

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

Шумська Л. Ю.

# **ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ**

*Навчальний посібник*

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

Ніжин – 2011

УДК 784.9+78.073:781  
ББК 85.314+74.58:85.31  
Ш 96

*Гриф надано Міністерством освіти і науки України  
(лист від 31.01.11 р. № 1/11–869)*

**Рецензенти:**

Герой України, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т.Г.Шевченка, дійсний член АПН та Академії мистецтв України, професор, генеральний директор, художній керівник та головний диригент Національного академічного заслуженого народного хору України імені Г. Верьовки, ректор Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова, завідувач кафедри методики музичного виховання та хорового диригування **Авдієвський А. Т.**, заступник Міністра культури і туризму України, народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського **Бенч О. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких технологій Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв **Белявіна Н. Д.**

**Шумська Л.Ю.**

**Ш 96** Хорове диригування : [навчальний посібник] / Л. Ю. Шумська. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – 143 с.  
ISBN 978-617-527-017-2

*Даний навчальний посібник відповідає меті та завданням основної навчальної дисципліни "Хорове диригування", яка є складовою диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики на факультетах культури і мистецтв. У посібнику подається авторська навчальна програма з "Хорового диригування", упорядкована згідно з вимогами кредитно-модульної системи організації навчального процесу у закладах вищої освіти; висвітлюються актуальні аспекти сучасного підходу до змісту та форм навчання у диригентській педагогіці; представлені спеціальні таблиці критеріїв оцінювання знань; викладені теоретичні основи мануальної техніки; представлена авторська методика фактурно-хорового аналізу партитури музичного твору.*

*Для студентів, магістрів та викладачів мистецьких факультетів вищих навчальних закладів, а також для викладачів спеціальних музичних відділів навчальних закладів I–II рівнів акредитації та дитячих музичних шкіл.*

УДК 784.9+78.073:781  
ББК 85.314+74.58:85.31

ISBN 978-617-527-017-2

© Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011  
© Шумська Л. Ю., 2011

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА .....	4
I. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ "ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ" .....	7
II. ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ЗА КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЮ СИСТЕМОЮ .....	10
1. Понятійний апарат .....	10
2. Навчальні задачі з предмета "Хорове диригування" .....	11
3. Форми та методи навчання у класі хорового диригування .....	14
4. Форми педагогічного контролю .....	17
5. Контрольні питання і завдання .....	23
III. РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ІНДЗ.....	27
IV. ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ З ДИСЦИПЛІНИ "ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ" ....	32
V. МЕТОДИКА ФАКТУРНО-ХОРОВОГО АНАЛІЗУ.....	64
VI. РОБОТА НАД ТВОРАМИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ ТА ОПЕРНИМИ СЦЕНАМИ...	70
ЛІТЕРАТУРА З ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ.....	73
СЛОВНИК ХОРОВИХ ЖАНРІВ .....	75
ДОДАТКИ .....	87
Фактурний аналіз хорових творів на прикладі кантати Л.Дичко "Здрастуй, день на всій землі" для дитячого хору a cappella.....	87
Про композитора Лесю Василівну Дичко .....	95
НОТНИЙ ДОДАТОК	
Дичко Л. Дитяча кантата "Здрастуй, день на всій землі" .....	98
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА .....	142

## ПЕРЕДМОВА

Пропонований навчальний посібник "Диригентсько-хорова підготовка" є логічним узагальненням попередніх надбань автора у галузі диригентської педагогіки та науково-методичної роботи на чолі секції хорового диригування при кафедрі вокально-хорової майстерності факультету культури і мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

У навчальному посібнику, відмінному за структурою та змістом від існуючих посібників з хорового диригування, методики роботи з хором, методики викладання хорових дисциплін, ми намагалися якомога глибше розкрити питання, що недостатньо висвітлені в існуючій диригентсько-педагогічній та методичній літературі та є актуальними в умовах упровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу (КМНОП) у сучасній вищій школі. До змісту навчального посібника, окрім традиційних, включені надпредметні знання (метазнання), необхідні для реалізації нової функції посібника – конструктивно-продуктивної. Диригентсько-хорова педагогіка із суто практичної форми має перетворитися на синкретичну – практично-теоретико-прикладну, збагачену новими аналітичними, методологічними та навчально-технологічними розділами.

З метою вирішення цих завдань у навчальному посібнику використовується досвід автора у створенні навчальних програми з дисциплін диригентсько-хорової підготовки за вимогами кредитно-модульної системи організації навчального процесу, визначені її категорії, базові і похідні поняття, що відбито у відповідному розділі. Викладені мета вивчення дисципліни "Хорове диригування", її завдання, систематизовані необхідні знання та уміння, яких має набути студент під час опанування даною дисципліною; представлений понятійний апарат для полегшення орієнтації студентів у термінології з галузі КМСОНП, розроблені вимоги до змістових модулів, а також графіки модульного навчання та звітності; представлена система методів навчання і методів педагогічного контролю; подано спеціальні таблиці, що містять критерії оцінювання знань, умінь та навичок з хорового диригування. Наприкінці цього розділу містяться контрольні запитання,

завдання для самостійної роботи у межах, реальних для впровадження під час засвоєння специфічної практичної дисципліни "Хорове диригування"; завершує інформаційний блок список рекомендованої літератури з предмета – як основної, так і додаткової.

Окремо надані ґрунтовні рекомендації для підготовки індивідуального навчально-дослідного завдання з цілісного аналізу хорового твору, оскільки дана форма роботи над хоровою партитурою представлена у багатьох спеціальних виданнях лише у вигляді стислого плану; розроблена та представлена методика фактурного аналізу хорових творів, оскільки ця форма роботи, на погляд автора, є найслабшою ланкою у комплексі диригентсько-хорової підготовки; запропонована система роботи над великими формами та оперними сценами у класі хорового диригування.

Важливою складовою навчання з "Хорового диригування" є засвоєння теоретичних основ диригентської техніки, оскільки для переважної більшості студентів – майбутніх учителів музики у школі хорове диригування є новою дисципліною, яку вони не вивчали у ході початкової або середньої музичної освіти: фактично, постановка диригентського апарату починається "з нуля", на відміну від основного музичного інструмента та музично-теоретичних дисциплін. В умовах вищої школи засвоєння предмета "Хорове диригування" повинно здійснюватися на науковій основі, сприяти розвитку професійного хорового мислення, диригентського самоаналізу шляхом вивчення теорії техніки диригування, практичного "присвоєння" цих знань та подальшого уміння самостійно і творчо їх застосовувати. Тому питання теорії техніки хорового диригування включені до щосеместрових змістових модулів протягом усіх чотирьох років підготовки бакалавра музичного мистецтва та, залежно від рівня довузівської підготовки студентів, підлягають поточному контролю у вигляді письмових тестів, контрольних робіт, співбесід, усних опитувань.

Предметний покажчик містить інформацію стосовно хорових жанрів: таким чином автор намагається компенсувати відсутність дисципліни "Хорова література" на факультетах культури і мистецтв; у даному розділі представлена

достатня кількість хорових жанрів, які лягають в основу формування педагогічного матеріалу для занять із хорового диригування на усіх етапах навчання.

У додатках до книги міститься приклад методики фактурно-хорового аналізу цікавого твору – дитячої кантати а capella на слова Є.Авдієнка "Здрастуй, день на всій землі", створеної видатним композитором сучасності – народною артисткою України, лауреатом Державної премії України імені Тараса Шевченка, членом-кореспондентом Академії мистецтв України, професором Лесею Василівною Дичко та нотний текст цього хорового твору.

Навчальний посібник "Хорове диригування" відповідає навчальній програмі дисципліни "Хорове диригування", що входить до блоку науково-предметної підготовки навчальних планів, за якими здійснюється підготовка студентів освітньо-кваліфікаційного рівня "Бакалавр музичного мистецтва" на факультетах культури і мистецтв.

## I. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ "ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ"

Напря́м, спе́ціальність, осві́тньо-квалі́фікаційний ріве́нь	Загальна характеристика навчальної дисципліни	Структура навчальної дисципліни
<p>Шифр та назва напряму: 0202 "Мистецтво"</p> <p>Шифр та назва спеціальності: 6.020204 "Музичне мистецтво"</p> <p>Освітньо-кваліфікаційний рівень "Бакалавр"</p>	<p>Нормативна навчальна дисципліна з галузі професійної та практичної підготовки науково-предметного блоку</p> <p>Семестри: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8</p> <p>Кількість кредитів ECTS: 7</p> <p>Змістових модулів: 24</p> <p>Загальна кількість годин: 252</p>	<p>Індивідуальні аудиторні заняття: 133 год.</p> <p>Самостійна робота: 119 годин</p> <p>Види контролю: екзамен, залік, академічний концерт, співбесіда, контрольне прослуховування, письмова робота</p>

У системі підготовки вчителя музики особливого значення набуває диригування як один з основних предметів диригентсько-хорового циклу. Важливість цієї дисципліни визначається специфікою роботи вчителя, спрямованої на реалізацію завдань музично-естетичного виховання учнів засобами хорового співу.

Мета навчальної дисципліни "Хорове диригування" – виховати висококваліфікованого фахівця, здатного вирішувати важливі завдання музичного виховання у такому виді музичної діяльності, як хоровий спів; прищепити необхідні диригентські вміння, навички для організації та проведення вокально-хорової роботи під час уроку музики та у позакласній роботі.

Завдання навчальної дисципліни "Хорове диригування":

- виховання у студентів любові до диригентської діяльності, хорового мистецтва;
- професійний розвиток музичних здібностей (слуху, відчуття ладу, ритму, пам'яті, хорового та креативного мислення);
- опанування мануальною технікою диригування як головним виразним засобом хормейстерської діяльності;

- формування навичок самостійної роботи над партитурою (спів партій, акордів; виконання хорової партитури на фортепіано; вміння передати зміст твору та його виконавську інтерпретацію засобами диригентської техніки, слова, міміки; усний та письмовий аналіз твору);

- засвоєння диригентсько-хорових знань, умінь, навичок, необхідних для проведення практичної роботи з хором;

- ознайомлення з організаційними та методичними основами роботи з хором (організація хору та хорових занять; вироблення вокально-хорової техніки, елементів хорового звучання; музично-теоретичне навчання учасників хору; концертно-виконавська діяльність хору);

- вивчення кращих зразків української, російської, світової класики, сучасної хорової літератури, народної пісенної творчості, а також дитячого шкільного репертуару.

У результаті вивчення дисципліни "Хорове диригування" студент повинен **знати:**

- значення техніки диригування у професійній діяльності вчителя музики;
- значення особистісних сугестивно-управлінських якостей хормейстера;
- будову диригентського апарату та основні параметри диригентської постановки;

- принципи диригентських рухів;
- семантику та властивості диригентських жестів;
- основні метричні схеми (прості, складні, складні симетричні, складні несиметричні);

- штрихи звуковедення у диригентській техніці;
- прийоми передачі синкоп, фермат, акцентів, сфорцандо, субіто піано, субіто форте, філіровки звуку;

- прийоми диригування у помірних, швидких, повільних темпах і техніку зміни темпів постійної швидкості, агонічних відхилень;

- технічні прийоми втілення хорових творів із різними типами фактур;
- специфіку диригентського втілення хорових творів різних стилів та жанрів.

У результаті вивчення дисципліни "Хорове диригування" студент повинен **уміти:**

- практично використовувати знання з теорії техніки диригування;
- будувати свою диригентську діяльність на основі провідних принципів диригування (пластичність, свобода, економність, графічна ясність диригентських рухів, художня доцільність прийомів мануальної техніки, емоційність, "бачення" хору);

- самостійно добирати диригентські алгоритмічні моделі для проведення репетиційної роботи з хором;



- проводити всебічний аналіз хорових творів для подальшого використання під час хорового практикуму та концертного виконання;
- самостійно застосовувати комплексну мануальну техніку для художньо-доцільної диригентської трактовки хорових партитур;
- створювати власну виконавську інтерпретацію хорових творів.

Вивчення дисципліни "Хорове диригування" здійснюється у комплексі **міждисциплінарних зв'язків** у галузі фахової підготовки:

- дисциплін циклу вокально-хорової підготовки – "Хоровий клас", "Хорознавство та хорове аранжування", "Постановка голосу";
- дисциплін циклу музично-теоретичної підготовки – "Теорія музики", "Сольфеджіо", "Гармонія", "Поліфонія", "Аналіз музичних творів";
- дисциплін музично-історичного циклу – "Історія української музики", "Історія зарубіжної музики";
- дисциплін циклу інструментально-виконавської підготовки – "Основний музичний інструмент", "Концертмейстерський клас", "Додатковий музичний інструмент", "Оркестровий клас".

Відповідно до навчального плану, диригентсько-хорові уміння та навички формуються на **індивідуальних заняттях** в органічній єдності та взаємодії таких важливих його сторін, як: заняття у класі, самостійна робота, практична робота з хоровим колективом. Засвоєння студентами знань, умінь та навичок із хорового диригування відбувається на матеріалі хорових творів, різноманітних за стилями та жанрами, і шкільного пісенного репертуару.

**Індивідуальна програма** для навчання студента формується викладачем з диригування у вигляді робочого плану та враховує природні музичні здібності, індивідуальні психо-фізіологічні властивості студента, характер особистісного темпераменту, рівень базової музичної освіти.

## II. ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ЗА КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЮ СИСТЕМОЮ

### 1. Понятійний апарат

**Освітньо-професійна програма (ОПП)** – це перелік нормативних та вибіткових навчальних дисциплін із зазначенням обсягу годин, відведених для їх вивчення, форм підсумкового контролю. Освітньо-професійні програми підготовки кваліфікованих робітників та фахівців з вищою освітою відповідних освітньо-кваліфікаційних рівнів – це державні документи, які визначають зміст та нормативний термін навчання і передбачають відповідні форми контролю та державної атестації. Зазначені освітньо-професійні програми затверджуються Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України.

**Освітньо-кваліфікаційна характеристика (ОКХ)** випускника вищого навчального закладу є державним нормативним документом, у якому узагальнюється зміст освіти, тобто відображаються цілі освітньої та професійної підготовки, визначаються місце фахівця у соціальній структурі держави і вимоги до його компетентності, інших професійно важливих властивостей та якостей. Цей стандарт є складовою галузевих державних стандартів вищої освіти, в яких узагальнюються вимоги з боку держави, світового співтовариства та споживачів випускників до змісту освіти і навчання. ОКХ відображає соціальне замовлення на підготовку фахівця з урахуванням аналізу професійної діяльності та вимог до змісту освіти і навчання з боку держави та окремих замовників фахівців.

**КМСОНП** (кредитно-модульна система організації навчального процесу) – модель організації навчального процесу, яка ґрунтується на поєднанні модульних технологій навчання та залікових освітніх одиниць (залікових кредитів).

**Кредит** – одиниця обсягу та вимірювання результатів навчання, досягнутих на певний момент виконання програми навчання – система змістових модулів, які з урахуванням засвоєння студентами окремих навчальних елементів можуть бути засвоєні за 24–52 години навчального часу (сума годин аудиторної та самостійної роботи студентів за тиждень).

**Модуль** – задокументована завершена частина освітньо-професійної програми (навчальної дисципліни, практики, державної атестації), що реалізується у відповідних формах навчального процесу.

**Заліковий кредит** – одиниця виміру навчального навантаження, необхідного для засвоєння змістових модулів або блоку змістових модулів

**Змістовий модуль** – це логічно завершена, системно впорядкована і структурована за окремими навчальними елементами частина теоретичних знань, практичних умінь і навичок навчальної дисципліни, що реалізується відповідними формами навчального процесу протягом певного часу, визначеного для їх засвоєння.

**Нормативні змістові модулі** – змістові модулі, необхідні для виконання вимог нормативної частини освітньо-кваліфікаційної характеристики. Сукупність нормативних змістових модулів визначає нормативну (обов'язкову) складову індивідуального навчального плану студента.

**Вибіркові змістові модулі** – змістові модулі варіативної частини освітньо-кваліфікаційної характеристики. Дають можливість здійснювати підготовку за спеціалізацією певної спеціальності та сприяють академічній мобільності і поглибленій підготовці за напрямками, визначеними характером майбутньої діяльності.

**Навчальний план** – це основний нормативний документ закладу освіти, за допомогою якого здійснюється організація навчального процесу. Навчальний план містить:

- розподіл залікових кредитів між дисциплінами;
- графік навчального процесу;
- план навчального процесу за семестрами;
- перелік та обсяг вивчення навчальних дисциплін;
- форми проведення навчальних занять та їх обсяг;
- форми проведення поточного та підсумкового контролю, державної атестації.

**Навчальна програма** з дисципліни "Хорове диригування" визначає її загальний зміст, місце та значення у процесі формування диригентсько-хорових знань, умінь і навичок майбутнього учителя музики під час навчального процесу. Навчальна програма містить дані про обсяг дисципліни (у годинах та кредитах), перелік тем і видів занять, дані про підсумковий контроль тощо.

**Компетентність бакалавра музичного мистецтва** – знання, уміння, навички та досвід, які формують професійні властивості учителя музичного мистецтва на рівні, достатньому для якісного виконання ним професійних функцій.

**Компетенція диригентсько-хормейстерська** – сукупність доступних для вимірювання чи оцінювання умінь, знань і навичок, набутих упродовж навчання з дисциплін диригентсько-хорового циклу (хорознавство, диригування, хоровий клас, аранжування) і необхідних для подальшої професійної хормейстерської діяльності у загальноосвітній школі.

## **2. Навчальні задачі з предмета "Хорове диригування"**

На першому курсі здійснюється підготовка диригентського апарату до оволодіння технікою диригування. Пріоритетні позиції належать роботі над постановкою або корекцією постановки диригентського апарату. Студент повинен засвоїти основи диригентської техніки, відповідно до апробованої педагогічної моделі: практика – теорія – самоаналіз – присвоєння знання на репродуктивному рівні. Поряд із прийомами мануальної техніки студенту необхідно набути початкових умінь роботи з хоровою партитурою.

До робочої програми студента мають включатися два твори для хору а cappella та один твір для хору із супроводом. Для початкового етапу засвоєння основ диригентської техніки відбираються твори невеликі за обсягом та прості за змістом. Важливо, щоб кожен твір робочої програми відповідав високому художньому рівню та відрізнявся естетичною цінністю.

Щосеместрова програма також включає два твори шкільного пісенного репертуару, які призначені для застосування у професійній діяльності під час уроків музики та позакласної роботи у загальноосвітній школі.

На другому курсі відбувається поглиблення диригентських знань та удосконалення набутих практичних навичок та умінь, засвоюються більш складні прийоми мануальної техніки на аналогічному за кількістю матеріалі. Розширюються знання студентів у царині жанрів хорової музики із відповідною систематизацією національних, історичних та стильових ознак і специфікою їхніх проявів у вокально-хоровому виконавстві.

На третьому курсі під час вивчення диригування до програми включатися складні практичні завдання у тісному взаємозв'язку з теоретичною підготовкою. Організаційно-навчальна діяльність студента зорієнтована на досягнення високого творчого рівня мислення. У змісті індивідуальних робочих планів студентів передбачається диригування творів, значних за об'ємом, складних за художньо-драматургічним задумом, різнотипних за фактурою, виконавськими завданнями, наприклад частини з кантат, ораторій, оперні фрагменти; оволодіння мистецтвом виконавської інтерпретації.

Здійснюється підготовка до роботи з хором та до диригентської практики в загальноосвітній школі. Тому на індивідуальних заняттях відпрацьовуються робочі (репетиційні) жести, здійснюється письмовий аналіз хорового твору (з додатковим включенням розділу виконавського аналізу), складаються перспективно-прогностичні плани для проведення хорового практикуму.

На четвертому курсі проходить закріплення усіх навичок техніки хорового диригування, набутих за попередній термін навчання, що відбивається у відповідному репертуарі високого ступеня складності.

Семестрові програми мають ураховувати індивідуальність студента, забезпечувати його виконавський розвиток. Засвоєння диригентських знань, умінь та навичок відбувається на матеріалі зразків хорової літератури і шкільного пісенного репертуару, що відповідають програмним вимогам поточного курсу, але передбачають творчий підхід студента до самостійного опрацювання репертуару, щоб надати йому достатню свободу самоконтролю у диригентсько-вокально-моторній сфері.

Теоретичні питання техніки хорового диригування є обов'язковим компонентом навчання у класі хорового диригування та планомірно розподілені на усі вісім семестрів.

**Змістові модулі згідно з вимогами семестрової робочої програми**

<b>Семестр</b>	<b>Змістові модулі згідно з вимогами семестрової робочої програми</b>	<b>Види контролю</b>	<b>Бали</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
1 семестр	ЗМ1. Теорія диригування	Співбесіда	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР – дитячого шкільного пісенного репертуару (1 клас ЗОШ)	Академічний концерт	20
	ЗМ3. Два твори для хору а cappella. Один твір для хору із супроводом	Залік	60
2 семестр	ЗМ1. Теорія диригування	Письмова робота	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР (2 клас ЗОШ)	Академічний концерт	20
	ЗМ3. Два твори для хору а cappella. Один твір для хору із супроводом	Екзамен	60
3 семестр	ЗМ1. Теорія диригування. Усний аналіз одного хорového твору а cappella для чотиригол. мішаного складу	Співбесіда	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР (3 клас ЗОШ)	Академконцерт	20
	ЗМ3. Два твори для хору а cappella. Один твір для хору із супроводом	Залік	60
4 семестр	ЗМ1. Теорія диригування. Анотація на один твір ДШПР	Письмова робота	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР (4 клас ЗОШ)	Контрольне прослуховування	20
	ЗМ3. Один твір для хору а cappella. Один твір для хору з супроводом. Один твір для практикуму роботи з хором	Екзамен	60
5 семестр	ЗМ1. Теорія диригування. Письмова анотація на один твір а cappella для чотиригол. однорідного хору	Співбесіда	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР (5 клас ЗОШ)	Академконцерт	20
	ЗМ3. Один твір для хору а cappella. Один твір для хору із супроводом. Один твір для практикуму роботи з хором	Залік	60
6 семестр	ЗМ1. Теорія диригування	Співбесіда	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР (6 клас ЗОШ)	Академконцерт	20
	ЗМ3. Один твір для хору а cappella. Один твір для хору із супроводом. Один твір для практикуму роботи з хором	Екзамен	60

1	2	3	4
7 семестр	ЗМ1. Теорія диригування	Співбесіда	20
	ЗМ2. Два твори ДШПР (старші класи ЗОШ)	Академконцерт	20
	ЗМ3. Один твір для хору a cappella. Один твір для хору із супроводом. Один твір для практикуму роботи з хором	Академконцерт	60
8 семестр	ЗМ1. Теорія диригування. Реферат на один хоровий твір	Усне опитування, письмова робота	20
	ЗМ2. Робота з хором над твором для однорідного триголосного хору a cappella	Екзамен	40
	ЗМ3. Твір a cappella. Твір великої форми із супроводом	Екзамен	40

### 3. Форми та методи навчання у класі хорового диригування

#### Форми навчання

Вивчення дисципліни "Хорове диригування" ґрунтується на загальноприйнятих дидактичних засадах, які є основою педагогічного процесу освітньої вертикалі (школа, коледж, ВНЗ) та освітньої горизонталі (вузькопредметні педагогічні технології). Усталені форми навчання з хорового диригування в умовах упровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу модифікуються, осучаснюються, збагачуються новим змістом, педагогічними методами та прийомами.

До форм організації навчання у класі хорового диригування в умовах КСМОНП відносяться:

**1) індивідуальні заняття**, що різняться конструкцією навчального процесу за кількістю його учасників:

- студент – викладач – концертмейстер;
- студент – викладач;
- студент – концертмейстер;

**2) групові заняття**, які диференціюються за змістом навчання та цілепокладанням:

- підготовча група, до якої включаються студенти без базової диригентської підготовки;
- підготовча група, яка складається зі студентів, що мають базову підготовку з оркестрового диригування;

- професійна група, утворена з випускників диригентсько-хорових відділень музичних училищ та музичних відділень педагогічних коледжів, які вивчали хорове диригування та мають досвід управління навчальним хором;

- загальна група, яка утворюється з певною педагогічною метою (вивчення творчості окремого композитора, закріплення знань з теорії техніки диригування, підготовка до хорового практикуму тощо);

- творча група, яка включає обдарованих студентів, котрі братимуть участь в олімпіадах, конкурсах і мають схильність до науково-дослідницької діяльності;

**3) конференції** окремого класу хорового диригування; така форма надає можливість поставити узагальнені проблемні завдання, сприяє розвитку креативного та наукового потенціалу студентів (наприклад, обговорення результатів практичної роботи з вокальним ансамблем класу; попередні читання наукових доповідей з метою їхньої апробації; обговорення вражень від спільного відвідування репетицій або концертів);

**4) самостійна робота студентів**, яка може бути здійснена як за допомогою бібліографічних ресурсів, так і шляхом використання комп'ютерно-інформаційних технологій:

- слухання музики на аудіоносіях;

- перегляд відеоматеріалів;

- опрацювання літератури з історії музичного мистецтва;

- конспектування першоджерел з хорознавства та хорового диригування;

- набуття умінь користування інтернет-ресурсами для пошуку необхідної інформації;

**5) практикум** роботи з вокально-хоровим ансамблем окремого класу хорового диригування є можливістю для здійснення перших спроб ведення репетиційної роботи з невеликим виконавським колективом у зручних психологічних умовах. Залежно від змісту діяльності студента має такі різновиди:

- відпрацювання окремих прийомів диригентської техніки;

- вироблення репетиційної техніки;

- робота над елементами хорової звучності;

- опанування методикою розспівування хорового колективу;

- засвоєння методики розучування хорових творів а cappella та із супроводом фортепіано невеликих за обсягом, доступних за фактурною організацією та змістом;

**6) відвідування** хормейстерських майстер-класів, хорових репетицій, концертів хорової, симфонічної, вокальної музики, оперних вистав; така форма роботи надає можливість студентам бути присутніми в умовах живого творення музики, який є процесом інтонаційного втілення художньої форми; інший позитивний чинник застосування даної форми навчання – спостереження за диригентською мовою жестів, особливостями вокальної технології у сольному або ансамблевому виконанні, комунікативним режимом співпраці керівника з хоровим колективом, порівняння різних хормейстерських методик, добір необхідних виконавських та репетиційних прийомів для застосування у власній виконавській практиці.

## Методи навчання

Методи навчання (у практичному аспекті) – це способи роботи викладача і студента, за допомогою яких досягається оволодіння знаннями, навчиками та уміннями, формується світогляд студентів, розвиваються їхні здібності. Вивчення дисципліни "Хорове диригування" передбачає проведення індивідуальних аудиторних занять у взаємодії викладача, студента та концертмейстера, а на старших курсах – роботу з вокально-хоровим ансамблем або хоровим колективом, який є базою для проведення практичної роботи з хором, що також проводиться під контролем та за консультативного сприяння викладача.

Методи навчання у класі хорового диригування вищої школи можна класифікувати за різними основами:

### 1) за джерелом знань:

- знання, які надає викладач у вербальній формі: пояснення, інформація про композитора, жанрові та стильові ознаки хорових творів, теорія техніки диригування тощо; організація самостійного пошуку знань студентом;

- знання, які студент здобуває під час прослуховування (ілюстрації) хорових творів у виконанні концертмейстера, у ході ознайомлення із аудіо- та відеоматеріалами або у живому виконанні;

- знання, що студент здобуває самостійно під час опрацювання фахової літератури з історії хорового мистецтва, хорової літератури, хорознавства, а також працюючи з інтернет-ресурсами;

### 2) за видами діяльності:

- творчий діалог – співбесіда викладача та студента з метою добору художньо доцільних мануальних алгоритмічних моделей для семантично-мовного втілення хорового твору;

- демонстрація викладачем ідеальної моделі мануальної трактовки твору;

- робота студента з концертмейстером за принципом репетиційного практикуму з уявним хором;

- самостійна робота студента над хоровою партитурою – комплексний аналіз хорової партитури, виконання на фортепіано хорового твору, вивчення окремих партій, спів акордів; відпрацювання прийомів репетиційної техніки (у тому числі з різними формами комбінування гри, співу та диригування);

- практикум роботи студента з хоровим колективом (вокально-хоровим ансамблем), апробація плану розучування хорового твору;

### 3) за логікою навчального процесу:

- становлення мануальної техніки хорового диригування;

- розширення жанрової сфери виконуваної хорової музики та поглиблення знань щодо специфіки виконавських стилів у хоровому мистецтві;

- формування вербальних умінь у галузі теорії техніки диригування;

- набуття досвіду аналізу хорового твору: усна анотація, письмова анотація, розширений аналіз, усний комплексний аналіз, реферат на хоровий твір;



- становлення понятійно-термінологічного апарату в галузі хорового диригування та управління хором;
- формування діагностичних, аналітичних, корекційних, комунікативних та сугестивних умінь проведення хорового практикуму;
- присвоєння диригентсько-хорових знань та навичок, сформованість практичних хормейстерських умінь і, як наслідок, набуття диригентсько-хорової компетентності, тобто здатності обґрунтовано мислити та ефективно творити у межах хормейстерської складової професійної діяльності вчителя музики.

#### **4. Форми педагогічного контролю**

Педагогічний контроль у процесі вивчення дисципліни "Хорове диригування" – це система перевірки:

- результатів навчання у класі диригування та у позакласній роботі;
- рівня розвитку диригентсько-хормейстерських якостей майбутнього вчителя музики;
- ступеня сформованості студентів як майбутніх керівників вокально-хорових колективів у закладах освіти.

Існування та удосконалення різних видів педагогічного контролю пояснюється спонукальною та діагностичною роллю перевірки навчальної діяльності студентів.

**Формою поточного контролю** є перевірка виконаного домашнього завдання з хорового диригування на кожному індивідуальному занятті. Залежно від календарного плану це може бути як ознайомлення з певним хоровим твором, так і вивчення напам'ять окремих його частин або форми у цілому, різні види практичного опанування партитурою або історико-теоретична підготовка тощо.

**Форми тематичного, або модульного, контролю** обумовлені змістовою складовою кожного модуля, здійснюються за спеціальним графіком та проводяться шляхом оприлюднення результатів роботи перед "студентським журі" окремого класу хорового диригування під головуванням відповідального викладача (наприклад, здача дитячого шкільного пісенного репертуару) або проводяться у вигляді контрольних письмових робіт чи усної співбесіди з питань теорії мануальної техніки, письмових аналітичних робіт.

**Формами підсумкового (щосеместрового) контролю** з дисципліни "Хорове диригування" є заліки та екзамени, які традиційно проводяться у формі виступу студента у супроводі концертмейстера перед комісією викладачів секції хорового диригування та у присутності усіх студентів певного курсу навчання.

**Формою заключного контролю** під час вивчення дисципліни "Хорове диригування" є іспит у восьмому семестрі. Студент має продемонструвати уміння диригентського управління хоровим колективом на прикладі виконання двох творів – а cappella та із супроводом – та навички ведення репетиційного процесу з

розучування хорових творів. Також студент має здійснити роботу з комплексного аналізу одного хорового твору та представити його у вигляді реферата – індивідуального навчально-дослідного завдання. Мета заключного контролю – діагностувати систему і структуру набутих знань, навичок та умінь з хорового диригування та методики роботи з хором. Заключний контроль також дає змогу визначити ефективність усього дидактичного процесу як у кожному окремому класі хорового диригування, так і у межах кафедральної концепції диригентсько-хорового навчання та виховання майбутніх учителів музики.

**Система оцінювання** результатів роботи студента під час вивчення дисципліни "Хорове диригування" в умовах КМСОНП повинна відповідати чітким критеріям, які використовуються з метою встановлення факту ступеня відповідності чи невідповідності засвоєних студентами знань, навичок та умінь цілям і завданням навчання та програмним вимогам з хорового диригування.

**Шкала оцінювання** у ході проведення підсумкового та модульного контролю:

90–100 балів – "відмінно" (A);

75–89 балів – "добре" (BC);

60–74 балів – "задовільно" (DE);

35–59 балів – "незадовільно" з можливістю повторного складання (FX);

1–34 балів – "незадовільно" з обов'язковим повторним курсом (F).

### **Критерії оцінювання знань, умінь та навичок з дисципліни "Хорове диригування"**

#### **90–100 балів – "відмінно" (A)**

№ <b>1</b>	Знання, уміння, навички <b>2</b>	Критерії оцінювання <b>3</b>
1	Обсяг семестрової робочої програми	Виконав семестрову робочу програму в повному обсязі
2	Технічна складність педагогічного репертуару	Технічна складність робочої програми з диригування відповідає вимогам поточного семестру навчання або може включати завдання високого художнього порядку, тобто твори підвищеного рівня складності
3	Історико-теоретичний аналіз	Вільно орієнтується у матеріалах з історії створення та виконання хорового твору, його комплексного аналізу, демонструє музичну ерудицію
4	Вербальні уміння	Вільно володіє вербальними уміннями з використанням диригентської та хормейстерської термінології
5	Теоретичні основи диригентської техніки	Повноцінно, ґрунтовно відповідає на питання з галузі теорії мануальної техніки

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
6	Семантика диригентської техніки	На творчому рівні демонструє пластичність, свободу, економність, графічну ясність диригентських рухів, художню доцільність прийомів мануальної техніки
7	Креативність диригентської техніки	Комплементарно застосовує прийоми диригентської техніки відповідно стилю та жанру виконуваних творів, виявляє особистісну переконливість у втіленні пластичного образу
8	Художня інтерпретація	Осмыслено втілює у диригуванні власну виконавську інтерпретацію хорових творів робочої програми, що виявляється, насамперед, у яскравому втіленні художньої форми
9	Особистісні якості диригента	Переконливо виявляє у процесі диригування вольові сугестивно-управлінські якості диригента
10	Артистизм та культура сценічної поведінки	Демонструє адекватну музичному твору емоційність, артистизм як показник глибокого проникнення в образну сферу творів, що надає виступу ознаки професіоналізму, яскравості; виявляє зосередженість, естетичність рухів та диригентського іміджу, переконливість зовнішнього вигляду

## 75–89 балів – "добре" (BC)

<b>№</b>	<b>ЗУН</b>	<b>Критерії оцінювання</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
1	Об'єм семестрової робочої програми	Виконав семестрову робочу програму в повному обсязі
2	Технічна складність педагогічного репертуару	Технічна складність робочої програми з диригування відповідає вимогам поточного семестру початку
3	Історико-теоретичний аналіз	У цілому орієнтується у матеріалах з історії створення та виконання хорового твору, його комплексного аналізу
4	Вербальні уміння	Достатньо володіє вербальними навичками з використанням диригентської та хормейстерської термінології за допомогою спрямовувальних вказівок викладача

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
5	Теоретичні основи диригентської техніки	У достатньому об'ємі дає відповіді на питання з галузі теорії мануальної техніки, демонструє продуктивний рівень засвоєння знань, що відповідає їх змісту у навчальних посібниках
6	Семантика диригентської техніки	Застосовує на продуктивному рівні практичне володіння основними принципами диригентських рухів
7	Креативність диригентської техніки	Застосовує прийоми диригентської техніки, які, в основному, відповідають стилю та жанру виконуваних творів
8	Художня інтерпретація	Добре вітворює виконавську інтерпретацію хороших творів робочої програми відповідно до моделі, запропонованої викладачем
9	Особистісні якості диригента	Рівень особистісних вольових сугестивно управлінських якостей диригента відповідає продуктивному, тобто відпрацьованому у диригентському класі
10	Артистизм та культура сценічної поведінки	В основному, на продуктивному рівні виявляє емоційність, артистизм у ході виступу, зовнішній вигляд охайний, зосередженість переважно рівномірна

**60–74 балів – "задовільно" (DE)**

<b>№</b>	<b>ЗУН</b>	<b>Критерії оцінювання</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
1	Обсяг семестрової робочої програми	Виконав семестрову робочу програму, але робить помилки у музичному та поетичному текстах
2	Технічна складність педагогічного репертуару	Технічна складність робочої програми з диригування недостатньо відповідає вимогам поточного семестру початку за суб'єктивних причин
3	Історико-теоретичний аналіз	Фрагментарно орієнтується у матеріалах з історії створення та виконання хорового твору, його комплексному аналізі
4	Вербальні уміння	Демонструє задовільні вербальні уміння з диригентської та хормейстерської термінології
5	Теоретичні основи диригентської техніки	Дає неповні відповіді на питання з галузі теорії мануальної техніки
6	Семантика диригентської техніки	Має місце елементарний мануально-технічний рівень диригентських рухів

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
7	Креативність диригентської техніки	Застосовує уніфіковані прийоми диригентської техніки, які, в основному, не відповідають стилю та жанру виконуваних творів
8	Художня інтерпретація	Відсутня виразна виконавська інтерпретація хорових творів робочої програми, але має місце відтворення, відповідне до хорової нотації
9	Особистісні якості диригента	Не демонструє переконливий рівень особистісних вольових якостей диригента
10	Артистизм та культура сценічної поведінки	Під час диригування міміка досить одноманітна, не виявляє виразну емоційність, артистизм, не приділяє уваги зовнішнім проявам диригентської естетики (форма одягу, хода, постава, загальна сценічна культура)

**35–59 балів – "незадовільно" з можливістю повторного складання (FX)**

<b>№</b>	<b>ЗУН</b>	<b>критерії оцінювання</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
1	Обсяг семестрової робочої програми	Не виконав або недовиконав семестрову робочу програму
2	Технічна складність педагогічного репертуару	Технічна складність робочої програми з диригування не відповідає вимогам поточного семестру початку
3	Історико-теоретичний аналіз	Не орієнтується у матеріалах з історії створення та виконання хорового твору, його комплексного аналізу
4	Вербальні уміння	Дуже слабо володіє вербальними навичками з використанням диригентської та хормейстерської термінології
5	Теоретичні основи диригентської техніки	Не дає відповіді на питання з галузі теорії мануальної техніки
6	Семантика диригентської техніки	Диригентські рухи безсистемні, примітивні, не відповідають навіть елементарному рівню
7	Креативність диригентської техніки	Тип рухів студента знаходиться на рівні відтворення простих схем, мають місце грубі помилки у малюнку сіток та їх метричній відповідності

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
8	Художня інтерпретація	Виступ студента є зразком схоластичного відбиття абстрактних схем
9	Особистісні якості диригента	Рухи студента невпевнені, розмиті, немає необхідних ауфтактів як показників управління виконанням
10	Артистизм та культура сценічної поведінки	Під час диригування міміка одноманітна, не виявляє емоційності, артистизму, зовнішній вигляд неохайний

**1–34 балів – "незадовільно" з обов'язковим повторним курсом (F)** – виставляється студенту, який не відвідував заняття з хорового диригування та, відповідно, не виконав індивідуальну робочу програму, не вивчав теоретичні питання диригентської техніки, не здійснив необхідний аналіз творів семестрового репертуару.

## 5. Контрольні питання і завдання

### Теоретичні питання для поточного контролю

1 семестр	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Феномен хорового диригування.</li><li>2. Поняття про диригентський апарат, його будову та можливості.</li><li>3. Параметри диригентської постановки рук: позиції, плани, діапазони.</li><li>4. Одиничний диригентський жест (змах) та його елементи: точка, відбиття, прагнення.</li><li>5. Три елементи початку диригентського виконання (увага, дихання, вступ).</li><li>6. Ауфтакт: визначення, структура та функції.</li><li>7. Прийом припинення звучання (зняття звуку) і технічні засоби його виконання у диригуванні.</li><li>8. Засвоєння диригентських сіток у розмірах 2/4, 3/4, 4/4.</li></ol>
2 семестр	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Поняття про простий та складний метр; метроритмічне узгодження, метрична пульсація.</li><li>2. Поняття про основні прийоми передачі метру у диригентському жесті (дво-, три-, та чотиридольного).</li><li>3. Сутність понять "схема" та "сітка" в техніці диригування.</li><li>4. Показ короткочасних динамічних нюансів (<i>crescendo</i>, <i>diminuendo</i>).</li><li>5. Прийоми передачі фразування в диригентському жесті.</li><li>6. Штрих <i>legato</i> в диригуванні.</li><li>7. Поняття про камертон та методи його застосування.</li></ol>
3 семестр	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Властивості диригентського замаху (швидкість, амплітуда, сила, маса, тривалість, напрямок, форма), що забезпечують множинність диригентської інформації.</li><li>2. Функції рук у диригуванні та їх розмежування.</li><li>3. Ритм у музиці; закономірності передачі ритмічних особливостей твору в диригентській техніці; синкопа.</li><li>4. Поняття про музичний темп; метроном; характерні особливості диригування у помірних темпах.</li><li>5. Прийоми передачі гучності динаміки у диригуванні.</li><li>6. Цезури та паузи у контексті музичного твору та їх мануальне відтворення.</li><li>7. Поняття фермати в музиці та прийоми диригентської техніки під час виконання фермат.</li></ol>

4 семестр	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Основні принципи диригентських рухів.</li> <li>2. Характерні особливості диригування у рухливих темпах; засвоєння відповідних метрономічних показників.</li> <li>3. Поняття про складний симетричний метр; вивчення групи шестидольних, дев'ятидольних та дванадцятидольних розмірів у різних темпових показниках;</li> <li>4. Поняття дробленого ауфтакту.</li> <li>5. Прийоми передачі штриха звуковедення <i>marcato</i> та акцентів у диригуванні.</li> <li>6. Членування музичного твору на частини; кульмінації.</li> </ol>
5 семестр	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Диригування "на раз" за різних метричних показників (2/8, 2/4, 3/8, 3/4, 5/8, 5/4).</li> <li>2. Група складних симетричних диригентських сіток (2/2, 3/2, 4/2) у різних темпових показниках; поняття про диригування <i>alla breve</i>.</li> <li>3. Характерні особливості диригування у швидких та дуже швидких темпах; засвоєння відповідних метрономічних показників.</li> <li>4. Правило "тактової спорідненості" у дуже швидких темпах.</li> <li>5. Диригентські прийоми втілення громкісно-динамічних зіставлень.</li> <li>6. Прийоми передачі штриха <i>staccato</i> у диригентському жесті.</li> <li>7. Характерні особливості диригування у дуже повільних темпах; засвоєння відповідних метрономічних показників.</li> </ol>
6 семестр	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Складні несиметричні метри (5/8, 5/4, 7/8, 7/4); засвоєння диригентських сіток для їх передачі у диригуванні залежно від темпу та групування лічильних долей у такті.</li> <li>2. Характерні особливості диригування у повільних темпах; засвоєння відповідних метрономічних показників.</li> <li>3. Показ довготривалих динамічних нюансів (<i>crescendo</i>, <i>diminuendo</i>).</li> <li>4. Зміна темпів постійної швидкості та специфіка мануальних засобів у разі зіставлення темпових показників.</li> <li>5. Прийоми диригування в умовах високих показників гучності динаміки.</li> <li>6. Перемінні розміри та диригентська техніка їх виконання.</li> <li>7. Дитячий шкільний пісенний репертуар (ШПР): навчально-педагогічні умови формування.</li> </ol>



7 семестр	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Одинадцятидольний розмір.</li> <li>2. Поняття агогіки; диригентська техніка в умовах агогічних відхилень.</li> <li>3. Хорова фактура.</li> <li>4. Загальні прийоми диригування поліфонічних творів.</li> <li>5. Ознайомлення з особливостями диригування творів великої форми.</li> <li>6. Робота над оперними сценами.</li> <li>7. Деякі прийоми диригування речитативів та сольних партій у великих формах та оперних сценах.</li> </ol>
8 семестр	Повторення теоретичних питань з техніки хорового диригування за увесь попередній термін навчання.

## 5. Контрольні запитання і завдання

### Контрольні питання для підсумкової атестації

1. Визначте завдання навчальної дисципліни "Хорове диригування".
2. Які знання отримує студент під час вивчення хорового диригування?
3. Що повинен уміти майбутній учитель у галузі мануальної техніки?
4. Яка мета організації групових занять з диригування?
5. Які питання необхідно розкрити під час історико-стилістичного аналізу хорового твору?
6. Які операції передбачає музично-теоретичний аналіз хорового твору?
7. Назвіть методи вокально-хорового аналізу партитури. Як слід проводити виконавський аналіз хорового твору?
8. Розкрийте сутність трьохелементного методу репетиційної роботи з хором.
9. Сутність фактурно-хорового аналізу.
10. Що таке висотно-функціональний аналітичний метод?
11. Охарактеризуйте горизонтально-часовий аналітичний метод.
12. Розкрийте сутність глибинно-акустичного аналітичного методу.
13. У чому відмінність методу вокально-технологічного аналізу?
14. Назвіть поліфонічні форми у хоровій літературі та визначте їх характерні ознаки.
15. Визначте етапи роботи над оперними сценами у класі хорового диригування.

### Завдання для самостійної роботи (ІНДЗ)

Підготовка індивідуального навчально-дослідного завдання (ІНДЗ) з комплексного цілісного аналізу хорового твору за вимогами навчальної програми включається до змісту навчання у щосеместрову програму з хорового диригування

та проходить етапи становлення за принципом "Від простого до складного". Це усна оглядова анотація, письмова анотація, усний тезисний аналіз, письмовий розгорнутий аналіз, на підсумковому екзамені – реферат на один хоровий твір, що входить до індивідуальної робочої програми студента з дисципліни "Хорове диригування". Структура реферату відбиває напрямки комплексного цілісного аналізу хорового твору за наступним планом.

#### **ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ**

1. Біографія та хорова творчість композитора; індивідуальні риси стилю.
2. Біографія автора літературного тексту. Характеристика творчості поета, визначення його ролі в літературі, належність до того ж іншого стилістичного напрямку.
3. Жанрові ознаки хорового твору.

#### **МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ**

У цьому розділі повинні бути представлені особливості музичної форми твору як художнього явища та форми – структури. Крім того, аналіз музичної форми припускає розгляд наступних музично-мовних параметрів:

- 1) тип фактури (гомофонно-гармонійний, поліфонічний, змішаний);
- 2) особливості висотної організації твору (ладо-тональний план, гармонія);
- 3) голосоведення;
- 4) метр, розмір, ритмічний малюнок;
- 5) темп, агогіка.

#### **ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ**

1. Тип і вид хору.
2. Діапазони хорових партій і хору у цілому.
3. Вокальні особливості (характер звуковедення й атака звуку, дихання, теститурні умови).
4. Завдання хорового строю та інтонаційні труднощі кожної партії.
5. Ансамбль загальний, частковий, природний, штучний (труднощі узгодження загальнохорового звучання).
6. Дикція та орфоєпія під час виконання твору, особливості вимови поетичного тексту.

#### **ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ**

1. Особливості диригентської мануальної трактовки хорового твору.
2. Добір художньо доцільних прийомів техніки хорового диригування для повноцінного втілення авторського задуму.
3. Темброво-виражальні засоби хору у створенні виконавської інтерпретації.

Виконання письмової анотації на хоровий твір є важливою формою навчання з предмета "Хорове диригування". Метою такої роботи є підготовка студентів до самостійної хормейстерської діяльності, для чого необхідно сформулювати навички усебічного вивчення хорової партитури. Максимальне наближення до правильного виконавського трактування і вибір хормейстерських прийомів з подолання вокально-хорових труднощів – ось основні задачі, що стоять перед студентом під час розбору хорового твору. Їх вирішення повинне ґрунтуватися на базі знань, набутих під час вивчення спеціальних і теоретичних дисциплін.

### III. РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ІНДЗ

ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ. Перший розділ письмової роботи присвячується авторам музики і літературного тексту. Біографія композитора подається стисло, з опорою на найзначущі факти його життя і творчості. Вельми важливим і водночас складним для студента завданням є розуміння загальнокультурного контексту епохи, в якій жив і творив композитор, розкриття основних стилістичних напрямів у музиці того часу, а також рівня й особливостей розвитку вокально-хорового виконавства.

Докладнішого висвітлення вимагає хорова творчість композитора. Студент повинен виявити його "питому вагу" у спадщині автора, вказати жанри хорової музики, яким композитор надавав перевагу. В окремих випадках студент за допомогою викладача повинен виявити і розкрити індивідуальні риси стилю даного композитора на прикладі аналізованого твору.

Розбираючи твір сучасної хорової музики, студент повинен звернути увагу на переважання у творі новаторських або традиційних музичних прийомів. При цьому необхідно пам'ятати, що їх співвідношення у музиці різних авторів виявляється суто індивідуально.

Виклад біографії автора літературного тексту хорового твору повинен бути гранично стислим або може бути відсутній зовсім. Місце біографії може посісти характеристика творчості поета, визначення його ролі в літературі, причетність до того або іншого стилістичного напрямку. Далі бажано відповісти на питання, які якості літературного першоджерела могли привернути композитора і надихнути його на створення хорового твору: студент повинен розкрити своє розуміння ідеї і змісту літературного тексту.

Якщо аналізований твір є складовою частиною хорового циклу, то бажано охарактеризувати принцип організації його частин і визначити роль та значення даного хору у межах усього хорового циклу.

Якщо предметом аналізу є частина крупного циклічного твору – меси, ораторії, кантати, – то необхідно стисло охарактеризувати шлях розвитку цього жанру в історії музики і знайти нові, оригінальні риси його трактування у творчості даного композитора, охарактеризувати роль і значення аналізованої частини в обсязі цілого твору.

Якщо анотація присвячена хору з опери, то в характеристиці творчості композитора повинна бути висвітлена роль хорових сцен у його операх і більш детально відображено значення хору, що розбирається, у драматургії даної опери.

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ. У цьому розділі необхідно визначити жанрові особливості твору у взаємозв'язку з художньою формою та естетично-образною сферою. У творах для хору жанр може бути визначений як хорова мініатюра, хорова п'єса, хорова пісня, мадригал, мотет, хорал, обробка народної пісні, духовний концерт, хоровий концерт, хорова композиція, хор великої форми

тощо. Студент повинен уміти виділити тематично самостійні розділи форми і визначити їх функції в масштабі цілого.

Крім того, аналіз музичної форми припускає розгляд такого важливого компонента твору, як тип фактурної організації, що є засобом розкриття художнього образу: акордовий, гомофонно-гармонічний, поліфонічний, змішаний (детальніше див. розділ "Формування умінь фактурно-хорового аналізу").

Необхідно зосередити увагу на особливостях тональної структури музики, що підкреслює її тональну стійкість або нестійкість. Відхилення у тональність домінанти, а також у далекі тональності, як правило, пов'язані з динамізмом, гостротою, напруженістю звучання музики. Відхилення у тональності субдомінантної сфери сприймаються менш гостро. Змінний лад, а також різновиди ладів мажору і мінору можуть бути властиві різним національним музичним традиціям, творчості сучасних композиторів, яким притаманний пошук інноваційних виражальних засобів.

Гармонічний аналіз слід почати із загальної характеристики даного хорового твору. Тут потрібно відзначити, до чого прагне автор: до простоти, ясності і прозорості гармонічного викладу чи його ускладненості. У багатьох хорових творах колористична сторона гармонії є одним із важливих засобів виразності, а деколи – і зображальності музики. У цьому розділі анотації слід звернути увагу на інтенсивність пульсу гармонічних змін і на те, наскільки гармонічна вертикаль обумовлена лінарним розвитком голосів, що її складають.

Проаналізувавши каденції, необхідно зробити висновок про їх значення в музичній формі. При цьому треба пам'ятати, що полуавтентичні, полуплагальні, перервані, вторгнені, повні недосконалі каденції є засобом відносного розчленування музичної форми, на відміну від повних досконалих каденцій.

У розділі "Голосоведіння" повинен бути виявлений характер мелодичного розвитку основного голосу або ряду голосів у поліфонічному викладі. Частіше студенти обмежуються констатацією інтервальної будови мелодичної горизонталі, не виявляючи при цьому її виразної суті. Мелодії як основному засобу музичної виразності повинне відповідати індивідуальне тлумачення, обумовлене образно-емоційним складом конкретного хорового твору. Наприклад, пощабельний або плавний мелодичний розвиток може відповідати образній сфері спокою або споглядальності. Зламана, стрибкоподібна мелодія, як правило, передає стан турботи, схвильованої поривчастої, емоційної загостреності тощо.

Виразність мелодії визначається не тільки її малюнком, але і структурною будовою. Так, структурне дроблення відповідає розвивальному типу музичного викладу і пов'язане з образами, позбавленими статичності. Періодичність більшою мірою відповідає образно-емоційній урівноваженості. Структурне підсумовування, як правило, є смисловим об'єднанням елементів музичної форми.

Характеризуючи метр, розмір, ритм, студент повинен знайти відповідь на питання, якою мірою вони відображають виразну суть музики. Метр і його

конкретний вираз (розмір) можуть бути пов'язані з певною жанровою спрямованістю музики. Якщо у творі зустрічаються характерні ритмічні фігури (синкопи, остінатний, пунктирний ритм), то потрібно охарактеризувати їх виразне або образотворче значення. Необхідно визначити основну ритмічну одиницю – тривалість, що зустрічається найчастіше, яка є основою ритмічного руху.

У разі відсутності вказівок метронома трактування швидкого і повільного темпів та їх відтінків повинне відповідати традиціям і нормам стилю, які властиві певній епосі. Наприклад, стабільність, "моторика" темпового руху є нормою для музики бароко і класицизму, гнучкість і свобода властиві стилістиці романтизму. Міра швидкого темпу визначається повноцінністю виконання найдрібніших тривалостей. Міра повільного темпу визначається задачею збереження єдності форми. Агогіка є засобом динамізації музичної форми або, навпаки, гальмуванням у її розгортанні, зміни темпу можуть бути пов'язані з певними виразними і зображальними можливостями музичної мови.

Оскільки форма хорового твору обумовлена змістом літературного тексту, то її розгляд повинен здійснюватися у тісному взаємозв'язку з образно-змістовою стороною літературного першоджерела. Слід уникати констатацій і перерахувань засобів музичної виразності, непідкріплених висновками про їхнє образно-смісловне значення.

У творах з інструментальним супроводом слід звернути увагу на наступні моменти: чи є тематичний зв'язок між вступом і наступними побудовами; який його образно-емоційний склад і якими засобами музично виразності він досягається; чи є вступ тональною і темповою настройкою для хору; яка роль супроводу (дублювальна, самотійна) і які особливості його фактури; аналіз гармонічних структур, що припускає повний розгляд вертикалі, має включати і інструментальний супровід.

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ.** У цьому розділі анотації перед студентами стоїть непроста задача з виявлення основних виконавських труднощів твору і визначення хормейстерських прийомів для їх подолання.

Визначення типу і виду хору іноді може бути розглянуте як прояв певного стилістичного напрямку або традиції в хоровому виконанні. Вибір того або іншого типу і виду хору може бути продиктований прагненням автора до розкриття певних темброво-звукових можливостей хору, відповідних ідеї і образам даного твору.

Після визначення діапазонів хорових партій і хору у цілому необхідний висновок про теситурну зручність або незручність їх викладу. З останнім може бути пов'язана низка вокально-хорових труднощів, що вимагають подолання у процесі роботи з хором. Нерівноцінність теситурних співвідношень голосів хорової партитури може спричинити завдання штучного динамічного "вирівнювання" неансамблюючих співзвуч. У таких випадках у розділі "Ансамблеві

труднощі" потрібно вказати, яким чином досягається необхідна динамічна рівновага.

Характер звуковедення й атака звуку розглядаються з точки зору їх виразних можливостей, за допомогою яких розкривається образний зміст твору. Звуковедення й атака звуку нерозривно пов'язані із співацьким диханням. Його механізм розглядається як тип групового, генерального або ланцюгового дихання. Відповідно до образного змісту хорового твору або його фрагмента, характер співацького дихання може охоплювати широкий спектр проявів: активне, повне, спокійне, стрімке, легке, поверхове, дуже швидке тощо.

Вокальні труднощі у хоровому виконанні можуть бути пов'язані з особливостями мелодичного рельєфу хорових партій. Особливу увагу слід звернути на позиційну рівність у виконанні висхідних і низхідних мелодичних стрибків, що захоплюють звуки різних регістрів. Також певною вокальною складністю є довга витримка звуків високої теситури або "перехідних" звуків. Вокальні труднощі такого типу долаються у процесі "вспівування" твору. Хорове виконання неможливе без опори співацького дихання, за допомогою якого долаються не тільки вокальні труднощі, але і труднощі строю.

Аналіз основних інтонаційних труднощів повинен спиратися на закономірності зонно-темперованого строю, який лежить в основі вокального виконання. У партитурі необхідно визначити найскладніші виконавські моменти горизонтального та вертикального строю, розібрати їх із вказівкою того, як інтонується певний хроматичний хід, мелодичний стрибок або гармонічна вертикаль та її найбільш "показові" звуки. Часто інтонаційні труднощі ускладнюються такими чинниками, як особливості темпу, динаміки, регістрів, теситури. Відповідаючи на питання, як подолати ці труднощі, необхідно пам'ятати, що повільний темп не сприяє збереженню строю, особливо у виконанні а саррелла, а швидкий темп ускладнює виконання інтонаційно незручних моментів. Тому у процесі репетиційної роботи необхідно чергувати різні темпи, а окремі мелодичні ходи або акордові з'єднання по вертикалі, відпрацьовувати поза ритмом, за рукою диригента. Удосконаленню строю сприяє виконання із закритим ротом, при якому слуховий контроль виконавців стає пильнішим. Переважання тихої звучності може спричинити ослаблення ролі дихання і втрату відчуття міцної вокальної опори у виконанні, тому доцільно чергувати проспівування твору або його фрагментів у різній динаміці та із застосуванням різних вокальних штрихів.

Ансамблеві труднощі. Студент повинен уміти виявити основні ансамблеві труднощі і шляхи їх подолання. Основними елементами ансамблевого звучання хору є ритм, темп, дикція, динаміка, тембри голосів. Темповий і ритмічний ансамбль припускає єдність відчуття і дотримання хором дольової пульсації у швидких темпах, а також внутрішньодольової пульсації в помірних і повільних темпах, єдність агогічних змін. У творах із супроводом необхідно визначити, чи допомагає хору партія супроводу у досягненні загального ритмічного і темпового

ансамблю, чи її самотійна роль це завдання ускладнює. Завдання динамічного ансамблю розглядаються у зв'язку із фактурою викладу і необхідністю створення штучного ансамблю.

Розбір дикційних труднощів повинен стосуватися незручних поєднань голосних та приголосних звуків у співі. Правила вокальної вимови тексту розбираються залежно від характеру звуковедення і штрихових позначень у музичному тексті, при цьому необхідно дотримуватися орфоепічних правил, які існують у кожній мові та є показником виконавської культури.

**ВИКОНАВСЬКИЙ ПЛАН.** Цей розділ включає розкриття особливостей фразування, що відображає або гнучкість динамічного розвитку, або його монотонну статичність, або прагнення композитора до контрастних динамічних зіставлень у музиці даного хорового твору, в якому потрібно виявити всі кульмінації і продумати вибір виконавських засобів, за рахунок чого вони повинні бути здійснені. У виконанні твору повинні бути відображені особливості темпового руху і міра його агогічності.

Тембри голосів і нескінченна різноманітність їх нюансів залежать від характеру вимови тексту, його образно-смыслового втілення у співі. Ця ансамблева задача є однією з найважливіших у колі виконавських засобів, що характеризують хор як єдиний у своєму роді "вимовляючий" музичний інструмент.

Студент має визначити особливості диригентської мануальної трактовки хорового твору. Гнучке комбінування параметрів диригентської постановки (позицій, планів, діапазонів) та властивостей диригентського жесту (швидкість, сила, маса, амплітуда тощо) має бути підпорядковане завданню втілення засобів музичної виразності, характеру твору з метою семантичного відтворення його художньо-образного змісту. Добір художньо доцільних прийомів техніки хорового диригування сприятиме повноцінному втіленню авторського задуму.

Кінцевою метою виконавського плану стає узагальнення усіх засобів музичної виразності та почуття естетичної міри під час їх застосування для якомога глибшого розкриття авторської концепції хорового твору у процесі виконавської інтерпретації.

## IV. ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ З ДИСЦИПЛІНИ "ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ"

### ПЕРШИЙ СЕМЕСТР

**Хорове диригування** – мистецтво управління колективним виконанням музики хором, ансамблем; здійснюється спеціальною особою – диригентом (капельмейстером, хормейстером). У результаті взаємодії виконавців на чолі з диригентом створюється "живий інструмент", що дозволяє творчо інтерпретувати музичний твір. Мистецтво диригування засноване на історично розвиненій системі жестів та базується на загальнозрозумілих рухах, що зустрічаються в життєвій практиці. Найважливішим, специфічним диригентським жестом, що забезпечує єдність виконання, є ауфтакт. Система ауфтактов оформлена в спеціальних циклічних рухах – диригентських сітках. Окрім ауфтактових (застережливих, ритмічно оформлених) рухів, диригент користується й іншими, наприклад, супроводжувальними жєстами, застосовує різні умовні жєсти. Велике значення під час диригування мають також погляд, міміка, поза і взагалі увесь вигляд диригента. Сукупність диригентських засобів спрямована на втілення виконавцями творчого задуму диригента; при цьому важливу роль виконує і так званий зворотний зв'язок – сприйняття диригентом результатів свого управління. Оскільки диригування – специфічний вид виконання (не безпосередньо, а через інших музикантів – співаків), вирішальне значення має здатність впливу диригента на виконавців, диригентська воля.

#### **Поняття про диригентський апарат, його будову та можливості**

Диригентський апарат – фізичний апарат диригента – є засобом його спілкування з хором. Складовими диригентського апарату є: руки, корпус, ноги, голова, обличчя. За допомогою диригентського апарату керівник колективу може опосередковано встановити та підтримувати контакт із виконавцями, пластично втілювати характер музики та власний еталон хорової звучності, художню форму. Диригентський апарат скеровується думкою, волею, відчуттями та слухом диригента.

#### **Параметри диригентської постановки рук: позиції, плани, діапазони**

Руки рук диригента відбуваються у трьох вимірах: висота, ширина і глибина, що у результаті створює об'ємність, просторовість диригентських жестів, можливість їх різноманітних комбінацій та поліморфність (велику кількість форм втілення). У диригентській практиці склалися основні параметри постановки рук, що надають жєстам конструктивності та ясності, – це позиції, плани та діапазони.

**Позиція** в диригуванні – висотне положення рук на уявній площині. Застосовуються три основні диригентські позиції:

- низька – руки знаходяться на лінії талії. Використовується під час диригування фортепіанного (оркестрового) супроводу та як прийом для показу тихої звучності;

- середня – руки розташовані на рівні середини грудної клітини. Вважається "робочою позицією" під час керування хором без супроводу;



- висока – диригент піднімає руки на рівень плечевого поясу. Використовується як прийом для звернення до високо розташованих груп хору та в кульмінаційних зонах.

**План** у диригуванні – це віддаленість рук від корпусу в напрямку виконавського колективу, що відповідає такому просторовому параметру, як глибина. Диригентські рухи розгортаються в трьох планах:

- дальній план – руки висунуті вперед, злегка зігнуті для забезпечення гнучкості в руках. Цей план широко застосовується під час звернення до партій, які виконують найбільш важливий тематичний матеріал, особливо в поліфонічній фактурі. Використовують його і під час виконання в голосній динаміці, в кульмінаціях;

- середній план – руки напівзігнуті в ліктьовому суглобі під прямим кутом і злегка висунуті вперед. Цей план використовується найбільше, оскільки він зручний, та має назву "робочий";

- ближній план – диригентські рухи здійснюються близько до корпусу в межах естетичності, зручності та зрозумілості. Застосовується як прийом, якщо необхідно виконати філіровку звуку від f до p, позначити pp, ppp, при виконати прийом sp (субіто піано).

**Діапазон** у диригуванні – відстань між руками на уявній площині. Основними діапазонами вважаються:

- вузький – руки наближені одна до одної на відстані не більше ніж довжина власної кисті, що визначає незначний розмах рухів; застосовується під час керування сольними проведеннями, окремою звуковою лінією, під час виконання у невеликих динамічних показниках – тихій звучності;

- середній – відстань між руками дорівнює ширині корпусу. Цей діапазон є найбільш зручним та естетичним, тому розглядається як "робочий", тобто такий, що використовується найбільш широко;

- широкий – руки розведені на площині на значній відстані одна від одної, але не на всю довжину руки. Визначити правильність ширини жесту можна, контролюючи положення передпліч: у будь-якому випадку вони повинні бути розташовані паралельно. Використовується для керування tutti (загальним складом) хору за великої звучності, що виражається у таких показниках гучності динаміки, як ff, fff, а також є одним із прийомів для передачі кульмінаційних моментів у творі.

### **Одиничний диригентський жест (змах) та його елементи:**

#### **точка, відбиття, прагнення**

У техніці диригування під одиничним диригентським жестом (у деяких джерелах – змахом) розуміють окремих мануальний рух, що за музичним часом відповідає тривалості однієї лічильної долі метру. Структура одиничного диригентського жесту включає три елементи:

- точка долі – момент початку кожної лічильної одиниці, що визначається у русі кистьовим туше на уявній площині. Характер туше обумовлений штрихом звуковедення, тому кистьові визначення точки долі можуть бути виконані або

легким дотиком (*legato*), або ударом певної інтенсивності (*non legato*, *staccato*, *marcato*);

- відбиття – висхідна фаза руху, що слідує за точкою долі та певною мірою відбувається за законом інерції руху;

- прагнення – нисхідна фаза руху у напрямку наступної долі, яка скеровується вольовим зусиллям диригента.

Швидкість руху під час виконання відбиття та прагнення також залежить від артикуляційних показників, у зв'язку з чим вона може бути рівномірною або нерівномірною (див. штрихи звуковедення).

### **Три елементи початку диригентського виконання: увага, дихання, вступ**

**Увага** – прийом, що є першим елементом початку диригентського виконання, за якого руки знаходяться у необхідній позиції на уявній площині, а погляд диригента спрямовується на колектив. Увага є засобом сугестивного впливу диригента на хоровий колектив та формує стан психологічної готовності виконавців до процесу фонації.

**Дихання** – жест диригента, що передує вступу хорового колективу та має за мету зорганізувати колективний вдих. Швидкість, інтенсивність, амплітуда жесту при цьому передають відповідно швидкість, силу та об'єм співацького вдиху, який, у свою чергу, обумовлений особливостями музичного твору.

**Вступ** – прийом, що є третім елементом початку диригентського виконання, той момент початку виконання, який утілюється за допомогою прийому "точки звукоутворення" конкретного, необхідного за музичним контекстом типу. Прийом "точка-дотик" відповідає штриху звуковедення *legato* (м'яка атака звуку), прийом "точка-удар" використовується в умовах штрихів звуковедення *non legato*, *staccato*, *marcato* (тверда атака звуку), але кожному штриху будуть притаманні необхідна сила та маса жесту.

### **Ауфтакт: визначення, структура та функції**

**Ауфтакт** (нім. *auf* – над і лат. *tactus* – дотик) – замах, попередній замах, жест-імпульс, специфічний диригентський жест, що передує та організує виконання відносно характеру, темпу, ритму, динаміки, штриха, початку, закінчення, фермат; у співі також – показ вдиху перед атакою звуку. Щоб забезпечити одночасність співацького вдиху у хорі, початок ауфтакту (момент вдиху) слід передувати невеликим імпульсним рухом кисті.

**Структура ауфтакту** така:

- "точка-імпульс" – умовна точка на уявній площині, від якої відштовхуються руки диригента з метою організації синхронного співацького вдиху у хорі;

- "замах" – фаза руху рук після "точки-імпульсу" удовж долі, за рахунок якої виконується ауфтакт. Саме на цій стадії здійснюється прийом загально-хорового вдиху;

- фіксація замаху у найвищій його точці, що у вокально-хоровій техніці відповідає прийому "затримки" дихання безпосередньо перед початком фонації;

• "прагнення" – фаза руху рук до точки, яка знаходиться на площині: мається на увазі точка звукоутворення долі, з якої вступає хор.

### **Функції ауфтакту**

Під час виконання ауфтакту застосовуються специфічні прийоми, що надають йому багатоінформативності, біфункційності з метою відображення засобів музичної виразності, характеру музичного образу, певних особливостей вокально-ансамблевої техніки. Ауфтакту притаманні певні семантичні властивості за умови його адекватності музичному контексту, що ми і називаємо функціями ауфтакту:

- відображення темпу твору за рахунок швидкості руху рук; активні жести відповідають швидким темпам, стримані – помірним, спокійні – повільним;

- темп і гучносна динаміка втілюються в амплітуді: у швидких темпах застосовується невелика амплітуда, а пропорційно уповільненню темпу у жести відбувається збільшення амплітуди; за динамічних показників *p*, *pp*, *ppp* використовується невелика амплітуда, а у разі показу голосного звучання (*f*, *ff*, *fff*) – амплітуда велика;

- початковий штрих звуковедення втілюється у характері поштовха "точки-імпульсу";

- характер виконання музичного твору передається жестом відповідної сили (м'язова напруга певної інтенсивності);

- найважливіший компонент виконання – організація загальнохорового співацького вдиху: швидкість, об'єм, насиченість і характер колективного співацького вдиху обумовлюють швидкість, амплітуду, об'єм та силу жесту в ауфтакті.

### **Приєм припинення звучання (зняття звуку) і технічні засоби його виконання у диригуванні**

**Зняття звуку** – у техніці диригування прийом, що визначає момент закінчення виконання певної музичної структури: окремого звуку, фрази, речення, періоду, частини або твору взагалі. Приєм зняття звуку має такі елементи: підготовленість зняття, що потребує наявності ауфтакту з точкою-імпульсом на долі, що передує тій, яку знімають (за одну долю до зняття); диригентська точка у момент припинення звучання – виразний дотик рукою до уявної площини, що позначає у просторі та часі момент закінчення виконання; фіксація – короткочасна затримка рук у точці зняття, що надає жесту завершеності, конструктивності та відповідає категорії диригентської виконавської культури.

### **Засвоєння основних диригентських схем у розмірах 2/4, 3/4, 4/4**

Під час вивчення основних диригентських схем – 2/4, 3/4, 4/4 – необхідно спиратися на поняття про метр та схему, відоме студентам з курсу елементарної теорії музики. Необхідно засвоїти систему відповідності: кількість рухів диригента дорівнює кількісним показникам долей у такті, а також загальноприйнятим напрямкам жестів під час їх чергування.

**Дводольний метр** має характерну особливість – виключно вертикальна траєкторія мануальних рухів, причому нисхідний жест – сильний (метричний

акцент), а висхідний – послаблений. Порушення цього правила веде до нівелювання метричної основи схеми. Загальнорозповсюджена помилка – передача дводольного метру в горизонтальному вигляді, що унеможливорює показ чергування сильних та слабких долей у такті.

**Тридольний метр** відрізняється наявністю одного метричного акценту на першій долі з подальшим планомірним послабленням сили руху на другій та третій долях. Специфіка схематичного рішення тридольного метру:

- перша доля – нисхідна вертикаль;
- друга доля – горизонтальна траєкторія руху рук у протилежних напрямках;
- третя доля – діагональ, яка передається легким жестом за похилою висхідною траєкторією із зустрічним напрямком руху рук; третя доля має з'єднати, замкнути алгоритм схеми у завершеної конструкції.

**Чотиридольний метр** як складний (містить два простих дводольних метри), передається відповідною схемою, що складається з чотирьох рухів:

- перша доля (сильна – метричний акцент) – нисхідна вертикаль з інтенсивним натиском у жесті;
- друга доля (слабка) – горизонталь за зустрічного руху рук із послабленням м'язової напруги;
- третя доля (відносно сильна) відповідає метричному акценту меншої інтенсивності (порівняно з першим) і також потребує достатнього м'язового нажиму, вона є горизонтальною, за якою руки рухаються у протилежні сторони;
- четверта доля (найслабша) визначається як діагональ та передається максимально можливим легким, послабленим жестом за похилою висхідною траєкторією із зустрічним напрямком руху рук.

## ДРУГИЙ СЕМЕСТР

### Поняття про простий та складний метр. Метроритмічне узгодження.

#### Метрична пульсація

**Метр** (грецьк. *metron* – міра) – послідовне чергування сильних і слабких долей (пульсацій) у ритмічному русі. Сильна доля утворює метричний акцент, за допомогою якого музичний твір поділяється на такти. **Простий** (2-, 3-дольний) **метр** відрізняється однією сильною долею у такті; **складний метр** включає декілька простих; **змішаний метр** (п'яти-, семидольний) складається з декількох неоднорідних простих. Вираз метру числом певних ритмічних одиниць (вісімок, четвертних тощо) називається **тактовим (метричним) розміром** і позначається на початку музичного твору над нотним станом (після ключа). Відчуття та усвідомлення метру – необхідна умова управління виконавським процесом у хоровому колективі. Під час диригування метр наочно відбивається у диригентській сітці.

Збіг метричного та ритмічного акцентів у такті визначається як **метроритмічне узгодження**. За метроритмічного узгодження звук, що припадає на сильну долю, одночасно є і більш довгим.

## **Поняття про основні прийоми передачі метру у диригентському жесті (дво-, три-, та чотиридольного)**

Під час засвоєння основних диригентських схем необхідно усвідомити загальні прийоми, що будуть характерними для кожного метру та водночас піддаються систематизації згідно з сутністю метру в музиці. Осмислене володіння цими прийомами надасть можливості більшої оптимізації подальшого опанування новими, більш складними видами музичних розмірів у диригуванні.

До основних прийомів передачі метру в диригентському жесті відносяться: ясний малюнок диригентської сітки; рівномірне чергування напруження та розслаблення м'язів рук, що відповідає чергуванню сильних та слабких долей у такті; правильне спрямування мануальних рухів за відповідними траєкторіями: вертикаль (нисхідна або висхідна), горизонталь (зустрічний або протилежний рух) та діагональ.

### **Сутність понять "схема" та "сітка" в техніці диригування**

*Схема* диригентська – умовно-графічне визначення чергування долей у такті, за якого кожній долі відповідає лінія схеми, що має певний напрямок. Схема абстрагована від конкретики музичного контексту та відображає лише метричну будову твору.

*Сітка* диригентська – художньо доцільний малюнок, що здійснюється руками диригента, відповідно до напрямків долей схеми, з метою втілення засобів музичної виразності виконуваного твору. Форма та структура малюнка мають відбивати характер звуковедення, темпоритм, стабільну та рухливу динаміку. У даному визначенні термін "форма" використовується у значенні зовнішнього вигляду, обрису, а термін "структура" – як внутрішня будова, певний взаємозв'язок складових частин цілого.

### **Показ короткочасних динамічних нюансів (crescendo, diminuendo)**

Короткочасні динамічні нюанси – це поступове збільшення сили звучання на невеличкому проміжку музичного часу (декілька тактів). У техніці диригування посилення звучання – *crescendo* – передається за допомогою певних модифікацій жесту: поступове збільшення амплітуди, м'язового напруження та маси жесту; поступове послаблення сили звучання – *diminuendo* – відповідно потребує якісно протилежних прийомів: поступового зменшення амплітуди, м'язового напруження та маси жесту. Наочна переконливість показу цих динамічних відтінків залежить від осмисленого аналізу музичного тексту та володіння навичками планомірного розподілу змінних фаз у руховому процесі.

### **Прийоми передачі фразування в диригентському жесті**

У теорії музики термін "*фраза*" (від грецького *phrasis* – вираз) визначається як невелика, відносно закінчена частина музичної теми (послідовність двох–трьох мотивів, але не більше музичного речення) або як фрагмент музики, що під час виконання відділяється цезурою. У вченні про музичну форму фразою називають побудову, що займає проміжне положення між мотивом та реченням.

У диригентській трактовці передача фразування визначається логікою розвитку музично-поетичного тексту і застосовується з метою найбільш яскра-

вого, виразного та правильного розкриття образного змісту твору за допомогою певних диригентських жестів. Визначення кордонів фрази у хоровому творі можливе за декількома ознаками: це фразировочні ліги (слід відрізняти від артикуляційних), висотно-інтонаційний розвиток, смисловий розвиток. Тому диригентське втілення фрази потребує попереднього змістовного аналізу, що надасть можливості з'ясувати контури фрази, її виразної достовірності. Таким чином, для передачі **фразування** диригент має володіти технічними прийомами, що відбивають логіку фразового розвитку як мікроформи:

- початковий етап розвитку фрази передається жестами, невеликими за амплітудою та м'язовим напруженням;
- фаза розвитку передбачає збільшення названих вище властивостей диригентського жесту;
- смислова вершина – кульмінація фрази – має бути підготовлена замахом та виділена прийомом "нажим";
- закінчення фрази потребує невеликого зменшення жестів (амплітуди та сили) відповідно до фази спаду розвитку.

### **Штрих legato в диригуванні**

**Легато** (від італ. legato – зв'язно злито, плавно) – один із засобів музичної артикуляції, штрих звуковедення, що передбачає зв'язне поєднання звуків. У хоровому диригуванні легато – основоположний прийом, за допомогою якого можливе втілення співацької кантилени. Забезпечення відповідної якості жесту обумовлене виконанням наступних прийомів:

- використання прийому "точка – дотик" (обережне торкання кистю до точки кожної лічильної долі);
- застосування малюнка диригентської сітки, що складається з опуклих, увігнутих та округлих ліній;
- відносно рівномірна швидкість рухів під час виконання структурних елементів долі – відбиття та прагнення;
- штрих legato може виконуватися із використанням усіх видів маси жесту (кистьова техніка, ліктьова техніка, рухи цільно-гнучкою рукою від плечового суглобу).

### **Камертон та його значення у роботі з хором**

**Камертон** (нім. kammerton від kammer – кімната і ton – звук) – інструмент для фіксації та відтворення стандартної висоти музичних тонів у вигляді металевої виделки на ніжці. Існують камертони у тоні "ля" або у тоні "до"; хроматичні камертони, що здатні відтворити усі звуки гами, а також камертони, що відтворюють тризвуки. Найбільш розповсюдженим є камертон, настроєний на висоту звуку "ля" першої октави. **Камертон винайшов у 1711 році Дж.Шор (Англія)**. У різні періоди історії музики частота коливань, а отже, і висота звуку "ля" суттєво змінювалися. Зараз прийнята настройка камертону "ля" з відповідністю до **440 герц** (коливань у секунду). У роботі з хором використовується як еталон висоти під час настроювання у певній тональності. У процесі настроювання на тонічний тризвук основної тональності бажано спиратися на інтервали,

що є довершеними або недовершеними консонансами. Небажаними є прийоми пошуку тональності шляхом різноманітних секундних ходів. Робота з камертоном є необхідною умовою співу а *cappella*.

## ТРЕТІЙ СЕМЕСТР

**Властивості диригентського замаху (швидкість, амплітуда, сила, маса, тривалість, напрямок, форма), що забезпечують множинність диригентської інформації (за С.А.Казачковим)**

**Властивості диригентського жесту (замаху) – характерні особливості диригентських рухів, що забезпечують їх виразність, поліморфність, комплементарність та, власне, складають "мануальну диригентську мову":**

- тривалість – час, протягом якого продовжується захват;
- амплітуда – шлях, який рука проходить у просторі, здійснюючи той чи інший захват;
- швидкість жесту показує відношення шляху амплітуди замаху до його тривалості: чим більша амплітуда за постійного часу, тим більша швидкість, і навпаки;
- маса замаху визначається частиною руки, на яку припадає основне навантаження у конкретному жесті: уся рука, передпліччя чи кисть;
- напрямок замаху може бути вертикальним, горизонтальним, похилим, спрямованим уперед, від корпусу та зворонь, до корпусу;
- форма замаху – малюнок складових компонентів диригентської схеми: прямолінійні, криволінійні, опуклі, округлі, овальні та змішані лінії;
- сила замаху – відображення в жесті відповідної інтенсивності звуку, що виявляється у певному м'язовому напруженні рук.

### **Функції рук у диригуванні та їх розмежування**

У процесі становлення диригентської практики та її теоретичного узагальнення сформувалася єдина точка зору у питанні щодо функцій рук диригента.

**Права рука** відповідає за контролювання темпу та метру, що визначається загальноприйнятим терміном "тактування". У ході тактування важливо дотримуватися графічної ясності малюнка диригентської сітки та передачі метричної пульсації.

**Ліва рука** переважно виконує завдання управління художньо-виражальними засобами та за допомогою ряду спеціальних прийомів передає особливості ритму, мелодичного розвитку, рухливого динамічного нюансування, гучносно-динамічних контрастних співставлень, а також елементи управління вокально-технічною складовою хорового виконання: атака звуку, дихання, інтонування, звуковедення тощо.

Але таке **функціональне розгалуження** є досить умовним: у процесі репетиційного та сценічного управління хором можуть мати місце і часткове "дзеркальне" дублювання дій протилежної руки (роль якої набуває більшої значущості у конкретний момент виконання), і функціональна взаємозамінність рук, що обумовлено змістом хорової партитури: місцем розташування мелодії у хоровій фактурі, її можливим переміщенням з одної партії до другої, що обумовлено логікою темброво-драматургічного розвитку.

## **Ритм у музиці. Закономірності передачі ритмічних особливостей твору у диригентській техніці**

*Ритмом* (від грецького слова *rhythmos* – стройність, відповідність) називається послідовність звуків однакової або різної тривалості, організована за допомогою метру. Слово "ритм" означає упорядкований, зорганізований рух, засобом організації якого слугують метричні акценти. Таким чином, метр є важливим організувальним чинником ритму. Тісний взаємозв'язок метру та ритму знаходить відображення у терміні *метроритм*, який більш повно визначає закономірність часової організації звуків.

У процесі ритмічного руху роль опор можуть виконувати, окрім метричних акцентів, і так звані *ритмічні акценти*, які виникають на звуках, більш довгих за тривалістю, під час співставлення їх із звуками більш короткими. Ритм – це живий пульс музики, один з основних засобів музичної виразності, який у сукупності з метром визначає жанрові властивості мелодії: саме за ритмічним малюнком можна відрізнити вальс, марш, баркаролу, мазурку тощо.

У техніці хорového диригування функція передачі особливостей ритмічного малюнка твору залишається переважно за лівою рукою. Бідь-яка тривалість, що перебільшує четвертну із крапкою (половинна, ціла тощо), утримується у лівій руці, у той час, коли права рука здійснює тактування. Необхідно контролювати пропорції жестів та ритму: великі тривалості готуються більш вагомим замахом, а тактування здійснюється рухами меншої інтенсивності, іноді навіть малоактивними.

### **Синкопа у диригуванні та її різновиди: внутрішньотактова, внутрішньодольова, міжтактова. Синкоповані "ланцюжки"**

*Синкопа* (слово грецького походження, що означає скорочення) у музиці – це зміщення акценту із сильної або відносно сильної долі такту на слабку. У диригуванні виконання синкоп відноситься до категорії ритмічних труднощів, які засвоюються у процесі формування необхідних мануальних навичок.

*Внутрішньотактова синкопа (вісімка-чверть-вісімка)*. У диригентському жесті характерна особливість синкопи передається шляхом нівелювання підготовки метричного акценту, тобто замаха і нажиму на сильну долю не відбувається, а сама точка сильної долі слугує точкою–імпульсом для енергійного поштовху, після якого необхідно здійснити короточасну затримку руху – фіксацію відбиття.

*Внутрішньотактова синкопа укрупненого типу* (чверть-половинна-чверть). Для передачі цього типу синкопи використовують значні жести, великі за масою, тобто такі, що потребують використання роботи плечового суглобу. Сильна доля помітно не виділяється, але протягом часу звучання сильної долі виконується захват до наступної, слабкої, що і створює ефект зміщення метричного акценту.

*Внутрішньодольова синкопа* – обернутий пунктирний або ломбардський ритм, що виписується як шістнадцята та вісімка із крапкою. У переважній більшості її виконання не передбачає дроблення, тому потребує підкреслених, активних жестів на кожній відповідній ритмічній фігурі, яка згідно з нотацією



займає час тривалості лічильної долі. За повільних темпів та дроблення долі у жесті (подвоєння, потроєння) застосовується диригентський прийом передачі внутрішньотактової синкопи (див. вище).

**Міжтактова синкопа** утворюється під час з'єднання лігою слабкої (легкої) долі одного такту із сильною (важкою) долею іншого такту. У таких випадках диригент має підготувати замахом слабку долю, виділити її нажимом та надалі розслабити м'язи рук на сильній долі.

**Синкоповані "ланцюжки"** – послідовне чергування декількох або багатьох синкоп – виразний прийом збагачення ритмічного малюнка музичного твору. Звучання набуває схвильованості, виникає відчуття особливого внутрішнього наповнення метру, долається інерція музичного розвитку. Під час визначення прийомів диригування синкопованих "ланцюжків" необхідно визначити якість основного синкопованого алгоритму (різновид внутрішньотактової синкопи або внутрішньодольова синкопа) та застосувати відповідні прийоми.

### **Поняття про музичний темп. Метроном.**

#### **Характерні особливості диригування у помірних темпах**

**Темпом** у музиці називається швидкість руху, яка визначається кількістю метричних долей в одиниці часу. У сучасному тлумаченні темп – це середня швидкість руху, що залишає широкі можливості для емоційно виразних відхилень від рівного темпу. Для визначення темпу виконання конкретного твору композитори виставляють умовні позначення – спеціальні терміни. Усі темпи, вживані в музиці відповідно до термінологічних позначок, є приблизними, або, як кажуть, умовними. Для встановлення точнішого темпу застосовується прилад, що має назву "метроном". Найбільш поширений метроном винахідника І.Н.Мельцеля. Тому метроном скорочено позначається **М.М., що означає "Метроном Мельцеля"**. Метроном відлічує за допомогою маятника потрібну кількість ударів за хвилину. Швидкість регулюється пересувною гиркою. Маятник метронома приводиться в рух заводним механізмом. Кожний удар приймається за одиницю часу – частку даного метру – відповідно до розміру вважається тривалістю, яка дорівнює половинній, або чвертій, або вісімці тощо.

**Помірні темпи** відрізняють музичні твори відповідного характеру з метою створення повноти художнього образу та необхідного емоційного настрою. Це, насамперед, твори ліричного, лірико-драматичного, споглядального, філософського змісту тощо. Твори, написані у помірних темпах, складають основу педагогічного репертуару на початковому етапі вивчення хорового диригування. За помірною швидкістю студент має можливість розосереджувати увагу на усі складові виконавського процесу: точність малюнка схеми, відтворення музичного матеріалу, прийоми управління, артистизм.

Важливо знати про основні прийоми диригування у помірних темпах, що надасть виконавському процесу осмисленості, а отже, переконливості:

- вивірити точність трактування необхідного темпу за словником музичних термінів;
- визначити за метрономом правильну міру швидкості;

- втілити в ауфтакті точний помірний темп за допомогою такої властивості жесту, як "швидкість", що відповідає диригентському принципу упередження;
- розуміти можливість використання усіх видів маси жесту, амплітуди та об'єму в умовах помірних темпів.

Необхідно знати метрономічні показники помірних темпів для створення достовірної трактовки твору, наближеної до авторського задуму.

*Andante con moto* – спокійно, з рухом – М.М. 69–84.

*Andantino* – рухливіше, ніж *Andante*, – М.М. 72–88.

*Moderato assai* – досить помірно – М.М. 76–92.

*Moderato* – помірно – М.М. 80–96.

Але треба зауважити, що у практиці зустрічаються відхилення від наведених метрономічних показників: це обумовлено особливостями музичного стилю, наявними виконавськими традиціями, індивідуальною трактовкою диригента або професійним рівнем творчого колективу.

### Прийоми передачі гучності динаміки у диригуванні

У теорії музики існує широке тлумачення терміна "*динаміка*" – це одна із сторін організації музики, тісно пов'язана з її часовою природою, що характеризується змінами у гучності, щільності звучання і темпі. Для визначення сили музичного звучання використовується термін "*гучносна динаміка*". Різні варіанти гучності утворюють динамічні відтінки. Варіювання динаміки звучання – один із важливих виразних засобів музики. Нарощування звучності або її затухання використовується у найрізноманітніших художніх цілях.

У техніці диригування існує чимало прийомів для передачі показників стабільної гучності звучання та рухливих динамічних відтінків. Володіння ними у чистому вигляді та уміння створювати їх різноманітні комбінації надають диригенту необхідну свободу для передачі гучносно-динамічної палітри хорового твору.

Наступна таблиця допоможе студенту–початківцю опанувати закономірності передачі гучносної динаміки у жесті шляхом систематизації прийомів манульної техніки. Але треба розуміти, що застосування цих прийомів у ідеально чистому вигляді не стане гарантією яскравого диригування. Це є умовні практичні поради, які потребують узгодження з конкретним музичним контекстом хорового твору під контролем викладача.

Гучносно-динамічний показник	Параметри постановки рук	Властивості диригентського жесту
1	2	3
Високий ступінь гучності: f, ff, fff	- Усі види диригентських позицій; - широкий діапазон; - середній план	- Максимальна маса жесту (від плеча); - інтенсивність сили жесту за збереження відносної м'язової свободи; - велика амплітуда

1	2	3
Середній ступінь гучності: mf, mp	- Середня позиція; - середній діапазон; - середній план	- Помірна маса жесту: домінують рухи від ліктьового суглобу за відносного спокою плечового суглобу; - сила жесту обумовлена невеликою мірою м'язового групування; - амплітуда жесту середня
Тихе звучання: p, pp, ppp	- Середня або низька позиція; - вузький діапазон; - близький план	- Мінімальна маса жесту з перевагою ліктьової техніки; - сила жесту відрізняється мінімальною м'язовою напругою; - амплітуда жесту найменша
Поступове нарощування звучання – crescendo	- Переміщення рук з низької позиції через середню до високої позиції; - розширення діапазону у порядку вузький – середній – широкий; - переміщення рук від ближнього плану на середній із частковим використанням дальнього плану в зоні кульмінації	- Планомірне підключення руху ліктьового та плечового суглобів; - збільшення м'язової напруги; - поступове нарощування амплітуди та об'єму жесту, міра якого узгоджується з темпом
Поступове ослаблення звучання – diminuendo, decrescendo	- Поступове переміщення рук з високої на середню або низьку позицію; - пропорційне звуження діапазону; - наближення рук до корпусу з дальнього плану до середнього або ближнього	- Переключення маси жесту з плечового суглобу на ліктьовий; - рівномірне зменшення сили жесту, тобто його м'язової напруги; - поступове зменшення амплітуди жесту

### Цезури та паузи у контексті музичного твору та їх мануальне відтворення

**Цезура** – латинське слово, яке перекладається як "розсічення" (відповідний німецький термін – *Lufttrause*). Це є момент розділення, який забезпечує смислове членування музичної мови. Цезури бувають різними – від тривалої до незначної перерви між звуками. Часто цезура позначається галочкою або апострофом між

побудовами або звуками. У диригуванні цезуру показують простою зупинкою руки після зняття звуку, що може знаходитися на будь-якій долі такту, після чого рука робить замах до подальшого виконання. Тривалість зупинки визначається змістом та логікою музичного розвитку.

**Пауза** – слово грецького походження – означає перерву у звучанні та викликає затримку руху у одному, декількох або усіх голосах музичного твору. Також паузою називається нотний знак, який визначає тривалість зупинки. У хоровому диригуванні існують декілька підходів до визначення прийомів передачі пауз:

- загальнохорові паузи обов'язково тактуються "контурним" невеликим жестом, що допомагає диригенту утримувати виконавський контакт із хоровим колективом для загального відчуття темпу твору;
- генеральні паузи (позначається в тексті як G. P.), тобто такі, тривалість яких продовжується не менше одного такту та розповсюджується на усі виконавські групи хору (оркестру), не тактуються, а потребують зупинки рук на певний час, після чого за допомогою ауфтакту поновлюється виконання;
- диригент повинен відрізнити паузи "пасивні" (з точки зору вокальної техніки) та "активні", які слугують для організації співацького вдиху і потребують відповідного жесту – адекватного за швидкістю, інтенсивністю та об'ємом.

### Поняття фермати в музиці

#### та прийоми диригентської техніки при виконанні фермат

Термін **фермата** має італійське походження та перекладається буквально як "зупинка". У контексті музичного твору знак фермати означає зупинку загального руху (темпу), яка виражається у збільшенні тривалості звуків чи пауз, які не входять до метричного рахунку. Міра тривалості фермати визначається художнім смаком і творчим відчуттям диригента, але, як правило, фермата збільшує звук чи паузу у 1,5–2 рази. Знак фермати може бути виставлений на окремому звуці, акорді, паузі, тактовій рисці. У диригуванні існує єдине правило стосовно виконання фермат на звуках та паузах: вони не тактуються.

Певна **диференціація фермат** обумовлена їх місцезорозташуванням у творі та прийомами їхнього втілення у жесті. Фермати мають місце у ході безперервного музичного розвитку над певними звуками мелодії, що потребують образно-смыслового виділення – вони визначаються як **не знімаємі фермати**. Такий вид фермат передається зупинкою рук на необхідний час, після чого наступним жестом буде ауфтакт до подальшого виконання.

Фермати, які виставлені наприкінці музичних побудов та частин форми з наступними паузами, тобто з метою розділення, членування форми, а також такі, що виставлені наприкінці твору, визначаються як **знімаємі фермати**. Відповідно, для передачі такого виду фермат існують чіткі правила:

- зупинка рук;
- дотримання необхідного часу;

- ауфтакт;
- фіксоване зняття звучання.

### **Штрих non legato в диригуванні**

Термін "*non legato*" (non legato) перекладається з італійської мови як "не зв'язно". Це один із засобів музичної артикуляції – штрих звуковедення, що передбачає роздільне, але не відривчасте поєднання звуків. Забезпечення відповідної якості жесту обумовлене виконанням наступних прийомів:

- використання прийому "точка – удар" (легке підкреслювання моменту початку кожної лічильної долі);
- застосування малюнка диригентської сітки, що складається з прямих ліній та кутів;
- прискорення руху на фазі відбиття;
- можливість використання усіх видів маси жесту (кистьова техніка, ліктьова техніка, рухи цільно-гнучкою рукою від плечового суглобу).

## **ЧЕТВЕРТИЙ СЕМЕСТР**

### **Основні принципи диригентських рухів (за С.А.Казачковим)**

Принципи диригування – це основні принципи, що зорганізують та систематизують диригентські рухи. У теорії та практиці диригування термін *принцип* (від латинського *principium* – начало, основа) трактується як ряд специфічних закономірних особливостей, що покладені в основу здійснення процесу управління виконавським колективом за допомогою виразної мови жестів. Уперше класифікацію принципів диригування виклав С.А.Казачков у дослідженні "Диригентський апарат та його постановка" (1967).

*Принцип свободи рухів* – володіння навичками раціонального розподілу м'язової енергії рук, за якого виникає максимальна зручність і виразність мануальної техніки. Досконала диригентська техніка є результатом диференціації м'язової напруги, тобто постійного чергування напруги та розслаблення, що сприяє формуванню у жестах відчуття безперервного потоку звукової енергії.

*Принцип графічної ясності* – уміння накреслити у просторі правильний малюнок диригентської сітки, який має відбивати метричну організацію виконуваної музики. Кожен різновид диригентської сітки має за основу загальноприйнятту схему тактування.

*Принцип упередження* – найважливіший чинник техніки керування хором. Згідно з цим принципом диригент зобов'язаний заздалегідь передати через жест свої виконавські наміри колективу, тобто упереджувати їх появу в реальному звучанні з таким розрахунком за часом, щоб у цьому попередньому жесті – ауфтакті – хоровий колектив зміг і встиг би ясно сприйняти усі вимоги диригента для подальшого їх утілення у своєму виконанні. Особливого значення набуває

ауфтакт як прийом упередження у підготовці вступу та зняття звучання, співставлень темпу, контрастах гучності динаміки та акцентуації.

**Принцип мелосу** – у теорії музикознавства застосовується для визначення мелодичної енергії, сили її току (течі). Б.Асаф'єв у своїй праці "Музична форма як процес" наголошував, що мелос об'єднує все, що стосується становлення музики, – її плинності та протяжності. Уміння втілити процесуальність звукової енергії у співучому, пластичному русі цільно-гнучкої руки є сутністю принципу мелосу в диригуванні. Це стосується не тільки диригентського виконання штриха legato, а і звуковедення на marcato та staccato. Такі жести диригента характеризуються як еластичні, наспівні, що здатні впливати на наповненість, соковитість та опору співацького звуку та дихання, формування цілісного звукового потоку у виконавському колективі (хорі, оркестрі).

**Принцип економії рухів** – комплекс прийомів, що забезпечують лаконічний і разом із тим інформативний жест. Володіння економним жестом сприяє найбільш природному розподілу фізичних зусиль диригента для досягнення різноманітних виконавських цілей. Важливим чинником відпрацьовування економного жесту є міра співацького дихання, його швидкості, тривалості та об'єму у кожному конкретному моменті виконання. Економність рухів контролюється м'язовим почуттям та координується зі слуховими уявленнями (еталоном хорového звучання) та сприйняттям (діагностика хорového звучання).

**Принцип звукопрямуювання** – активізація слухо-моторних зв'язків, що забезпечують таке формування рухових навичок у диригентському апараті, які мають адекватно відбивати усі основні елементи музики та музичного звуку (темп, метр, ритм, агогіка, динаміка, мелодія, артикуляція; гармонічний, регістровий та тембровий колорит). Засади принципу звукопрямуювання: кожен рух скеровується слуховим уявленням; кожне слухове уявлення втілюється за допомогою правильного м'язового відчуття; кожне м'язове відчуття спрямоване на матеріалізацію хорového звучання (у кожних конкретних умовах виникнення, існування та зникнення звуку або його переходу в інший стан).

**Принцип художньої доцільності** узагальнювальним відносно усіх існуючих принципів диригування та визначає необхідність застосування усіх диригентських технічних засобів лише з метою відображення змістовно-музичної сторони твору або показу елементів керування вокально-технічною стороною хорového виконання.

### **Характерні особливості диригування у рухливих темпах. Засвоєння відповідних метрономічних показників**

Оскільки темп як швидкість руху є одним із головних засобів музичної виразності, відмічаємо, що рухливі темпи у музиці завжди викликають асоціації з відповідним характером: жвавим, піднесеним, життєрадісним або ж схвильованим, збудженим, тривожним тощо. Правильне трактування хорového твору, викладеного у рухливому темпі, можливе за умов з'ясування його історико-стилістичних

джерел, образного змісту і уточнення метрономічних вказівок композитора. За відсутності визначень метронома у партитурі необхідно спиратися на існуючі у виконавській практиці співвідношення темпів з метрономом Мельцеля.

*Con moto – рухливо – М.М. 84–100.*

*Alegretto moderato – помірно пожвавлено – М.М. 88–104.*

*Allegretto – пожвавлено, повільніше, ніж Allegro – М.М. 92–108.*

*Allegretto mosso – пожвавлено з рухом – М.М. 96–112.*

*Animato – жваво, натхненно – М.М. 100–116.*

*Animato assai – дуже натхненно – М.М. 104–120.*

### **Поняття про складний симетричний метр.**

#### **Вивчення групи шестидольних, дев'ятидольних та дванадцятидольних розмірів у різних темпових показниках**

Шести-, дев'яти-, дванадцятидольні розміри відносяться до категорії складних симетричних метрів, тобто таких, що складаються з декількох однакових простих тридольних метрів. Таким чином утворюється метрична побудова, що містить декілька сильних долей (відповідно до кількості простих метрів у структурі складного метру). Визначення прийомів диригування складних симетричних метрів залежить від виставлених у хоровому творі показників темпу.

#### ***Помірні та повільні темпи***

Шестидольна диригентська сітка (розміри 6/8, 6/4) утворюється на основі чотиридольної схеми, але з подвоєнням першої та третьої долей схеми. Особливістю метричної пульсації шестидольної сітки має бути м'язовий нажим рук на першій та четвертій долях, які відповідно є сильними у простих метрах. Важливо, щоб такому нажиму передував підготовчий жест – замах.

Дев'ятидольні розміри (9/4, 9/8) у помірних та повільних темпах диригують за тридольною схемою з потроєнням кожного напрямку руху, завдяки чому утворюється дев'ятидольна сітка.

Відповідно, за таким же принципом утворюються дванадцятидольні сітки (розміри 12/4, 12/8): на основі чотиридольної схеми з потроєнням кожної долі схеми.

***Єдине правило*** для диригування усіх складних симетричних розмірів у ***помірних та повільних темпах***: у жесті ***необхідно виділяти метричний акцент*** на черговій сильній долі простого метру. Цей акцент має готуватися невеликим замахом, який не повинен порушувати логіку музичного розвитку.

#### ***Рухливі та швидкі темпи:***

- шестидольні розміри диригують за дводольною схемою;
- дев'ятидольні розміри диригуються за тридольною схемою;
- дванадцятидольні розміри диригують за чотиридольною схемою.

***Єдине правило*** для диригування усіх складних симетричних розмірів у ***рухливих та швидких темпах***: на кожен рух диригента припадають три лічильні

одиниці простого метру, тому важливим є осмислене, контрольоване **вироблення відчуття триольної внутрішньодольової пульсації** на кожній долі диригентської сітки. Саме цей технічний елемент надасть складним симетричним розмірам відмінність від розмірів  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ , яким притаманний дуольний характер пульсації.

### Поняття дробленого ауфтакту

**Дроблений ауфтакт** має місце у тому випадку, коли вступ голосів або інструментів припадає не на цілу долю такту, а лише на її другу частину (вісімка, шістнадцята), що відрізняє цей вид ауфтакту від повного, який дорівнює цілій лічильній одиниці. Характерними ознаками дробленого ауфтакту є прискорений характер руху, що за музичним часом дорівнює першій половині лічильної одиниці, тобто таким чином ауфтакт міститься на тій самій долі, що і вступ виконавців. Відповідно до диригентського ауфтакту, у хорі має застосовуватись активний короткий вдих.

### Прийоми передачі штриха *marcato* та акцентів у диригуванні

**Маркато** (від італ. *marcato* – виділяючи, підкреслюючи) – компонент музичної артикуляції, штрих звуковедення, за допомогою якого можливе виділення звуків мелодії. У техніці диригування втілюється за допомогою наступних прийомів:

- використання прийому "точка – удар" (виконання точки кожної лічильної долі активним, підкресленим ударом кисті);
- застосування характерного малюнка диригентської сітки, що складеться з прямих ліній та гострих кутів;
- контролювання співвідношення швидкості складових лічильної долі: необхідним прийомом буде прискорення рук на фазі відбиття (займає час, що дорівнює половині лічильної долі) із подальшою короткостроковою зупинкою рук (займає час, що дорівнює половині лічильної долі); така "фіксація" відбиття створює необхідний ефект виділення окремих долей у метричній сітці;
- оперування рухами цільно-гнучкої руки з домінантним навантаженням на плечовий суглоб, що відповідає великій масі жесту, оскільки штрих *marcato* є показником певного характеру музики (урочистий, драматичний, піднесений маршоподібний величний тощо).

**Акцент** (*accentus* – латинське слово, яке означає "наголос") – у музиці – виділення окремого звуку або акорду шляхом його динамічного або агогічного підсилення. Прийоми диригентської передачі акцентів аналогічні штриху *marcato* у музиці та передбачають енергійний захват, активний кистьовий удар у момент показу точки долі та прискорене відбиття з короткочасною фіксацією. Характер музики впливає на інтенсивність виконання акцентів – це можуть бути жорсткі, масивні удари у драматичних творах або легкі, граціозні у музиці грайливого,



танцювального, жартівливого або гротескного характеру. Важливо знати, що акцентування слабких долей у такті виконується за рахунок послаблення, затушовування сильних.

### **Членування музичного твору на частини. Кульмінації**

Латинське слово "*culmen*" означає в перекладі "вершина", "вища точка". У музичному творі *кульмінацією* називається епізод, у якому досягається найвища напруга, тобто момент найбільшого емоційного впливу, до якого підводить логіка побудови та розвитку усього твору. Упродовж великого твору кульмінацій може бути декілька. Тоді одна з них визначається як головна (центральна, або генеральна), а інші – "місцеві", або субкульмінації. Кульмінація також є у будь-якій мелодії. Зазвичай це один з її верхніх звуків, підкреслений більшою тривалістю та метричним акцентом.

Категорія кульмінації у музиці має визначену *ієрархічну природу*: кульмінації мотиву, фрази, речення, періоду, частини, субкульмінації частин форми та головна кульмінація твору. У хорових творах невід'ємними складовими кульмінацій є найвищі показники гучносної динаміки, висока теситура, ущільнення фактури, а також вербальні чинники – кульмінаційні наголоси або значущі образно-сміслові утворення.

Диригенту необхідно вникнути у цілісну побудову усього твору, якомога точніше розподілити темпи та визначити градації сили звуку в окремих розділах, ясно уявляти субкульмінації та загальну кульмінацію, до якої він як інтерпретатор прагне із самого початку виконання і яка примушує його використовувати економні жести. Важливо під час здійснення аналізу твору визначити характерні ознаки кульмінації: або це кульмінаційна вершина, або кульмінаційна зона (тобто певний фрагмент твору, що бере на себе функції вершини драматургічного розвитку).

У диригентському жесті існують конкретні прийоми для передачі музичних кульмінацій:

- найбільша маса жесту (цільно-гнучка рука, що спрямовується плечовим суглобом);
- інтенсивна сила жесту (концентрація м'язової напруги);
- найбільша амплітуда (максимальна довжина долей схеми);
- значний об'єм диригентської сітки (використання усіх складових трьохвмірного жесту);
- використання широкого діапазону;
- використання високої позиції;
- часткове застосування дальнього плану.

*Художня міра* використання цих прийомів визначається гучною динамікою, темпом, образним складом музики та підпорядковується логіці музичної драматургії та кульмінаційній ієрархії.

## П'ЯТИЙ СЕМЕСТР

### Диригування "на раз" за різних метричних показників (2/8, 2/4, 3/8, 3/4, 5/8, 5/4)

Приєм *диригування "на раз"* використовується у музичних творах із такими темповими показниками, які відносяться до категорії швидких або дуже швидких темпів. Цей чинник унеможливорює диригування відповідно до загальноприйнятих схем, оскільки в умовах значної швидкості темпу рухи диригента не зможуть відповідати принципам графічної ясності, економності, свободи, а навпаки, можуть набути скутості, метушливості, неясної розмитості елементів. Для подолання цієї проблеми існує прийом диригування "на раз", який дає змогу в одному диригентському жесті вмістити цілий такт музичного тексту, який згідно з музичною нотацією може бути представлений різними метричними показниками: 2/4, 2/8, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8 тощо.

#### *Характерні особливості диригування "на раз":*

- використання строго вертикальної траєкторії руху рук;
- прискорення фази відбиття жесту;
- фіксація рук протягом необхідного часу на вершині відбиття (схожість із механізмом виконання штриха маркато);
- підпорядкування амплітуди жесту музичному фразуванню;
- необхідність проникнення у характер внутрішньодольової пульсації диригентського жесту, яка буде визначатися кількістю лічильних долей у такті.

#### **Група складних симетричних метрів (2/2, 3/2, 4/2) та відповідних диригентських сіток у різних темпових показниках.**

##### **Поняття про диригування *alla breve***

У нотному контексті хорових творів зустрічаються деякі складні симетричні метри, що відрізняються величиною основної метричної одиниці, яка є половиною тривалістю: 2/2, 3/2, 4/2. Під час диригування таких метричних побудов у *рухливих, швидких та дуже швидких темпах* необхідно спиратися на загальноприйняті правила, тобто диригувати відповідно до схем аналогічного кількісного значення (за вказаною автором кількістю лічильних долей у такті): розмір 2/2 буде диригуватися за дводольною сіткою, 3/2 – за тридольною, а 4/2 – за чотиридольною сіткою.

Але у *повільних темпах* з метою досконалого метроритмічного ансамблевого узгодження виникає потреба у подвоєнні жестом кожної долі схеми. Таким чином, виникають диригентські сітки, специфічною ознакою яких буде необхідність виділення жестом першої чверті половинної та послаблення у жесті її другої чверті.

#### **Характерні особливості диригування у швидких та у дуже швидких темпах; засвоєння відповідних метрономічних показників.**

##### **Правило "тактової спорідненості" у дуже швидких темпах**

Виконання хорових творів у швидких темпах відноситься до галузі технічних складностей у диригуванні і тому пропонується для впровадження не раніше

третього року навчання. Система технічних прийомів для втілення швидких темпів ґрунтується на диригентських принципах свободи та економності. Оволодіння ненапруженими, оперативними рухами за умови економності надає процесу диригування природності та впевненості в умовах показників швидкості високого ступеня. Швидкі темпи притаманні творам певного образного змісту: від радісного, грайливого, піднесеного до схвильовано-драматичного, збудженого, бурхливого.

В умовах швидкого темпу диригент повинен уявляти всю перспективу музичного розвитку, розподіляти м'язове навантаження, що надасть керуванню планомірного характеру та дозволить уникнути скутості – суттєвого технічного недоліку, який унеможлиблює досягнення високохудожнього виконавського рівня.

**Основні методичні прийоми під час диригування у швидких темпах такі:**

- вивірити точність трактування необхідного темпу за словником музичних термінів;
- визначити за метрономом правильну міру швидкості темпу;
- втілити в афтакті точний темп за допомогою такої властивості жесту, як "швидкість", що відповідає диригентському принципу упередження;
- застосовувати ліктьову техніку, що в умовах швидких темпів є запорукою оперативності рушійного процесу (при цьому громкісна динаміка передається за рахунок найрізноманітніших градацій амплітуди руху передпліччя);
- використовувати рухи усією рукою від плечового суглоба виключно у кульмінаційних моментах.

**Швидкі темпи:**

*Allego moderato* – помірно швидко – М.М. 108–126.

*Tempo di marcia* – у темні маршу – М.М. 112–126.

*Allegro non troppo* – не дуже швидко – М.М. 116–138.

*Allegro* – швидко – М.М. 120–144.

*Allegro molto* – вельми швидко – М.М. 138–160.

*Allegro assai* – достатньо швидко – М.М. 144–168.

**Дуже швидкі темпи:**

*Allegro agitato* – швидко, збуджено – М.М. 152–176.

*Allegro vivace* – швидко, пожвавлено – М.М. 160–184.

*Vivace* – жваво – М.М. 168–192.

*Presto* – дуже скоро – М.М. 184–200.

*Prestissimo* – дуже скоро, стрімко – М.М. 192–208.

У дуже швидких темпах часто застосовується диригування за правилом **тактової спорідненості**. Високі метрономічні показники темпу унеможливають диригування за схемами, які відповідають метричній будові твору, оскільки у таких випадках диригування стане фізично незручним та естетично невідповідним. Правило тактової спорідненості передбачає ретельне вивчення будови музичної фрази з метою подальшого вибору зручної та ясної диригентської сітки –

це може бути дво-, три-, чотиридольна сітка, у якій на один жест диригента припадає один такт нотного тексту. Важливим чинником за такого прийому диригування буде постійна увага диригента до внутрішньодольової пульсації, яка у кожному випадку повинна відповідати структурі метричної пульсації кожного такту.

### Диригентські прийоми втілення гучносно-динамічних зіставлень

**Зіставлення гучносно-динаміки** у хорових творах відноситься до прояву принципу контрасту у музиці, виразні можливості якого включають також зіставлення протилежних темпів, штрихів, метроритмічних побудов, тембрів, виконавських груп тощо. Гучносно-динамічне зіставлення, як і усі інші засоби музичної виразності, підпорядковане образній сфері музичного твору і є яскравим художнім прийомом, сугестивні функції якого також спрямовані на подолання інерції сприйняття у музиці. Тому, перш ніж приступити до мануального вирішення проблеми гучносно-динамічного зіставлення у хоровій партитурі, слід проаналізувати художні засади його застосування, а як наслідок стане зрозумілою і міра інтенсивності цього зіставлення.

У музичному контексті можуть бути представлені такі гучносно-динамічні зіставлення: *f-p*, *ff-pp*, *p-f*, *pp-ff* тощо. До цієї ж категорії відносяться і позначки **sf** (сфорцандо або субіто форте) та **sp** (субіто піано). Прийоми мануальної техніки для передачі таких контрастів звучання розгалужені на дві категорії: тихо – гучно та гучно – тихо. Перша категорія – **гучно – тихо** – предебачає такі прийоми:

- різке зменшення амплітуди;
- переключення маси жесту з плеча на лікоть;
- моментальне розслаблення м'язів (які разом із тим мають зберегти вольову згупованість);
- перенос рук на ближній план;
- звуження діапазону рук;
- швидке переміщення рук у нижчу диригентську позицію.

Інша категорія – **тихо – гучно** – втілюється за допомогою таких прийомів:

- збільшення амплітуди жесту;
- переключення маси жесту з ліктя на плече;
- миттєва інтенсифікація м'язового напруження;
- перенос рук на середній або дальній план;
- розширення діапазону рук до середнього або широкого;
- виведення рук активним жестом на вищий рівень диригентської площини.

**ВАЖЛИВЕ УТОЧНЕННЯ.** Усі перелічені вище прийоми передачі гучносно-динамічних зіставлень **виконуються на фазі ауфтакту**, тобто на лічильній долі, яка передуює появі певного динамічного показника. Такий підхід є проявом принципу упередження у диригуванні.

## **Прийоми передачі штриха staccato у диригентському жесті**

Термін *стаккато* (з італійської staccato – відривчасто) означає специфічний засіб музичної артикуляції, за якого музичні звуки виконуються відривчасто, гостро, що є антитезою штриха legato. За допомогою такого прийому звуковедення у музиці можна передати певні настрої, образи, відтворити характерність та загострити драматургічний розвиток. Це, насамперед, грайливі, жартівливі, витончені, а також гротескні, тривожні, феєричні образи музичних творів або їх фрагментів.

Забезпечення відповідної якості жесту за staccato обумовлене виконанням наступних *прийомів*:

- використання прийому "точка – удар" (гостре виділення точки – моменту початку кожної лічильної долі);
- застосування малюнка диригентської сітки, що складається з прямих ліній та гострих кутів;
- прискорення руху на фазі відбиття з подальшою короткочасною фіксацією;
- використання комбінованого виду диригентської техніки: ліктьової та кистьової, причому навантаження основного руху буде на ліктьовій зоні, а *кисть відповідає за відривчастий характер туше*.

## **Характерні особливості диригування у дуже повільних темпах (Adagio, Lento, Larghetto, Grave, Largo, Largamento), засвоєння відповідних метрономічних показників**

Диригентське виконання у дуже повільних темпах (як і дуже швидких) потребує певної професійної підготовленості, загальної грамотності, гарного природного або розвиненого темпоритму. Переконаливе володіння відповідними прийомами диригування є показником техніки високого рівня. Головна виконавська навичка для такої групи темпів – це уміння внутрішнім слухом відчувати пульсацію кожної лічильної долі, що стане запорукою швидкісної стабільності. Опора на внутрішньодольову пульсацію можлива за умови правильного розуміння її якісної і кількісної сторони (дуолі, тріолі, квартолі, квінтолі тощо), визначення її природи (алгоритмічності або оновлюваності), постійного "вслухування" у виконання концертмейстера або включення активного слухового уявлення.

Іноді диригування у дуже повільних темпах потребує використання прийому дроблення основної лічильної одиниці – кожної долі схеми, завдяки чому виконання набуває чіткості, лаконічності, графічної ясності та допомагає контролювати ритмічний і дикційний ансамбль у хоровому колективі. Правильне виконання дроблення можливе лише за умови диференцювання жестів: перший передається усією рукою за достатнього застосування м'язової сили, а другий – послабленим жестом, від ліктьового суглобу. І навіть під час дроблення залишається актуальною проблема відчуття пульсації.

*Grave* – важко, урочисто – М.М. 40–48.

*Largo* – широко – М.М. 44–52.

*Largamento* – протяжно, широко – М.М. 46–54.

*Adagio* – спокійно, повільно – М.М. 48–56.

*Lento* – повільно, неквапливо – М.М. 50–58.

*Larghetto* – швидше, ніж *largo* – М.М. 54–63.

## ШОСТИЙ СЕМЕСТР

### Група складних несиметричних метрів (5/8, 5/4, 7/8, 7/4) та відповідних диригентських сіток у різних темпах

До категорії *складних несиметричних метрів* відносяться розміри, що включають декілька різних простих метричних структур. Характерною особливістю такої категорії метрів є наявність однакової кількості сильних долей та неоднакова кількість слабких долей. Залежно від групування лічильних долей у такті можуть виникати різноманітні варіанти.

П'ятидольні метри	Семидольні метри
$5/4 = 2/4 + 3/4$	$7/8 = 2/8 + 2/8 + 3/8$
$5/4 = 3/4 + 2/4$	$7/8 = 3/8 + 2/8 + 2/8$
$5/8 = 2/8 + 3/8$	$7/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8$
$5/8 = 3/8 + 2/8$	$7/4 = 2/4 + 2/4 + 3/4$
	$7/4 = 3/4 + 2/4 + 2/4$
	$7/4 = 2/4 + 3/4 + 2/4$

У диригуванні існують уніфіковані **правила** тактування складних несиметричних метрів:

- аналіз групування лічильних долей у такті;
- з'ясування показника темпу;
- вибір диригентської сітки залежно від групування долей і темпу музичного твору;
- подвоєння долей схеми, на які припадає по дві лічильних долі (у помірних та повільних темпах);
- прискорення долей схеми, на які припадає менша кількість лічильних долей метру у рухливих та швидких темпах;
- уповільнення долей схеми, на які припадає більша кількість лічильних долей метру у рухливих та швидких темпах;
- передача сильних долей простих метрів за допомогою м'язового нажиму та підключення додаткової маси жесту;
- невелике розслаблення м'язів та зменшення маси жесту на слабких долях простих метрів.

Відмінності у диригуванні п'ятидольних та семидольних метрів полягають у **виборі диригентської сітки**:

- у помірних та повільних темпах п'ятидольні метри тактуються за **чотиридольною сіткою**;
- у рухливих та швидких темпах п'ятидольні метри тактуються за **дводольною сіткою**;
- у помірних та повільних темпах семидольні метри тактуються за **чотиридольною сіткою**;
- у рухливих та швидких темпах семидольні метри тактуються за **тридольною сіткою**.

**Характерні особливості диригування у повільних темпах  
(Andante, Andante maestoso, Andante non troppo);  
засвоєння відповідних метрономічних показників**

**Повільні темпи** у музичних творах є перехідною фазою між дуже повільними та помірними темпами. Часто метрономічні показники цієї швидкісної категорії частково збігаються з граничними з названих вище. Естетична міра точної передачі відповідного темпового показника буде залежати як від композиторських ремарок, так і від загального характеру музики: філософські, споглядальні, лірико-драматичні, спокійні, урочисті образи тощо.

*Andante – спокійно, крокуючи – М.М. 58–72.*

*Andante maestoso – спокійно, велично – М.М. 60–69.*

*Andante non troppo – не надто спокійно – М.М. 66–80.*

**Показ довготривалих динамічних нюансів (crescendo, diminuendo)**

Показники *crescendo* (поступове збільшення звучності) та *diminuendo* або *decrescendo* (поступове зменшення звучності) називаються динамічними відтінками та відносяться до категорії гучносної динаміки, яка є одним найпотужніших засобів музичної виразності. Варіювання динаміки звучання, її нарощування або затухання використовуються у найрізноманітніших художніх цілях і вважаються одним із прийомів утілення простору, перспективи у фактурі музичного твору.

Для передачі довготривалих динамічних відтінків у диригентському жесті необхідно спиратися на апробовані **правила**:

- опора на диригентський принцип економії рухів;
- визначення тривалості у часі динамічного відтінка шляхом аналізу музичного тексту;
- планомірний розподіл у часовій перспективі трансформаційних процесів щодо властивостей диригентського жесту (амплітуди, об'єму, сили, маси, швидкості);
- поступове збільшення усіх технічних складових жесту під час нарощування звучання (*crescendo*) та їх виважене зменшення під час громкісно-динамічного затухання (*diminuendo*);
- збільшення амплітуди шляхом нарощування довжини та зменшення шляхом стискання довжини кожної наступної диригентської долі;

- збільшення об'єму за рахунок переключення на більш широкий діапазон та зменшення шляхом переходу до вузького діапазону рук;
- збільшення сили жесту за рахунок концентрації м'язового групування та її зменшення за дуже повільного розслаблення м'язів;
- укрупнення маси жесту шляхом підключення руху променевого, ліктьового та плечового суглобів, під час зворотнього руху – їх поступове відключення;
- природне прискорення швидкості унаслідок якісного збільшення жестів і гальмування під час зменшення амплітуди та об'єму.

### **Зміна темпів постійної швидкості**

**та специфіка мануальних засобів під час співставлення темпових показників**

*Темп* (tempus – слово латинського походження, що перекладається як час) – один із засобів музичної виразності у процесі виконання або уявлення – швидкість руху у музиці, що визначається частотою пульсації метричних долей. Стабільність темпу протягом усього музичного твору – прийом, характерний для одночастинних або простих форм (мініатюра, хорал, пісня). Музичним творам, які є структурною організацією високого рівня, притаманне постійне оновлення темпових показників, у тому числі прийом зівставлення темпів постійної швидкості. Такий тип взаємодії у категорії темпів є чинником формоутворення та показником опозиції у галузі однієї системи (Л.Мазель), якою є музичний темп. **Зіставлення різних темпових показників** передає внутрішні смислові протиставлення у творі – у межах однієї частини або між частинами розвиненої форми (дво-, тричастинна, строфічна, контрастно-складена тощо)

У техніці диригування зівставлення темпів постійної швидкості потребує володіння певними знаннями та закріплюється у процесі формування відповідних навичок:

- аналітичний розбір темпового плану хорової партитури;
- знання точного перекладу музичних термінів, які визначають необхідні темпи та їх відповідності показникам метроному Мельцеля;
- психологічна готовність диригента безпосередньо перед фрагментом, який містить новий показник темпу;
- опора на принцип упередження у диригуванні, тобто підготовка нового темпу шляхом спеціального ауфтакту з імпульсом нового руху;
- у випадках, коли застосування ауфтакту з новим темпом не є можливим, рушійним елементом, за допомогою якого відбувається переключення темпу, стає різка зміна швидкості елементів першої долі нового темпу (прагнення та відбиття);
- у темповій моделі "швидко – повільно" використовується перехід шляхом ауфтакту нової швидкості;



- у темповій моделі "повільно – швидко" перехід відбувається шляхом **перебільшеного** прискорення під час виконання першої лічильної долі нового темпу.

### **Прийоми диригування в умовах високих показників гучносної динаміки**

*Гучносна динаміка* хорového твору в ряді усіх інших засобів музичної виразності є вираженням змістової складової художньої форми. Використання високих динамічних показників – *f, ff, fff* – є характерною ознакою урочистих, гімнічних, маршових, бравурних, оптимістичних творів, музичних зразків з великим накалом емоцій та почуттів. Опанування технічних прийомів мануальної передачі такої гучності звучання потребує базової диригентської підготовки та розпочинається з другого року навчання диригування.

Для адекватної передачі високих гучносно-динамічних показників у жесті існують усталені *правила*:

- застосовується велика маса жесту, тобто диригування усією рукою від плечового суглоба;
- домінує достатньо високий рівень м'язової згупованості рук, що відповідає поняттю великої сили жесту;
- у постановці рук переважає широкий діапазон;
- може використовуватися будь-яка диригентська позиція – визначальним показником для цього буде виконавська доцільність та комунікативна зручність під час управління виконавським колективом або його окремою групою;
- вибір амплітуди долей диригентської сітки залежить від показника музичного темпу: чим швидший темп – тим менша амплітуда і, навпаки, чим повільніший темп – тим більша амплітуда диригентського жесту;
- зберігається залежність швидкості жесту від його амплітуди: велика амплітуда – швидкий рух рук, мала амплітуда – спокійні, стримані за швидкістю жести.

### **Перемінні розміри та диригентська техніка їх виконання**

Часто у хорovій літературі зустрічаються твори, які написані у різних розмірах, чергування яких може бути системним або довільним. Такі зразки відносяться до категорії *перемінних розмірів*. Переважна більшість подібних прикладів обумовлена ритмікою віршованого першоджерела, яке потребує відбиття у відповідному метричному контексті зі зручною для виконання та сприйняття зміною метро-ритмічних наголосів. Диригування хорovих творів з перемінними розмірами потребує від хормейстера дотримання ряду мануально-виконавських умов:

- ретельний попередній аналіз партитури з метою з'ясування природи перемінного розміру у контексті конкретного твору;

- міцне вивчення партитури напам'ять, що надає свободу орієнтації під час виконавського процесу;
- перспективне бачення диригентського трактування перемінних розмірів, психологічна готовність до виконання в умовах відсутності інерції розвитку;
- розуміння належності техніки виконання перемінних розмірів до творчого втілення диригентського принципу упередження;
- вольова швидкість реакції на метричні оновлення у хоровій партитурі;
- особлива увага диригента до графічної ясності малюнків диригентських сіток у момент зіставлення різних розмірів;
- чіткість метричної акцентуації у жестах під час зіставлення розмірів, особливе виділення нової сильної долі;
- виразне виконання долей, яких не було у попередньому розмірі;
- під час чергування розмірів, що відрізняються кількістю та якістю основних лічильних одиниць (наприклад,  $3/4-5/8$  або  $4/4-3/2$ ), необхідно з'ясувати наявність авторської ремарки щодо часової відповідності або невідповідності найменшої тривалості в умовах чергування різних розмірів; за відсутності авторських вказівок слід спиратися на метрономічні дані, існуючі традиції виконання або на логіку літературно-музичного розвитку.

### **Дитячий шкільний пісенний репертуар (ДШПР): навчально-педагогічні умови формування.**

**ДШПР має добиратися за дотримання певних умов:**

1. Репертуар повинен сприяти розвитку і зміцненню дитячого голосу, потрібна, щоб на його основі можна було відпрацьовувати навички правильного дихання, звукоутворювання, дикції, тренувати вокальний апарат. Головна особливість ДШПР – відповідність вокальним можливостям школярів.
2. Для роботи необхідно брати декілька контрастних пісень різноманітного характеру (бадьорі, спокійні, ліричні, жартівливі, веселі), які повинні відрізнятися за тематикою.
3. Використовувати у роботі зразки дитячої пісенної класики та активно включати до репертуару маловідомі, не "заспівані" у шкільній аудиторії пісні.
4. Пісенний репертуар повинен бути доступним розумінню за змістом та образним настроєм, розширювати музичний світогляд учнів, привчати їх до сприйняття сучасних зразків гармонії, інших засобів музичної виразності.
5. Під час складання ДШПР слід урахувувати його виховну роль, коло дитячих інтересів.
6. Усі пісні повинні відповідати вокальним, віковим, фізіологічним і музично-виконавським можливостям дітей, а також бути доступними для сприйняття та адекватними на рівні особистісно-психологічної сформованості дитини.

7. Необхідно популяризувати дитячий репертуар, створений українськими композиторами: Л.Дичко, М.Дремлюгою, М.Завалішиною, І.Карабицем, І.Кириліною, Ж.Колодуб, А.Кос-Анатольським, К.Мясковим, В.Степурком, А.Філіпенком, Б.Фільц, М.Чембержі, Л.Шукайло, О.Яковчуком та ін.

## СЬОМИЙ СЕМЕСТР

### Одинадцятидольний розмір

Розмір 11/4 належить до категорії *складних несиметричних розмірів*. Приклади одинадцятидольних метрів є рідкісним явищем у хоровій літературі і найбільш відомі у зразках російської музики, особливо у творчості М.А.Римського-Корсакова, якого і вважають автором цього надскладного метру. У мануальному втіленні існують два прийоми передачі одинадцятидольного метру: за одинадцятидольною сіткою із дробленням чвертями (коли існує відповідна ремарка на початку твору) та за п'ятидольною сіткою із групуванням половинними нотами. Перший варіант зустрічається дуже рідко і є диригентською сіткою вищого порядку, яка пропонується для ознайомлення лише на професійному рівні вивчення диригування. У другому варіанті модель п'ятидольної диригентської сітки накладається на чотиридольну схему, що обумовлено групуванням лічильних долей у такті і виставляється автором у вигляді ремарки на початку твору. У таких сітках на кожен жест диригента припадають по дві або три лічильних долі такту, причому подвоєння однієї з долей сітки залежить від будови музичної фрази, стопи, вірша, місця розташування смислового наголосу, але бажано, щоб таке подвоєння збігалось із сильною або відносно сильною долею схеми.

**Варіанти групування долей** у такті при одинадцятидольних розмірах, що диригуються за п'ятидольними сітками:

$$2 + 2 + 2 + 2 + 3$$

$$2 + 2 + 2 + 3 + 2$$

$$2 + 2 + 3 + 2 + 2$$

$$2 + 3 + 2 + 2 + 2$$

$$3 + 2 + 2 + 2 + 2$$

### Поняття агогіки у музиці;

#### диригентська техніка в умовах агогічних відхилень

**Агогікою** (з грецької *agoge* – рух, ведіння) у музиці називають незначні відхилення від темпу, які допускаються під час виконання як засіб, що сприяє живому відтворенню художнього образу. Агогічні показники існують у вигляді авторських ремарок або застосовуються професійним диригентом залежно від його художнього смаку, почуття естетичної міри та логіки музичного розвитку. Подамо загальноживані термінологічні вказівки щодо агогічних відхилень.

<b>Прискорення музичного руху</b>	<b>Уповільнення музичного руху</b>	<b>Повернення до стабільного темпу</b>
<i>Accelerando</i> – прискорюючи. <i>Mosso</i> – рухливіше. <i>Piu vivo</i> – більш жваво. <i>Serrando</i> – прискорюючи. <i>Stringendo</i> – прискорюючи. (буквально – стискаючи). <i>Stretto</i> – прискорюючи. <i>Con moto</i> – з рухом	<i>Allargando</i> – розширюючи. <i>Ritenuto</i> – стримуючи. <i>Rallentando</i> – уповільнюючи рух. <i>Ritardando</i> – уповільнюючи рух. <i>Stentando</i> – затримуючи. <i>Temperando</i> – стримуючи	<i>Tempo primo</i> – початковий темп. <i>Tempo I</i> – початковий темп. <i>Tempo giusto</i> – відповідний темп. <i>Tempo del comincio</i> – початковий темп. <i>L'istesso tempo</i> – той самий темп

У техніці диригування **агогічні відхилення** передаються конкретними **прийомами**.

<b>Прискорення музичного руху</b>	<b>Уповільнення музичного руху</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Поступове переключення маси жесту з плечового суглоба на ліктьовий суглоб;</li> <li>• зменшення амплітуди жесту;</li> <li>• зменшення об'єму жесту;</li> <li>• збільшення швидкості жесту</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Поступове переключення маси жесту з ліктьового суглоба на плечовий суглоб;</li> <li>• збільшення амплітуди жесту;</li> <li>• збільшення об'єму жесту;</li> <li>• поступове гальмування швидкості жесту</li> </ul>

### **Хорова фактура**

**Фактура** (лат. *factura* – обробка, від *facio* – роблю) – сукупність засобів музичного викладення, що утворюють технічний склад твору, його музичну тканину. На відміну від форми, під фактурою розуміють компоненти музичного твору (за вертикаллю), що розгортаються одночасно. Іноді замість терміна "фактура" вживають терміни "склад", "будова", "складання", "виклад". **Елементами фактури** є мелодія, бас, акорди, фігурації, окремі голоси, орнаментика, витримані звуки та ін. Фактура обумовлена змістом твору, композиційними принципами (напр., гомофонія, поліфонія), виразними і технічними можливостями інструментів та голосів. Основні **типи фактури** – музичні склади: монодичний (одноголосний), поліфонічний, підголосковий, акордовий, гомофонний; найчастіше застосовуються змішані види цих складів. У працях з хорознавства поняття фактури трактується інколи розширено, з урахуванням усіх засобів хорового викладення. При цьому **фактура хорового твору** визначається специфікою хорових партій (діапазоном, теситурою), можливостями їх поєднань, голосоведенням. Її характеристика включає наступне: загальний тип фактури (гармонічна, поліфонічна тощо); склад хору (мішаний, однорідний тощо), кількість

голосів; провідний ансамбль, значення у ньому хорових партій, наявність солістів, супроводу; прийоми викладення – загальнохорове або окремими групами, партіями, передача мелодії з однієї партії в іншу, поступове включення (або виключення) партій, зіставлення або відокремлення хорових груп, дублювання (унісон, подвоєння), перехрещення, накладення, оточення, контрапункт, акомпанувальні голоси, витримані звуки тощо. Складність фактури безпосередньо впливає на спосіб вивчення твору.

**Фонізм** (від грецького *phone* – звук) – забарвлення, характер звучання гармонічного інтервалу, акорду (у тому числі із неакордовими звуками, незалежно від їхнього тонально-функціонального значення). Фонізм визначається структурою акорду (співзвуччя), його інтервалікою, розташуванням, регістром, довжиною, інструментовкою, тобто тими якостями, що впливають на індивідуальність його колориту. Фонізм у хоровій фактурі є одним із найзначущих складників, що виступає як формоутворювальний компонент тембрової драматургії.

### **Загальні прийоми диригування поліфонічних творів**

З метою подальшого удосконалення диригентської та управлінської техніки на старших курсах навчання рекомендується вивчення хорових творів поліфонічного складу.

**Поліфонія** (від грецького *poli* – багато та *phone* – звук) – вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток. Поліфонія є одним із найважливіших засобів формотворення та художньої виразності, що сприяє багатоплановому розкриттю змісту музичного твору, втіленню та розвитку художніх образів.

Для створення грамотних диригентських інтерпретацій поліфонічних творів необхідно спиратися на знання, набуті під час вивчення предметів "Аналіз музичних творів" та "Поліфонія", на особистий практичний досвід виконання інструментальних зразків поліфонії.

У хорових творах поліфонічного складу, що використовуються у педагогічному процесі, студент стикається з такими термінами, як імітація, канон, фугато, фуга тощо. Чітке уявлення про поняття, що приховані за цими термінами, про їхній зміст надає можливість орієнтуватися у поліфонічній фактурі, якій притаманні складні принципи музичної організації.

**Імітація** (від латинського *immitatio* – наслідування) – повне або часткове повторення в іншому голосі мелодичного звороту, теми, мелодії, щойно виконаної. Імітація є провідним методом музичного та особливо поліфонічного розвитку. Первинний виклад мотиву або мелодії називається пропостою, проведення у наступному голосі – ріспостою.

**Канон** (від грецького *kanon* – норма, зразок, правило) – багатоголосний твір, у якому одна й та сама мелодія проводиться в усіх голосах, які вступають по черзі, із запізненням.

**Фуґа** (з італійської fuga – біг) – форма поліфонічного твору, що ґрунтується на імітаційному проведенні однієї, двох або більше тем в усіх голосах. Тематичні проведення будуються за відповідним тонально-гармонічним планом. Перше мелодичне проведення у головній тональності називається темою, у ній викладено зміст фуґи. Мелодичні лінії, які розвиваються паралельно із темою, називаються протискладеннями, або контрапунктами. Будова фуґи така: експозиція – послідовне проведення теми в усіх голосах, розробка – ладово-інтонаційні трансформації елементів теми та реприза – поторення проведенень основної теми.

**Фуґато** (з італійської fugato – на кшталт фуґи) – частина музичного твору, написана за прикладом експозиції фуґи з епізодичним використанням простої імітації; іноді виступає як епізод у музичному творі гомофонного складу.

#### ***Практичні поради під час диригування поліфонічних форм:***

- під час виконання поліфонічних творів хормейстеру необхідно підпорядковувати свої дії загальним диригентським принципам: принцип *графічної ясності* є стабілізуючим чинником у поліритмічній багатоголосній фактурі і втілюється у виразному малюнку диригентської сітки за чіткої метричної акцентуації; реалізація принципу *упередження* допомагає вчасно підключати та виключати голоси, створює умови психологічного контакту диригента з виконавським колективом; принцип *економії рухів* сприяє осмисленому розподілу фізичних зусиль для управління поліфонічними творами, які, як правило, мають досить розгорнуту у часі будову;
- під час диригування поліфонічних творів особливого значення набуває володіння навичками незалежності рук: їхньої диференціації та функціональної перемінності, оскільки міграція теми у хоровій тканині змушує диригента поперемінно скеровувати цей процес обома руками;
- проведення основного тематичного матеріалу повинно підкреслюватися більш значним рельєфним жестом, ніж контрапункти; рекомендується гнучко оперувати диригентськими позиціями, діапазонами, особливо планами: зіставлення дальнього, середнього та близького планів спроможне наочно відтворити рельєфно-фонові зв'язки у поліфонії;
- важливо вільно володіти технікою переключень маси, сили, об'єму жесту залежно від ролі конкретної хорової партії у контексті поліфонічного твору; такий підхід до техніки диригування надає жестам комплементарну свободу, сприяє розмежуванню головного та другорядного матеріалу;
- під час вивчення теми створюється певний мануальний алгоритм, який передає її фразування, специфічні інтонаційні, артикуляційні, динамічні особливості; важливо домогтися повторення цього диригентського алгоритму під час проведення теми в інших голосах;
- уся послідовність тематичних проведенень у диригентському жесті повинна бути підпорядкована перспективі драматургічного розвитку, який виражається у збільшенні числа виконуючих голосів, ущільненні хорової фактури,

накопиченні громкісної динаміки як за рахунок ущільнення фактури, так і шляхом додавання інтенсивності звуку, чергуванні фаз "накопичення" та "спаду".

**Ознайомлення з особливостями диригування творів великої форми. Робота над оперними сценами. Деякі прийоми диригування речитативів та сольних партій в оперних сценах (див. п. 5).**

## **ВОСЬМИЙ СЕМЕСТР**

**Повторення теоретичних питань з техніки хорового диригування за увесь попередній термін навчання.**

## V. МЕТОДИКА ФАКТУРНО-ХОРОВОГО АНАЛІЗУ

Сучасна вітчизняна педагогіка вищої школи вимагає перегляду завдань, змісту, методів навчання, створення науково обґрунтованої системи підготовки майбутнього вчителя, здатного до творчої професійної самореалізації. Оскільки вища школа є формувальною ланкою, де закладається фундамент знань, умінь та навичок для подальшої професійної діяльності, саме тут значною мірою має забезпечуватися впровадження нових музично-педагогічних технологій. Вузівська музична педагогіка переорієнтовується з функціональної на творчу парадигму, що спирається на професіоналізм та освіченість у поєднанні з духовністю, культурою почуттів, мислення і творчості. Пріоритетні позиції займає орієнтація майбутнього вчителя музики на професійну самореалізацію через методологічну та технологічну оснащеність, на зміст педагогічних інновацій, у яких відбиваються гуманістичні тенденції розвитку сучасної педагогічної освіти.

Удосконалення професійної підготовки майбутнього вчителя музики безпосередньо обумовлене якісним чинником викладання провідних предметів вокально-хорового циклу: диригування, хорового класу, хорознавства, аранжування, вокалу. Саме "в надрах" цих творчих лабораторій відбувається накопичення студентами знань, умінь та навичок, необхідних для їхньої подальшої професійної діяльності, суттєву частину якої складає хормейстерська робота. Кількісний об'єм інформації, що отримує студент у ході оволодіння названими вище предметами, не завжди переростає в якісний, довершений, що зумовлено недосконалістю та недостатньою науковою обґрунтованістю методів викладання. Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує змістовна сторона такої дисципліни, як диригування. Оволодіння мануальною технікою, набуття навичок читання хорових партитур та співу хорових партій, уміння цілісного аналізу виконуваного твору, підготовка до роботи з хором колективом – ось складові частини предмета диригування як системи.

Однією з найважливіших підсистем диригентсько-хорової педагогіки є аналіз хорової партитури – "... один з компонентів її вивчення диригентом, необхідна умова для успішної репетиційної роботи. Завдання аналізу хорової партитури – відчувати та усвідомити зміст твору та засоби, якими він виражений, виявити виконавські труднощі та намітити шляхи їх подолання" [27, с. 11] Аналітичне вивчення хорової партитури будується за традиційною схемою: музично-теоретичне структурування хорової тканини, творче осмислення семантики засобів музичної виразності, специфіка вокально-хорової органіки, особливості виконавського трактування.

Анотуючи хоровий твір у музично-теоретичному аспекті, необхідно приділяти значну увагу аналізу фактури, розглядаючи її як "художньо доцільну тримірну музично-просторову конфігурацію звукової тканини, що диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині усю сукупність компонентів" [18, с. 73].



Знання іманентних властивостей хорової тканини кожного конкретного твору відкриває шлях до створення переконливої виконавської інтерпретації. У багаторічній педагогічній практиці автору доводилося стикатися з відсутністю у студентів факультету культури і мистецтв систематизованих умінь аналізу хорової фактури. Це спричинило бажання знайти такий аналітичний метод, за допомогою якого стає можливим досягнення авторського задуму будови звукової текстури, а як наслідок – наближення студента через конструктивне розуміння до справді творчого виконання. Тому фактурно-аналітичні уміння є необхідною складовою комплексу професійно значущих якостей хорового диригента, оскільки їх несформованість спричинює негативні педагогічні наслідки: викладання "спрощеного мистецтва" або його "спрощене" викладання.

Під час вивчення хорового диригування актуалізується вивчення творів сучасних українських композиторів. Хорові опуси Л.Дичко, Є.Станковича, В.Степурка, Ю.Алжнева, М.Скорика, Г.Гаврилець, В.Сильвестрова, В.Зубицького, В.Камінського та ін. звучать у виконанні навчальних хорів, у тому числі і на державних іспитах, стають показником інноваційного підходу до змісту навчання у класі хорового диригування.

Хорові зразки сучасної композиторської творчості, що відрізняються специфічними рисами індивідуального авторського стилю саме на рівні багатомірної музично-просторової конфігурації звукової тканини – хорової фактури, під час вивчення потребують застосування синтетичної аналітичної методики, що набуває варіантності під час застосування у ролі інструмента аналізу окремих хорових творів.

Феномен хорового твору є загальносинтезувальним чинником здійснення навчального процесу на усіх рівнях диригентсько-хорової підготовки: саме музичний зразок, що належить перу певного композитора, є об'єктом конкретизації теоретичних засад хорознавства, отримує мануальну трактовку у класі диригування, озвучується на репетиціях та концертах навчального хору, втілюється у лабораторіях з хорового практикуму, перевтілюється у процесі хорового аранжування. Разом із тим, на заняттях з хорового диригування, в умовах індивідуальної форми роботи викладача зі студентом, виникають умови для здійснення комплексного аналізу хорового твору і, насамперед, його фактури: "У понятті хорова фактура віддзеркалюється специфіка власне хорового викладення, особливості якого проявляються:

- у складі хору та виконавських можливостей хорових партій;
- у вокально-хоровій техніці, що пов'язана як із специфічними елементами хорової звучності (ансамблем, строем, дикцією), так і з загальними виконавськими засобами (агогікою, динамікою, артикуляцією);
- у прийомах та стилі хорового викладення (хорового письма).

Вивчення хорової фактури у цьому аспекті створює передумови для більш поглибленого дослідження конкретних хорових творів, характеристики хорового стилю тих або інших композиторів" [15, с. 5].

Проблема створення цілісної теорії музичної фактури досліджується у галузі музикознавства: фундаментальні роботи з теорії музики містять основні засади концепції фактури (З.Візель, Л.Мазель, Є.Назайкінський, С.Скрєбков, М.Скрєбкова-Філатова, Ю.Тюлін, В.Холопова, В.Цуккерман), окремих питань теорії хорової фактури (О.Коловський, М.Копитман, П.Левандо, Л.Пархоменко, А.Ушкарьов та ін.); ряд робіт із галузі теорії та історії музичного виконавства стосується музичної фактури у виконавському аспекті, що включає також і питання інтерпретації фактури (Б.Асаф'єв, Є.Гуренко, Н.Корихалова, Е.Ліберман, В.Москаленко, Г.Нейгауз, Я.Мільштейн, В.Приходько, Г.Ципін та ін.).

Разом із тим, педагогічний аспект аналізу фактури не має належного висвітлення у науковій літературі, у тому числі і музикознавчій, хоча вміння здійснення комплексного фактурного аналізу стають визначальним чинником у діяльності музиканта-виконавця на усіх етапах роботи над музичним твором. Уміння аналізу хорового твору, а саме його фактури як категорії, що інтегрує матеріально-знакову (нотний текст) та процесуально-часову (виконувану) структуру, мають стати системоутворювальним компонентом диригентсько-хорової підготовки. Саме через аналіз хорової фактури, що є втіленням просторово-часової організації музичного твору, можливе формування у студентів таких професійних якостей, як самостійність хорового мислення, творче уявлення, виконавське проектування.

У системі диригентсько-хорової підготовки опанування методикою фактурного аналізу апробоване під час вивчення предмета "Аналіз музичних творів" із використанням у ролі об'єктів аналізу відомих класичних та сучасних музичних творів. За умов такого підходу студенти засвоюють знання з фактурної типології та набувають уміння застосовувати набуті знання в процесі вивчення дисциплін практичного характеру, що необхідно для правильного тлумачення авторського задуму та створення власних виконавських інтерпретацій. Такий підхід до хорового фактурного аналізу спрацьовує лише під час розглядання зразків класичної музики або сучасних композиторів, чий авторський стиль корелює до традиційних засобів виразності та класифікується у теорії фактури як монофункціональний тип. Але метод типологічного аналізу хорової фактури є не результативним під час спроб застосування його до "розшифровки" авангардної музики – доробку сучасних майстрів хорового письма, чий індивідуальний авторський стиль асимілював різноманітні прийоми сучасних композиторських технік. Фактура сучасної хорової музики виходить за межі теоретичних канонів та класифікується як фактура поліфункціонального типу, що має певне розгалуження у класифікації: мішаний склад, поліфонія пластів, надбагатоголосся.

З іншого боку, під час музично-теоретичного аналізу хорової фактури студенти спираються на нотний текст, що формує уявлення про фактуру як об'єкт візуального дослідження. Графічний образ фактури, зафіксований у хоровій партитурі, безумовно, є матеріалізованим джерелом інформації про хоровий твір, що дає підстави для використання його на певних етапах фактурного аналізу. Але існує й інший

підхід до тлумачення змісту аналізу хорової фактури у галузі музичної педагогіки – це виконавський її аспект, мета якого – адекватне втілення партитури у реальному звучанні, тобто створення певної процесуальної, просторової, темброво-семантичної хорової текстури, яке розглядається як визначальний чинник у роботі з хоровими творами сучасних авторів. Таке розуміння фактурного хорового аналізу необхідно сформулювати під час вивчення хорового диригування та хорового класу. Виходячи із вищевикладеного, можна зазначити, що вирішення педагогічних та виконавських завдань у процесі створення інтерпретації хорових творів сучасних композиторів потребує використання спеціального інструменту комплексного фактурно-хорового аналізу.

Методика комплексного фактурно-хорового аналізу музичних творів базується на тлумаченні фактури як поліморфної просторово-часової та темброво-акустичної організації музичної тканини. За визначенням М.Скребкової-Філатової, яке є наслідком аналітичних узагальнень властивостей хорової фактури у європейській музиці професійної традиції, "музична фактура – це система, що організує у музиці художній простір, і разом з тим сторона музичного цілого; фактура постає у двох аспектах: фонічному (чуттєво-звуковому) та функціональному (ієрархія типів, складів, малюнків-конфігурацій); вона розкриває багатоголосну природу музичної тканини у двох формах: реальній та схованій" [34, с. 102].

Таким чином, спираючись на узагальнення теорії фактури та виконавські потреби її адекватного звукового втілення, необхідно сформулювати у студентів вміння комплексного фактурно-хорового аналізу шляхом спеціального впровадження методики аналізу хорової фактури, що має здійснюватися у два етапи: перший етап – засвоєння знань щодо ієрархії фактурної будови; другий етап – оволодіння методами аналізу хорової фактури.

На першому етапі формування умінь комплексного фактурно-хорового аналізу доречно систематизувати знання у галузі фактурної ієрархії, спираючись на принцип доступності, тобто упорядкування інформації необхідно проводити за правилом "Від простого до складного": монодія, ранній органум, гетерофонія, підголосковість, акордовий склад, гомофонія, гомофонно-поліфонічний склад, імітаційна поліфонія, різнотемна та контрастна поліфонія, поліфонія пластів, пуантилізм, надбагатоголосся. Наступним кроком може бути усвідомлення хронологічного порядку виникнення конкретних складів з відповідною ілюстрацією зразків із галузі хорової літератури.

На другому етапі пропонується оволодіння власне аналітичними методами, систематизація яких відповідає параметрам, координатам будови хорової тканини:

- 1) висотно-функціональний аналітичний метод;
- 2) горизонтально-часовий аналітичний метод;
- 3) глибинно-акустичний аналітичний метод;
- 4) метод вокально-технологічного аналізу.

Викладемо сутність кожного запропонованого методу, які є елементами системи комплексного фактурно-хорового аналізу

Висотно-функціональний аналітичний метод дозволяє розглядати хорову тканину як вертикальну конструкцію, утворену з окремих ліній – хорових голосів, що згідно з хоровою типологією є продуктом сполучення компонентів однорідних, неповних або мішаних типів хорової організації, а також визначати функціональність голосів у кожному конкретному типі хорової фактури. Необхідно виділити голоси, що виконують мелодичну, гармонічну, контрапунктичну, педальну функції, а також обґрунтувати використання функціональної перемінності.

Горизонтально-часовий аналітичний метод формує уявлення диригента стосовно прийомів хорового викладення таких засобів фактурної техніки, що обумовлені процесуальністю (ходом музичного розвитку) та потребують визначення їхніх семантичних властивостей. Важливим аспектом засвоєння цього методу є ототожнення фактурних прийомів з індивідуальним авторським стилем та жанрово-стильовою природою конкретних зразків хорової фактури. Складовою даного методу вважаємо також розкриття літературно-змістової сутності хорового твору, що розгортається у часі та осмислюється у процесі сприйняття закінчених структурних побудов.

Глибинно-акустичний аналітичний метод дозволяє розглянути хорову фактуру як стереофонічну субстанцію, детермінантами якої виступають як об'єктивні, так і суб'єктивні чинники.

До об'єктивних чинників слід віднести:

1) акустичні умови вербального ряду – фонетичні особливості звучання голосних та приголосних звуків поетичного тексту;

2) акустичні умови концертних приміщень та репетиційних аудиторій, що мають певні ревербераційні властивості та зумовлюють ступінь польотності звукової маси.

До суб'єктивних чинників слід віднести:

1) акустичні умови фонаційного (звукоутворювального) ряду, що обумовлені вокальними ресурсами хору, вокально-технічними можливостями кожного співака та хору в цілому;

2) просторові властивості гучносної динаміки – специфічні просторові ефекти, що утворюються внаслідок трансформацій сили звучання хорової фактури у цілому (філіровка звуку, зіставлення полярних динамічних показників тощо), а також динамічних комбінацій між хоровими партіями;

3) акустичний ефект, що виникає у результаті порядку розташування хорового колективу під час виконання та передбачає варіативність рішень з метою досягнення максимально позитивного художнього впливу.

Метод вокально-технологічного аналізу спирається на теоретичні засади хорознавства та визначення загальних характеристик хору як виконавського інструменту, що має певні художньо-технічні виражальні можливості, зумовлені вокальною природою: "Естетична природа хорової композиції визначається

насамперед вокальним еством звучання, багатоголоссям хорового ансамблю, технікою, якістю й звукобарвами академічного звукоутворення" [26, с. 20].

Застосування вокально-технологічного методу втілюється у діагностиці вокального змісту хорової партитури та передбачає аналітичне виокремлення таких показників:

- 1) якість та кількість вокальних компонентів текстури конкретного музичного твору;
- 2) технічні засоби вокального виконавства: види звуковидобування, звуковедення, співацького дихання тощо;
- 3) регістрові можливості хорових партій, зумовлені механізмами оперування мікстовим, головним та грудним режимами роботи голосового апарату;
- 4) темброво-виражальні властивості голосів різних типів, що визначаються як вокально-технічними, так і артикуляційними прийомами;
- 5) специфіка вокального інтонування в умовах зонного строю та інтонаційна варіативність виконавського втілення ладотонального та гармонічного змісту фактури конкретної авторської композиції.

Запропонована методика комплексного фактурно-хорового аналізу музичних творів спирається на загальнотеоретичні принципи дидактики, музикознавства, хорознавства, тому її запровадження у систему диригентсько-хорової підготовки сприятиме педагогічній ефективності під час формування умінь аналізу хорової фактури. Таким чином, фактурно-хоровий аналіз функціонуватиме на операційно-діяльнісному рівні, в умовах взаємодії знань та вмінь студента. Використання даної методики у ході вивчення хорового диригування, хорознавства, читання хорових партитур та хорового класу стане системоутворювальним засобом оптимізації диригентсько-хорової підготовки.

Сформованість умінь фактурно-хорового аналізу як складової комплексу хормейстерських умінь є компонентом функціональної грамотності студента та етапом сходження до ідеальної моделі професійної компетенції хорового диригента.

## VI. РОБОТА НАД ТВОРАМИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ ТА ОПЕРНИМИ СЦЕНАМИ

На старших (III, IV) курсах, у межах вимог навчальної програми з дисципліни "Хорове диригування", у педагогічному репертуарі необхідне впровадження творів великої форми – фрагментів ораторій, кантат, оперних сцен. Залучення студента до інтерпретації складного за усіма естетико-драматургічними параметрами матеріалу кантатно-ораторіального та оперного жанру, окрім розвитку художнього кругозору, має на меті декілька цілей: набуття знань щодо сутності явища кантатно-ораторіальної та оперної музики як видів синтетичного мистецтва вищої організації; естетико-мистецтвознавчого розгляду драматургічного синтезу в його інтонаційному втіленні; вироблення навичок функціонального аналізу хору в кантаті, ораторії та опері, визначення ролі хорових сцен у створенні темпоритму оперного зразка відповідно до культурно-мистецьких тенденцій епохи; формування умінь використання техніки хорового диригування в усій різноманітності її мануального втілення для розкриття художнього образу у межах великої форми та створення власної диригентсько-виконавської інтерпретації; слідування принципу креативної варіативності під час роботи над трактуванням фрагментів великої форми.

Ефективність і якість засвоєння теоретичних та практичних знань під час вивчення фрагментів великих форм та оперних сцен у межах дисципліни "Хорове диригування" зумовлюється тим рівнем самостійної навчально-пізнавальної діяльності студентів, на якому здійснюється цей процес, і тими психолого-педагогічними умовами, які створюються з метою засвоєння розробленого викладачем дидактико-технологічного конструкта. Інакше кажучи, чим вищий рівень самостійної навчально-пізнавальної діяльності і чим більше елементів творчості у структурі цієї діяльності, а також чим сприятливіші умови, тим вищі її результати і тим ефективніше й динамічніше відбувається процес навчання загалом. Досягти високого рівня можна тільки за рахунок спеціального навчання студентів безпосередньо уміню здійснення під час вивчення фрагментів великих форм та оперних сцен самостійної навчально-пізнавальної діяльності, її творчим операціям і діям. Тобто робота у класі хорового диригування у сучасних умовах полягає у необхідності впровадження методики організації самостійної навчально-пізнавальної діяльності студентів під час вивчення фрагментів великих форм та оперних сцен із використанням сучасних педагогічних та комп'ютерних технологій навчання, а також розробці методичних рекомендацій та завдань для самостійної навчально-пізнавальної діяльності майбутніх учителів музики у ході роботи над оперними сценами.

Організація самостійної навчально-пізнавальної діяльності студентів під час роботи над фрагментами великих форм та оперними сценами потребує дидактичного підходу, що втілюється у систематизації методів самостійного опрацювання об'єкта вивчення. Особливості аналізу, а потім виконання великих форм полягають

у тому, що студенту-диригенту необхідно охопити музичну форму як єдине ціле, зрозуміти драматургію твору та закономірності розвитку музичних образів; необхідно виділити головне на тлі другорядного в звуковій масі, зберегти при цьому єдність виконавського задуму, досягти узгодженості усіх виконавських груп. Робота студента над фрагментами великих форм та оперними сценами проводиться у декілька етапів, що розробляються та пропонуються викладачем, мають логічну операційну послідовність та узгодженість з дидактичними принципами наочності, доступності, зв'язку теорії та практики.

Перший етап – підготовчий. Студент ознайомлюється з творчістю композитора, вивчає сюжетну основу кантати, лібрето опери або ораторії, склад виконавців, прослуховує записи на CD за клавіром або переглядає відеофільм у комп'ютерному класі, за можливістю – відвідує спектакль в оперному театрі або слухає концертне виконання.

Другий етап – вивчення музичного тексту. Проспівується кожна сольна партія, партії хору виконуються на фортепіано самостійно або з допомогою концертмейстера (оркестровий супровід). Ураховуючи наскрізний розвиток музичної тканини, що є типовим принципом для великих форм, прослідковується музично-драматургічний розвиток окремих ліній, виконавських ансамблів. Безумовним є вивчення напам'ять тексту в цілому, а також усіх його компонентів.

Третій етап – створення мануальної трактовки фрагмента великої форми або оперної сцени. Сюди відносимо добір необхідних жестів, їх комбінації, використання гнучкої комплементарності прийомів з метою детального відтворення музичної мови та розкриття ідейно-художнього задуму композитора. На цьому етапі можна поради диференціювати жести на активні, такі, що виражають зміст музики і ті, що передають тільки формальне тактування. При веденні великих номерів диригенту увесь час потрібно "маневрувати" в межах цих двох типів диригентської техніки. Це помітно під час чергування епізодів соло, речитативів, ансамблів, тутті.

Четвертий етап – створення загальної виконавської інтерпретації. Цей заключний етап акумулює в собі три попередні, що стають базою для бачення твору на новому, вищому рівні. На даному етапі особливого значення набуває підключення творчої уяви виконавця, що стає особливо значущим диригування оперних сцен. Як відомо, опера – синтетичний вид мистецтва, що об'єднує (за провідної ролі музики) в єдиній театральній дії вокальну та інструментальну музику, драматургію, сценічний рух, образотворче мистецтво, хореографію. Вміння намалювати в уяві конкретну мізансцену, що розгортається серед сценічних декорацій певної епохи, бачення образів оперних героїв, народу та інших учасників спектаклю в сценічних костюмах, їх розташування на сцені є чинником глибокої, обміркованої, достовірної диригентської трактовки.

Окремо визначаються прийоми диригування речитативів і сольних партій. Студенту необхідно самостійно ознайомитись із речитативом (від італійського

recitare – декламувати) – це рід вокальної музики, що наближається до природної мови. В речитативі зберігаються фіксований музичний стрій та регулярна ритміка, тому близькість співу до мови є в ньому умовною. Будова речитативу визначається структурою літературного тексту і розподілом мовних акцентів, йому не притаманна тематична повторюваність. Речитативи широко застосовуються у кантатно-ораторіальному та оперному жанрах, тому практичним діям повинен передувати аналіз типу речитативу: речитатив – secco (сухий) – у супроводі витриманих акордів; речитатив accompagnato (акомпанований) – мелодизований, у супроводі ритмічних фігурацій в оркестрі; речитативи аріозного типу мають розвинений оркестровий супровід, що сприяє розвитку вокально-сценічного образу, доповнює, збагачує його психологічну характеристику.

Під час диригування речитативів потрібно спиратися на навички диференціювання жестів. При цьому зростає роль правої руки, яка в ході тактування організує метроритмічну систему виконавського процесу. Графічна ясність малюнка диригентської сітки, чітка метрична акцентуація, особливо під час зміни музичних розмірів обов'язкові. Ліва рука згідно з принципом "упередження" в диригуванні своєчасно показує вступі солістам. Важливо враховувати темп, динаміку, ритм, тип співацького голосу, стан розвитку сценічного образу з метою формування афтактів необхідного об'єму та глибини, відповідно до механізму співацького вдиху, використання необхідних властивостей диригентського жесту: амплітуди, напрямку, сили, маси, швидкості. Диригування речитативу вимагає певної підготовки: опанування мелодико-ритмічним малюнком та поетичним текстом вокальної партії. Під час тактування співаку дають тільки знаки вступу, а далі залишають йому достатню свободу у витримуванні окремих фраз та складів, обмежуючись тільки оркестровим супроводом.

Усі перелічені вище прийоми диригування та музично-виразні особливості можна зустріти і під час диригування сольних партій в операх і творах кантатно-ораторіального жанру. Сольна партія (від італ. solo – один) доручається співаку для відображення ролі конкретного образу, героя чи персонажу. Студент має долучитися до вивчення лібрето, спеціальної літератури, прослуховування грамзаписів твору, що диригується – саме такий підхід сприятиме розумінню характеру героя. Ці знання підкажуть шлях до відбору диригентських жестів, семантично підпорядкованих образному змісту, а трансформація прийомів, їх оновлення будуть виправдовуватися загальною лінією розвитку ролі та ґрунтуватися на принципі художньої доцільності.



## ЛІТЕРАТУРА З ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

### Основна

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – М. : Музыка, 1969.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование / Л. А. Безбородова. – М. : Просвещение, 1985.
4. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973.
5. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка / С. Казачков. – М. : Музыка, 1967.
6. Канерштейн М. Питання диригентської майстерності / М. Канерштейн. – К. : Україна, 1980.
7. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування / М. Ф. Колесса. – К. : Музична Україна, 1981.
8. Левандо П. П. Хоровая фактура : [монографія] / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
9. Малько Н. Основы техники дирижирования / Н. Малько. – М. ; Л., 1965.
10. Маталаев Л. Н. Основы дирижерской техники / Л. Н. Маталаев. – М. : Сов. композитор, 1986.
11. Медынь Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Я. Г. Медынь. – М. : Музыка, 1978.
12. Мусин И. О воспитании дирижера / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987.
13. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979.
14. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – Л., 1984.
15. Основы техніки диригування : [збірка метод. публікацій викладачів кафедри вокально-хорової майстерності]. – Ніжин, 2000.

### Додаткова

1. Березин А. Интересные работы по технике хорового дирижирования / А. Березин // Хоровое искусство. – М. : Музыка, 1971. Вып. 2. – 1971.
2. Бутенко Л. М. Музична артикуляція в оперно-хоровому виконавстві (технологічний аспект) / Л. М. Бутенко // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : Астропринт, 2000. – С. 308–318.
3. Ержемский Г. Д. Психология дирижирования / Г. Д. Ержемский. – М. : Музыка, 1988.

4. Костенко Л. В. Групові форми організації навчальної діяльності студентів у класі хорового диригування : [методичні рекомендації] / Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська. – Ніжин, 2004.
5. Костенко Л. В. Педагогічні умови організації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх вчителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. – К., 1998. – 16 с.
6. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості / Р. Кофман. – К. : Музична Україна, 1986.
7. Питання диригентської майстерності : [зб. статей / упор. М. Канерштейн]. – К. : Музична Україна, 1980.
8. Поляков О. Язык дирижирования / О. Поляков. – К. : Музична Україна, 1987.
9. Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора : начальное обучение / А. Сивизьянов. – М. : Музыка, 1983.
10. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов / Ю. Юцевич. – К. : Музична Україна, 1988. – 263 с.

## СЛОВНИК ХОРОВИХ ЖАНРІВ

### А

**АЛЛЕЛУЙЯ** (від грецького слова alleluja, від древньоєврейського "Хваліть Яхве" (Бога)) – хвалебний приспів у християнському Богослужінні, а також самостійний гімн, наприклад, хор з ораторії "Мессія" Г.Ф.Генделя, хор "Аллелуйя" американського композитора Р.Томпсона та ін.

**АВЕ МАРІЯ** (Ave, Maria, з латини – Привіт Тобі, Маріє) – католицький гімн на честь Діви Марії. Канонічний текст за Євангелієм від Луки, гл.1 (вітання архангела Гавриїла Богоматері, Благовіщення). На цей текст (або на його вільну обробку) написано багато творів без супроводу (Я.Аркадельт, Ж.Депре, Дж.Верді, А.Брукнер, І.Стравінській, К.Орф) та вокально-інструментальних творів (Д.Каччіні, Л.Керубіні, Г.Доніцетті, Ф.Шуберт, Й.Брамс, Д.Бортнянський).

### Б

**БАЛАДА** (від латинського ballo – танцюю) – первинно (у середньовіччі) танцювальна пісня, пізніше – пісня оповідального характеру, у кін. XVIII та у XIX столітті – твір (літературний, музичний) фантастичного або драматичного характеру з послідовним розкриттям сюжету. Баладний жанр проник і в хорову творчість (кантата "Світезянка" М.Римського-Корсакова, "Кубок", "Лісовий цар" А.Аренського, хори – "Помста" А. Рубінштейна, балади "Про Бондарівну" та "Про Петруся та вельможну пані" С.Людкевича).

**БАРКАРОЛА** (від італійського barca – човен) – пісня човняра, весляра, рибалки; п'єса співучого характеру, нешвидкого рівного темпу, розмір зазвичай 6/8 (хори "Венеціанська ніч" М.Глінки – М.Балакирева, "Спить безтурботно море" з оп. "Ідомей" В.А.Моцарта, баркарола з опери "Казки Гофмана" Ж.Оффенбаха, "Українська баркарола" С.Людкевича, "Тополина баркарола" П.Майбороди).

### В

**ВЕСНЯНКИ** (гаївки, гагілки, ягілки, риндзівки) – назва старовинних слов'янських обрядових пісень, пов'язаних із початком весни та наближенням весняних польових робіт. Веснянки співаються майже завжди одночасно з танцями та іграми, які мають "закликати" весну та добрий урожай. У західних регіонах України веснянки називають гагілками, гаївками, на Яворівщині – риндзівками. Мелодії веснянок побудовані на багаторазовому повторенні однієї-двох поспівок у межах невеликого діапазону. Відомі хорові твори цього жанру: хоровий цикл "Веснянки" О.Кошиця, "Гагілка" С.Людкевича, "Закликання весни" М.Шуха, "Веснянка" В.Стеценка та ін.

**ВІЛЛАНЕЛЛА** (сільська пісня, від італійського villa – село) – пісенний жанр народного походження, популярний у XV–XVI ст. в Італії. Вілланелли співали селяни та дрібні ремісники. Жанр сформувався у Неаполі. Вілланелла відрізняється триголосним гомофонним складом, рисами танцювальності, строфічністю форми. Виконувалась а саррелла або у супроводі лютні. Характерна особливість вілланелл – квінтові паралеліزمи. За змістом відомі сатиричні, жартівливі, ігрові, любовно-ліричні вілланелли. Відомі автори – Джованні Доменіко да Нола, Браманте Донато.

## Г

**ГАУДЕАМУС** (гаудеамус) – старовинна студентська пісня латинською мовою. ("Gaudeamus igitur" – "Отже, веселитимемося"); текст оброблений німецьким поетом К.В.Кіндлебенем (1781), мелодія ґрунтується на пісні І.Р.Гюнтера; була дуже популярною серед студентства різних країн (у т.ч. в Україні, Росії), співається і в нинішній час. Є перекладення Гаудеамусу, зроблені П.Чайковським (за підписом Б.Л., для чоловічого хору з фортепіано), Р.Казаченко (для мішаного та однорідного складів) та ін. Нижче приводиться один з варіантів латинського тексту пісні та дослівний переклад. Перші два і останній рядки кожного куплета виконуються двічі. Таким чином, рядки кожного куплета виконуються у наступному порядку: I, II, I, II, III, IV, V, V. Хоча відомо сім куплетів Гаудеамусу, у хорових колективах гімн традиційно виконується у скороченому варіанті – перший, четвертий та шостий куплети.

Латинський текст	Правильне прочитання	Переклад
Gaudeamus igitur, Juvenes dum sumus! Post jucundam juventutem, Post molestam senectutem Nos habebit humus!	Гаудеамус ігітур, Ювенес дум сумус! Пост юкундам ювентутем, Пост молестам сенектутем, Нос хабебіт хумус!	Отож, будемо веселитися, Поки ми молоді! Посля приємної юності, Посля тяжкої старості Нас прийме земля.
Vivat Academia! Vivant professores! Vivat membrum quodlibet! Vivant membra quaelibet! Semper sint in flore!	Віват Академіа! Вівант профессорес! Віват мембрум кводлібет! Вівант мембра квелібет! Семпер сінт ін флоре!	Хай живе університет, Хай живуть професори! Хай живе кожен студент, Хай живуть усі студенті, Хай вічно вони процвітають!
Vivat et respublica Et qui illam regunt! Vivat nostra civitas, Maecenatum caritas, Qui nos hic protegunt!	Віват ет Республіка Ет кві іллам регунт! Віват ностра цивітас, Меценатум карітас, Кві нос хік протегунт!	Хай живе держава, Та ті, що нею правлять! Хай живе наше місто, Милість меценатів, Які нам протегують.

**ГІМН** (від грецького *hymnos* – похвальна пісня) – урочиста, хвалебна пісня. Існують гімни державні, революційні, на честь якої-небудь події, релігійні тощо. Державні гімни, які стають емблемою держави, є у всіх країнах. Державним гімном України є "Ще не вмерла України ні слава, ні воля", на слова Павла Чубинського та на музику Михайла Вербицького. Офіційно музична редакція державного гімну була прийнята Верховною Радою України 15 січня 1992 року. Жанр гімну використовується у хорівій, оперній та симфонічній творчості ("Слався" з опери "Життя за царя" М.Глінки, гімн з опери "Орлеанська дівка" П.Чайковського, фінал 9-ї симфонії Л.В.Бетховена, гімн "Вічний революціонер" М.Лисенка).

**ГОСПЕЛЬ, ГОСПЕЛ-СОНГ** (від англійського *gospel song* – євангельська пісня) – жанр сольної євангельської пісні північних афроамериканців, що набув поширення у США в 30-х рр. ХХ ст. Авторами музики і текстів госпелів найчастіше були професійні композитори і поети (наприклад, відомий афроамериканській поет Ленгстон Хьюз є автором багатьох текстів госпелів). Госпель має багато загального з баладою, блюзом. Виконується у супроводі фортепіано, органа, гітари, соло без акомпанементу, хором а *capella*, рідше – під оркестр. Вираз "музика госпел" уперше ввів в ужиток популярний у 20-ті рр. ХХ ст. виконавець блюзів Томас Дорсі, який одним з перших аранжував госпелі в манері популярної музики.

## Ж

**ЖАНР** (від французького *genre* – рід, тип, манера) – вид твору якого-небудь мистецтва, відмінний особливими, тільки йому властивими сюжетними, стильовими ознаками. У широкому значенні цей термін застосовують до оперної, симфонічної, хорової музики, у вузькому значенні – до різновидів цих основних розділів (наприклад, хорова пісня, мініатюра, хор великої форми; кантатно-ораторіальний жанр – кантата, ораторія, меса, реквієм, магніфікат; хоровий концерт, поема, сюїта, хорова симфонія, хорова соната, оперна хорова сцена), а також у зв'язку з особливостями виконання (хор а *capella*, хор із супроводом, вокальний ансамбль) або залежно від побутового існування твору (гімн, марш, танок, баркарола, серенада, колискова, застільна тощо; народна пісня – лірична, трудова, коломийка, частушка). Зустрічаються також синтетичні жанри, наприклад, симфонія – кантата, поема – кантата, прелюдія – кантата, сценічна кантата, ораторія – поема, кантата – пісня, гімн – марш тощо. Їх специфіка полягає у тому, що вони містять ознаки тих жанрових складових, які і визначені у назві та структурі.

## К

**КАНОН** (від грецького *κανον* – норма, правило) – поліфонічна музична форма, заснована на строгій безперервній імітації, за якої голоси повторюють мелодію ведучого голосу, вступаючи раніше, ніж вона закінчиться у попереднього. Канони розрізняють за кількістю голосів, інтервалами між ними (канон у приму, квінту, октаву тощо), числом тем, імітованих одночасно (канон простий, подвійний), формами імітування (канон у збільшенні, зменшенні). У так званому нескінченному каноні кінець мелодії переходить у її початок, тому голоси можуть знов вступати будь-яку кількість разів. У каноні зі "змінним показником" (Вл. Протопопов) у разі імітації зберігаються мелодичний малюнок і ритм, але змінюється інтерваліка (зустрічається у Д.Бортнянського). Канонічна імітація нерідко застосовується у хорових творах; є п'єси, написані у вигляді канону ("Луна" О.Лассо, "Пісня жайворонка" Ф.Мендельсона та ін.). Спів канонів (або вправ у вигляді канонів) практикується на хорових заняттях, особливо у шкільному хорі, для засвоєння навичок багатоголосного співу (існує багато зразків таких канонів, доступних та цікавих для дітей, наприклад, у збірці "100 канонів для дитячого хору", упор. Л.Абелян та В.Попов (М., 1969) тощо).

**КАНТ** (від латинського *cantus* – спів, пісня) – вид старовинної хорової або ансамблевої пісні а *capella*. Виник у XVI ст. у Польщі, пізніше – в Україні і Білорусі, з др. пол. XVII ст. – у Росії, де набув поширення як ранній вид міської пісні; до поч. XVIII ст. – улюблений жанр домашньої, побутової музики. Спочатку кант – пісня-гімн релігійного змісту, пізніше у кант проникає світська тематика: з'являються канти ліричні, пасторальні, застільні, жартівливі, похідні тощо. У петровську епоху були популярні панегіричні канти, так звані віватні; виконувалися хорами півчих під час святкувань та тріумфальних ходів, у супроводі гарматної стрілянини, фанфар та колокольного дзвону. Сильові ознаки канту: куплетна форма, підлеглість музичного ритму віршованому, ритмічна чіткість і плавність мелодії. Для кантів характерний переважно триголосний склад із паралельним рухом двох верхніх голосів; бас нерідко мелодично розвинений; зустрічається імітація. У кантах присутня природність співвідношення мелодії і гармонії, врівноваженість гармонічних функцій – субдомінанти, доміанти, тоніки. Кант записували на трьох стрічках так званою київською (квадратною) нотацією без тактових рис; розповсюджувалися у численних рукописних збірках без зазначення авторів тексту і музики, хоча часто використовувалися вірші сучасних поетів. За зразком канту створювалися перші обробки народних пісень. Поступово кант ускладнювався, набуваючи ознак романсу. Надалі (у XIX ст.) на основі канту створювалися солдатські, застільні, студентські, деякі революційні пісні.

**КАНТАТА** (від італійського *cantare* – співати) – твір для співаків – солістів, хору та оркестру урочистого або лірико-епічного характеру. Кантати можуть бути хоровими (без солістів), камерними (без хору), із супроводом або без нього; за формою кантати бувають одночасними або складаються з декількох закінчених номерів. Від ораторії (схожої на кантату у засобах вираження) кантата відрізняється меншим розміром, однорідністю змісту, менш розвиненим сюжетом. Кантата виникла в Італії (XVII ст.) спочатку як п'єса для співу (на відміну від сонати). Значне місце кантата посідає у творчості І.С.Баха, який написав кантати на духовні, міфологічні та побутові сюжети. У Росії кантата з'явилася у XVIII ст., досягла розвитку у XIX та XX ст.: сольна театралізована кантата ("Чорна шаль" А.Верстовського), вітальні, ювілейні, ліричні, лірико-філософські кантати ("Прощальні пісні вихованок Єкатерининського та Смольного інститутів" М.Глінки; "Москва", "До радості" П.Чайковського; "Світезянка" М.Римського-Корсакова; "Іоанн Дамаскін", "По прочитанню псалма" С.Танєєва, "Весна" С.Рахманінова тощо. Широко відомі кантати німецького композитора К.Орфа "Карміна бурана" та "Катулли карміна". Кантата широко представлена у творчості українських композиторів: "Радуйся, ниво неполита" та "На вічну пам'ять Котляревському" М.Лисенка, "Єднаймося" К.Стеценка, "Хустина" Л.Ревуцького, "Заповіт" та "Наймит" С.Людкевича, "Ювілейна кантата" І.Карабиця, "Скорботна мати" Ю.Іщенко, "Весна", "Барвінок", "Пори року", "Карпатська" Л.Дичко та ін.

**КОЛЯДКА** (від латинського *calendae* – перший день місяця) – старовинна різдвяно-новорічна обрядова пісня у народів Східної Європи, переважно у слов'ян (росіян, українців та ін.). Зміст колядки – побажання землеробу хорошого урожаю, благополуччя. Мелодія колядки заснована, як правило, на багатократному повторенні невеликого наспіву (наприклад, хорові обробки українських народних пісень "Щедрик" М.Леонтовича, "Ой, коляда, колядниця" П.Козицького). Яскраві зображення колядування показано у хорових сценах в операх "Різдвяна ніч" М.Римського-Корсакова, "Черевички" П.Чайковського.

**КОНЦЕРТ** (від латинського *concerto* – змагаюся) – музичний жанр, що має декілька значень: публічне виконання музичних творів за певною програмою (відповідно до видів виконання концерти бувають симфонічними, сольними, хоровими тощо); музичний твір віртуозного характеру для соліста (або солістів) та оркестру; форма поліфонічної вокальної або вокально-інструментальної музики, заснована на зіставленні (ніби змаганні), що виконують соло голосів, хору, інструментального ансамблю (органа); концерти виникли в Італії (XVI ст.). У слов'янській церковній музиці концерт – багаточастинна композиція для хору а *sarrella*, що виконується під час урочистої обідні – так званий духовний концерт. Форма такого концерту стала особливо інтенсивно розвиватися із введенням партесного співу на поч. XVIII ст. (композитори В.Тітов, М.Бавикін та інші, які

писали концерти на 8, 12 та більше голосів). Концерти відрізнялися монументальністю, барвистим зіставленням хорових груп і тутті, віртуозним трактуванням голосів (теоретик того часу М.Дилецький визначав єство концерту як "голосу з голосом боротьба"). Випробувавши спочатку вплив польського багатоголосного співу, концерти стали яскравими зразками східнослов'янського бароко ("барочний" концерт). Подальший розвиток концерт ("класицистський") одержав у творчості М.Березовського і особливо Д.Бортнянського, коли стабілізувалася форма концерту – у вигляді декількох контрастних розділів. В урочистому концерті звичайно три частини: швидка, повільна (типу тріо) і знову швидка; у концертах – роздумах – спочатку повільна частина (одна або декілька); наступна частина рухлива, нерідко у формі фуги. Були також популярні духовні концерти А.Веделя, П.Турчанінова, С.Давидова, С.Дегтярьова пізніше – О.Архангельського, А.Гречанінова, П.Чеснокова та ін. (постромантичний концерт); у російській світській музиці повоєнних років спостерігається активне відродження жанру хорового концерту а саррелла з різним використанням інструментів (композитори В.Салманов, Г.Свиридов, С.Слонимський, Ю.Фалік, В. Калістратов, А.Шнітке та ін., у сучасній українській музиці відомі хорові концерти Л.Дичко – "Краю мій рідний", "Французькі фрески", "Іспанські фрески", "Швейцарські фрески", Г.Гаврилець "Кроковее колесо", "Нехай воскресне Бог!", В.Зубицького – "Гори мої", "Сім сльозин" та ін. Ці концерти характеризують великою різноманітністю форм і змісту. Широке визначення нового жанру дав Ю.Паїсов: "Хоровий концерт – різновид концертного жанру, що відрізняється провідною роллю хору у творі і заснований на діалектичному становленні музичної ідеї, з її розвитком у формі діалогічного вислову, музично втіленим періодичним контрастом вокальних, інструментальних груп або окремих голосів".

## Л

**ЛАУДА** (від італійського *laudare* – вихвалити) – гімн, хвала, прославлення; італійська духовна позалітургічна п'єса. Була розповсюджена у XIII–XVI ст. Текстами лауд, як правило, були вірші італійською або латинською мовами, що проспівувалися на світські та народні мелодії. Будова лауд відрізняється основою рефрену, який повторюється після кожної строфи (соліст – хор). У XIII ст. лауди були одноголосними, але у процесі розвитку, вже на поч. XVI ст., зустрічаються чотириголосні зразки лауд. У подальшому розвиток цього жанру вплинув на формування італійської ораторії та церковної музики Д.Палестріни.

**ЛІТУРГІЯ** (від грецького – всенародне діло) – основне богослужіння православної церкви, аналогічне месі у протестантській та католицькій церквах. Тексти Літургії призначені для читання та співу і розподіляються на два види: одні виконуються постійно, інші – залежно від того чи іншого церковного свята. До XVII ст. літургічні піснеспіви виконувалися на основі різних древніх систем



одноголосного співу, тобто на основі знаменного, демественного, київського розспівів. З др. пол. XVI ст. починають виконувати багатоголосні піснеспіви. Виникають цикли літургичних піснеспівів. Такі богослужбні цикли писали відомі композитори XVII – XIX ст.: М. Дилецький, В.Тітов, С.Давидов, С.Дегтярьов, Д.Бортнянський та ін. З кін. XVIII ст. композитори стали створювати на тексти Літургії спеціальні масштабні композиції, які за своїм музичним змістом та стилем виходили за межі богослужіння: такі хорові концерти Д.Бортнянського, С.Дегтярьова, А.Веделея, М.Березовського належать до вищих досягнень докласичного періоду російської та української музики. У др. пол. XIX – на поч. XX ст. літургичні цикли створили М. Балакіреєв, П.Чайковський, С.Рахманінов, А.Гречанинов, П.Чесноков, А.Кастальский, Н.Черепнін та інші. В українській музичній культурі відомі Літургії М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця, Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича та ін.

## М

**МАГНІФІКАТ** (від першого слова латинського тексту: *Magnificat anima mea Dominum* – Величить душа моя Господа) – піснеспів (частина вечірньої служби) католицької церкви; у тексті (з Євангелія від Луки, гл. 1) виражена радість Діви Марії, яка чекає народження Ісуса (аналогічний спів є і в православній церкві). Первинно рід псалма, пізніше – багатоголосний хоровий твір (у Д.Палестріни, К.Монтеверді, О.Лассо та ін.) або кантата для солістів, хору, оркестру, зазвичай радісного, тріумфального характеру. Найбільш відомий у цьому роді Магніфікат І.С.Баха (1723), у котрому композитор, виразно розкриваючи текст (іноді окремі слова і фрази), створив один з видатних творів. Другий варіант цього твору (у ре мажорі, 12 номерів) для мішаного п'ятиголосного хору, солістів та оркестру зазвичай виконується у концертах.

**МАДРИГАЛ** (від латинського слова *mater* – мати) – лірична пісня рідною мовою (на відміну від співів латинською мовою), спочатку одноголосна. В епоху Раннього Відродження (XIV ст.) виконувався у два–три голоси. В епоху Пізнього Відродження (XVI ст.) посів центральне місце у світській музиці, будучи одночастинною або багаточастинною вокальною композицією поліфонічного складу на 4–5 голосів. Мадригал був поширений і за межами Італії та відрізнявся переважно ліричним характером, що був тісно пов'язаний із поетичним текстом (аж до ілюстрації окремих слів). Зародження мадригалу пов'язують із світським мистецтвом аристократичних кіл суспільства, що за своїми характерними рисами було значно віддалене від народної музики. Мадригалу притаманні плинність тематизму, нерідко витонченість, рафінованість та разом із тим прогресивне значення мадригалу полягало у розширенні кола образів та виразно–зображальних засобів. Більша простота, з'язок із фольклором, емоційність відрізняють англійський мадригал XVI–XVII ст. (Т.Морлі, Д.Дауленд, Д.Уїлбі). У XVII ст. мадригал

відходить від вокально-поліфонічного стилю та залишається як твір для сольного голосу з інструментальним акомпанементом. Відомі автори мадригалів: А.Вілларт, Я.Аркадельт, А.Габріелі, Дж.П.Палестрина, О.Лассо, Л.Маренціо, Джезуальдо ді Веноза, К.Монтеверді, О.Веккі.

**МЕСА** (від латинської *Ite, missa est* – "Йдіть, закінчена [служба]" – заключні слова старовинної меси) – багаточастинний твір для хору, солістів, оркестру (органа) або хору *a cappella* на латинський текст католицької Літургії (меси). Музична форма меси розвинулася із співів церковної служби; до XIV ст. склалася циклічна будова меси. Основні розділи (відповідно до перших слів тексту): 1) Кіріє (з грецької *Kyrie eleison* – Господи, помилуй); 2) Глорія (*Gloria in excelsis Deo* – Слава в вишніх Богу...); 3) Кредо (*Credo in unum Deum* – вірую у єдиного Бога), так званий Символ віри, викладення основ християнського віровчення; 4) Санктус (*Sanctus Dominus Deus Sabaoth* – святий Господь Бог Саваоф) і Бенедіктус (*Benedictus* – благословенний); 5) Агнус Деї (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona nobis pacem* – Агнець Божий, що узяв на себе гріхи миру, помилуй нас, даруй нам мир). Коротка М. (*missa brevis*), прийнята в лютеранській церкві, складається з двох перших розділів; урочиста меса (*missa solemnis*) відрізняється великим музичним розвитком; меса за померлими має назву "реквієм".

З часом у месу проникали риси народної і професійної музики. Окремі слова тексту меси давали можливість їх "мирського" музичного втілення; звідси тріумфальні, урочисті інтонації (*Gloria, Sanctus; et resurrexit* – і воскреснув; *Osanna* – врятуй, древньоєврейський хвалебний вигук), скорботні, трагічні, пов'язані із образом страждаючого Христа (*Agnus Dei; crucifixus ... passus et sepultus est* – розіпнутий ... страждав і похоронений); м'який ліризм (*et incarnatus est ... et homo factus est* – і утілювався ... і людиною став) тощо. На текст меси написані твори Д.Палестрини, Й.С.Баха, Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Ф.Листа, І.Стравінського, Ф.Пуленка та ін. Композитори-класики використовували широко розповсюджений жанр меси для вираження глибоких ідей, думок, відчуттів; їх меси за формою та змістом виходять далеко за межі церковної служби, наближаючись до ораторії, опери ("Висока меса Й.С.Баха, "Урочиста меса" Л.В.Бетховена).

**MISERERE** (з латинської *miserere* – помилуй) – католицький спів на текст 50-го псалма Давида (*Miserere mei, Deus* – Помилуй мене, Боже). На текст мізерере Алегрі, Лотті та інші композитори написали багатоголосі хорові композиції. Мізерере виконується у Сикстинській капелі (Рим) на Страстному тижні в поступово гаснуче світло.

**МІНІАТЮРА ХОРОВА** (франц. *miniature*, італ. *miniatura*) – невелика музична п'єса для хору різного складу. Уподібнено до живописної та поетичної, хорова мініатюра зазвичай відшліфована за формою, афористична, переважно ліричного

змісту, пейзажна або зображально-характеристична, часто на народно-жанровій основі. Хорова мініатюра відрізняється за специфікою музичної форми: це форма періоду або проста дво-, тричастинна будова. Приклади хорової мініатюри: "Літній вечір" В.А.Моцарта, "Вечірня зірка" Б.Сметана, "Лань" П.Хіндеміт, "Ангел" С.Рахманінов, "Серенада" С.Танеєв, "Прелюдія" М.Леонтович, "Сонячний струм" Л.Дичко тощо.

**МОТЕТ** (від французького mot – слово) – жанр духовної та світської вокальної багатоголосної музики. Спочатку у Франції (XII–XIV ст.) в мотеті поєднувалися декілька (частіше всього три) самостійні мелодії із різними літературними текстами: у нижньому голосі (тенор) – церковний спів на латинський текст, у середньому (мотет) і у верхньому (тріплум) – любовні або жартівливі пісні розмовною французькою мовою. Католицька церква боролася проти таких "вulgарних мотетів" та з XV ст. почала вимагати виконання багатоголосних піснеспівів на єдиний латинський текст. Мотети писалися для хору а cappella або із супроводом та склалися з кількох (двох, трьох або більше) розділів. Партитури мотетів викладалися у поліфонічному, нерідко і в акордовому складі. У XVII ст. виникли мотети для солістів – співаків з інструментальним супроводом. Відомі автори мотетів – Р. де Машо, Жоскен Дебре, Джованні П.Палестріна, О.Лассо, Г.Шютц, Й.С.Бах, В.А.Моцарт, Ф.Мендельсон, Й.Брамс, А.Брукнер та інші.

## О

**ОРАТОРІЯ** (від латинського oro – говорю, благаю) – великий музичний твір для хору, солістів та оркестру; складається з вокальних ансамблів, арій, речитативів, хорових та оркестрових номерів. Ораторія виникла в Італії на межі XVI–XVII ст., майже одночасно з кантатою та оперою і за структурою близька до них. Від кантати відрізняється більшим розміром, розгорнутим сюжетом, епіко-драматичним характером; від опери – переважанням оповідального елемента над драматургічним розвитком. Ораторія розвинулася з драматизованих лауд (духовних хвалебних гімнів), що виконувалися у спеціальних приміщеннях при церкві – ораторіях. Особливий тип ораторії – страсті; за структурою і типовими ознаками до ораторії відносяться також меса, реквієм, Stabat Mater. Високого розквіту жанр ораторії досяг у творчості І.С.Баха і особливо Г.Ф.Генделя, який створив тип героїко-епічної ораторії; жанрово-побутовими і лірико-філософськими рисами відзначені ораторії Й.Гайдна. У XIX ст. твори ораторіального жанру писали Ф.Мендельсон, Р.Шуман, Г.Берліоз, А.Дворжак, Ф.Лист та інші, а у XX ст. – А.Онеггер, Б.Бріттен, Д.Шостакович, С.Прокоф'єв, Г.Свірідов, А.Штогаренко, Л.Дичко та ін.

## П

**ПІСНЯ ХОРОВА** – це невеликий за обсягом твір, що має певну структуру: заспів – приспів і куплетну форму – будову. Жанр хорової пісні має особливе значення для масового хорового виконавства. Нескладні за музичною мовою, зручні та доступні за викладенням хорові пісні – основа репертуару любительських та навчальних хорів. Приклади жанру хорової пісні: Ф.Шуберт "Яка ніч", Д.Горцаніс "Хмари закрили небо", Г.Ернесакс "Моя страна", Р.Бойко "Мадригал", Ф.Абт "Серенада" тощо.

**ПОЛОНЕЗ** (від французького *polonaise* – польський) – старовинний урочистий танець – хода, польського походження, розмір тридольний. Широке поширення набув у європейських країнах у XVIII ст.; був популярний і як інструментальна п'єса та іноді з хором, наприклад, "Грім перемоги, лунай" Й.Козловського, "Урочистий полонез" М.Глінки. Використаний в операх "Життя за царя", "Борис Годунов", "Євгеній Онєгін" та ін. Ритми полонезу зустрічаються у концертах Д.Ботнянського, С.Дегтярьова та ін.

**ПСАЛМИ** (від грецького *psalmos* – пісня, виконувана під акомпанемент струнних інструментів; хвалебна пісня) – біблейські релігійні пісні і молитви, що складають Псалтир. Входять до християнського Богослужіння. Створення їх приписується древньоєврейському царю Давиду. Кращі зразки псалмів як ліричного жанру набули поширення у народному побуті. Тексти псалмів нерідко використовувалися композиторами у хоровій музиці, зокрема у духовних концертах.

## Р

**РЕКВІЄМ** (від першого слова латинського тексту: *Requiem aeternam dona eis, Domine* – Спокій вічний даруй їм, Господи) – циклічний вокальний або вокально-інструментальний (солісти, хор, оркестр) твір траурного характеру, на кшталт кантати або ораторії, первинно-заупокійна католицька меса (*missa pro defunctis* – меса за померлими), у котрій частково зберігалися звичні її розділи, а *Gloria* і *Credo* замінювалися. Реквієми композиторів-класиків, зберігаючи традиційний латинський текст, виходять за межі культової музики, відрізняються великою різноманітністю побудови. Один із найзначніших за глибиною і людяністю твір належить В.А.Моцарту. Відомі реквієми написали композитори: О.Лассо, Д.Палестріна, Д.Чимароза, А.Йомеллі, Л.Керубіні, Г.Берліоз, Р.Шуман, Ф.Ліст, Дж.Верді, А.Брукнер, А.Дворжак, К.Сен-Санс, Г.Форе, Р.Томпсон, Е.Л.Уеббер, І.Стравінський, А.Шнітке, Б.Бріттен та інші.

## С

**СЕРЕНАДА** (від італійського *serenata* – вечірня пісня) – первинна назва різноманітних п'єс, що виконуються перед будинком якої-небудь особи на знак шанування і любові; також п'єса, що виконується під відкритим небом. У ХІХ ст. – один із жанрів камерної музики. Існують серенади для вокального ансамблю ("Петербурзькі серенади") і хору (С.Танєєва, Ф.Абта).

**СПІРІЧУЕЛІС** (від англійського *spirituals* – духовні) – хорові (спочатку) пісні афроамериканців (виникли на півдні США), більшість на видозмінений біблейський текст, що поєднує елементи африканських виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка, нетемперовані акорди і гліссандуючі звучання, екстатичність) з хоровими гімнами і баладами поселенців-англійців. Спірічуеліси складають найціннішу частину американського фольклору; популярні хорові обробки, зроблені Р.Шоу та ін.

**СТРАСТІ**, пассіони (від латинського *passio* – страждання) – твір на кшталт ораторії для солістів, хору, оркестру на сюжет про страждання і смерть Ісуса Христа. У ХVІ ст. Страсті відділяються від церковного Богослужіння і перетворюються на самостійну форму духовної музики. Вищої художньої довершеності ця форма досягла в І.С.Баха ("Страсті за Матвієм", "Страсті за Іоанном", тобто варіанти оповідання згідно з Євангелієм від Матвія, від Іоанна). Глибокий людський зміст Страстей І.С.Баха, повних драматизму, виводить їх за межі церковності.

**СТАВАТ МАТЕР** (з латинської *Stabat Mater dolorosa* – Стояла Мати скорботна) – початкові слова католицького песнеспіву – секвенції, присвяченому образу Богоматері, що стоїть біля розп'ятого Ісуса. На цей текст є багато музичних творів на кшталт мотету (у Ж.Депре, Д.Палестріні), пізніше – кантати (твори, Д.Б.Перголезі, Д.Скарлатті, Дж.Россіні, Дж.Верді, Ф.Пуленка, К.Пендерецького, А.Пярта та ін.).

**СЮІТА** (з французької *suite* – ряд, послідовність) – циклічна музична форма, що складається з декількох самостійних, зазвичай контрастних частин, об'єднаних загальним художнім задумом. Форма сюїти застосовується і у хоровій музиці.

## Т

**ТЕ DEUM** – католицький гімн (із латинської *Te Deum laudamus* – Тебе, Бога, хвалимо), виник у ІV ст.; надалі – урочистий твір на кшталт кантати для хору, солістів, оркестру. *Te Deum* створили багато композиторів (Г.Ф.Гендель, Г.Берліоз, А.Брукнер, Дж.Верді тощо). У православної церкви цьому жанру відповідає хвалебний піснеспів – концерт "Тебе, Бога, хвалимо" (у Дж.Сарті, Д.Бортнянського, М.Римського-Корсакова, М.Леонтовича та ін.).

## Ф

**ФРОТТОЛА** (від італійського frottola – народна пісенька, вигадка, від frotta – "натовп") – італійська світська пісня народного походження. Предтеча ренесансного мадригалу, фроттола культивувалася, головним чином, у Північній Італії наприкінці XV – на поч. XVI ст. Фроттоли відрізнялися жвавістю ритму, складалися у три- або чотириголосній фактурі, часто з інструментальним акомпанементом. Фроттоли призначалися для карнавалів, міських святкувань, театральних вистав і виконувалися на вулиці, в домашніх умовах, при дворах. Тексти фроттол, головним чином, любовно-ліричні, нерідко з іронічно-сатиричним відтінком. Автори поетичних текстів ранніх фроттол були одночасно композиторами і співаками. Текст фроттол повністю підписувався тільки під одним з голосів (частіше верхнім). Мелодії фроттол відрізняються декламаційним характером, як правило, невеликого діапазону, із звуками, що багато разів повторюються.

## Х

**ХОРАЛ** – релігійний піснеспів у католицькій і протестантській церкві. Протестантський багатоголосий хорал (введений у XVI ст. діячами Реформації) виконувався усією общиною німецькою мовою, із використанням народних інтонацій, у супроводі органа (протиставлявся унісонному Григоріанському хоралу, котрий співали латинською мовою спеціальні півчі – чоловіки). Хоральним складом (або просто хоралом) зазвичай називають акордовий виклад рівномірними тривалостями у нешвидкому русі. Іноді хоральним викладом називають гармонічний виклад із мелодично розвиненим голосоведінням (на відміну від гомофонно-гармонічного).

## Ц

**ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ** у хоровому мистецтві – музичні форми, що складаються з декількох самостійних за будовою частин, що пов'язані між собою єдністю задуму. До категорії циклічних форм у хоровій музиці відносяться хоровий концерт, хорова сюїта, кантата, ораторія, духовний концерт та літургічні твори: меса, всенічна тощо. Композиційна єдність частин циклу обумовлюється темповою та тонально-гармонічною організацією, тематичними й образними зв'язками, структурою літературного тексту.

## ДОДАТКИ

### Фактурний аналіз хорових творів на прикладі кантати Л.Дичко

#### "Здрастуй, день на всій землі" для дитячого хору a cappella

Зростаюча у сучасному музичному мистецтві кількість композиторських технологій спричиняє необхідність розібратися у їхніх формально-конструктивних якостях з метою дослідження виразних властивостей тієї чи іншої технології. Застосування з цих позицій структурального аналізу виявило здатність стати інструментом аналізу змістовного, за допомогою якого з'ясовується, який життєвий зміст стоїть за матеріальною, інтонаційно-звуковою сферою музичної мови. У зв'язку з цим актуальним є впровадження різноманітних аналітичних методик щодо уречевлених сторін буття музичного твору, тобто власне його звучання (сфера інтонування) і нотної графіки.

Збагачена новими методами, котрі, як видно, на теперішньому етапі певною мірою врівноважилися, музична наука звертає свою увагу на процес музикування в його динаміці, і не випадково, що центр музикознавських зацікавленостей зміщується до виконавського аспекту музичного мистецтва. Так здійснюється своєрідний поділ музикознавства на фундаментальну і прикладну галузі, що взаємозбагачуються і мають розмиті кордони.

У зв'язку з цим особливого значення набуває вивчення засобів художньої виразності не в їхньому "словниковому" (парадигматичному) стані, а в процесі розгортання музичного твору (тобто в синтагматичному прояві). І так само, як існування виражальних засобів можливе тільки в процесі інтонування і неможливо поза ним, так і сам цей процес може з'явитися перед слухачем тільки матеріалізованим, утіленим, а плоттю музичного твору є не що інше, як його фактура.

Усім викладеним вище обумовлений предмет нашої дослідницької уваги – музична фактура в її найбільш конкретному прояві: як спосіб складення музичної тканини в умовах, обмежених певним виконавським складом, – хором без супроводу і певним авторським стилем – творчістю Л.Дичко.

На наш погляд, саме хорове письмо припускає максимум можливостей для конкретизації авторського задуму. Відбувається це тому, що хорова фактура в своєму потенційному стані має вигляд дуже однорідної за своїми темброво-динамічними параметрами, порівняно з різнорідною інструментальною фактурою, і тим самим не висуває ніяких (або ж мінімальну кількість) "попередніх умов" композитору, що приступає до праці над нею. Разом з тим вокальна природа хорової фактури надає митцеві величезний діапазон можливостей індивідуального вирішення в її компонованні. "Звичайно, саме вокалові завдячує хорове мистецтво багатством тембровості, людським теплом і виразністю інтонувань, що здатні

відтворити найтонші нюанси настрою, широкою амплітудою емоційно-образних контрастів. Через вокал митець інтонує слово, синтезує смислове й емоційне" [26, с. 20]. Цими можливостями повною мірою користується Л.Дичко, котра заслужено вважається одним із провідних майстрів хорової музики на Україні.

Спробуємо підійти до розгляду фактури музичного твору крізь призму музикознавських питань, у якому сама фактура буде займати дві полярні позиції – найбільш загальну ("фактура взагалі") і найбільш конкретну (фактура даного твору). Такий теоретичний підхід до явища, має іншу назву – дедуктивний – від загального до окремого, схід від абстрактного до конкретного.

Безумовно, "фактура взагалі" – це абстракція, яка виявляється лише в масі конкретностей, що і впливає з численних визначень фактури ("конкретне оформлення музичної тканини"). Спираючись на міркування М.Скребкової-Філатової проте, що під час аналізу фактури неможливе абстрагування від цілого [34], зазначимо, що ступінь конкретності буде різним залежно від ступеня наближення до об'єкта, тобто музичного твору. Так, першою стадією такої конкретизації буде увага до істотного боку фактури: яким є спосіб виконання твору. У нашому випадку це хор. Отже, нам необхідно зупинитися на специфіці хорової фактури, котра, відрізняючись від фактури іншого виконавського складу, дає нам можливість такої початкової конкретизації. Тут вступають у силу два чинники: ансамблевість і вокальність. Першому притаманна мала міра специфічності, оскільки він лише припускає відмінність у межах пари "соло – група", тим більше, що ансамблеве музикування може користуватися цим протиставленням як засобом виразності. Разом з тим й інші властивості ансамблевої слід ураховувати в майбутньому, бо від них залежить стан істотних параметрів фактури, таких, наприклад, як щільність.

Інша справа – такий чинник як вокальність. Тут виникають як природні обмеження порівняно з інструментальною музикою (наприклад, у діапазоні, верхніх межах гучнісної динаміки, в ступені тембрової різноманітності), так і якісна від неї відмінність. Вона пов'язана, в першу чергу, з тембровою своєрідністю, котра походить з особливостей людського голосу і з тих можливостей, які дає вокалізація словесного тексту.

Якості ансамблевого вокального звучання відбиваються, насамперед, на фонімі, тобто виявляються у вертикальній координаті хорової фактури. Крім того, на вертикаль впливає натуральний стрій хорового співу. Характер глибинної координати хорового ансамблю більшою мірою зближується з властивостями будь-якої ансамблевої фактури, однак специфіка організації музичного простору в хоровій музиці досить очевидна і сягає своїм корінням в далеке минуле, що нагадує про призначення хору в культовій музиці і зв'язок його звучання з внутрішнім простором храму.

Наступний етап конкретизації, що наближає нас до кінцевої мети, – це умови історичного стилю, в який проходить відбір тих можливостей хорового звучання,



які відповідають естетичним потребам часу. Об'єкт, що цікавить нас, належить музичній культурі ХХ ст. Зрозуміло, що поняття "музичний стиль ХХ сторіччя" відноситься до розряду проблематичних – настільки різноманітні прояви музичного мистецтва; і все ж таки саме ця різноманітність, співіснування полярних естетичних платформ і, як наслідок, композиторських технік, очевидно, можуть бути оцінені як типологічна ознака музики ХХ ст.

Питання лише в позиції композитора: або він є творцем індивідуальної композиторської техніки, в окремому випадку – школи чи напряму; або дотримується якого-небудь напряму; або синтезує, змішує різні, і не тільки сучасні способи композиції, творчі манери, музично-мовні системи.

Такі властивості сучасної музики, однак, додають дуже мало конкретності в уявленні про особливості оформлення музичної тканини; хіба що ми можемо зустріти широченний спектр фактурних засобів: від монодії на зразок грегоріанської до багатоголосного кластера, від академічного гомофонного чи поліфонічного складу до пуантилістичного "співу" приголосними звуками. У такому випадку конкретизації потребує саме поняття "стиль". Відомо, що історичний стиль представляє собою сукупність стилів різних шкіл та напрямків, а також національних стилів. У нашому дослідженні ми зустрічаємося з хоровою творчістю Лесі Дичко – видатного представника української сучасної музики, що дає нам можливість припустити, знову-таки на доаналітичному рівні, що хорова фактура в її творах за усієї різноманітності засобів сучасної музичної мови, більшою мірою живиться фольклорними джерелами. Ми виходимо з того, що фольклоризм – це найбільш помітна типологічна риса сучасної української музики, що фіксується сприйняттям вже під час першого наближення, тоді як інші особливості потребують пильного аналізу. Крім того, сам по собі склад виконавців, вибраний автором, дає підстави для такого припущення: саме колективний спів без інструментального супроводу є основою фольклорного музикування. Тут ми піднімаємося на ще один ступінь конкретизації – у галузь жанрової сфери описуваного твору.

Нагадаємо, що засоби виразності починають функціонувати у ролі художніх прийомів, переходячи з парадигматичного, "словникового" ряду в синтагматичний, мовний. У цьому випадку вибір засобів залежить від художньої доцільності, а їхній семантичний сенс, уже у ролі художніх прийомів, знаходиться у прямій залежності від контексту музичного твору.

Добір автором фактурних засобів для їхнього функціонування як фактурних прийомів ставиться нами в залежність від жанрових умов. І оскільки хоровий цикл сам по собі не дає чітких жанрових орієнтирів (навіть поняття "кантата" з жанрових позицій виглядає досить розпливчато), то доводиться користуватися уточнювальними даними, які наведені автором у вигляді програмного заголовка твору програмних заголовків частин, різноманітних підзаголовків або в словесному тексті.

У цьому розумінні дитяча кантата "Здрастуй, день на всій землі!" (виходячи із заголовків розділів) повинна представляти собою, з одного боку, календарний цикл, подібний до кантати "Пори року" (розділи "Літо", "Осінь", "Зима", "Весна"), тобто використовувати прийоми складення музичної тканини, запозичені з фольклорного музикування. З іншого боку, заголовки частин дозволяють припускати присутність в акапельній хоровій фактурі засобів, запозичених з інструментальної музики.

За безперечної присутності фольклорних рис (що, до речі, пояснюється не стільки жанровими особливостями твору, скільки індивідуально-стильовими спрямуваннями композитора) все ж очевидно, що пріоритетним є проникнення в хорову фактуру інструментальних засобів. Заголовки частин (Прелюдія, Скерцо, Арія, Анданте, Фантазія, Фугетта, Рондо), розташованих попарно у кожному з чотирьох розділів – пір року, дозволяє побачити в них риси ранньокласичних двочастинних поліфонічних циклів, а в цілому – безперечно, проглядається обрис інструментальної сюїти. У такому контексті навіть частина з назвою "Арія" має вигляд інструментальної.

Звертає на себе увагу, насамперед, поліфонічна насиченість партитури, причому це не специфічна для хорової фактури лінеарність (бо хорове письмо поліфонічне і за самою природою інтонування, і за причиною генезису). Інструментальність цієї поліфонії підкреслена не тільки таким зовнішнім чинником, як заголовки частин, але й таким значущим пластом, як зображальність. Ця тенденція, між тим, відображена в заголовках, які конкретизують образ (Ранок, Дощ, Сова, Мімоза). Переваги інструментальної природи звукозображальності спричиняють утрати в специфічній для хорової фактури мелодичній пластичності, лінеарності. Але причина використання зображальності зрозуміла: твір написаний для виконання дітьми і для дитячого сприйняття, а зображальність, по-перше, додає конкретності, "матеріальності" образному ряду по-друге, вносить елемент гри.

Традиційна поліфонія представлена фігурованими побудовами: це другий розділ Прелюдії (чим ще раз підкреслюється подібність до барочної сюїти, де перша частина нерідко сама є двочастинним мікроциклом). І в цій фугетті (за назвою автора), імітаційний план якої – це ранкове перегукування півнів, уже створюється установка на звуконаслідування, яка надалі дістане значного розвитку. Але у цьому початковому розділі зароджується ще й інший поліфонічний засіб – контрасту вокальної основи, що виражена підтекстовими мелодійними лініями (вони можуть бути більш або менш розвиненими, але головна їх риса – наявність тексту), та інструментальної звукозображальної, де текст або відсутній, або сам носить характер звуконаслідування. Так утворюється поліпластовість, де один із пластів набуває характеру остинато, або це може бути поліостинатна організація; в будь-якому випадку такий засіб лежить у руслі творчих інтересів автора та додає деякі нові якості в організацію глибинної

координати фактури. Такий засіб зустрічається в розділі фугато, однак ще більше це виявляється на початку частини – "власне прелюдії", де поліостінатне тло, що коливається, зіставлене з більш розвиненою мелодією з текстом (спочатку у перших сопрано, потім – у других альтів).

Фугирований розвиток зустрінемо ще раз – у Фугетті (Новорічна), котра, наслідуючи Фантазію (Зима), удає з себе другу частину "зимового" мікроциклу. На відміну від першої ця фугетта носить суто вокальний характер (за винятком короткого епізоду де імітується завивання віхоли), що парадоксальним чином приводить не до розгалуження, а до об'єднання голосів фактури всупереч логіці фугированого розвитку. Таке об'єднання відбувається хвилеподібно – трикратне експонування теми фуги кожен раз закінчується монолітним звучанням хору, що досягається по-різному і стверджується в заключному чотиритакті. Так підкреслено втілюється ідея єдності в межах одного типу інтонування (вокального) на протигагу контрасту вокальної та інструментальної основ.

Цей контраст, заявлений у першій частині як контраст рельєфно-фонових відносин, розвивається в частинах Скерцо (Дош), Фантазія (Мімозі), Рондо (Весна) та бере участь в утворенні інтонаційно-тематичних "арок" (Прелюдія – Постлюдія). При цьому очевидні два типи контрасту: контраст зіставлення й одночасний контраст. Масштаби дії першого типу контрасту відмінні. Це, по-перше, контраст на рівні частин: наприклад, суто звукообразальна та повністю позбавлена вокальної основи Фантазія (Мімоза) обрамована максимально вокалізованими Анданте (Осінь) та Фугеттою (Новорічна). По-друге, такого типу зіставлення можуть позначати розділи всередині одної частини, як це відбувається у Прелюдії (Ранок) і, отже, в Постлюдії, де переважно вокалізовані розділи Ляретто та Містеріозо чергуються з переважно інструментальною, звуконаслідувальною фугеттою; подібним же чином – в Рондо (Весна), де завершальне *Rit. mosso* контрастує з усім попереднім розвитком завдяки тому ж принципу (вокальне завершення інструментальної частини). Що стосується більш щільного зіставлення, то воно, як правило, переростає в інший тип контрасту – одночасний. Це, окрім уже згаданого випадку в Прелюдії, подібні засоби у Скерцо (Дош) та в Рондо (Весна). Так отримує розвиток ще один (окрім фугованого) тип поліфонічної фактури – поліпластовість.

Очевидно, що в даному творі співіснують і тісно взаємодіють прересічні пари тенденцій у фактуротворенні: вокальна та інструментальна, звукообразальна і "власне музична", які в результаті можна спроектувати на ту суму фактурних засобів, які визначають ступінь цілісності або розчленування, щільності або розгалуженості музичної тканини, характер відносин рельєфа і тла: ці засоби уособлюють твір, забезпечують унікальність його інтонаційного строю.

Докладніше розглянути ці тенденції нам дозволить аналіз розділу, в якому вони представлені конспективно, а саме – Прелюдії. Саме в ній з арсеналу

фактурних засобів, наявних у розпорядженні автора, відібрані ті, які будуть функціонувати в даному творі в ролі фактурних прийомів.

Як наголошувалося раніше, перша частина кантати за своєю будовою нагадує відповідні частини барочних сюїт, зокрема "бахівські симфонії": повільний початковий розділ, жваве продовження і ще більш рухливе фугіроване завершення. Таким чином, установка на певну "інструментальність" викладення (та на її протиставлення вокальності хорової фактури) вже виникає.

У першому розділі (*largo*) чітко позначені рельєфно-фонові функції фактури: перші сопрано – носії тексту – та інші групи хору як акомпанемент. Проте в інтонаційному плані цей розподіл не такий однозначний: потовщений від унісонного початку до діатонічного кластера в діапазоні квати фон на початку свого верхнього кордону збігається зі "стартовою позицією" мелодії перших сопрано. І висотне відокремлення рельєфа від фону має характер процесу – завдяки незмінному висотному положенню тона та ступінчасто висхідній мелодії провідного голосу. При цьому функція фону в фактурі збігається зі звукообразальною функцією мелодії (коливання великої секунди як ілюстрація тексту "Вітами хитали") і частково з інструментальною педаллю. Цікаво, що секундовій пластиці, яка генетично притаманна вокальній мелодиці, у нашому випадку належить роль акомпанементу (шість остінатних ліній, які своїми секундовими коливаннями складають згаданий діатонічний кластер), у той час як сольна мелодія представлена різними за діапазоном, достатньо примхливими стрибками (в усякому разі, вони значно помітніші на слух, ніж наявні там секундові ходи). Така мелодія, скоріш, характерна для оркестрового інструмента, ніж для вокальної партії.

У наступному розділі – *animato* – описане протиріччя знімається, бо звукообразальності належить тут провідне становище; далеко відставлені одна від одної словесні фрази сприймаються лише як привід для звуконаслідування ("Соловейко заспівав...", "Зорі падали..."). І ось вже фон з коливаючого кластера перетворюється на звичайну педаль (чотириголосні акорди, що тривають по два такти), а мелодичні лінії рельєфа, що зберегли свою стрибкоподібність, також прояснюють свою звукообразальну сутність, імітуючи спалахи зірок, що падають.

Таким чином, виникає смислова однорідність, що призводить до однорідності фактурної: наступна фугетта цілком побудована на наслідуваннях мотиву півнячих перегуків, тобто фактура стає суцільно імітаційно-поліфонічною. Проте і тут однорідність зберігається недовго, бо знову, подібно до того, як це було в початковому розділі, з "надр" фугірованої фактури вирізняється спочатку терцова педаль (другі сопрано), яка далі, підхоплена першими сопрано, "ширяє" над фугеттою, знову відокремлюючи рельєф від фону.

Аналогічним чином побудована постлюдія, яка, утворюючи смислову арку з Прелюдією, представляє у "згорнутому" вигляді всю суму фактурних засобів, що

використовуються в кантаті. Вона відрізняється ще більшим єднанням, утворюючи музичну тканину голосів, що природно пояснюється підсумковим характером частини, особливо її заключного розділу.

Яке ж композиційне рішення взаємодії цих прийомів та їх вплив на структуру циклу? Це питання заслуговує окремої розмови. Зараз же можна позначити провідний принцип, за яким здійснюється їх відбір. Це зіставлення та взаємопроникнення ряду опозиційних пар, провідною з яких є пара вокальне – інструментальне. Від неї прямо залежить пара звукозображального та суто музикального. Своє ж фактурне втілення ці опозиційні пари отримують у вигляді зіставлення пари рельєф – фон, що регулює глибинну координату фактури, та пари складів – гомофонного і поліфонічного, котра визначає динаміку зміни станів фактури і, таким чином, безпосередньо працює на становлення композиційного плану твору. І навіть з таких пар, як вокальне – інструментальне або звукозображальне – суто музикальне, важко вибрати найбільш суттєву. Отже, те, що ми зупинилися на парі вокальне – інструментальне як провідній, – це деякою мірою умовність, однак так або інакше сказане підкреслює попарну контрастність відбору засобів для реалізації їх у ролі художніх прийомів як визначальну авторську позицію, як провідний принцип створення інтонаційного строю даного твору.

Проте відбір засобів – це лише стартова позиція, а інтонаційне обличчя твору визначає, як акцентувалося раніше їх застосування в ролі прийомів, і тут ми стикаємось з іще однією важливою для цієї кантати обставиною, а саме: з нестабільністю функцій у названих опозиційних парах, їх "мерехтінням", переходом з однієї в іншу, переродженням однієї в іншу та зародженням однієї всередині іншої. Це частково продемонстровано нами під час звернення до Прелюдії – згадаємо, як відокремився рельєф від фону на самому її початку і як прояснялася звукозображальна сутність фону; як рельєфний компонент фуги – її тема – перетворюється на фон звуконаслідувального характеру для фрази зі словесним текстом, котра сама по собі народжується з витриманої педальної терції, тобто фону відносно фугірованої фактури.

Ці ж прийоми, правда, не в такому концентрованому вигляді, розподілені за усіма частинами циклу. Позначимо лише деякі випадки. Як відзначалося раніше, в кантаті мають місце розділи з однотипною фактурою, які контрастно зіставлені один з одним. Разом із тим ця однорідність також містить у собі тенденції до розгалуження. Серед таких фактурно однотипних частин слід назвати Анданте (Осінь). Дійсно, про це дозволяє говорити і пластична, широкого дихання мелодична лінія, і рівно поліфонізована фактура протягом усієї частини, і велика роль поетичного тексту. Проте як тільки з'являється привід для звукозображальності ("небо сумно нависає"), як відразу ж фактура розшаровується на два пласта, серед яких один продовжує інтонувати досить розвинені мелодичні лінії, а другий, що монотонно повторює секундові інтонації, "ілюструє" тужливу осінню негоду.

З іншого боку, суто зображальність Скерцо (Дош) дозволяє очікувати однотипності фактури начебто з іншої позиції, однак і тут автор знаходить можливість погратися рельєфно-фоновими відносинами: краплі дощу (терцові проведення staccato) узгоджуються в одночасному звучанні з "водяними змійками", що постійно потовщуються від одно- до чотириголосних гамоподібних ліній (рухливий діатонічний кластер у діапазоні кварта); усе це загалом потішним чином сусідить з імітацією жаб'ячого стрекотіння. Та ось іще один цікавий приклад: "осіння" частина Арії (Сова), котра є соло альти (тобто є виключно вокальною), насправді має дуже помітні риси танцювально-інструментальної мелодики: безліч стрибків, найпомітніші з яких – квартаві, "рубані" фрази, які відрізняються від суто квадратних побудов лише метричною мінливістю. І хоча з точки зору фактури ця частина є цікавою лише в зіставленні з іншими, та з позиції "мерехтіння" функцій, їхнього взаємопроникнення вона ще раз ілюструє наші припущення.

Тут час підвести деякі підсумки. Провідне запитання нашого аналізу: з якою метою автор користується тими або іншими прийомами. Трохи про це ми згадували, але тепер повторимо висловлене як резюме: усі ці складні переплетіння функцій існують, безумовно, не самі по собі. Завдяки їм складається відчуття постійного та примхливого руху фактурних планів, мінливості глибинної координати від площини до глибокої перспективи, деяка несподіваність, непередбачуваність цих змін. Усе це, узятє разом зі складом виконавців, поетичним текстом та, за нашим припущенням, відповідні виконавські прийоми, постало у вигляді гри слухацьким сприйняттям, а, отже, і втілює гру як головну рису дитячого світовідчуття.

Так, визначивши деякі риси індивідуального стилю композитора, "матеріалізованого" в фактурі його хорових творів, ми знову, замикаючи коло наших міркувань, опиняємося в контексті сучасної художньої культури, увагу до якої неодмінно приверне творчість по-справжньому талановитого митця, чуйного до стану сучасного суспільного середовища, яким, без сумніву, є Леся Дичко.

## Про композитора Лесю Василівну Дичко



Леся Василівна Дичко народилася 24 жовтня 1939 року в Києві. 1959 року закінчила Київську школу-десятирічку ім. М.В.Лисенка за класом теорії музики; 1964 року – Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського (нині Національна музична академія України) за класом композиції проф. К.Д.Данькевича та проф. Б.М.Лятошинського; 1971 року – аспірантуру під керівництвом проф. Б.М.Лятошинського та проф. Н.І.Пейка (Москва, Росія). Прослухала курси лекцій: з мистецтвознавства – професорів Ю.С.Асєєва, М.П.Тищенко, Л.С.Міляєвої, Є.М.Говді, П.А.Білецького у Київському художньому інституті (1968–1972) та з історії театру – в Київському інституті театрального мистецтва (1966–1969). Викладала: у Київському педагогічному інституті (1965–1966), у Київському художньому інституті (нині Академія мистецтв) – історію музики (1972–1994). Викладає у студії при Державній Заслуженій капелі бандуристів України з 1965 року року та в Національній музичній академії України (доцент) – композицію та теоретичні дисципліни з 1994 року. 1989 року виступала в Канаді з лекціями про сучасну українську хорову музику. Член Правління музфонду України (1973), Координаційної ради Всеукраїнської музичної спілки. Член журі хорового конкурсу ім. М.Леонтовича, оргкомітетів фестивалів "Київ-Музик-Фест", "Прем'єри сезону", почесного комітету хорового фестивалю "Золотоверхий Київ" (Київ, Україна), журі Всесвітнього хорового конкурсу сучасної музики в м.Дебрецен (Угорщина) та Голова журі хорового Форуму християнської молоді України (Київ, 1999). Член Комітету з присудження Державних премій ім. Т.Г.Шевченка (з 1993 року) та комісії Міністерства культури та мистецтв України (з 1996 року). Плідно співпрацює з Київським патріархатом, зокрема зорганізувала ювілейні концерти на честь 100-річчя з дня народження патріарха УАПЦ Мстислава та концерти "Духовного тижня молоді". Вона є авторкою 3-х балетів, хорової, симфонічної, вокально-симфонічної й камерної музики (сюїт, симфоній, фантазій, інших творів

для оркестру, ансамблів, фортепіано, органа, скрипки, флейти), 4-х циклів духовної музики для органа та солістів, вокальних циклів для голосу та камерного оркестру, музики до кінофільмів, мультфільмів, 45-ти пісень. Улюблений жанр – хорова музика. Композиторка продовжила українську традицію авторської духовної музики. Її стиль поєднує риси українського народного й церковного хорового співу. Також її творчості властивий художній та культурний універсалізм (синтез різноманітних різновидів фольклорного та фахового мистецтва, звернення до краєвидів, культурних та історичних пам'яток різних країн і народів). Її твори представлені на хорових фестивалях, конкурсах і в концертних програмах світу: США, Канади, Франції, Великої Британії, Німеччини, Голландії, Бельгії, Данії, Іспанії, Італії, Угорщини, Болгарії, Польщі, Росії та України. Дипломант та лауреат Всесоюзного огляду творчості молодих композиторів (Москва, Росія, 1962; 1969 – I премія), Української республіканської комсомольської премії ім. М.Островського (1970), конкурсу із кращої патріотичної пісні (Київ, 1997 – I премія). Нагороджена державними медалями України та грамотами парламенту. Заслужений діяч мистецтв України (1982). Народна артистка України (1995); лауреат Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка (1989); кавалер українського православного Ордена Святого Володимира III ступеня (1998) та Ордена княгині Ольги (1999). Орден "За заслуги" III ст. (2008). Член-кореспондент Академії мистецтв України (2009). Член Національної спілки композиторів України та її Правління (з 1968 року), Секретар НСКУ (1994–).

### **Хоровий доробок Л.В.Дичко**

- 2001–2002 "Швейцарські фрески", концерт на духовні вірші (німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами) у 6-ти частинах для меццо-сопрано, дитячого та мішаного хорів, органа, читця та перкусії: 32`35``.
- 1999 • "Псалом 67", хоровий твір для жіночого хору a cappella.
- 1999 • "Місячна фантазія", хоровий твір на вірші П.Мовчана (українською мовою) для мішаного хору a cappella.
- 1999 • "Урочиста літургія" для мішаного хору a cappella.
- 1998 • "Вертеп", опера-ораторія для солістів, мішаного хору та перкусії.
- 1995–1998 • "Краю мій рідний", хоровий концерт на вірші Б.Олійника та С.Жупаніна (українською мовою) для солістів та хору.
- 1996 • "Дві колядки", хоровий твір на народні слова (українською мовою) для мішаного хору a cappella.
- 1996 • "Лебеді материнства", хорова поема на вірші В.Симоненка (українською мовою).
- 1996 • "Іспанські фрески", хоровий концерт для хору та перкусії (однойменна сценічна версія: 1999).
- 1995 • "Французькі фрески", хоровий концерт (однойменна сценічна версія: 2000).
- 1994 • "Ти починаєшся з очей", симфонія-кантата на слова О.Сердюка (українською мовою).
- 1993 • "Голод-33", хорова поема на вірші С.Коломийця (українською мовою) для мішаного хору a cappella.



- 1992 • "Золотослов", одноактна опера-ораторія на народні слова (українською мовою) для солістів та хору.
- 1992 • "Різдвяне дійство", опера-ораторія на народні слова (українською мовою).
- 1990 • "Літургія №2" для мішаного хору.
- 1989–1990 • "Літургія №1" для однорідного хору.
- 1989 • "Індія – Лакшмі", ораторія на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру.
- 1989 • П'ять прелюдій у стилі "Шань-шуй", хоровий твір на слова японських поетів для жіночого хору а cappella.
- 1984 • "Ода Довженкові", кантата на вірші М.Вінграновського (українською мовою) для чоловічого хору та органа.
- 1982 • "У Києві зорі", кантата на народні слова (українською мовою) для сопрано, чоловічого хору, 3-х флейт, фортепіано та перкусії.
- 1982 • "І нарекоша ім'я Київ", ораторія на тексти літописів для солістів, хору, струнних, перкусії, органа та арфи.
- 1980 • "Весна", кантата на вірші Є.Авдієнка для дитячого хору та симфонічного оркестру.
- 1980 • "Барвінок", кантата на вірші С.Жупаніна (українською мовою) для дитячого хору та симфонічного оркестру.
- 1980 • "Ода музиці", кантата на вірші Б.Олійника (українською мовою) для мецо-сопрано, хору, камерного оркестру та органа.
- 1977-1978 • "Слава робочим професіям!", концерт-кантата для дитячого хору у супроводі 2-х роялів, перкусії, арфи у поєднанні з дитячими малюнками з використанням кольоромузики.
- 1976 • "Здравствуй, новый добрый день" ("Здрастуй, новий добрий день"), кантата на вірші Є.Авдієнка для дитячого (жіночого) хору.
- 1976 • "Вітер революції", симфонія на вірші М.Рильського (українською мовою).
- 1975 • "Сонячне коло", кантата на вірші Д.Чередниченка для дитячого хору та симфонічного оркестру.
- 1974 • "Карпатська кантата", кантата на народні слова (українською мовою) для мішаного хору а cappella.
- 1973 • "Пори року", камерна кантата на народні слова (українською мовою) для мішаного хору а cappella.
- 1972 • "Сонячний струм", хоровий твір (переклад українською мовою: М.Бахтинський) для мішаного хору а cappella.
- 1972 • "Диптих", хоровий твір на тексти Охара Токо та Басьо для мішаного хору а cappella.
- 1962–1972 • "П'ять фантазій за картинами російських художників (Суриков, Левітан, Васнецов, Шишкін)", кантата для хору та симфонічного оркестру.
- 1968 • "Червона калина", кантата на слова старовинних українських пісень для хору, солістів, 2-х фортепіано, арфи та перкусії.
- 1964 • "Думка", кантата-рапсодія на вірші Т.Г.Шевченка (українською мовою) для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру.
- 1962 • "Лісові далі", хоровий твір (без слів) для мішаного хору а cappella.

# ДИЧКО Л.

## ЗДРАСТУЙ, ДЕНЬ НА ВСІЙ ЗЕМЛІ!

*Кантата для дитячого хору  
а сарела на слова Є.Авдієнка  
переклад з російської П.Засенка  
тв. 20*

1. ЛІТО. Прелюдія (Ранок).....	99
2. Скерцо (Дощ).....	106
3. ОСІНЬ. Арія (Сова).....	114
4. Анданте (Осінь).....	115
5. ЗИМА. Фантазія (Мімоза).....	120
6. Фугетта (Новорічна).....	122
7. Рондо (Весна).....	130
8. Постлюдія (Здрастуй, день на всій землі).....	135

# ЛІТО

## Прелюдія (Ранок)

*Lrgetto*  
*mp dolce*

CI  
AI  
AII

M... *mp* M... *mp* M...

3  
*p dolce*

I  
C  
II  
A  
I  
II

Про - ки - да - ли - ся - лі - си, ві - та - ми хи - та - - - ли.

*pp* *pp* *pp* *mp*

5

A...  
A...  
A...  
M...  
M...  
M...

по - да - ва - ли го - ло - си.

*p* *p* *p* *pp* *pp* *pp*

8 *Animato*  
*mf* А...  
 со - - - - - неч - ка че - ка - - - - - ли. А...

11 *mf* А... *mf* А... *mf* А...

14 *pp* М... *pp* *mp*  
 Со - ло - вей - ко за - спі - вав пі - сень - ку про лі - то.

16 *mf*

A... *mf* A... *mf* A... *mf* A...

19 *f* *p sub.* *ff* *Misterioso*

*f* *p sub.* *ff* *p* *Glass* *Glass* ЧIII y

23 *f* *p* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

*f* *p* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* ЧIII y ЧIII y ЧIII y Зо - рі па - да - ють між трав.

27 *f* *rit.* *a tempo*

*mf* *rit.* *p* *a tempo*

*mf* *rit.* *p* *a tempo*

*f* *rit.* *a tempo*

А... Чш у

30 *pp* Чш у *mp*

гас - ли не - по - міг - но.

*pp* *pp* *pp* *pp*

*p* *pp*

А... М...

34 *f*

А...

*pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

40 *Piu mosso (fugetta)*

Ку - ка - пи - ку! *mp*

Ку - ка - пи - ку!

Ку - ка - пи - ку!

44 *poco a poco cresc.*

Ку - ка - пи - ку! *poco a poco cresc.*

Ку - ка - пи - ку!

Ку - ка - пи - ку!

46

Ку - ка - пи - ку!

Ку - ка - пи - ку!

Ку - ка - пи - ку!

Ку - ка - пи - ку!

48 *mf*  
 Го - ло - сис - то у дво - рі ще пів - ні тру -  
 Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*mp*  
 Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*mp*  
 ку - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*mp*  
 Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

51 *accel.* *poco a poco cresc.*  
 би - - - ли. Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*accel.* *poco a poco cresc.*  
 Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*accel.* *poco a poco cresc.*  
 ку - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*accel.* *poco a poco cresc.*  
 Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

54 Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!



56 *a tempo*

Ку - ка - рі - ку!

*ff*

ку!

*a tempo*

ку!

*a tempo*

Ку - ка - рі - ку!

59 *Meno mosso*

*mp* Низь - ко кла - ня - лись зо - рі,

*p* со - - - неч - ко,

*mp* Низь - ко кла - ня - лись зо - рі,

*p* со - - - неч - ко,

61

*mp* со - неч - ко,

*mf* со - неч - ко бу - ди - ли

*ff*

*mp* со - - - неч - ко,

*mf* со - - - неч - ко бу ди - ли.

*ff*

# Скерцо (Дош)

Vivo

I  
C  
II

До- щик! До- щик! До- щик,  
До- щик! і - ди на по - ля і на са - ди,  
До- щик,  
До - щик!

4

До - щик! До - щик!  
зем - лю щед - ро по - ли - вай\_ бу - де кра - щий у - ро - жай. До - щик!  
До - щик!

7

До - щик,  
і - ди на по - ля і на са - ди, зем - лю щед - ро по - ли - вай  
До - щик,

10 *rit.* *a tempo*

бу - де кра-щий у - ро-жай. До - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

*rit.* *a tempo* *p*

До - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

*rit.* *a tempo* *p*

До - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

*rit.* *a tempo*

13 *f*

Бом! \_\_\_\_\_

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

*f*

Бом! \_\_\_\_\_ Бом! \_\_\_\_\_

16

Бом! \_\_\_\_\_ до - щик, до - щик.

До - щик, до - щик, За - сві - ти - лись хма - ри

*tr* *tr* За - сві - ти - лись хма - ри

до - щик, до - щик. Бом! \_\_\_\_\_ За - сві - ти - лись.

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик,

19

Грім гуч - ний у да - рив.

Грім гуч - ний у да - рив.

до - щик, до - щик, бом! До - щик, до - щик, бом!

До - щик, до - щик, бом! До - щик, до - щик,

бом! Грім у да - - - рив.

тр

грім у - да - рив.

21

До - щик! Бом!

До - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик До - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

Бом! Бом!

24

Хму - ре - не - бо сі - є

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

Хму - ре - не - бо

27 во - дя - ни - сті змій - - - ки.

Во - дя - ні - - - змій - - - ки.

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

сі - е змій - ки.

Во - дя - ні змій - ки.

29 Ох!

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик!

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик!

Ох!

32 Lento

Ква, ква, ква, ква, Ква, ква, ква, ква,

Ква, ква, ква, ква, Ква, ква, ква, ква,

Ква, ква, ква, ква, Ква, ква, ква, ква,

Ква, ква, ква, ква, Ква, ква, ква, ква,

35 **Темпо I**

к ва, к ва, к ва, к ва.

к ва, к ва, к ва, к ва.

До - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

До - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

38 **(Соло)**

Кап, кап, кап, кап, кап.

Кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

1. Су - не хма - ра во - ло - ха - та,  
2. До - щик силь - ний не за - ва - да

41

під до - щем весь світ на - мок. Ве - се - лять - ся жа - бе - ня - та, по - чи - на - ють свій та - нок.  
для ве - се - лих жа - бе - нят. Кож - на жа - ба ду - же ра - да, бо сво - їх ді - жда - лась свят.

кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап,

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик, до - щик,

44

*f* Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква,  
Ква, ква, ква, ква.

47 *Andante*

ква, ква, ква, ква.  
ква, ква, ква, ква.  
ква, ква, ква, ква. Бо ді - жда - ла вреш - ті свят.  
Ква!

*Glissando*

50 *Vivo*

*p* Чу - ти хо - ри жа - бе - нят, *p* чу - ти хор *f*  
*p* *p* *f* \*)  
Ква! Ква, ква!  
Ква!

*Glissando*

\*) Приблизне багатоголосне звучання в межах вказаного квадрата

53 *rit.* *f* **Meno mosso**

*rit.* *f* *Gliss.* Ква, ква!

*rit.* *f* Ква, ква, ква, ква, *accel.*

жа - бе - нят, ква! — *f* Ква, ква, ква, ква, *accel.*

*rit.* *f* Ква, ква, ква, ква,

57 *f* *accel.* *ff* *Gliss.*

Ква, ква, ква, ква, ква, ква, ква, ква, ква!

*f* *accel.* *ff* *Gliss.* ква!

ква, ква, ква, ква, ква, ква, ква, ква, ква!

*f* *ff* *Gliss.* ква!

*f* *ff* *Gliss.* ква!

*f* *ff* *Gliss.* ква!

60 *f* **Темпо I** *p*

До - щик, до - щик, до - щик,

*f* *p* До - щик, і - ди на по - ля і на са - ди,

*f* *p* До - щик,

*f* *p* До - щик,



63 *f* **Tempo I**

До - щик, до - щик,

зем - лю щед - ро по - ли - вай бу - де кра - щий у - ро - жай. До - щик,

До - щик,

66

до - щик,

і - ди на по - ля і на са - ди,

до - щик.

68

*rit.* *ten.* *ten.* *ff*

зем - лю ще - дро по - ли вай бу - де кра - щий у - ро - жай.

*rit.* *ten.* *ten.* *ff*

*rit.* *ten.* *ten.* *ff*

# ОСІНЬ

## Арія (Сова)

**Allegro rubato**

A. *p*

Я хо - тів пій - мать жар - пти - цю,

3

а пій - мав вга ю со - ву.

**Piu mosso**

5 *mp*

Пти - ці кліт - ка не від - ра - да,

7 *p rit.*

скрик - не рап - том\_будь бі - ді:

**Piu mosso**

9 *mf*

всіх роз - бу - дить. Нуй до - са - да!

11 *mp*

Що я вді - ю о - то - ді?

**Andante**

13 *p*

На - шу ки - цю на - ля - ка - ля

15 *p*

о - чі пти - ці аж го - рять!

До вік - на мо - го при - па - ли сто до - пит - ли - вих ма - лят.

Вже на ме - не ма - ма злить - ся, зта - том та - кож не вла - ду.

I на - шо ме - ні ця пти - ця, що при - но - сить лиш бі

# Анданте (Осінь)

Andante

I *p* A...  
 C *p* A...  
 II (Соло) *p* A...  
 I *p* A...  
 A *p* A...  
 II *p* A...

4 *f*  
*f*  
*f*  
*f*

6 *espress.* *p*  
 Лю - бе лі - то, зни-кло де ти? Бро-дить со - неч - ко вим - лі  
*p*  
 Лю - бе лі - то зник - - - ло де ти?  
*p* *pp*  
 Лю - бе лі - то зник - ло де ти? Бро - дить —

8

Жов - ті о - - се - ні мо - не - ти ві - тер ко - тить по зем - лі.

Жов - ті о - се - ні мо - не - ти ві - тер

Жов - ті о - се - ні мо - не ти ві - тер ко - тить,

со - неч - ко вім - лі. Жов - ті мо - не - ти

10

**Piu mosso**

ко - - - - тить.

ві - тер ко - тить. Не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все

ві - тер ко - тить. Не - бо

12

Не - бо сум - но на - ви - са - є,

не - бо сум не, все не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все

сум - не, не - бо, не - бо сум - но на - ви - са - є,

14

на де - ре - вах крап - лі сліз. Не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все

не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все. А

на де - ре - вах крап - лі сліз.

16 *pp*

не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все

у га - ях віт - ри згри - ба - ють ран - не зо - ло - то бе - різ.

18 *p* *rit.* *pp*

не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все не - бо.

А...

Не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все не - бо.

21

*p* A... A... A... A...

23

*f* *f* *f*

25

*p* *p* *pp* *p* *pp*

M... M... M... Змюк ве - се - лих

Зник-ло лі - теч - ко зе - ле - не, змюк ве - се - лих пта - хів свист.

27

пта - хів свист А...

*pp*

На сві - тан - ку ти - - - хо зкле - на

*p*

На сві - тан - - - - ку ти - хо зкле - - - на

*pp*

На сві - тан - - - - ку ти - хо зкле - - - на

28

*pp*

Від - ле - - тів.

від - - - ле - тів лист.

*pp*

від - те - тів ос - тан - ній лист, від - ле - тів.

*p*

від - ле - - - - тів лист.

30

*p* *ten.* *ppp*

Не - бо сум - не, все не - бо сум - не, все не - - - бо.

*p* *ten.* *ppp*

Все не - - - - бо.

*p* *ten.* *ppp*

# ЗИМА

## Фантазія (Мімоза)

Moderato

(Притупуючи на місці, плескаючи в долоні, щоб зігрітися)

§ *tr* *f*  $\Theta$

I *f*

C *p* *tr* *p* *f*

II Холодно... Як холодно... Який мороз... Холодно...

I *tr* *p* *p*

A Холодно... Ой, як холодно... Ой, як холодно... Ну і мороз...

II *mf* *f*

Ой, мороз... Ну і мороз... Який мороз... Ой, як холодно...

3

1. З далекого півдня крізь сніг і морози до нас завітали пахучі мімози!

2. В метро і тролейбусі, в місті по-всюди кудись поспішають з мімозами люди.

*pp* *tr* *pp*

*pp* Мороз... Ой, як холодно... Ой як холодно... Холодно... *tr* *p*

Холодно... Який мороз Ну і мороз... Мороз...

5 *f* *p* *f*

(1) Дивіться - мімози! Дивіться - мімози! Мімози!  
Жива! *p*

(2) Мімоза не мерзне! Мімоза не мерзне Мімози!  
Жива! *pp*

(1) Дивіться - мімози! Мімози? Мімози!  
Жива!

(2) Мімоза не мерзне! Мімоза жива!



Meno mosso

Соліст (тоненьким, ніби тремтячим від холоду голосом)

*f*  
6 (1) Хіба не боїться... мімоза... морозів?

(2) Неначе... на півночі... здавна жила.

*f* *f* **Tempo I**  
Однак не побіють її люті морози! Дивіться - мімози!  
Однак не побіють її люті морози!  
Однак не побіють її люті морози!  
Однак не побіють її люті морози! *p* У зимку - мімози?

8 *morendo*  
У зимку - мімози? Вони... не бояться мо-  
*morendo*  
Дивіться - мімози! Дивіться - мімози!  
*morendo*  
У зимку - мімози? Дивіться - мімози!  
*morendo*  
Вони... не бо - яться морозу!

10  $\frac{\%}{\Phi}$   
- розу! Дивіться - мімози! Зи - ма...  
Вони... не бояться морозу! Зи - ма...  
У зимку - мімози! Зи - ма...  
Дивіться - мімози! Дивіться! Зи - ма...

# Фугетта (Новорічна)

Maestoso

I  
C  
II  
I  
A  
II

*f*

Ось і зи - монь - ка - зи - ма ліс і по - ле бі - лі,

3

*f*

йде по ву - ли - ці мо - роз, кру - жать за - ме - ті - лі.

5

Piu mosso

*pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

Бі - ле міс - то, бі - лий двір, — бі - лий на - в'ть об - рій. А... Сніг хо - лод - ний, як шом - бір, Бі - ле мі - сто, бі - лий двір, — бі - лий на - в'ть об - рій. А...

ten. ten. *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

8

Presto

па - да - е за ко - мір

па - да - е за ко - мір.

*mf*

Над мі - ста - ми й се - ла - ми, се - ла - ми,

11

*mf*

Над мі - ста - ми й се - ла - ми, се - ла - ми, над мі - - -

*mf*

над мі - - - ста - - - ми й се - - - ла - ми,

14

*mf*

Над мі - ста - ми й се - ла - ми, се - ла - ми.

се - ла - ми, се - ла - ми, йсе - - - ла - ми, се - ла - ми, се - ла - ми.

ста - - - ми над мі - ста - ми й се - ла - ми, се - ла - ми.

се - - - ла - ми, се - - - ла - ми.

17 *pp*

рік Но - - - вий ле тить, рік Но - - -

20 *mf*

вий - ле - тить, рік Но - - - вий.  
 Пі - сне - ю ве - се - ло - ю, пі - сне - ю,

23 *mf*

Пі - сне - ю ве -  
 Пі - сне - ю ве - се - ло - ю, пі - сне - ю, пі - - - сне - - -  
 пі - - - сне - - - ю ве - - - се - - - ло - ю,

26

Пі - сне - ю — ве - се - ло - ю, пі - сне - ю  
се - ло - ю, пі - сне - ю, пі - - - сне - ю, пі - сне - ю, пі - сне - ю  
ю — ве - - - се - - - ло - ю, — пі - сне - ю, пі - сне - ю —  
пі - - - сне - ю, пі - - - сне - - - ю

29

він — до — нас — спі - шить, — він — до —  
до нас спі - шить, до нас спі -  
він — до — нас — спі - шить, — він — до —

32

нас спі-шить, спі-шить! М...  
шить! Ху-рто-вин дзвін - кі пі - сі  
нас спі-шить, спі-шить! М...

36 **Maestoso**

ли- нуть не змов - ка - ють. А я - лин - ки вко-жен дім збо-ру при - бу - ва - ють.

*Gliss.*

39 **Piu mosso**

Ім ра - ді - є діт - во - ра, ра - ді всі на сві - ті А...

*mf*

Рік Но - вий і - де, ура!

*mf*

Рік Но - вий і - де, ура!

Ім ра - ді - є діт - во - ра, ра - ді всі на сві - ті А...

42 **Presto**

Ве - се - літь - ся, ді - ти!

Ве - се - літь - ся, ді - ти!

*mf*

Кві - точ - ко - я - ли - - - - - ноч - ко

45

*mf* Кві - точ - ко - я -

*mf* Кві - точ - ко - я - ли - - - - - ноч - ко, — я - - - - - ли - - - - -

Кві - - - - точ - - - - ко я - - - - - ли - - - - - ноч - ко,

48

*mf* ли - - - - - ноч - ко, — кві - точ - ко - я - ли - - - - - ноч - ко, —

лин - - - - - ко. —

Кві - точ - ко я - ли - - - - - ноч - - - - - ко.

51

*pp* гей, — гой, — тан - цю - ва - ти час, — гей, — гой

*pp* гей, — гой, — тан - цю - ва - ти час, — гей, — гой

*pp* гей, — гой, — тан - цю - ва - ти час, — гей, — гой

54

тан - цю - ва - ти час я - - лин - - - ко.

Кві - точ - ко - я - ли - - - ноч - ко, —

*mf*

57

Кві - точ - ко - я - ли - - - ноч - ко, — я - - - - -

Кві - - - точ - - - ко - - - я - - - - - А... ли - - - - - ноч - ко,

*mf*

60

Кві - точ - ко - я - ли - - - - - ноч - ко, —

ли - - - - - ноч - ко.

лин - - - - - ко. Кві - точ - ко - я - ли - - - - - ноч - ко, —

кві - точ - ко - я - ли - - - - - ноч - - - - - ко,

*mf*



63 *mp* >

рік Но вий у нас, Но - - - вий,  
 рік Но - - - вий, рік Но - - -  
 рік Но - - - вий у нас, Но - - - вий,

**Maestoso**

66 *rit.* *ff*

рік Но - вий у нас!  
 вий! Хо - ро - вод круж - ля, рос - те, ве - се - лять - ся ді - ти.  
 рік Но - вий у нас!

69

Хай же рік Но - вий не - се щас - тя всім на сві - ті!

# Рондо (Весна)

**Animato**

*tr*  
Ра - но - вран - ці - бі - ля - до - му -

*tr*

*p*  
Тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, - тук, -

*p*

4

*f*  
чу - ти - стук - важ - ко - го - до - му: - тук, - тук! Ту - ки, тук!

*f*

тук, - тук, - тук, - тук, - - - - тук, - тук! - - - - тук, - тук! -

*f*

7

Тук, - тук! Ту - ки, ту - ки!

*p*

- - - Тук, - тук! Ту - ки, тук! Ту - ки, ту - ки, тук, ту - ки,

*p*

10

*tr*

То двір - ник у теп - лу по - ру

*tr*

*p*

Ту - ки, ту - ки, тук, ту - ки, Ту - ки, ту - ки, тук, ту - ки,

*p*

12

про - га - ня - є зи - му здво - ру Тук, - тук! Ту - ки, тук!

*f*

Ту - ки, ту - ки, тук, ту - ки, тук, - тук! - - - тук, - тук! -

*f*

*f*

15

Тук! Тук! Ту-ки! Тук! Тук, тук, тук, тук, тук, тук, тук, тук,

- - Тук, тук! Тук, тук!

19 *p*

Чірк! Чірк!

*p* тук, тук, тук, тук, тук, тук, тук, тук,

*tr* Го - ро - бець прий - ма - є душ, го - ро - бець го - ро - бець.

*tr*

21

Чірк! Чірк!

тук, тук, тук, тук, тук, тук, тук, тук,

не - бо ди вить - ся зка - люж. із ка - люж із ка - люж

23 *f*

*f* тук, тук! тук, тук! тук! тук! тук! тук!

*f* тук, тук! ту - ки, тук! тук! тук! тук! тук!

*f*

*gliss.*

Piu mosso

27 *mp*

У дво - рі вес - на гу - ля - є сніг із дво - ру у - ті - ка - є

29

У дво - рі вес - на гу - ля - є сніг із дво - ру у - ті - ка - є

32

У дво - рі вес - на гу - ля - є сніг із дво - ру у - ті - ка - є

35 *f* *A...*

C

A

38 *mf* *dim.* *rit.* *p* *pp*

C

A

# Постлюдія (Здрастуй день на всій землі)

*Larghetto* *mp* *dolce* *cresc.*

I C

II C

I A

II A

M... *dolce* *cresc.*

M... *mp* *dolce* *cresc.*

M... *mp* *dolce*

M... *mp* *dolce*

3

*p* *M...* *Gliss.* *p* *M...* *Gliss.* *mp* *M...* *Gliss.* *mp* *M...* *Gliss.*

5

*f* *A...* *mf*

*f* *A...* *mf*

8

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!

12

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!

15

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку!



17

Пі - вень ра - но

ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

19

на зо - рі всіх ві - та - - є

ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку!

Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

21

у дво - - рі:

Ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку! ку - ка - рі - ку!

Здра стуй, не - бо!

Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку! Ку - ка - рі - ку!

*Meno mosso* **f**

23

Здра-стуй, сон - це! По - ди - вись до нас вві - кон - це.

25

Здра-стуй вра - до - сті йте - плі, до - брий день по всій зем - лі!

27

А...

30

М... М...

Вста - ло со - неч - ко за - ран - ня,

32

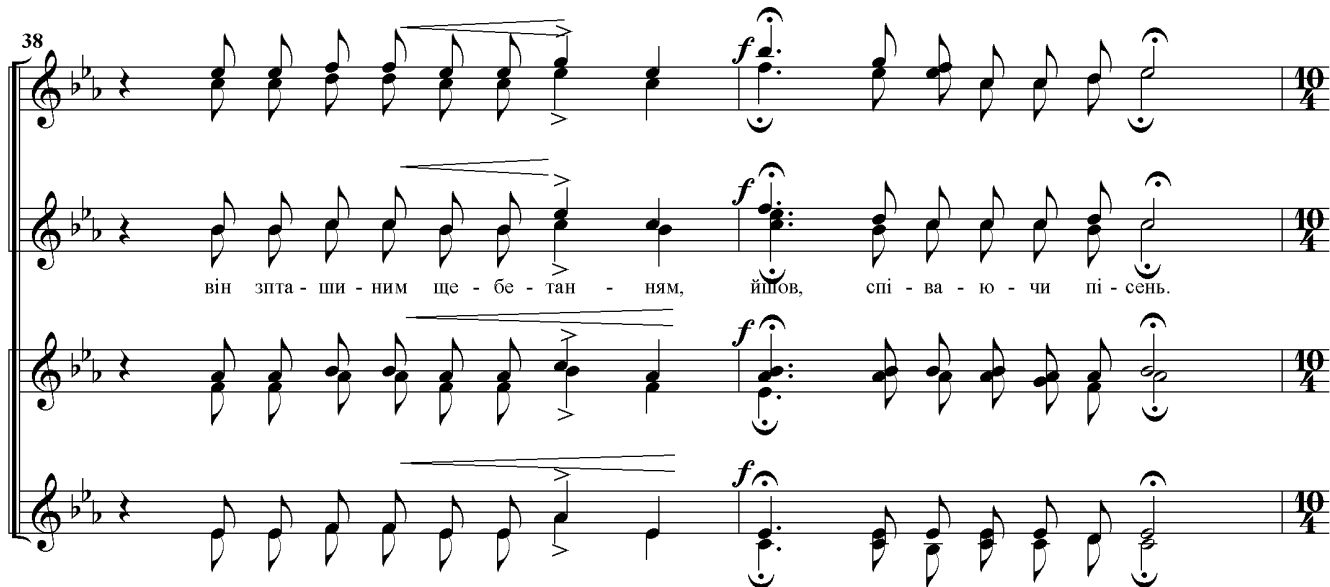
А... А... А...

роз - бу - ди - ло доб - рий день.

35

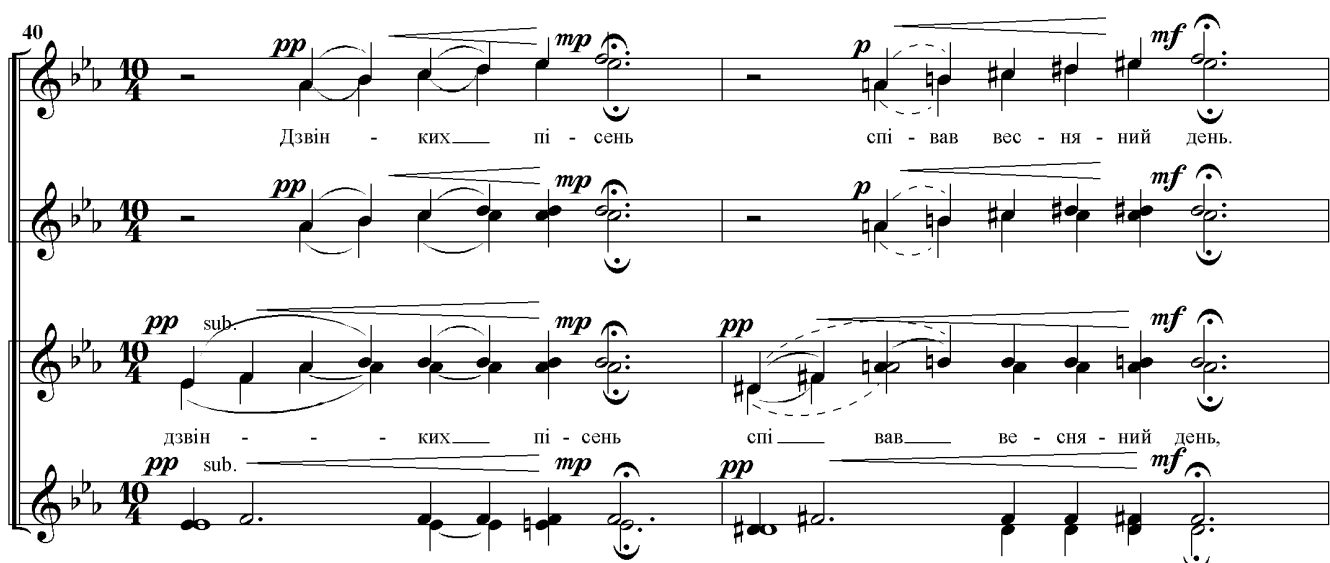
Він зпта - ши - ним ще - бе - тан - ням,

38



він зпта - ши - ним ще - бе - тан - ням, йшов, спі - ва - ю - чи пі - сень.

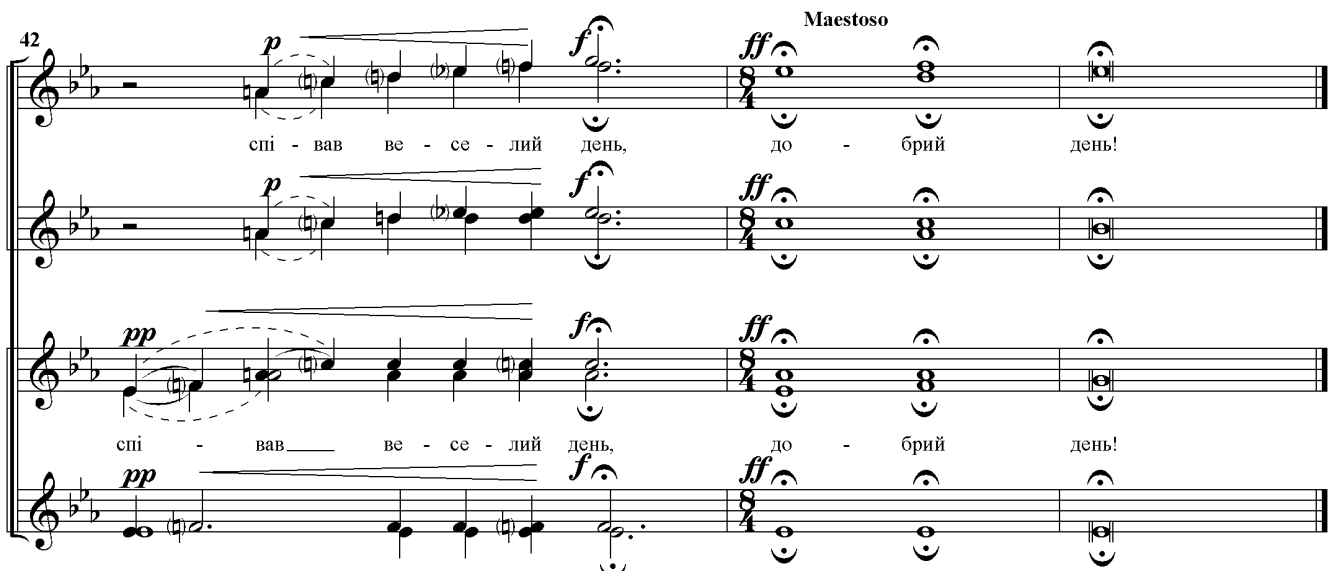
40



Дзвін - ких пі - сень спі - вав вес - ня - ний день.

42

Maestoso



спі - вав ве - се - лий день, до - брий день!

## ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. М. Андреева. – М. : Музыка, 1969. – 120 с.
2. Бондар В. І. Дидактика / В. І. Бондар. – К. : Либідь, 2005. – 264 с.
3. Васильєва Т. В. Сполучення групових та індивідуальних форм навчальної діяльності студентів / Т. В. Васильєва, Я. І. Бурлака. – К. : КГПІ, 1988. – 100 с.
4. Вища освіта України і Болонський процес : [навчальний посібник] / [за ред. В. Г. Кременя]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. – 384 с.
5. Дьяченко В. К. Сотрудничество в обучении. О коллективном способе учебной работы : [кн. для учителя] / В. К. Дьяченко. – М. : Просвещение. 1991. – 192 с.
6. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 112 с.
7. Каган В. И. Основы оптимизации процесса обучения в высшей школе : [научно-методическое пособие] / В. И. Каган, И. А. Сычеников. – М. : Высшая школа, 1987. – 141 с.
8. Кан Э. Элементы дирижирования / Э. Кан ; пер. с англ. Д. Далгата. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
9. Кларин М. В. Педагогическая технология в учебном процессе / М. В. Кларин. – М. : Знание, 1989. – 80 с.
10. Кожевнікова Л. В. Підготовка майбутніх учителів початкових класів до музично-просвітницької діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / Л. В. Кожевнікова ; НПУ ім. М.П.Драгоманова. – К., 2003. –18 с.
11. Колесса М. Ф. Основы техники дирижирования / М. Ф. Колесса. – К. : Музична Україна, 1981. – 208 с.
12. Копытман М. Хоровое письмо : [учебное пособие] / М. Копытман. – М. : Советский композитор, 1971. – 199 с.
13. Кустовський С. М. До питання про стан сучасної самостійної роботи у вищих навчальних закладах / С. М. Кустовський // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. пр.] / редкол. : І. А. Зязюн (голова) та ін. – Київ ; Вінниця : ДОВ Вінниця, 2004. Вип. 5. – 2004. – С. 518–528.
14. Лащенко А. П. З історії Київської хорової школи / А. П. Лащенко. – К. : Музична Україна, 2007. – 200 с.
15. Левандо П. П. Хоровая фактура : [монографія] / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с., нот.
16. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : [учеб. пособие] / Л. А. Мазель. – [2-е изд., доп. и перераб.]. – М. : Музыка, 1979. – 536 с., нот.

17. Маргуліс Є. Д. Колективна діяльність учнів. Проблеми навчання / Є. Маргуліс. – К. : Вища школа, 1990. – 135 с.
18. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : [довідник] / А. І. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
19. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
20. Николаи Г. Ю. Дидактическое обоснование исполнительской подготовки будущих учителей музыки : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Г. Ю. Николаи. – К., 1992. – 20 с.
21. Новиков А. М. Методология образования / А. М. Новиков. – [2-е изд.] – М. : Эгвес, 2006. – 488 с.
22. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : [навч. посібн.] / О. М. Олексюк, М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.
23. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – Л., 1984. – 200 с.
24. Основи техніки диригування : [збірка метод. розробок викладачів кафедри вокально-хорової майстерності НДУ]. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2000. – 94 с.
25. Орлов В. Ф. Теоретичні та методичні засади професійного становлення майбутніх учителів мистецьких дисциплін : автореф. дис. ... докт. пед. наук : спец. 13.00.04 / В. Ф. Орлов. – К., 2004. – 44 с.
26. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція) / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 219 с.
27. Педагогіка вищої школи : [навч. посіб.] / З. Н. Курлянд, Р. І. Хмельюк, А. В. Семенова та ін. ; за ред. З. Н. Курлянд. – [3-тє вид., перероб. і доп.]. – К. : Знання, 2007. – 495 с.
28. Питання диригентської майстерності / [упор. М. Канерштейн]. – К. : Музична Україна, 1980. – 184 с.
29. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М. : Музыка, 2000. – 230 с.
30. Ростовський О. Я. Музична педагогіка. Навчальні програми, методичні рекомендації та матеріали : [навчальний посібник] / О. Я. Ростовський. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – 191 с.
31. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : [навчальний посібник] / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
32. Сенченко Л. І. Формування хорового мислення диригента / Л. І. Сенченко. – Рівне : РДК-"Ліста", 1998. – 128 с.
33. Сергеев И. С. Основы педагогической деятельности : [учебное пособие] / И. С. Сергеев. – СПб. : Питер, 2004. – 316 с.

34. Скребкова-Филатова С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
35. Слєпкань З. І. Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі. – К. : Вища школа, 2005. – 239 с.
36. Уколова Л. И. Дирижирование : [учеб. пособие для студентов сред. проф. образования] / Л. И. Уколова. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
37. Холопова В. Фактура: Очерк / В. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
38. Шулґіна В. Інноваційні технології у діяльності педагога-музиканта / В. Шулґіна, Л. Пискач // Музична освіта в Україні: теорія і практика: збірка статей / упор. О. В. Комісаров ; Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2003. Вип. 29. – 2003. – С. 115–125.
39. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального авторського стилю хорової творчості Л.Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел у фактурі кантати "Чотири пори року") / Л. Шумська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. статей]. – К., 2002. Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – 2002. – С. 64–72.
40. Щєдролосєва К. О. Формування духовних потреб майбутніх учителів засобами музичного мистецтва / К. О. Щєдролосєва // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді : [зб. наук. пр.]. – Київ, 2002. Кн. II. – 2002. – С. 160–164.
41. Юцевич Ю. Словник музичних термінів / Ю. Юцевич. – [2-ге вид., перероб. і доп.]. – К. : Музична Україна, 1977. – 208 с.
42. Ягупов В. В. Педагогіка : [навч. посібник] / В. В. Ягупов. – К. : Либідь, 2002. – 560 с.

Навчальне видання

**ШУМСЬКА Людмила Юрїївна**

# Хорове диригування

*Навчальний посїбник*

Технїчний редактор – Сливко В. П.  
Верстка, макетування – Борщ О. В.  
Лїтературний редактор – Приходько Н. О.  
Коректор – Конївненко А. М.  
Дизайн обкладинки – Косяк В. М.

---

Підписано до друку 17.06.11 р.  
Гарнїтура Times  
Замовлення №

Формат 60x84/16  
Ум. друк. арк. 8,8

Папїр офсетний  
Тираж 300 прим.

---



Видавництво  
Нїжинського державного унїверситету  
їменї Миколи Гоголя  
м. Нїжин, вул. Воздвиженська, 3/4.  
(04631) 7-19-72  
E-mail: vidavn\_ndu@mail.ru

Свїдоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єкта видавничої справи серія ДК № 2137 від 29.03.05 р.