score system 3. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Time signature: 4/4. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Dynamics include *A...* in the upper staff. The word *ritard.* is written above the upper staff.

Handwritten musical score system 4. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Time signature: 4/4. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Dynamics include *M...* in the upper staff and *M...* in the lower staff. The tempo marking *a tempo* is written above the upper staff.

Handwritten musical score system 5. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Time signature: 4/4. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Dynamics include *A...* in the upper staff and *A...* in the lower staff.

Handwritten musical score system 6. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Time signature: 4/4. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Dynamics include *pp* in the upper staff and *pp* in the lower staff. The tempo marking *ritardando* is written above the upper staff, and *molto diminuito* is written below the lower staff.

Рідна мати моя!

С. А. Майшук

Лук. П. Матиосюк

Трихорда і фортепіано і акомпанемент
голосу юнацького хору а капелла
Львівсько-Волинський музичний училище

Handwritten musical score for the song "My Motherland" (Рідна мати моя!). The score is written on five systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written in Ukrainian and are placed between the staves. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some melodic lines extending across bar lines. The piano accompaniment consists of simple chords and rhythmic patterns. The lyrics are: "Рідна мати моя, ти колись на суходолі і в синах твоїх не утонула в морі, і в суходолі й в морі ти не-не на зорі ста-ла, і руйнуєш всі-лякі війни на землі та-ла і в суходолі й в морі ти не-не".

Рідна мати моя, ти колись на суходолі
і в синах твоїх не утонула в морі,
і в суходолі й в морі ти не-не на зорі
ста-ла, і руйнуєш всі-лякі війни на землі та-
ла і в суходолі й в морі ти не-не

на го-ві по-бу-та-ли, і ру-чи-це вишыває на
- бу- та- ли го-

шкату на зодол го-ли
лю го-

2. Які на чолу цвіте

росяниста доріжка,
І зелені луки, і солов'їні гні,

І твоя незграбна материнська
ласкава цолішка,

І засмугнені очі хороши
благосвітлі твої.

3. Я візьму твій ричиник,

престелю, чаше доли,

В тихій шелесті траб,
в щебетанні гідров.

І на тім ричиниківі оживе

все знайоме до болю-

І дитинство, і розлика,

і вітра медов.

І на тім ричиниківі оживе

все знайоме до болю-

І дитинство і розлика, і твоя

материнська любов.

"Звіте терені"

Українська народна пісня
в обробці для змішаного хору
в сарфелла Ігнатійовича М. ДСХ-11

Музична партитура для сопрано (С), альту (А) та басу (Б).
Ключ: F major (one flat).
Темп: Moderato.
Метр: 3/4.
Ліричні голоси: Зві-те те-рені те-рені зві-те

Музична партитура для сопрано (С), альту (А) та басу (Б).
Ліричні голоси: ли-ма о-па-га-а-а-а Іто влю-
Іто

Музична партитура для сопрано (С), альту (А) та басу (Б).
Ліричні голоси: Бо-ві не зна-еть-ся, тої го-ра не.
Бо-ві не зна-еть-ся го-ра не

Література:

1. Вахняк Є. Хорове аранжування / Євген Дмитрович Вахняк. – К.: Музична Україна, 1977. – 71 с.
2. Горохов П., Загрецкий Д. Хоровая аранжировка / Петр Данилович Горохов, Дмитрий Станиславович Загрецкий. – К.: Музична Україна, 1982. – 116 с.
3. Егоров В. М. Хоровая аранжировка. Хоровая обработка / Виктор Михайлович Егоров // Молодежная эстрада. – М., 2001. – №4-5. – С. 21-145.
4. Ивакин М. Н. Хоровая аранжировка / Михаил Николаевич Ивакин. – М., 1967. – 212 с.
5. Ленский А. С. Пособие по хоровой аранжировке / Александр Степанович Ленский. – М., 1973. – 343 с.
6. Мартьянова Г. М. Практика хорового аранжування в лекційному курсі хорознавства: [Навчальний посібник] / Галина Миколаївна Мартьянова. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2010. – С. 32-62.
7. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / Владимир Аркадьевич Самарин. – М.: Издатцентр «Академия», 2002. – С. 185-195.

Навчальне видання

Мартьянова Галина Миколаївна

Готуємось до практики в школі

**Методичні матеріали до практичних занять з лекційного курсу
«Хорознавство та хорове аранжування»**

Підписано до друку 28.12.2013 р.
Формат 60×84/16. Ум.-др. арк. – 11,9. Обл.-вид. арк. – 13,6.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Тираж 100 пр.

Видавець Р. А. Козлов
вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027
(0564) 92-20-77
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013 р.

Друкарня С. Г. Щербенка
вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027
(0564) 92-20-77
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4561 від 13.06.2013 р.

ISBN 978-617-7104-21-5



9 786177 104215