

Кравцова Н. Є., Пацкань І. В., Шкільнюк Г. М.

**Теорія та методика
роботи з жіночим
хоровим колективом**

ББК 85.314 + 74.58я30
УДК 78.087.682:378(07)

Рекомендовано вченою радою факультету музичного мистецтва Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського як навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Протокол №10 від 12.05.2010 р.

Рецензенти: *Г. С. Тарасенко*, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики початкового навчання Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Н. Г. Заболотна, кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Кравцова Н. Є., Пацкань І. В., Шкільнюк Г. М.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА РОБОТИ З ЖІНОЧИМ ХОРОВИМ

КОЛЕКТИВОМ: Навчально-методичний посібник. – Вінниця: ФОП Данилюк В. Г., 2010. – 181 с.

В посібнику висвітлені теоретичні аспекти організації та учбової діяльності жіночого хорового колективу, зокрема специфіка комплектування хорових партій, особливості методики вокально-хорової роботи, розспівування, підбір репертуару, концертна діяльність та психологічні проблеми спілкування в хоровому колективі. Посібник містить великий репертуар з короткими коментарями щодо вивчення та виконання кожного твору.

Навчально-методичний посібник адресований широкому колу освітян: майбутнім педагогам-музикантам, викладачам освітніх закладів, учителям музики загальноосвітніх шкіл, керівникам жіночих та дитячих хорових колективів.

ISBN

Зміст

Розділ I. Теоретичні засади організації та учбової діяльності жіночого хорового колективу	5
1.1. Проблеми організації та учбової діяльності жіночого хорового колективу	5
1.2. Особливості методики вокально-хорової роботи з жіночим навчальним хором	7
1.3. Розспівування хору	13
1.4. Підбір репертуару	22
1.5. Концертна діяльність	24
1.6. Психологічні проблеми спілкування в хоровому колективі	26
Розділ II. Навчально-концертний репертуар	30
Обробки народних пісень	30
М. Д. Леонтович. “Ой, матінко моя”	30
М. Д. Леонтович. “Ой, сивая зозуленька”	32
М. Д. Леонтович. “Женчичок-бренчичок”	34
І. Бідак. “ Не сходило вранці сонечко”	35
Є. Ляшко. “Іди, іди, дощику”	39
В. Стеценко. “Ой, на гору козак воду носить”	44
В. Зубицький. “За нашим стодолом”	47
О. Захаржевський. “Купала на Йвана”	52
О. Некрасов. “Розкопаю я гору”	55
О. Володін. “Во лузях”	60
Твори українських та зарубіжних композиторів	63
П. Чесноков. “Приидите, ублажим Иосифа”	63
О. Шаповаленко. “У рідному краї”	66
І. Воробкевич. “Над Прутом у лузі”	69
Дж. Перголезі. “№11, 12”	70
Л. Сівухін. “Ночь”	77
В. Шебалін. “Зимняя дорога”	79
О. Танєєв. “Вечер”	82
Ж. Бізе. “Ранок”	87
Г. Свірідов. “Романс”	94
В. Попов. “Ride the chariot”	101
О. Островський. “Весна”	103

Б. Вахнянин. “Садок вишневий коло хати”	110
Т. Морлі. “Мадригал”	117
Дж. Каччіні. “Ave Maria”	119
Я. Лятошинський. “Туча”	123
В. Кікта. “Закарпатський триптих”	126
Дж. Гершвін “Слара уо’ hand”	134
Е. Дрейзіна. “Березка”	137
Денца. “На качелях”	147
Г. Артман. “Vach a rock”	155
В. Бойко. “Зимнее утро”	162
Г. Струве. “Черемуха”	165
В. Кікта. “Многая лета”	157
Додаток	169
Коментарі до хорових творів	169

Проблеми організації та комплектування жіночого хорового колективу

Для розвитку духовної культури студентів вищих педагогічних навчальних закладів та у їх підготовці до роботи учителем музики та керівником дитячого хорового колективу “Хоровий клас” та “Практика роботи” з хором є профільюючими фаховими дисциплінами. У процесі вивчення і виконання високохудожнього репертуару не тільки формуються вокально-хорові та художньо-виконавські уміння та навички, але й відбувається професійне та художнє становлення самої особистості студента.

Багаторічна практика свідчить, що на музично-педагогічні факультети вступають переважно дівчата, які мають різну музичну підготовку (педагогічне чи музичне училища, музична школа, школа мистецтв, початкова музична освіта). Тому за своїм складом є можливість створювати жіночі хорові колективи.

Хор – це складний організм, створити який, а головне – втримати, розвинути, вимагає величезної енергії, знань, умінь усіх зацікавлених людей, а не лише керівника.

Організація хорового колективу починається з прослуховування, яке допомагає розв’язати дві задачі:

- виявити рівень здібностей студентів і простежити динаміку їх розвитку;
- укомплектувати хор, створивши творче ядро в кожній хоровій партії з найбільш обдарованих співаків.

Перед прослуховуванням важливо створити атмосферу доброзичливості й довіри. Це допоможе керівнику з більшою повнотою розкрити і виявити музичні здібності кожного співака. Студентам пропонується заспівати невеличку поспівку, наприклад, мажорний тризвук, з подальшим рухом вгору і вниз з метою визначення робочого діапазону голосу. Для перевірки чуття ритму пропонується нескладна коротка ритмічна вправа. Якщо студент виконав дану вправу вірно, далі завдання ускладнюється.

З метою якісного укомплектування хору керівникові важливо знати природу жіночого голосу. Для групи голосів першого сопрано характерний рухливий голос легкого, прозорого звучання, який вільно співає ноти мі, фа, соль другої октави і глухо, з напруженням звуку в нижньому регістрі. Друге сопрано має більш компактний і яскравий тембр у середній частині діапазону. Тембр альтів більш густий і соковитий, особливо у низькому і середньому регістрах.

Ніколи не можна висловлювати співакові свою думку з приводу його можливостей голосу чи слабких музичних даних. Це може образити людину, назавжди відштовхнути від музики і хорового співу. Керівник повинен бути тактовною і уважною людиною і бути прикладом в організації, в спілкуванні, в професійній діяльності.

Приступаючи до роботи з конкретним складом хору, керівник повинен попередньо вивчити особливості кожного голосу. Скласти вірну характеристику

голосу – означає створити для співака зручні співацькі умови, відкрити можливості для його розвитку, забезпечити хорошу основу для успішної вокальної роботи в хорі.

Жіночий хор в педагогічному вузі – це хоровий колектив, на базі якого майбутні керівники дитячих хорових колективів опановують методику вокально-хорової роботи. Складністю роботи з учбовим хором є постійна зміна хорового складу (на зміну випускникам приходять новачки) та неповноцінна комплектація хорових партій. Іноді на початку навчального року виявляється, що кількість сопрано перевищує кількість альтів у декілька разів. Перед хормейстером постає ціла низка завдань, направлених на формування повноцінної ансамблевої, тембральної врівноваженості, вокально-художньої виразності.

Орієнтовна кількість співаків у кожній хоровій партії – 10–15 чоловік. Лише після прослуховування кожного з учасників визначається склад колективу та його завдання, планується робота, визначається репертуар колективу. Потрібний певний час для того, щоб відкинути деякі сумніви у невизначеності у відношенні певних співаків і перевірити відповідність кожного учасника хору певній хоровій партії.

Великі вимоги в організації хорового колективу покладаються, перш за все, на його керівника. Він повинен бути не тільки педагогом-хормейстером, але й хорошим організатором, вихователем, творчою особистістю, ініціативною і не байдужою до хормейстерської справи людиною.

Передусім, важливо створити творчу атмосферу в колективі, зацікавити майбутніх співаків хоровим мистецтвом. Для цього важливо використати всі засоби агітації: агітація виступів хорових колективів, ансамблів, прослуховування аудіо- та відео- записів провідних хорових колективів, відвідування концертів гастролюючих хорів.

Для проведення занять з хорового класу необхідні відповідні умови: просторе, світле, звукоізольоване приміщення, налаштований музичний інструмент (фортепіано). Для занять з хорового класу призначаються найсприятливіші для розвитку навичок хорового виконання години – перша половина дня (3–4 пара).

Для чіткої організації навчально-виховного процесу в хоровому колективі обирається староста хору та старости хорових партій, які допомагають керівникові контролювати дисципліну, беруть посильну участь в організації концертних виступів, у підготовці до виступу на державному екзамені.

У процесі керування хоровим колективом важливо дотримуватись демократичного стилю, в якому поєднуються вимогливість і доброзичливість. Авторитарний стиль, як і ліберальний, не сприяють творчій атмосфері в колективі.

Надзвичайно важливу роль в житті хору відіграє концертмейстер. Це перший помічник керівника хору в навчально-виховних справах. Концертмейстер повинен бути прекрасним піаністом, добре обізнаним з вокальною роботою, володіти майстерністю читання з аркуша, акомпанувати на слух і не бути байдужим до хормейстерської справи.

Особливості методики вокально-хорової роботи з жіночим навчальним хором

Вокального-хорове мистецтво потребує від керівника колективу та співака, крім комплексу голосових та музично-виконавських даних, знання елементарних теоретичних положень і фізіології процесу співу, особливого артистичного горіння, духовного піднесення, високої організації всього співочого апарату й організму в цілому. Навчитися співу з підручників неможливо, але вивчати вокально-методичну літературу зобов'язаний кожний педагог. Отже, неоціненного значення набувають заняття з постановки голосу.

Викладацький метод будь-якого педагога з вокалу складається з трьох основних факторів:

1. Словесне пояснення.
2. Показ голосом (емпіричний метод).
3. Підбір відповідного навчального матеріалу (вправ, вокалізів, розспівок, художніх творів з текстом).

Словесне пояснення (термінологія) викладача має бути, перш за все, грамотним, конкретним, зрозумілим для студента. Прийом показу голосом на заняттях повинен бути домінуючим, але зловживання ним недопустиме й шкідливе, оскільки накладає певний “штамп” на студента, привчає до копіювання тембру, виконавської манери педагога, не сприяє власному мисленню співака. Необхідно, щоб показ голосом був якісним і правильним, інакше він не раціональний. “Ніщо не зможе замінити власного відчуття правильного звуку і його позицій за допомогою осмисленого співу вокальних вправ”, – підкреслював професор кафедри сольного співу Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка О. В. Курдидик-Карпатський.

Необхідний щоденний тренаж студента під наглядом досвідченого педагога. “Тільки те, що здобує власною, наполегливою працею за допомогою фіксацій фізіологічних відчуттів, а не шляхом копіювання почутого, дає міцну вокальну базу учневі” (О. Карпатський).

Єдиного методу вокального викладання немає і бути не може з цілого ряду причин: різний рівень підготовки студентів, конкретні особливості та здібності особистості кожного вокаліста-хориста, а також досвід, смак, музичність і освіченість педагога тощо. Метод викладання повинен бути індивідуальним для кожного студента, гнучким, винахідливим, цікавим і доступним для його розуміння. В одного й того ж педагога метод може видозмінюватись залежно від конкретних умов і загального настрою під час вокальних занять, а також від сприйнятливості студента у такій складній справі як знаходження правильної координації роботи всіх відділів голосового апарату. Отже, методи в окремих педагогів різні, єдині лише основні наукові поняття, загально визнані методичні настанови, критерії правильного і красивого співочого звуку.

Як свідчить практика, переважна більшість хорових колективів на музично-педагогічних факультетах вищих та середніх спеціальних навчальних закладів співає в академічній манері, головною ознакою якої є округле і прикрите звучання, рівне у всьому діапазоні. Вокальна робота з академічним хором характеризується виробленням такого мелодичного звуку, правильно оформленого тону, який би своєю кантиленою, красою, колоритом хвилював слухачку аудиторію. Міра округлості й прикриття залежить від виконавської манери колективу, стилю та жанру твору.

Важко переоцінити роль співацької виховної роботи в хоровому колективі. Власне сама специфіка хорового виконавства вимагає, щоб винесений хоровим колективом на суд слухача твір був не лише грамотно розучений, але й художньо довершений. Він повинен бути, перш за все, проспіваний, бо спів хору – виразне виконання музичного твору організованим колективом співаків – і є те прекрасне, що заставляє нас вслухатися в емоційно-інтонаційний стрій кожної фрази, всім еством реагувати на найтонші відтінки прояву почуттів виконавців.

В основі краси звучання хору лежить відповідальність за звукоутворення у поєднанні з прагненням до усвідомленої та осмисленої виразності. Практика засвідчує той факт, що зустрічаються ще такі хорові колективи, в яких спів підмінюється грубим викрикуванням або легковажною музичною декламацією текстів пісень під музику, тобто бажання художньо виконати твір не підкріплюється елементарним володінням основними вокальними навичками. Слід вказати про важливість і необхідність проведення вокальної роботи особливо на початковому етапі щойно організованого хору.

Серед зібраних співаків більшість володіють різними манерами звуковидобування, звуковедення, дихання, тембральною різноманітністю голосів, і врешті, що найважливіше – виконавською культурою. Ці співаки не можуть відразу представляти собою співацький колектив, а стають ним в результаті невпинного щоденного виховання всіх хористів у певному напрямку. Тому для успішного виконання завдання по створенню майстерного художнього колективу, яке постає перед диригентом, питання вокального виховання повинні бути поставлені в ряд важливих проблем навчально-репетиційної діяльності хору.

У процесі вокального виховання співаки хору повинні набути єдиних навичок співацького дихання, звукоутворення, дикції тощо, без яких не можлива плідна діяльність хору, як ансамблю, покликаного до колективної художньої творчості.

Розглянемо найбільш типові недоліки в академічному співі навчального жіночого хору.

1. Тьмяне, безтемброве звучання, як правило, виникає внаслідок відсутності навичок дихання, невміння користуватися резонаторами, а також внаслідок загального пасивного тону хористів. Оскільки у більшості дівчат, які не мають належної вокальної підготовки, присутній верхньо-ключичний тип дихання, перед хормейстером постає задача вироблення навичок співацького дихання, співу на діафрагмі, на опорі, в знаходженні точки головного резонування. Не зважаючи

на те, що глибоке активне співоче дихання є невід'ємною умовою правильного звукоутворення, недоцільно з перших же вокальних занять зосереджувати особливу увагу студента на виробленні в нього дихальної і звукової опори, оскільки найчастіше це непосильне завдання. Для вироблення автоматизму співочого дихання і координації його з правильною фонацією потрібні час та певний досвід. Підтвердження тому є думка Л. Б. Дмитрієва, який наголошував: “Спроби шукати хорошу кантилену поза зв'язком із правильним звучанням за рахунок мудрування з диханням, штучного розвитку тривалого видиху та вдиху, його затримки не можуть привести до переконливого успіху”.

Не можна забувати й про те, що через надмір дихання виникає зайвий підзв'язковий тиск, що призводить до форсування звуку, напруження м'язів обличчя, шиї, до загальної нервової та фізичної втоми. Зазначимо, що в цих випадках дихання, як правило, вистачає лише на короткі вокальні фрази. Існує багато типів дихання, залежних від різних факторів (індивідуальних особливостей студента-співака, його статі, різних художньо-технічних завдань тощо), тому “насаджувати” всім голосом один і той самий форсований тип дихання безглуздо й шкідливо. Критерієм правильності співочого дихання є польотний і красивий звук, вільний від м'язової напруги.

Розвиток музично-образного мислення співаків допомагає цьому, а також активізує емоційне відношення співаків до виконуваного репертуару.

2. *Форсоване, напружене звучання* є одним із найтипівіших недоліків співаків-початківців. Як правило, оно виділяється досить підвищеною динамікою, різкістю, грубістю виконання. Такий спів не тільки не гарний і неприємний на слух з естетичної точки зору, але й шкідливий для голосового апарату. Крім цього, хори, в яких співаки співають форсованим звуком, як правило, детонують, у них спостерігається фальш. Завдання диригента полягає, перш за все, у психологічній перебудові таких співаків, у поясненні їм того, що краса голосу і повноцінне звучання досягається не фізичним напруженням органів дихання і роботою гортані, а вмінням користуватися резонаторами, в яких голос набуває потрібної сили і тембру. По-друге, диригенту важливо зняти напругу в роботі дихальних органів співаків, зайву активність, віднайти точку головного резонування. Допоможе цьому спів вправ із закритим ротом у високій позиції, спів на ланцюговому диханні в динаміці *ріано*, *mezzo-ріано*, філірування звуку, вправи на кантилену, рівність звуку, спокійне, утримане дихання. Суттєвим елементом вокальної техніки для будь-якого голосу слід вважати *володіння філіруванням звуку*. Якщо ця властивість не є вродженою, її бажано виробляти з перших років навчання. Філірування сприяє розвитку гнучкості, еластичності голосу, виробляє у співака вірне розуміння звукової виразності й краси, є доказом м'язової свободи співака і наявності здорового співочого апарату. У процесі філірування, тобто плавного переходу від *піано* до *форте* і навпаки, витрачання дихання має бути також плавним, поступовим. Слабне активність змикання голосової щілини, а положення рота не змінюється.

Важливо слідкувати за якістю звуку під час філірування, не допускаючи безвібратного “гудка” у момент його згасання (тобто при димінундо), а також спотворення форми голосної.

3. Досить часто у хористів можна спостерігати *плоский, мілкий, “білий”* звук, який іноді ототожнюють з народною манерою співу. Наголосимо на тому, що такий звук не має нічого спільного зі справжнім народним співом. Диригенту необхідно, перш за все, зняти спів на горлі, перенести його на діафрагму і обов’язково виробити у співаків навичку посилення округлого звуку в точку головного резонатора. Виконувати це слід в єдиній манері формування звуку. Для цього корисні вправи на “прикритих” голосних: ю, у, йо, а також спів утриманого звуку на склади: мі, ме, ма, мо, му з округленням усіх голосних.

4. *Глибоке, “задавлене”* звучання виникає у співаків через перенасичене перекриття звуку, коли позіхання робиться дуже глибоко, близько до гортані. Такий спів завжди залишається дещо глухим, далеким, часто з гортанним призвучком. Перш за все слід полегшити “позіхання”, приблизити звучання, використовуючи вправи на спів складів з “близькими” голосними – зі, мі, бі, лі, ля тощо. Також виправленню недоліку допоможе включення в репертуар творів світлого, прозорого звучання з використанням легкого *staccato*.

Вокальне виховання хористів здійснюється шляхом поєднання двох методів у роботі – колективного та індивідуального на основі колективного методу, коли диригент має справу одночасно з усім складом хору.

В хоровому колективі завжди є співаки, які швидше за інших точно й старанно засвоюють навички, які передає диригент хору в процесі репетиційної роботи. Диригент завжди повинен знати таких співаків, щоб з їх допомогою впливати на швидкість і точність засвоєння даних навичок рештою хористів.

Техніка звукоутворення у соліста, співака ансамблю чи хору однакова. Ідентичні й основні вимоги щодо їх вокально-технічної та виконавської майстерності. Натомість колективна природа хорового музикування ускладнює процес вокального виховання. Увагу студентів слід акцентувати на головній відмінності хорового співу від сольного – ансамблевому характері вокальної діяльності хористів. Вони повинні розуміти, що результат формування голосу в хорі багато в чому залежить від підходу диригента до побудови ансамблю.

В хормейстерській практиці використовують *два механізми ансамблювання*: нівелювання (рефлекторне або штучне) і свідоме підстроювання. Нівелювання спрощує створення ансамблю. Воно не особливо шкодить, якщо хорова партія складається з близьких за силою і тембром голосів.

Майбутніх учителів музики слід застерегти від постійного використання даного прийому, особливо в хорах з голосами, різними за якістю, і такими, що знаходяться в стадії формування (дитячі, підліткові, юнацькі й молодіжні колективи).

Використання прийому штучного нівелювання для досягнення ансамблю (спів неповноцінним, безтембровим і безпорним звуком) гальмує вокальний розвиток співаків. Їх голоси відхиляються від природних властивостей і формуються

неправильно. При цьому співаки займають пасивну позицію в створенні хорової звучності, методично недопустиму в навчальному хорі.

Другий механізм створення ансамблю – свідоме підстроювання. Формування ансамблю в цьому випадку полягає у виявленні і розвитку індивідуальних властивостей голосу. Хористи оволодівають складною технікою створення ансамблю. Це дозволяє їм свідомо модифікувати своє звучання у відповідності з художніми задачами.

Очевидно, що переважне використання нівелювання у формуванні ансамблю небажане, перш за все, через крайню неоднорідність голосових даних співаків. Крім того, створення хорової звучності повинно бути наслідком активних, свідомих зусиль учасниць студентського колективу.

Колективний характер хорового музикування коректує вокальну техніку співаків і зумовлює використання специфічних прийомів співу і виховання голосу. Наприклад, хористи беруть дихання за рукою диригента, який регламентує глибину вдиху, час його затримки перед атакою, дозування і тривалість фонаційного видиху. Специфічний хоровий прийом – ланцюгове дихання, завдяки якому разом виконують довгі музичні фрази й цілі твори. Бажано застерегти майбутніх учителів від використання цього прийому на початку занять з хором. Звичка співати на ланцюговому диханні, поновлюючи його в середині фрази чи слова, веде до безладного дихання у хористів. Почасти вони не виспівують на одному диханні навіть короткі музичні фрази.

Ще однією із складних проблем у хорі є формування рівного за тембром, повноцінного змішаного звучання на всіх проміжках діапазону голосу. Аналіз партитур для жіночих і дитячих хорів показує, що в крайніх голосах композитори вважають за краще використовувати звуки, характерні для натуральних регістрів. Тому у верхніх голосів розвивається мікст з переважанням головного, а у нижніх – грудного звучання. Також ускладнюється розвиток повноцінного динамічного діапазону голосу у хориста, оскільки міра участі кожного у виконанні різних нюансів маскується.

Умови хорового співу ускладнюють виховання звуковисотного діапазону голосу. Сукупність звуків однорідного жіночого хору часто дорівнює діапазону співака-соліста. Недолік високих чи низьких звуків в голосах одних співаків компенсує інші.

Методику вокального виховання в жіночому навчальному хорі необхідно будувати так, щоб навчити студенток співати в ансамблі, гнучко регулюючи тембр свого голосу. Досвідчений співак в хорі керує темброутворенням за допомогою різних видів атаки, змінюючи дозування дихання і силу звуку, моделюючи різноманітні емоції, а також формуючи відповідним чином роботу резонаторів. Однак усе це можливе лише за умови ефективного вокального самоконтролю у співаків, яке має свої специфічні особливості формування в хорі.

Принципово важливим завданням у професійній підготовці майбутніх учителів музики є виховання вокального слуху, на основі якого розвивається творче хор-

мейстерське мислення студентів. Вони вчаться аналізувати якість звучання всього колективу і окремих хористів, а також свій спів, розуміти причини недоліків і знаходити способи їх подолання.

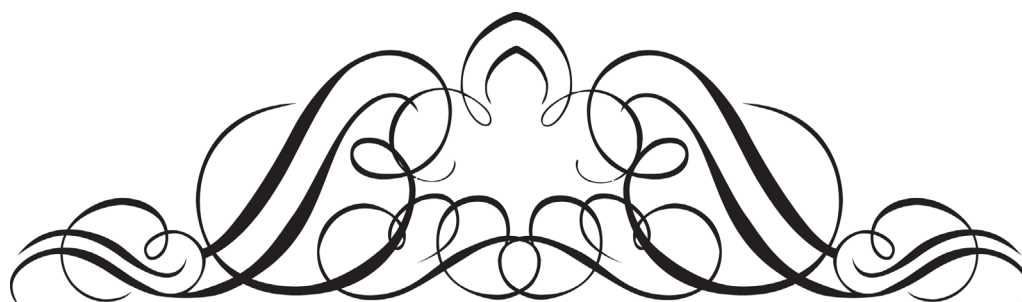
Виразне, образне виконання хорового твору, точніше, підготовка такого виконання, потребує від хору достатнього рівня музичної грамотності та художньої культури. Досягненню цього присвячується основний час роботи в хоровому класі. Дуже важливо, щоб хористи володіли навичкою читання нот з листа, вміли співати за хоровими партитурами. Задля цього слід набратися сміливості й терпіння і відмовитись від розучування по партіях. Рекомендуємо проводити розбір твору і доведення його до рівня впевненого виконання в уповільненому темпі одночасно всім хором. При цьому вирішуються дві головні задачі. По-перше, виробляється стійка професійна навичка володіння партитурою: орієнтування за іншими партіями, відчуття місця свого голосу в акорді. Це допомагає попаданню на перший звук після пауз, навчає свідомому втіленню ролі своєї партії в загальній музичній партитурі. По-друге, – бачення ролі своєї партії у створенні художнього образу.

Звичайно, також необхідна й окрема робота по хорових партіях. Іноді, коли твір розібраний, потребується спеціальна робота над технічно складним фрагментом, або епізодом, пов'язаним з інтонаційними чи метричними складностями, чи з необхідністю поглибленої роботи над виразністю.

Необхідність роботи по партіях може виникнути в процесі розучування поліфонічної музики, а також тексту іноземною мовою.

У навчальному хорі обов'язковим є принцип індивідуального підходу. Доцільно поєднувати індивідуальну і колективну форми роботи, наприклад використовувати загальні розспівування та індивідуальну підготовку співаків до репетицій, практикувати роботу малими ансамблями, сольне виконання фрагментів хорових творів.

Для підвищення ефективності навчання професії варто якомога раніше допускати студентів до хормейстерської діяльності. Цьому сприяє методична направленість занять. Студенти свідомо виконують вказівки викладача, концентрують увагу на художніх і технічних прийомах виконання, засвоюють послідовність вокально-хорової роботи. Керівник хору стимулює активну та творчу участь хормейстерів-початківців у всіх видах репетиційної роботи. Раннє включення студентів у хормейстерську діяльність надає більшої професійної направленості їх навчання й засвоєнню всіх дисциплін вокально-хорового циклу.



Розспівування хору

Розспівування хору має суто практичне значення. Адже правильне і систематичне використання вокальних вправ – це свого роду школа для співаків хору з вокалу, гармонії, музичної теорії, ансамблю, розвитку внутрішнього слуху, опанування важких в технічному плані фрагментів із хорових творів.

Кожне заняття хору починається з розспівування, яке виконує подвійну функцію: по-перше, вокально-слухове налаштування хору на спів, по-друге, розвиток вокально-хорових навичок.

Вокально-хорові вправи виконують такі завдання:

- зміцнення співацького дихання;
- формування навичок звукоутворення;
- виховання високої співацької позиції;
- вирівнювання звучання голосних;
- розширення співацького діапазону та вирівнювання регістрів;
- розвиток технічної рухливості голосу;
- вироблення чіткої дикції та активної артикуляції;
- злиття тембрів і врівноваженість сили всіх голосів у хорових партіях;
- чистота інтонування інтервалів та акордів, відчуття стійких звуків у різних тональностях;
- розвиток навичок співу у різних динамічних відтінках;
- розвиток чуття ритму.

У вокальній педагогіці до цього часу суперечливим є питання музичного матеріалу, на якому повинні формуватися вокально-хорові навички студентів.

У співочій практиці використовується матеріал, який немає образного змісту (гами, фрагменти звукоряду, арпеджіо, тризвуки), а також поспівки (нескладні, невеликі пісні або окремі фрази з вокальних творів).

Існує інша думка, що вокально-технічними навичками можна оволодіти безпосередньо на репертуарі, який вивчається, і не застосовувати спеціальні технічні вправи.

Хоровий твір чи пісня – це синтез музичного і поетичного мистецтва, який передає певний зміст, художній образ. Використовуючи пісню як музичний матеріал для вправ, ми виховуємо слух і голос студентів на художньому, образному матеріалі. При цьому емоційні переживання, які викликані конкретним змістом твору, прискорюють розвиток виконавських навичок, безпосередньо зв'язаних із відповідними художніми завданнями. Але побудувати систему вправ лише на пісенному матеріалі неможливо, оскільки хоровий твір вбирає в себе художньо-технічні труднощі, для подолання яких студент повинен мати відповідну вокальну підготовку, володіти цілим комплексом вокально-хорових навичок. Для їх формування необхідний систематичний розподіл музичного матеріалу. Тому потрібно співати тризвуки, гами, технічні вправи, які полегшують процес набуття основних виконавських навичок.

Вироблення вокально-хорових навичок у процесі навчання базується на таких методичних принципах:

- відповідність між характером, якістю звучання і діями голосового апарату, виховання слухового контролю, оцінки якості та правильності виконання кожного вокально-технічного завдання в хорі;
- розуміння завдань і засобів виконання вправ;
- пояснення і показ викладача в процесі вивчення вправ;
- зв'язок вокальних вправ з музичною грамотою, що досягається співом та вивченням усіх вокальних вправ по нотах;
- підтримка у студента інтересу, активності та емоційного тону в процесі вивчення вправ за допомогою їх урізноманітнення;
- поєднання колективного співу з індивідуальним опитуванням як окремих хористів, так і групи студентів при вивченні вокально-хорових вправ;
- спів без супроводу, який виховує у хористів вокальний слух, чистоту інтонації.

Система вокально-хорових вправ починається з нескладного музичного матеріалу, який виробляє навички співочого дихання, звукоутворення і дикції в одноголосному співі. Ця робота ведеться разом із вихованням навичок ансамблю і строю в унісонному хорі. Далі вокально-хорові навички, досягнуті в унісонному співі, закріплюються в співі на два голоси та багатоголосі.

Набуті вокально-хорові уміння та навички – необхідний засіб передачі образного змісту твору, який впливає на якість та виразність виконання.

Вправи розширюють діапазон, виробляють ансамблеві інтонаційні навички, розвивають техніку хору (наприклад, спів у швидкому темпі, ланцюгове дихання тощо). Значною мірою вони спрямовані на те, щоб створити у хоровому колективі єдину манеру співу.

Перш, ніж запропонувати хористам заспівати ту чи іншу вправу, керівник повинен поставити конкретне вокально-технічне завдання. Потрібно, щоб студенти знали, як треба співати дану вправу. Також не менш важливо, щоб вони могли оцінити якість звучання виконаної вправи, вміли аналізувати власне виконання. Об'єктивна оцінка керівником даного завдання обов'язкова.

Від усвідомлення мети вправи підвищується активність студентів на репетиціях. Вправа лише тоді буде корисною, коли виконується активно, із задоволенням. Пасивний спів не тільки не принесе користі, але навпаки – викликає у студентів негативне ставлення. Добре, якщо сама мелодія вправи подобається хористам, наспівну вправу вони виконують із більшим задоволенням, ніж абстрактну поспівку з ряду звуків. Викладач повинен сам професійно заспівати вправу, прищепити студентам справжнє творче відношення до співу вправ.

Характер вправ може бути найрізноманітніший: проспівування гам унісоном, тетраходів, уривків гам кадансоподібної форми, секвенцій, хроматизмів, гармонічних сполучень – від елементарних до хроматично видозмінених, виконання вправ на всі голосні, на склади, спів вправ у різних динамічних відтінках, трену-

вання хору відносно вміння рівномірно посилювати і послаблювати звучання.

Матеріал для розспівування хормейстер добирає та упорядковує таким чином, щоб одночасно вирішувати декілька учбових задач при концентрації уваги на головному, наприклад, на якості звуковидобування. Вокально-хорові вправи можуть бути унісонними й гармонічними, з інструментальним супроводом і без нього. Виконання повільних вправ, розспівок на початку та більш швидких наприкінці розспівування дає гарний результат. Повільні вправи добре налаштовують слух, дають можливість контролювати інтонацію, звуковедення, дихання, єдину манеру співу, “розігривають” голосові складки. Їх потрібно виконувати на різні складки: “льо”, “ру”, “ля” тощо, вимагаючи від хористів єдиної позиції звукоутворення та неперервності звукової лінії.

При використанні у практичній роботі тих чи інших вокальних вправ керівникові слід враховувати такі положення:

1) їх необхідно співати, поступово підвищуючи або знижуючи тональність, але завжди слід пам’ятати про тисетурні можливості кожного голосу;

2) вправи повинні бути лаконічними, легко запам’ятовуватись і мати чітко визначені завдання.

Одну й ту саму розспівку можна використати для вирішення кількох завдань вокально-хорової техніки, наприклад: одночасність вступу, спів на різні складки, ланцюгове дихання, спів із різним характером і прийомами звуковедення - legato (плавно), non legato (незв’язно) і staccato (уривчасто), зіставлення нюансів, філірування звуку тощо.

Тривалість процесу розспівування хору визначається конкретною метою і може тривати 15–20 хвилин. Надто тривале розспівування знижує увагу співаків і може перетворитися на бездумне механічне проспівування вправ, що призводить лише до втоми голосових складок.

В учбовому хорі розспівування хорового колективу можна доручати студентам випускних курсів. Це допоможе майбутнім учителям набути практичних навичок спілкування з хором, виховуватиме організаторські здібності, формуватиме навички психологічного спілкування з хоровим колективом. Викладач, який слідкує за роботою студента, спрямовує її у вірному напрямку, тактовно допомагає і аналізує.

У процесі розспівування інструментальний супровід використовується обмежено (в основному для налаштування у тональність). Основний метод роботи над інтонацією і строем – спів без супроводу. Тому більшість вокальних вправ подано без супроводу.

Запропонований музичний матеріал для розспівування можна використовувати для колективної постановки голосів у дитячих та в жіночих хорових колективах.

Вправи для розспівування хору

1. Вироблення співацького дихання, плавного, наспівного, округлого звука, його вирівнювання та відчуття високої позиції звучання; відпрацювання загального хорового унісону, вокального тону.

М... мі - - - я

мі - ме - ма - мо - му мі - ме - ма - мо - му

2. Вправи на формування однохарактерного звучання голосних. Починати вправи краще з найбільш зручної голосної в середньому діапазоні, намагаючись наблизити до характеру її звучання всі інші голосні. Корисно змінювати порядок голосних, наприклад: о, у, а, е, і...

а у а е і а.....

мі - ме - ма - мо - мі - ме - ма - мо - мі - ме - ма - мо - мі - ме - ма - мо -

мі - ме - ма - мо - мі - ме - ма - мо - мі - ме - ма - мо мо

3. Вправи на зміцнення співацького дихання.

мо...
ма...
льо...

льо льо - льо - льо - -
мо мо - мо - - мо - -

Виховання ланцюгового дихання можна розпочати з елементарної вправи, стежачи, щоб співаки поновлювали дихання безшумно і в різний час.

4. Завдяки таким вправам хор привчається чисто інтонувати інтервали і відчувати стійкі звуки ладу.

М - - - - -
 О - - - - -
 У - - - - -
 ЛЬО - - - - -
 ру - - - - -

5. Вправи, які розвивають діапазон та рухливість голосів. Їх можна виконувати спочатку називаючи звуки, потім з різними складами в різних темпах та характері звуковедення.

ру - ру - ру - ру - - - - -

ру - ру - ру - ру - - - - -

мі - я... - - - - -

Ці вправи використовують для роботи над дикцією та артикуляцією.

6. Вправи для розвитку чуття ритму.

Льо - - - - - льо - - - - -

ЛЬО - О - О - О - О - О - О - О - О - О

Мі - я - - - мі - я - - - мі - я - - - - -
 Зі - льо - - - зі - льо - - - зі - льо - - - - -

ЛЬо - о - о - о - о - о - о - о - о - о

7. Цей компонент хорового звучання професор К. К. Пігров розвивав на проспівуванні гам у різноманітних ритмах і розмірах.

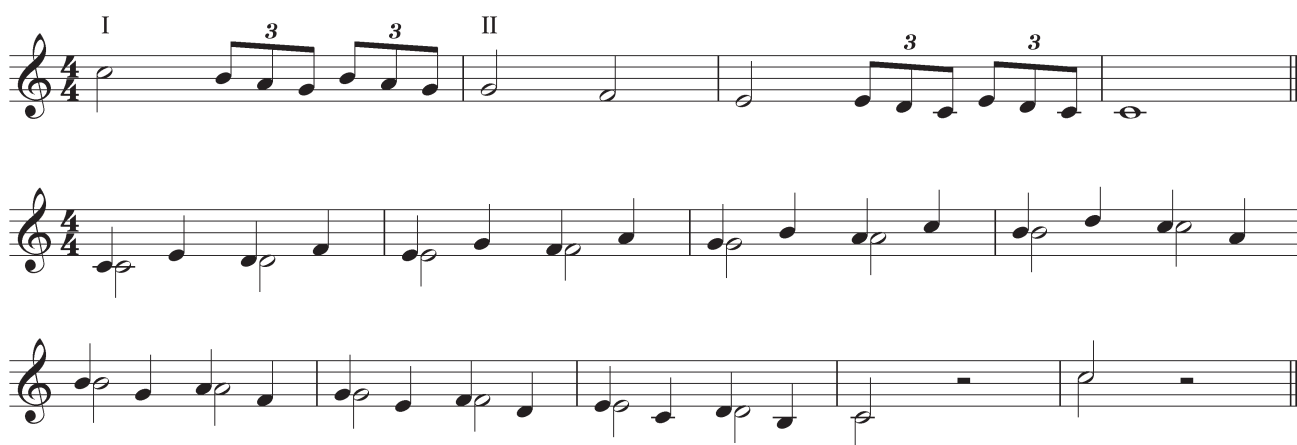
Ді - рі ді - рі ді - рі ді - рі - да

м'я - о - є - у, м'я - о - є - у, м'я - о - є - у, м'я - о - є - у - ю

зум зум зум зум зум зум зум зум зум
 дум дум дум дум дум дум дум дум дум
 рум рум рум рум рум рум рум рум рум



10. Спів канонів, а також вправ з елементами поліфонії розвиває у співаків слух, ритмічне чуття, пам'ять, зміцнює відчуття самотійності хорової партії.



11. Гармонічні вправи, за допомогою яких хор привчається слухати багатоголосся, відчувати своє місце в акорді.



Помірно швидко

mf

C.(A.)

Ha, na, na...
Ha, na, na...

mf

A. (C.)

Ha, na...
Ha, na...

mf

V

Ha, na...
Ha, na...

V

Широко

mf

C. Да, да, да, да, да, да. да. да.

Да, да, да, да, да, да. да. да.

mf

A. Да, да, да, да, да, да. да. да.

Да, да, да, да, да, да. да. да.

mf

mf

Да, да, да, да, да, да. да. да.

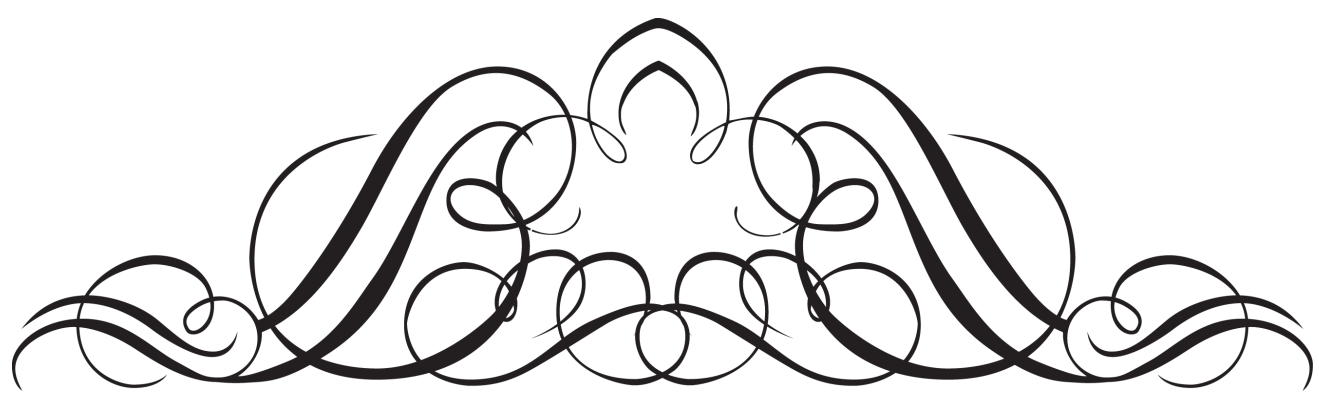
Да, да, да, да, да, да. да. да.

mf

Да, да, да, да, да, да. да. да.

Да, да, да, да, да, да. да. да.

mf



Підбір репертуару

Спів у хорі або хоровий спів не лише формує музичну культуру, а й значною мірою сприяє всебічному розвитку особистості, виховує естетичний смак, формує її світогляд, духовно збагачує.

Добираючи репертуар для вивчення в хоровому класі повинна враховуватись не тільки навчальна мета, але й ідейне та художньо-виховне значення творів, їх художня досконалість та естетична цінність. При цьому керівник обов'язково повинен враховувати доступність того чи іншого твору для виконання співаками хору.

Складність навчального репертуару й послідовність його вивчення залежить від складу хору, вокальних і музичних можливостей хористів. Особливо це стосується дитячих колективів. Хормейстеру завжди потрібно піклуватися про охорону голосів, спрямовуючи роботу на поступальний їх розвиток.

В репертуарі хору мають бути різні за характером і художньою своєрідністю твори сучасних композиторів, вітчизняної та зарубіжної класики, народні пісні. Слід пам'ятати, що за всіх часів композитори, диригенти-хормейстери, звертаючись до фольклору, знаходили в ньому невичерпне джерело духовної культури народу.

Прекрасно, що до репертуару багатьох хорів входять українські народні пісні та їх обробки. Але їх виконання має бути надзвичайно виразним і глибоким. Головними завданнями у роботі над народною піснею є: простежити розвиток образу, його драматургію, передати це голосом із відповідними засобами музичної виразності (темп, динаміка, агогіка, тембр, штрихи, виразність слова). За таких умов народна пісня здійснюватиме свою виховну і художню функції. Використання народних пісень у репертуарі хорового колективу важливе й необхідне для вокально-хорового виховання (формування і розвиток співацького дихання, кантилен, дикції тощо). Знання народних пісень, вміння їх виконувати є одним із елементів патріотичного виховання дітей та молоді.

У повсякденну репетиційну роботу слід включати відразу декілька творів різного ступеня складності, різних за характером і змістом. Також важливою є репертуарна різноманітність творів за стилістикою, жанрами, технікою виконання, що викличе зацікавленість у виконавців. Керівник хору зобов'язаний постійно збагачувати репертуар, знайомити хористів з хоровою музикою різних епох, стилів, навчити співаків володіти різними художньо-виконавськими навичками та прийомами.

У репертуарі учбових хорових колективів обов'язково повинні бути твори світової хорової класики. Це той "золотий фонд" світової музичної культури, який виховує художній смак, загальну культуру, спонукає замислитись над вічними духовними та художніми людськими цінностями. Слід звернути увагу на те, що виконання творів, особливо західноєвропейських композиторів потребує відчуття стилю музики певного автора, епохи. Тут необхідна підготовча робота хормейстера в плані стилістичної інтерпретації, розуміння окремого твору в загальному репертуарі колективу, а не на концерті в програмі виступу.

У виконанні творів російської та української класики важливо приділити особливу увагу поезії, яка є першоджерелом вокально-хорового жанру. З цього приводу О. В. Свешніков висловлювався: “Якщо саму мелодію можна назвати душею пісні, то слова – її тілесна форма, оболонка, заповнена мелодією. Слова надають вокально-хоровій музиці розумову ясність, стрункність. Вони прямо і безпосередньо направляють нашу увагу на те, про що йдеться в пісні.” Прекрасні поетичні образи – носії справжньої духовності, завдяки яким пробуджується, розвивається у хористів образне мислення, фантазія, розуміння засобів художньої виразності, емоційність виконання.

Спів без супроводу є найбільш досконалим видом хорового співу, тому володіння ним має виключне значення. Твори без супроводу повинні включатись в репертуар хору обов’язково. Видатний хоровий майстер О. В. Свешніков з цього приводу висловив таку думку: “Аби сповна зрозуміти та оцінити позитивні якості хорового співу, треба чути, як звучить хор без інструментального супроводу... В цьому випадку все те особливе, що властиве людським голосам, – живі інтонації мови, безпосередність і теплота почуттів – усе проступає та розкривається”. Однак, для виконання творів а cappella має бути певна виконавська база, яка ґрунтується на послідовному розвитку багатьох чинників.

Сьогодні досить популярним є виконання багатьма хоровими колективами спірічуелів (духовної негритянської музики), джазових обробок тощо. Знову ж потрібне відчуття стилю, манери виконання цих творів, артистизм виконавців, грамотна вимова тексту, над якими слід ретельно працювати.

Якщо це учбовий хор, то добираючи твори до хорового репертуару, необхідно враховувати вимоги навчальної програми щодо оволодіння навичками співочого дихання, звукоутворення, інтонації, строю, ансамблю, ритму, штрихів, дикції, художньої виразності тощо та враховувати кількісне співвідношення творів із супроводом і без нього.

Важливою школою для опанування сучасною технікою хорового письма та співу є твори сучасних композиторів. Характерні особливості музичної мови цієї музики, як от: постійні модуляції, поліритмія, використання різних ладів, кластерів, сонористики, алеоторики потребують не лише ґрунтовної підготовки співаків, а й хормейстерів.

Репертуар хору має постійно оновлюватись, урізноманітнюватись, ускладнюватись, поповнюватись цікавими та змістовними творами. Завдяки цьому хористи не втратять інтересу та зацікавленості до хорового співу, зростатиме їх виконавська та художня майстерність.

Концертна діяльність хору

У повсякденній роботі над хоровими творами народжується єдність і духовна згуртованість учасників творчого процесу, утверджується їх творче і життєве кредо як шанувальників і пропагандистів справжнього мистецтва. Концертна діяльність колективу, прагнення вийти до аудиторії слухачів, поділитись, розказати зі сцени, разом хвилюватись, переживати і радіти – природна потреба і необхідність кожного учасника хору.

Як свідчить практика, ні в якому разі не слід поспішати з першим концертним виступом, оскільки від його успіху залежить подальше життя хорового колективу – у випадку невдалого виступу у хористів назавжди може зникнути інтерес до хорового виконавства і як результат – авторитет керівника буде підірвано. Отже, до першого виступу потрібно ретельно готуватись. Лише гарне знання і міцні навички можуть гарантувати успіх у виконанні. Разом з тим не можна весь час відкладати на невизначений термін концертний виступ. Завжди слід пам'ятати, що хоровий спів як форма музичного мистецтва може розвиватись лише за умови постійної концертної діяльності.

Слід уникати великої кількості концертів. Кожний виступ повинен стати святом для виконавців і до такого свята треба старанно готуватись. Не слід забувати, що в будь-якому художньому колективі виконання на найвищому рівні, на злеті, котрий зворушує самих виконавців і залишається в пам'яті й душі трапляються не кожного виступу. І це нормальний процес. Але жоден виступ хору не повинен бути непередготовлений, “за необхідністю”, “без настрою”.

Концертний виступ потребує величезної напруги душевних і фізичних сил, тому розспівування, по-перше, обов'язкове, по-друге, воно повинно бути не досить тривалим, але не менше 10–15 хвилин. Крім задачі розігрівання голосу і повної його настройки на оптимістичне звучання, крім підготовки всього організму до цікавої, творчої і нелегкої праці, диригент повинен потурбуватись про фізичний відпочинок хористів, яким доведеться стояти на сцені перед глядачами у напрузі. Відпочинок і відносний спокій необхідний і для ніг, і корпусу, і голови, і нервів.

Не можна викликати хористів на концерт зарано (на багато раніше, чим це потрібно), бажано, щоб час між розспівуванням і власне виступом був мінімальним, оскільки тривале очікування виступу розслаблює хористів, знижує їх увагу, призводить до відчуття “перегорання”.

Велике значення в концерті має зовнішній вигляд хористів. Мається на увазі не лише охайно одягнені і гарно причесані хористки, але й їхній вихід на сцену, розстановка, вираз обличчя, міра зосередженості чи веселості. Все це повинно викликати у публіки почуття поваги до виконавців, інтерес до їх виступу.

Під час виконання концертної програми вся увага хористів повинна бути зосереджена на диригенті, їхні очі не повинні “блукати” по залу. Співакам треба пояснити, що саме звучання хору – перше, що сприймає зал. Власне це звучання – предмет хормейстерських турбот, пошуків, розчарувань, невдоволеності.

На нашу думку, в основі краси звучання хору лежить відповідальність за звукоутворення у поєднанні з прагненням до усвідомленої і зворушливої виразності.

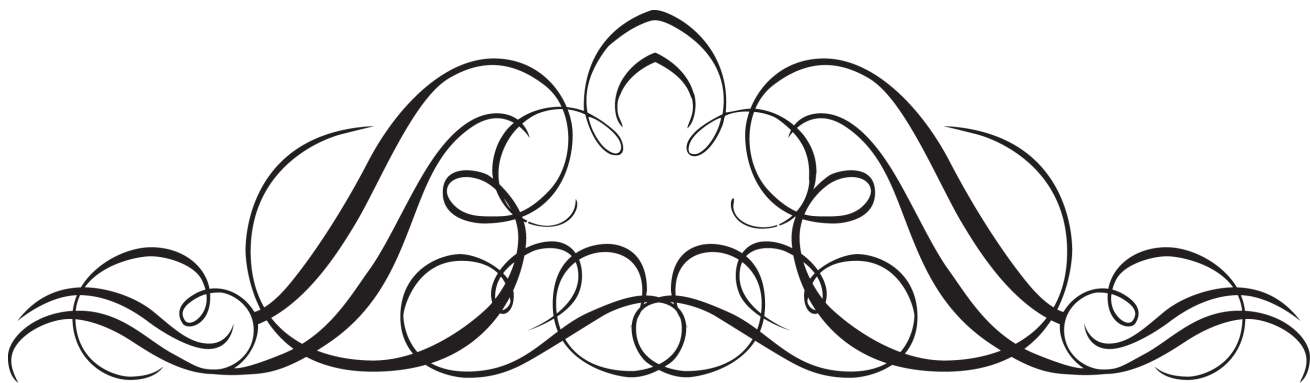
Кожний виступ хору необхідно аналізувати, обговорювати на найближчому занятті. Обговорення слід організовувати таким чином, щоб учасники могли висловити свої враження, відчуття і критично оцінити свій виступ. Керівник, узагальнивши всі висловлені думки і побажання, обов'язково вказує на позитивні й негативні моменти концерту, робить рекомендації на подальше зростання і вдосконалення хорового колективу.

Виключно велике значення має складання програми концертного виступу, при якому необхідно враховувати стилістичну єдність, тональну послідовність творів, а також особливості сприймання слухацької аудиторії. У побудові програми виступу керівникові слід дотримуватись основних законів музичної драматургії. Наприклад, початок програми краще побудувати таким чином, щоб він вводив слухачів у світ музичних образів, а її кінець був би кульмінаційною точкою концерту. У вдалій програмі завжди присутні принципи контрастності музичних номерів.

Художній смак керівника повинен бути бездоганним і проявлятися у знанні стилістичних особливостей хорової музики, умінні побудувати програму тематично, логічно, тонально.

Диригенту хорового колективу слід учитись диригувати на концерті не музичним твором, а хором, співаками. Його жести повинні постійно допомагати хору бути на висоті задач, визначених для них у процесі занять і репетицій, а його артистичне натхнення повинно осявати загальну атмосферу на сцені і пробуджувати натхнення в кожному хористі.

Участь у концертному житті ні за яких обставин не повинна суперечити можливостям хору як організму, що розвивається і задачам навчального процесу.



Психологічні проблеми спілкування у хорovому колективі

В роботі хорovого колективу великого значення набуває проблема спілкування, яка надзвичайно важлива у повсякденній діяльності музиканта-педагога. Як відомо, головним завданням диригента є організація спільних дій своїх творчих партнерів, узгодженість їх індивідуальних спонукань і установок із власними художніми цілями, вироблення єдиної виконавської стратегії і тактики втілення авторського задуму. Психологічним фоном, на якому розвертається взаємодія керівника і колективу, є процес спілкування у всіх формах і проявах.

Основою процесу спілкування диригента є встановлення взаємних психічних контактів: комунікацій з хористами, партнерський обмін творчою інформацією. Всі ці компоненти нерозривно зв'язані між собою і не можуть існувати ізольовано.

Психологічну основу спілкування, “цементуючий” матеріал, який об'єднує в єдину систему діяльність диригента і хору, складає взаємопроникаюча увага керівника і колективу. Хормейстер повинен досконало знати “інструмент”, з яким він працює. Він повинен не лише ґрунтовно володіти своїм власним голосом (навіть якщо голос не володіє повною силою, широким діапазоном і гарним тембром), але й знати природу співацького голосу, відчувати особливу організованість, властиву співочому зусиллю, розуміти принципи вокального звукоутворення. Також необхідно чітко уявляти конкретні можливості даного хорovого колективу. Почасті невдачі диригента пояснюються тим, що його модель звучання не може бути втілена даним колективом в силу обмежених виконавських можливостей. Тому художня уява диригента повинна враховувати реальні умови.

Хормейстеру слід ретельним чином уявити, в якій саме формі він повідомить хористам про свої наміри, причому вибір визначається характером музики і завданням донести інформацію до виконавців найбільш зручним для їх сприйняття чином. Тому модель, яку створює диригент включає всю різноманітність звучання (динаміка, тембральне забарвлення, штрих тощо), і характер жесту і міміки, відповідних цьому звучанню і здатними бути зрозумілими виконавцям.

Сутність спілкування диригента і хористів, перш за все, полягає в постійному обміні інформацією, а також у взаємному психічному “зараженні” один одного, виникненню особливого “духовного струму” між людьми.

На нашу думку, в методиці викладання хорovого диригування студентам слід прищеплювати знання в області соціальної психології, оскільки керування колективом неможливе без розуміння психологічних відносин, що існують у колективі. Адже диригент працює з особливим “інструментом”, який живе, мислить, відчуває, дихає: людський колектив. Диригент-хормейстер повинен ставитись до колективу не як до якоїсь суми голосів і тембрів, а як до складної системи, яка об'єднує різні індивідуальності. Здібність помітити в колективі кожного виконавця конче важлива. За умови, коли диригент уміє подумки поставити себе на місце будь-якого учасника виконання й зрозуміти його психологічний стан, міра контактності

значно підвищиться. З цього приводу видатний диригент Ш. Мюнш зазначав: “Коли кожному музиканту оркестру здається, що ви диригуєте лише для нього одного, це означає, що ви диригуєте добре”. Ці слова повною мірою стосуються і диригента-хормейстера.

У взаємовідносинах диригента і виконавського колективу хормейстер повинен посісти місце лідера, оскільки без відчуття себе як “хазяїна” диригування неможливе. Але лідерство може приймати різні форми: воно може проявлятися і в примушенні, і в переконанні. Отож існують два типи диригентів. Диригенти-“диктатори” не допускають жодних колективних “обговорень”, а також ніякого впливу з боку колективу на свою виконавську концепцію. Диригенти-“демократи” вирізняються діаметрально протилежним підходом до виконання. Відштовхуючись від власної концепції – трактовки твору, вони вважають за необхідне підтримувати і розвивати креативність хористів, створюючи атмосферу спільної колективної творчості. Яскравим представником “демократичного” стилю диригування був угорський диригент Артур Нікіш. В кожному учаснику свого колективу він вбачав “рівного собі артиста”. І в цьому була його таємниця і сила. На думку багатьох видатних диригентів сучасності чи оркестр, чи хор в ідеалі повинен бути “блискучим співбесідником диригента”. Натомість диктатура диригента навряд чи отримає значний художній результат.

Найбільш рельєфно професіоналізм хорового диригента проявляється в його умінні знаходити спільну мову з хористами, досягати повного взаєморозуміння з колективом.

Підґрунтям даної “мови” є жести і міміка. Кожне “слово” цієї мови – натяк на ту чи іншу життєву ситуацію, оскільки жест і міміка, супроводжуючи людину упродовж всього її життя, міцно зв’язують її з великою кількістю оточуючих явищ. За кожним рухом руки чи м’язів обличчя стоїть певне життєве явище: емоція, характер, та чи інша життєва ситуація. Мова жестів і міміки має багату життєву основу, спирається на життєві ситуації і тому природна. Але не менш природно і використання її для управління колективним музичним виконанням, оскільки упродовж віків жест був пов’язаний не лише із загальножиттєвими, але й із специфічно музичними асоціаціями. Загальновідомо, що музика активізує моторно-м’язові відчуття, впливає на нервові рецептори. Натомість по характеру жестів і міміки можна приблизно уявити собі й відповідну їм музику. Хормейстер ніби “перекладає” своє внутрішнє чуття, свою уявну модель на жест і міміку. Таким чином, слухова модель перетворюється в зорову. Тут виникає наступна проблема. Жести, які неточно відображають характер звучання, сприймаються хористами як “фальшиві жести”, подібно до фальшивих звуків. І одна із вимог, яка пред’являється до диригентської інформації – це відповідність і адекватність характеру жестів і міміки характеру виконуваної музики.

Відповідність жестів і міміки у кожного диригента різна. Можна стверджувати, що міміка головним чином передає необхідний емоційний стан, а дій рук керують технічними деталями виконання. Натомість такий поділ відносний. Наприклад,

загальний вступ, який є важливою деталлю, визначається не лише відповідним мануальним рухом, але й об'єднуючим поглядом диригента. Практика свідчить, що байдуже якою рукою диригент показує жест вступу. Більшою мірою, як правило, увага хористів концентрується на погляді диригента, ніж на його руці. Міміка є наслідком чіткості та яскравості образного мислення диригента. Вона – незамінний супутник виразного жесту, оскільки погляд, що супроводжує жест, не лише посилює його ефективність, але й точно вказує, кому, в першу чергу, з виконавців цей жест адресовано. Повне взаєморозуміння і атмосфера товариської колективної роботи між диригентом і хором виникне, коли він обов'язково буде бачити очі виконавців. Очі, на думку Ю. Орманді, – те “дзеркало, яке відображає кожен думку і емоцію диригента”. Отож, значення міміки виключно велике.

В основі виразності диригентського жесту лежить його асоціативний зв'язок з виразністю виконуваної музики з одного боку, і з життєвими рухами – з іншого. Жести володіють величезним діапазоном емоційно-образної виразності: вони можуть бути лагідними і гнівними, рішучими і спокійними, попереджувальними, погрозливими тощо. У виборі того чи іншого відтінка жесту хормейстер керується осягненнями образно-емоційної сутності хорového твору. Водночас жести часто ґрунтуються на асоціаціях, викликаних темпово-динамічною природою музики.

Диригентські жести мають такі характерні властивості, як сила, розмах, темп, пластичність і координованість. Всі ці властивості мають відносну характеристику. Детальніше зупинимось на такій важливій властивості, як пластичність (виразність, “скульптурність”) жесту, оскільки вона дозволяє за час, відведений для даного руху, передати якомога більше інформації про характер і деталі звучання. Іноді надмірна пластичність починає заважати хористам. З'являється так звана “гіперпластика” і жест надмірно пластичний, виразний, що хористи не встигають розібратися у намірах диригента. Антиподом цьому є “гіпопластика”, тобто недооцінка значення виразності жесту. В таких випадках жест диригента надмірно скупий, схематичний і хористи не розуміють намірів диригента стосовно деталей звучання. В практиці підготовки студентів у класі диригування досить розповсюдженими “захворюваннями” бувають “гіпердинамія” і “гіподинамія”. У першому випадку жести надзвичайно розмашисті, суєтливі, їх кількість надмірно велика, і хористи почасти не можуть вловити основний задум. В іншому випадку жести, навпаки, занадто обмежені за розмахом, їх замало, і хористи перестають відчувати навіть темп і динаміку.

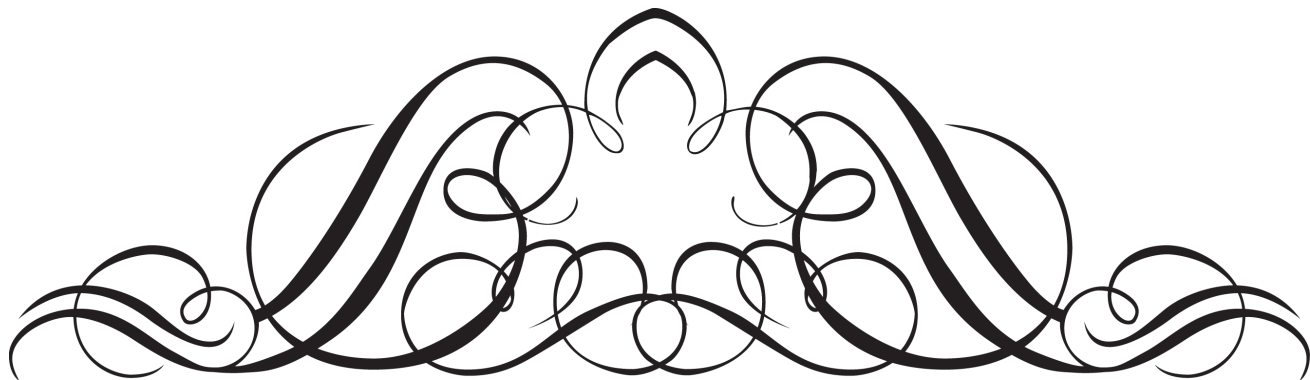
Для подолання цих недоліків важливо пам'ятати, що всі рухи диригента набувають значення лише у відповідності один до одного. У зв'язку з цим, у студентів слід виробляти навичку, яку можна назвати “почуттям запасу руки”. Її сутність полягає в тому, що за будь-яких обставин диригент повинен пам'ятати, що при самих великих розмахах він повинен бути впевнений, що зможе при необхідності збільшити цей розмах, а при самих мілких рухах він повинен відчувати, що зможе зробити цей рух ще менший.

“Почуття запасу руки” дає диригенту впевненість у своїх можливостях і допоможе подолати вище вказані недоліки.

Слід зазначити, що у спілкуванні з хором колективом диригент не обмежується лише мануальними рухами. В процесі передачі інформації про уявну модель звучання хормейстер координує рухи рук, ніг, корпусу, голови, пальців. Кожен рух виконує свою задачу.

Очевидно, наскільки важливе для диригента вмiле володiння всiм арсеналом рухiв i мiмiки.

У спілкуванні диригента з колективом психологічному началу належить провідна роль. Для цього він повинен бути вільним від м'язової напруги, від психологічної скутості, які неодмінно відображаються на його поведінці та реакції виконавців. Відчуття м'язової свободи при постійній психічній напрузі надасть диригентським жестам необхідної невимушеності, позбавить хормейстера кволих, незграбних, “фальшивих” жестів, зробить музику головним диригентом.



II. НАВЧАЛЬНО-КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР

Обробки народних пісень

Ой матінко моя

Обробка М. Леонтовича



Moderato


p

C. 


1. "Ой ма - тін - ко мо - я, ой ма - тін - ко мо - я,
2. Чи су - бо - тіш - нім у - ми - ван няч - ком, чи су - бо - тіш - нім у - ми - ван няч - ком,
3. Чим я то - бі та до - ку - чи - ла, чим я то - бі та до - ку - чи - ла,


A. 

3 *trp*  *p* 

чим я то - бі на - до - ку - чи - ля? Ой!
чи не - ді - ліш - нім у - би ран - няч - ком?
що ти ме - не та роз - лу - чи - ла?" *mf* 

4. "Та до - ку - чи - ли ме - ні,
5. "Під ві - кон - ця за - бі - га - ю - чи,

5 



та до - ку - чи - ли ме - ні, та под - ру - жень - ки тво - ї.
під ві - кон - ця за - бі - га - ю - чи, на гу - лян - ня ви - кли - ка - ючи."

7 *p* 

6. (7-10) "Че - кай, мам - цю, до не - ді - лень - ки, че - кай мам - цю до не - ді - лень - ки,
p 

9

не по - ба - чиш а - ні ді - вонь - ки.

7. Будуть бігти, хату минати, (2)
Тобі, мати, жалю завдавати.
8. Чекай, мамуню, та до другої, (2)
Не побачивши ані одної.
9. Під віконце забігаючи, (2)
На гуляння викликаючи.
10. Чекай, мамцю, та до третьої, (2)
Не побачиш ані жодної.

10 11. Ой ма - тін - ко мо - я, ой ма - тін - ко мо - я,

p
pp
М...

12 чим я то - бі та й до - ку - чи - ла?"

М...

Ой сивая зозуленька

Обробка М. Леонтовича

Moderato
p

C. Ой си - ва - я зо - зу - лень - ка всень - кі са - ди об - лі -

6 *p*
C. та - ла, всень - кі са - ди об - лі - та - ла,
A.

11
в жод - но - му не ку - ва - ла. При - ле - ті - ла й

16
у виш - нев са - док: там сі - ла, за - ку - ва - ла,

21
при - ле - ті - ла й у виш - нев са - док: там сі - ла, за - ку -

26 *mf*
ва - ла: "Ой і са - де ж мій, са - де,
mf

31

чим я то - бі не вро - ди - ла. ой, са - де ж мій,

37

са - де, чим я то - бі не вго - ди - ла? Чи ж я

42

ра - но не ку - ва - ла, чи ро - си - ці не стру -

47

ша - - ла, чи ж я ра - но не ку -

51 *rit.*

ва - ла, чи ро - си - ці не стру - ша - ла?"

Молоденька Мар'юся всенькі двори обходила,
 Всенькі двори обходила, в жодному не плакала.
 А як прийшла та під батьків двір – там стала заплакала: (2)
 “Ой дворе мій, дворе, чим я тобі не вгодила?
 Ой дворе мій, дворе, чим я тобі не вгодила?
 Чи ж я рано не вставала, чи тебе не замітала?” (2)

Женчичок-бренчичок

Обробка М. Д. Леонтовича

Con moto
mf

1-4. Жен - чи - чок - брен - чи - чок ви - лі - та - є, ви - со - ко

6

ні - жень - ку пі - дій - ма - є. Як - би - то на - би - то, -

p *poco cresc.*

11

ні - жень - ку про - би - то, в зе - ле - нім лу - гу бе - ри со - бі дру - гу.

17

5-7. Хоч - стер - ня ко - леть - ся, ніж - ка бо - лить, спа - ти не

mf

22

хо - четь - ся, гу - лять кор - тить. Як - би то на - би - то, - ні - жень - ку

p *cresc.*

28

про - би - то, в зе - ле - нім лу - гу, бе - ри со - бі дру - гу.
в зе - ле - нім, в зе - ле - нім лу - гу.

2. Ой до схід сонечка женчик схопивсь,
Росою чистою бренчик умивсь.

Приспів.

3. Зелене житечко в полі він жав,
З ранку до вечора не спочивав

Приспів.

4. Ой по ланочку він весь день ходив,
Грудою гострою ніжку набив.

Приспів.

6. Любий мій женчичку, візьми мене, –
Ніжка загоїться, біль той пройде.

Приспів.

7. Женчичку-бренчичку, забудь про ніженьку,
Візьми дівчину, вибирай дружину.

Приспів.

Не сходило вранці сонечко

Обробка І. Бідака

Moderato *mp*

С.
А.
1. Не схо-ди-ло вран-ці со - неч - ко, хтось по-сту-кав у ві -
ко - неч - ко, ві - ко-неч-ко від-чи - ня - ло - ся, я мо-ло-да ди-ву -

8

Сопрано соло

mf

2. При - ле - ті - ла дріб - на пта - шеч - ка.

- ва - ла - ся.

p **3**

У...

11

Чи то пташ - ка - ше - бе - ту - шеч - ка, чи - то пташ - ка - ше - бе -

p **3**

У...

14

ту - шеч - ка, чи ко - за - чен - ко - ва ду - шеч - ка?

p **3**

У...

17

mf

3. Ой у - ста - ну я ра - не - сень - ко та й у - ми - ю - ся бі - ле - сень - ко.

mf

Ой...

21

В по-лі сон-тра-ву я рва - ти - му, сво-ю до-лень-ку пи - та - ти - му.
до - лю
Ой... сво - ю до - лю пи - та - ти - му.

25 *mf* *cresc. poco a poco*

4. Не цві-ти, сон-зіл-ля я - ро - є, не щас-ли-во - є без-доль - но - є!

29

Над ко-хан- няч - ком ми - ле - сень - ким, ко - за-чень-ком мо - ло -

32 **Сопрано соло** *mf*

5. Йо - го ру - чень - ки край кру - чень - ки,
де - сень - ким. М...

35

а ні-жень-ки край до - рі - жень - ки, піс-ком о-чень-ки за - си - па - ні,

This system contains measures 35 through 38. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "а ні-жень-ки край до - рі - жень - ки, піс-ком о-чень-ки за - си - па - ні,". The piano part includes a long melisma line across measures 35 and 36.

39

а в го - лі - вонь - ці сон - зіл - ляч - ко.

6. Ой у - ста - ла я ра -

This system contains measures 39 through 41. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "а в го - лі - вонь - ці сон - зіл - ляч - ко." and "6. Ой у - ста - ла я ра -". A dynamic marking of *mf* is present in measure 41.

42

А... А...

не - сень - ко. та й у - ми - ла - ся бі - ле - сень - ко.

This system contains measures 42 through 44. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "А... А..." and "не - сень - ко. та й у - ми - ла - ся бі - ле - сень - ко.". The piano part includes a melisma line across measures 42 and 43. Dynamic markings of *p* and a triplet of 3 are present.

45

А...

По - ле - ті - ла б я в да - ле - кий край до ми - ло - го на швид

48

кий Ду - най, на швид - кий Ду - най, Ду - най.

Іди, іди, дощику

Обробка Є. Ляшка

Allegretto

4

8

І-ди, і-ди, до - ши-ку, зва-рю то-бі бор - ши-ку в по-ли - в'я-німгор - ши-ку.

11

Щеб - ром, від - ром, дій - ни - це - ю, над - на - шо - ю

14

паш - ни - це - ю. І - ди, і - ди, до - ши-ку,

17

зва-рю то-бі бор - ши- ку. До - ши- ку! Кап, кап,

21

кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап.

24

І - ди, і - ди, до - щи ку, зва рю то - бі бор - щи ку.
І - ди, дощ, зва - рю борщ. Цеб- ром, від- ромдій-ни - це - ю,

27

над-на-шо-ю паш-ни-це-ю. Цеб - ром, від - ром, дій - ни - це - ю,

30

над - на - шо - ю паш - ни - це - ю.

33

Тап, та-ба, та-ба, та-ба, па-ра-ру ра! Да-ба,да-ба-да, да-ба,да-ба-да,

36

да - ба,да-ба, па - ра! Да-ба,да-ба-да, да-ба,да-ба-да, да - ба,да-ба, па - ра!

39

Га - ба, та - ба, там, та - ба, та - ба, там, та - ба, та - ба, там,

42

та... І - ди, і - ди, до - ши- ку,

45

зва-рю то-бі бор - ши-ку, і-ди, і-ди, до - ши-ку, зва-рю то-бі бор - ши-ку.

48

Цеб - ром, від - ром, дій - ни - це - ю, над - на - шо - ю

51

паш - ни - це - ю і - ди, і - ди, до - ши-ку,

54

зва - рю то - бі бор - ши-ку. До - ши-ку!

Ой, на гору козак воду носитъ

Обробка В. Стеценка

Помірно, схвильовано

C. *p*

А. *p*

Ой, на го - ру ко - зак во - ду но - сить, дів - чи -

6

нонь - ка ко - за - чень - ка про - сить: "Ко - за - чень - ку,

11

pp

мій со - бо - лю, візь - ми ме - не із со -

16

mp espress.

бо - ю!" та й на го - ру на кру - ту,

21

а я йо - го о - чень - ка - ми про - ве - ду, йо -

я йо - го про - ве - ду, о - чень -

26 *poco a poco cresc.*
 ка - ми ка - рень - ки - ми, *f*
 го слі - зонь - ка - ми *f*
 ка - ми ка - рень - ки - ми,

31 *p*
 дріб - нень - ки - ми. Не са - ма ж я по са - доч - ку хо -
 М...

36
 ди - ла, ко - за - чень - ка за ру - чень - ку во - ди - ла,
 А...

41 *pp*
 ці - лу - ва - ла - ми - лу - ва - ла, до - сер -
pp

46 *molto espress.*
 "Ко - за - чень - ко,
 день - ка при - гор - та - ла. ти *f*
molto espress. *f*
 "Ко - за - чень - ко,

51 мо - я, ка - - жуть, о...

су - хо - тонь - ко мо - я, ка - жуть лю - ди, шо

мо - я, ка - - жуть, о...

55 тво - я! А... *poco a poco espress.*

не бу - ду я тво - я! Ка - жуть лю - ди, са - ма

тво - я!

tr *poco a poco espress.*

60 ба - чу, не раз, не два на день пла - чу. Ка - жуть

ба - чу, не раз, не два на день пла - чу. Ка - жуть

Ка - жуть

ff *sp*

66 лю - ди, са - ма ба - чу, не раз, не два

лю - ди, са - ма ба - чу, не раз, не два

лю - ди, са - ма ба - чу,

71 на день пла - чу!" *poco a poco dim. e rit.*

на день пла - чу!" *poco a poco dim. e rit.*

су - хо - тонь - ко - мо - я...

на день пла - чу!" *tr* *poco a poco dim. e rit.*

мо - я...

За нашим стодолом

Обробка В. Зубицького

Andante cantabile

SI
S II

tr
Дум,
p За на - шим сто - до - лом
tr
Дум, дум
За на - шим сто - до - лом

6

Мам - цю ж мо - я мам - цю
Вид - но чу - же се - ло мм... мм... мм...
Мм... Вид - но чу - же се - ло Дум...

11

за ко - го мя да - єш?
за ко - го мя да - єш?
Дум Да - єш?

15

fp Дум *fp* Дум *fp* Дум
За на - шим сто - до - лом вид - но чу - же се - ло

19

Дум *fp* Дум *fp* *fp* *fp* Дум
Ту - ди во - вер - ну - ся сю - ди по - вер - ну - ся вид - но чу - же се - ло

23 *leggiero* *dolce*

Ту-ди по-вер-ну - ся сю-ди по-вер-ну - ся вид-но чу - же се - ло Гей!
Дум Дум Дум Дум

27 *articulato leggiero*

Да бу да бу да да бу ба ба ба да да бу дам дам да бу
Да бу дап, да бу дап, да бу дап...

За на - шим сто - до - лом вид - но - чу - же

30

да бу да бу да да бу дам да бу дам...
Да бу дам, да да бу да бу да

се - ло Ту - ди по - вер - ну - ся сю -

33

да бу дам да бу бу да бу да да бу дам, да бу дам, да бу дам
да бу да бу дам да ба ба ба бу да

- ди по - вер - ну - ся вид - но чу - же се - ло

37 *marcato*

Мам - цю ж моя мам - цю,
за ко - го мя да еш?

да бу да бу да бу да бу, да бу да ба бу да, да бу да бу да бу да бу, да бу да ба бу да

41

Він мя бу - де би - ти, не - бу - де лю - би - ти, що ти се ду - ма -
да бу да бу...

44

еш? Гей! Він мя бу - де би - ти, не бу - де лю - би - ти, що
да Дум Дум Дум Дум

47

ти си ду - ма - еш? Гей! Від - дай!
дум, дум, дум, дум, дум. Від - дай ме - не мам - цю, за ко - го я хо -

52

Від - дай! Він мя бу - де би - ти, не бу - де лю - би - ти - ні - ко - му не ска -
чу. Гей! Гей!

56

- жу! Гей!
Да бу да бу да бу да ба, ба ба да бу да...

61

mf *sf* *sf* *f* *sf* *sf* *rit.*

65 **a tempo**

ff Від - дай ме - не, мам - цю, за ко - го я хо - чу.

69

Він мя бу - де би - ти, не бу - де лю - би - ти. ні - ко - му не ска -

72

жу! Гей!

f *sf* *sf* *sf*

Да бу да бу да бу да ба ба ба да бу да...

76

sf *sf* *sf*

79

sf *sf*

82

85 *ff*

Від - дай ме - не, мам - що, за ко - го я хо -

88

чу. Він мя бу - де би - ти, не - бу - де лю - би - ти ні -

91

1. ко - му не ска - жу! Гей!

2. ні - ко - му не ска - жу.

p *f*

ні - ко - му не ска - жу. ні - ко - му не ска -

96 *ff* ні - ко - му не ска - жу *fff* ні - ко - му не - ска - жу!

ppp (пошепки) жу ні - ко - му не ска - жу

Купала на Йвана

Обробка О. Захарневського

Широко. Енергійно

C. I *f* Е - гей! А - гов! *mf* Е - гей! У - у! А -

C. II *f* *mf*

A. I *f* *mf* *p* У - у!

A. II *f* *mf* *p* Е - гей! А - гов! Е - гей! А -

5 гов! А - гов! Е - гей!

А - гов! А - гов!

гов! А - гов! Е - гей!

Помірно швидко

9 Ку - па - ла на Йва - на.
Гей! Гей!



11 На Ку - па - ла ніч - ка ма - ла, Ку - па - ла на Йва - на.
На Ку - па - ла ніч - ка ма - ла, Ку - па - ла на Йва - на.



13 На ка - ли - ну ро - са впа - ла, Ку - па - ла на Йва - на.



15 мо - ло - ди - ці - по су - ни - ці.
Пі - шли дів - ки по я - гід - ки,



17 Пі - шли дів - ки по я - гід - ки, у - сі я - гід на - зби - ра - ли,



19 а Ма - рин - ка не на - бра - ла. - Гай - да, дів - ки, по лі - соч - ку,



21 Ку - па - ла на Йва - на.
 чи не знай - дем Ма - ри - ноч - ку. Гей!

Гей!

23 Ку - па - ла на Йва - на. На Ку - па - ла ніч - ка ма - ла,
 Гей! А - гов!

25 Ку - па - ла на Йва - на.
 Гей! А -

26 В нас на ву - ли - ці Ку - па - ла. Ку - па - ла на Йва - на.
 гов! Гей! На Йва - на.

28 Е - гей! А - гов! Е - гей! У - у! А -
 Е - гей! А - гов! Е - гей! А -

33

гов! *f* А - гов! *ff* Е - гей!

f А - гов! А - гов! *ff*

ff

гов! А - гов! Е - гей!

Повільно

37

mf На Ку - па - ла ніч - ка ма - ла, *rit.*

А - гов! *rit.* Ку - па - ла на Йва - на.

mf

Розкопаю я гору (укр. нар. пісня)

Обробка О. Некрасова

Помірно

С. Роз - ко - па - ю я го - ру, роз - ко - па - ю - я

А. Роз - ко - па - ю го - ру, роз - ко - па - ю

4

го - ру дай по - сі - ю я ро - жу,

7

Да й по - сі - ю я
p

Да й по - сі - ю

да й по - сі - ю я ро - - жу.

10 ро - - жу, да й по - сі - ю я ро - - жу

ро - - жу, да й по - сі - ю ро - - жу

13 да й по - став - лю сто - ро - жу, да й по - став - лю сто -

16 ро - жу. *tr* Ой не вір - на сто -

tr Ой не вір - на сто - ро - - жа,

19 ро - - жа, ой не вір - на сто - ро - - жа

ой не вір - на сто - ро - - жа да й по - ши - па - на

22

дай по - щи - па - на ро - - жа, дай по - щи - па - на

ро - - жа, дай по - щи - па - на ро

25

З рухом

ро - - жа.

жа.

Ой ма - ти доч - ку ла - з - є,

Схвильовано

mf

Ой ма - ти доч - ку ла є. в сад гу - ля - ти не пус - ка - є,

29

Вільно Одна *solomf*

в сад гу - ля - ти не пус - ка - є.

"Ой пус -

Ой.

31

ти ме - не, ма - ти ой пус - ти ме - не, ма - ти,

33

в виш - нів сад по - гу - ля - - ти, в виш - нів

fp

Ой.

35

сад по - гу - ля - - ти.

Ой да в сад, у са - до - чок, ой да

tr

Дуже співуче

37

в сад, у са - до - чок дай на - рвать я - гу - до - чок, дай на -

mf

39

рвать я - гу - до - чок.

Дай нар - вать я - гу -

Драматично

ff

41

до - чок, дай на - рвать я - гу - до - - чок,

44 **Спокійніше**
mf

за - вер - нуть й у пла - - - то -
за - вер - нуть й у пла - то -

47 **Помірно**
tr

чок. За - вер - нуть й у пла - то - чок,

50

за - вер - нуть й у пла - то - чок да ми - ло - му на по - да -

53 **Одна solo tr**

да ми - ло - му на по - да -
ро - чок, да ми - ло - му на по - да - ро - - -

56 *dim.* **Стримано. Поступово стихаючи**

ро - - чок''.

ро - - чок''. Роз - ко - па - ю я

59

го - ру, дай по - сі - ю я ро - жу,

62

дай по - став - лю сто - ро - жу... Ой.

Во лужях
(російська народна пісня)

Обробка В. Володина

Подвижно

Во лу - зях, лу-зях, да Во лу - зях, Вы-рос - та - ла тра-ва
Вы - рос - ла, да вы - рос - та - ла, да вы - рос - ла, пам...

6

шел - ко - ва я. Вы - рос та - ла тра - ва шел - ко - ва я. Рас - цве - ли,

Рас - -

12

рас - цве ли. Ох, рас - цве ли, рас - цве ли цве - ты - ла - зо - ре - вы, рас - цве

цве - ли, ох рас - цве - ли

18

зо - ре - вы Ту тра - ву Эх, ли цве - ты ла - зо - ре вы Ту тра ву, ту тра - ву эх, ту тра -

24

ву, уж я ту тра - ву вы - ко - шу ко - сой, уж я ту тра - ву

29

ко - шу ко - сой вы - ко - шу ко - сой Во - лу - зях, лу - зях да Во - лу - зях, лу - зях во лу -

Во - лу - зях, лу - зях, во

34

зях во - ля - зях, да во зе - ле - ны их лу - зях. Во лу -

во лу - зях, да во зе - ле - ны - их лу - зях. Во - лу - зях, да во зе -

39

зях, да во зе - ле - ны - их лу лу - зях, да зе - ле - ных, лу - зях, да,

ле - ны - их лу - зях.

44

зе - ле - ных. Во лу - зях, лу - зях, да! Во лу -

48

зях, лу - зях, лу - зях, лу - зях, да во - зе -

52

ле - ны - их лу - зях, да, да да, да, да, да. Да во лу - зях!

Твори українських та зарубіжних композиторів

Приидите, ублажим Иосифа Из "Всенощной"

Музыка П. Чеснокова

Espressivo

C. *p*

При - и - ди - те, у - бла - жим И - о - си - фа при - сно - па - мят - но - го,

A. *p*

5

в но - щих к Пи - ла - ту при - шед - ша - го, и жи - во - та всех ис - про -

9

сив - ша - го: даждь ми, даждь ми се - го стран - на - го,

f *mf*

13

и - же не и - ме - ет где гла - вы под - кло - ни - те:

17 *f* *mf* *p*

даждь ми, даждь ми се - го стан - на - го, Е - го же у - че - ник, лу -

22 *p* *mf* *f*

ка - вый на смерть пре - да - де: даждь ми, даждь ми, даждь ми се - го

28

стран - на - го, Е - го же Ма - ти зря - щи на крес - те ви - ся - ща, ры -

33 *f*

да - ю - щи во - пи - я - ще, и ма - тер - ски вос - кли - ца - ше: у -

37

вы мне, ча - до мо - е! У - вы мне, све - те мой, и ут -

42

ро - ба мо - я воз - люб - лен - на - я! Си - ме - о - ном бо пред - ре -

46

чен - но - е в церк - ви днесь со - быст - ся: мо - е серд - це о -

50

ру - жи - е прой - де, по в ра - дость вос - кре - се - ни - я Тво - е -

по в ра - - - дость вос - кре -

55

го плачь пре - ло - жи. По кла -

се - ни - я Тво - е - го плачь пре - ло - жи. По - кла -

59

ня - ем - ся стра - тем Тво - им Хрис - те, по - кла - ня - ем - ся стра -

ня - - - - ем - ся стра - тем Тво -

63

тем Тво-им Хрис - те, по - кла - ня - ем - ся страс - тем Тво-им Хрис -
им Хрис - те, по - кла - ня - ем -

67

те и свя - то - му вос-кре - се - ни - ю.

У рідному краї

Слова М. Сингаївського
Музика В. Шаповаленка

Помірно
mf

С.
У рід - но - му кра - ї нам сон - це лас - ка - ве так шед - ро да -
А.

3

ру - є про-мін - ня сво - є. І в ран - ньо - му не - бі ве -

6 *tr*

се - лі за - гра - ви, ко - ли над Віт-чиз - но - ю сон - це вста -

tr

8 *poco rall.* *p* *f*

є, сон - це вста - є, ко - ли над Віт-чиз - но - ю

poco rall. *p* *f*

11 *cresc. poco a poco*

сон - це вста - є. У рід-но-му кра - ї

cresc. poco a poco

У рід-но-му кра - ї і піс-ня, і

14

і піс - ня, і до - ля. М...

до - ля да - ро - ва - ні в спад-щи - ну зма - леч - ку

16

зма - леч - ку нам. І стеж - ка до са - ду, і хліб - не роз -

нам.

18

дол - ля на ле - жать до - ві - ку бать - кам і си -

20

нам. І стеж - ка до са - ду, і хліб - не роз - дол - ля на -

22

ле - жать до - ві - ку бать - кам і си -

23

нам. А...

27

Над Прутом у лузі

Муз. І. Воробкевича
Сл. Д. Млаки

Спокійно, не поспішаючи

The musical score is written for voice (Soprano and Alto) and piano. It is in 2/4 time and D major. The tempo/style is 'Спокійно, не поспішаючи'. The score consists of four systems of music. The first system (measures 1-5) features a vocal line with lyrics 'Над Пру - том у лу - зі хат - чи - на сто - їть. Жи - ве там дів-' and a piano accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the vocal line with 'чи - на хо - ро - ша, як цвіт. В ней о - ці зір - ни - ці, що сві - тять в но' and piano accompaniment. The third system (measures 12-16) continues with 'чі як ба - чиш їх, хлоп - че, ми - най - ся і мри! Як' and piano accompaniment. The fourth system (measures 17-21) continues with 'ба - чиш їх, хлоп - че, ми - най - ся і мри!' and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *f*. The piano part includes *espress.* markings.

С.
А.

Над Пру - том у лу - зі хат - чи - на сто - їть. Жи - ве там дів -

чи - на хо - ро - ша, як цвіт. В ней о - ці зір - ни - ці, що сві - тять в но

чі як ба - чиш їх, хлоп - че, ми - най - ся і мри! Як

ба - чиш їх, хлоп - че, ми - най - ся і мри!

Як вийде і стане
Над Прутом дівча,
Відіб'ються чари
В зіницях – очах.

В ней очі зірниць.
Що сяють в ночі.
Як бачиш їх хлопче,
Минайся і мри.

Stabat Mater

№ 11

Дж. Перголезі

Allegro

fp *f* *dolce*

5

7

10

f *p*

14 **Soprano.**

p In- flam - ma tus et - ac - cen-sus per te, vir-go,

18

sim de - fen-sus in di - e ju - di - cii, in-flam - ma - tus et ac-

22

cen - sus per te vir - go sim de - fen - sus in di -

26

- - e ju di - cii.

30

Soprano.

...mor - te Chri - sti

Alto.

Fac me cru ce cu - sto - di - ri,

34

prae - mu - ni - ri, con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri,

con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri, con - fo - ve -

fac me cru - ce cu - sto - di - ri, mor - te Chri - sti prae - mu ni - ri,

ri,

tr *fz* *fz* *fz* *sf*

con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a,

con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a,

p dolce *f* *p*

con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

p *f* *dolce* *f*

50

Stabat Mater № 12

Дж. Перголези

Largo dolce sempre

3

5

7

Soprano.
Quan - do cor - pus

Alto.
Quan - do

p

9

mo - ri - e - tur, fac ut a - ni - mae do -

cor - pus mo - ri - e - tur,

12

ne - tur pa - ra - di -

fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

cresc.

24

cresc. *p* *dolciss.*

a, pa - ra - di - si glo - ri - a, pa - ra -

cresc.

pa - ra - di - si glo - ri - a,

p *cresc.* *p*

27

di - si glo - ri - a.

p

pa - ra - di - si glo - ri - a.

dim.

Ночь

Из репертуара хора мальчиков
Нижегородского хорового училища

Музыка Л. Сивухина
Слова М. Мараша

5 *pp* *mf* *pp*

p *mf* *pp*

11 *p*

18 *pp*

24

28

30 *mf*

38 *p*

44

Зимняя дорога

Музыка В. Шебалина
Слова А. Пушкина

Allegretto leggiero

Сквозь вол - нис - ты - е ту - ма - ны про - би -

Сквозь вол - ни - сты - е ту - ма -

C.

A.

3 ра - ет - ся лу - на, на пе -
 - - - ны про - би - ра - ет - ся лу - на,

5 чаль-ны - е по - ля - ны льет пе - чаль-но свет о - на.
mf на по - ля - - ны льет пе - чаль - но

8 По до - ро - ге зим-ней, скуч - ной трой-ка
p свет о - на. По до - ро - ге зим-ней, скуч -

11 бор - за - я бе - жит, ко - ло -
 ной трой - ка бор - за - я бе - жит,

13 коль - чик од - но - звуч - ный у - то - ми - тель - но гре - мит.
p ко - - ло - - коль - - чик у - то -

15

ми-тель-но гре мит, гре - мит. Что-то слы-шит-ся род-но - е

У - то - ми - тель - но гре - мит.

18

в дол - гих пес-нях ям - щи - ка: то раз - гуль - е у - да - ло - е,

то раз-гуль - е, то раз - гуль - е у - да - ло - е, —

21

то то серд-еч-на - я тос-ка... Ни ог - ня, ни черной

то серд-еч-на - я, сер-деч-на - я тос-ка. pp

24

ха - ты... Глушь и снег... На встре-чу мне толь-ко вер-ты по - ло -

27

са - ты по - па - да - ют - ся од - не. Скуч - но, груст - но... Путь мой

30

ко - ло - кольчик од - но - зву чен, о - ту -

ску - чен, дрем-ля смол-кнул мой ям-щик, о - ту -

33

ма-нен лун - ный лик, о - ту - ма - нен лун - ный

ма - нен лун - ный лик. *morendo*

лун - ный лик.

Вечер

Переклад для хора В. Соколова

Музыка С. И. Танеева
Слова Я. Полонского

Спокойно (♩ = 72)

dolce

p За - ри до-го ра - ю - шей пла - мя рас сы-па-ло по не-бу иск - ры

За -

p dolce

За - ри до-го ра - ю - шей пла - мя рас сы-па-ло по не-бу иск - ры

p dolce

За - ри до - го - ра - ю - шей пла -

7

p dolce *mp* За - ри до - го ра - ю - щей пла - мя рас сы - па - ло по не - бу

ри до - го - ра - ю - щей пла - мя рас сы па - ло по не - бу иск - ры, рас сы - па - ло по не - бу

За ри до - го ра - ю - щей пла -

dolce

мя За - ри до - го - ра - ю - щей пла - мя пла

12

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

иск - ры рас сы па ло по не бу иск ры рас сы па ло по не бу иск ры. скво

мя рас сы па ло по не бу иск - ры иск - ры скво

mf *dim.* *mp*

17

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

зит мо - ре. За - тих за -

зит мо - ре. За - тих за -

зит лу че - зар - но - е мо - ре Мо -

pp *pp* *pp*

22

тих по до-ро-ге при-бреж-ной бу-бенч-чи-ков сго вор не строй- ный за -

тих по до-ро-ге при-бреж-ной бу-бен-чи-ков сго- вор не - строй- ный за -

тих по-до-ро-ге при-бреж-ной бу-бен-чи-ков сго- вор не - строй- ный по-
ре

27

тих за - тих В про-зрач ном ту-ма-не ме -

тих за - тих В про-зрач ном ту-ма-не ме

гон ши ковзвон ка-я пес-ня В дре - му чем ле-су за-те ря- лась

В дре - му чем ле-су за-те - ря- лась

32

лькну ла и скры лась кри-кли ва - я чай - ка

лькну ла и скры лась кри-кли - ва - я чай - ка

ка - ча ет-ся бе ла-я пе на у се ро го кам ня какв люль ке ус

37

как пер - лы, ро - сы ос-ле пи-тель-ной кап - ли по - вис-ли на листь-ях каш -
 как пер - лы, ро - сы ос-ле пи-тель-ной кап - ли по - вис-ли на листь-ях каш
 как пер - лы ро - сы ос-ле пи-тель-ной кап - ли по - вис-ли на листь-ях каш
 нув-ший ре-бе - нок

42

та - на и в каж-дой ро-син-ке тре - пе - шет за - ри до-го-ра-ю-щей
 та - на и в каж-дой ро-син-ке тре пе - шет за ри
 та - на и в каж-дой ро-син-ке тре пе - шет за ри
 до - го -

47

пла - мя, за - ри до-го ра-ю шей пла-мя, в каж дой ро - син ктре-пе-шет за -
 до - го-ра - ю шей пла-мя в каж дой ро - син -
 до - го - ра - ю - шей за-
 ра-ю-щей пла-м'я до - го-ра - ю - шей пла - - мя и в каж-дой ро-

51 *mf*

ри до - го - ра - ю - шей пла - - -

- ке в каж - той ро - син - ке тре - пе - шет за - ри до - го - ра - ю - шей

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

син - ке тре - пе - - - - - - шет

54

мя и в - каж - той ро - син - ке тре -

пла - мя. За - ри

- мя и в каж - той ро - син - ке тре -

58 *rit.*

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

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

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

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

Ранок

Музыка Ж. Бізе

Andantino

С I

С II

Альт

Музыкальный фрагмент для системы 1. Включает три голоса: С I, С II и Альт. Все инструменты настроены в тональность А-большая (два диэза) и ритм 3/4. Темп обозначен как Andantino. Динамика в начале С II обозначена как pp. В С II и Альт пропеты ноты ля (A4). С I имеет паузы.

Andantino

Музыкальный фрагмент для системы 2. Включает фортепиано (F) и альт. Темп обозначен как Andantino. Динамика обозначена как pp. Фортепиано играет аккорды в левой руке и мелодию в правой. Альт продолжает петь ноты ля.

4

Музыкальный фрагмент для системы 3. Включает вокальные партии и фортепиано. Вокальные партии (С II и Альт) поют ноты ля. Фортепиано продолжает аккомпанемент. Динамика обозначена как pp.

Музыкальный фрагмент для системы 4. Включает фортепиано. Продолжает аккомпанемент с аккордами в левой руке и мелодией в правой.

7

Музыкальный фрагмент для системы 5. Включает вокальные партии и фортепиано. Вокальные партии поют ноты ля. Фортепиано продолжает аккомпанемент.

10

Musical score for measures 10-12. The score is in 3/4 time and A major. It features a vocal line with a melodic phrase starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of a right hand with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the vocal line in measure 11.

13

Musical score for measures 13-15. The score continues in 3/4 time and A major. The vocal line has a rest in measure 13, then enters in measure 14 with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as in the previous system.

16

Musical score for measures 16-18. The score continues in 3/4 time and A major. The vocal line features a melodic phrase with dynamics markings: *poco sf* (poco fortissimo) in measure 16 and *dim.* (diminuendo) in measure 17. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

19

Musical score for measures 19-21. The score is written for a grand piano with four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage.

22

poco meno p

Musical score for measures 22-24. The score is written for a grand piano with four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measures 23 and 24. The tempo marking *poco meno p* is indicated at the beginning of the system.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for a grand piano with four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage.

29

p

f

32

poco meno *p*

sf

p

sf

sf

35

sf

sf

p

38

p *f* *dim.*

41

p *f* *cresc.*

45

p *f*

48

cresc.

cresc.

51

f

p

f

p

54

f

p

57

Musical score for measures 57-59. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line of chords in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). The lyrics "di - mi -" are written under the vocal line.

60

Musical score for measures 60-62. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a half note G5. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *smarrando* (smorzando). The lyrics "nu - en - do" are written under the vocal line.

63

Musical score for measures 63-65. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is mostly silent, with a few notes in the final measure. The piano accompaniment features a right hand with long, sustained notes and a bass line of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *smarrando* (smorzando).

Романс

3 музичних ілюстрацій до повісті О. Пушкіна "Метель"

Музика Г. Свірідова

Переклад для дитячого хора Вл. Соколова

Molto adagio (Очень медленно) $\text{♩} = 40$

C. *p espr.*
У...

Piano *f* *p* *p espr.*
con Ped.

7 *V*
У...

11 *mf MM...*
У...

15

dim.

dim.

p espr.

dim.

p espr.

A...

Adagio, ma non troppo (Не очень медленно) ♩ = 44-46

19

espr.

cresc.

V

A...

cresc.

A...

Adagio, ma non troppo (Не очень медленно) ♩ = 44-46

p

espr.

cresc.

23

mf espr.

V

mf espr.

mf espr.

27 *dim.* *mp espr.*

dim. A...

dim. *mp espr.*

Pochissimo più animato (Воодушевленное) ♩ = 48

31 *V*

A...

Pochissimo più animato (Воодушевленное) ♩ = 48

33 *poco cresc.*

poco cresc.

V A...

A...

poco cresc.

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of two staves for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and accents, and a lower line with sustained notes. The piano accompaniment includes a complex right-hand part with many sixteenth notes and a simple bass line with chords and single notes.

37

Musical score for measures 37-38. The system consists of two staves for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment. The vocal line continues with melodic phrases and slurs. The piano accompaniment features a more active right-hand part with sixteenth-note patterns and a bass line with chords.

39

mf

Musical score for measures 39-40. The system consists of two staves for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment. The vocal line has a melodic line and a lower line. The piano accompaniment includes a right-hand part with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the system.

41

ff sub.

Con passione (Со страстью)

43

f
fA...

Con passione (Со страстью)

46

mp
mp

49

f espr.

f espr.

52

dim.

mf

rit. pp

dim.

mf

rit.

mf

pp

Adagio, ma non troppo (Не очень медленно) ♩ = 44-46

55

y...

Adagio, ma non troppo (Не очень медленно) ♩ = 44-46

58

rit..

y...

pp

61

y...

y...

V

pp

64

V

poco rit.

pp

pp

pp

dim.

Ride the Chariot

негритянський спірічуел

Обробка В. Попова

$\text{♩} = 80$

Soprano

I'm gon - na ride the cher iot in the morn - ing. Lord, I'm gon - na

Alto

3

ride the cha-riot in the morn - ing Lord. I'm get - tin rea - dy for the

ride I'm get - tin rea - dy for the

6

judg ment day my Lord, - my lord. I'm gon-na my Land. Areyou

1. 2. *sollo*

10

rea-dy my bro- ther? Oh, yes Are you rea-dy for the jor-ney Do you Oh, yes

14

want to see your Ze - sus? Oh, >yes? I'm wai - ting for the chari - ot cause I'm

17 1. do you want to see your Je - sus
 rea-dy to go. A - re you
 2. rea-dy to go. Ride, ride,

21 do you want to see your je - sus
 Ride in the cha - ri - ot to see my Lord. Ride, - ride,

25 1. do
 Ride in the cha - ri - ot to see my Lord. see my Lord. I'm gon - na
 2. see my Lord.

28 Ride solo + Хор (с. 1-8 такти) oh lord Ride, oh, Lord
 ride Redethe cha-ri-ot in the mor- ning Lord, Ride the cha-riot in the morn-ing Lord.
 I'm gon-na ride I'ngonna

32 Ride! Ride. My Lord, my, lord, i'm gon-na
 I'm ge-ting rea-dy for the judg-ment day my lord, my lord.
 rea - dy for the

36 Ride

Ride the cha - riot in the mor - ning, Lord, I'm gon - na

38 Ride

ride the cha - riot in the mor - ning Lord. I'm gon - na

40

ride in the cha - ri - ot to see my Lord, to see my Lord.

Весна

Слова В. Баянова и Я. Костюковского
Переложение для хора Н. Бандурина

В темпе марша

S I
S II
A I
A II

В темпе марша

mf *cresc.*

8vb

4

cresc.

7

Весело радостно

f

Вес - на, вес - на, вес -

f

Весело радостно

11

на!

И солн - це ве - се - ло си -

sf

15

я - - - ет Вес - на, вес - на, вес -

19

на! о - но си -

mf

22

я - - - ет и воз - ве - ща - ет, что вес -

mf

25

на, вес - на, вес - на!

28

о - пять при - шла зи - ме на

sf

31

сме - - - ну *mf* цве - ту - ша - я, по -
 цве - ту - - *mf*

34 ю - ша - я, на у - ли - цу зо - ву - ша - я вес - на
 - ша - - я вес - - на

38 вес - на!

Распевно

mf И не - бо
 Все гром - че

42

го - лу - бей. И в клас-сы
 пти - чий свист. И на вет -

46

де - воч - ки иг - ра - ют.
вях в лу - чях го - ря - чих.

49

И ста - и го - лу - бей
Зе - лё - ный пер - вый лист

53

И пов - то - ря - ют, что вес -
А э - то зна - чит, *f*

кру - жась ле - та - ют
блес - тит всё яр - че *f*

57

на вес - на вес - на.

61

о - пять приш - ла зи - ме на сме - - ну цве -
цве -

mf

65

ту - ща - я, по - ю - ща - я, на у - ли - цу зо ву - ща - я вес -
ту - - ща - - я вес - -

69

на вес - на.

на.

Садок вишневий коло хати

Музика Б. Вахнянина
Слова Т. Г. Шевченка

Zeggiero con moto ♩ = 184

mf

S I Са - док ви - шне - вий ко - ло ха - ти

S II Са - док ви - шне - вий ко - ло ха - ти

A I Са - док ви - шне - вий ко - ло ха - ти

A II Са - док ви - шне - вий ко - ло ха - ти

Zeggiero con moto ♩ = 184

Piano

3

хру-щі над вишнями гу-дуть плу-га-та-рі йдуть

хру-щі над вишнями гу-дуть плу-га-та-рі з плу-га-ми йдуть спі-

хру-щі над вишнями гу-дуть плу-га-та-рі йдуть

хру-щі над вишнями гу-дуть плу-га-та-рі йдуть

5

спі-ва-ють дів-ча-та

ва-ють і-ду-чи дів-ча-та

спі-ва-ють дів-ча-та, а ма-те-рі ве-че-рять ждуть, а

спі-ва-ють дів-ча-та, а ма-те-рі ве-че-рять ждуть, а

7

rit. *ppp* *mf*

ма - те - рі ве - че - *rit.* рять ждуть *ppp* сі-

ма - те - рі ве - че - *rit.* рять ждуть *ppp*

ма - те - рі ве - че - *rit.* рять ждуть *ppp*

ма - те - рі ве - че - рять ждуть

rit. *f* *ppp*

9 **Andante** ♩ = 138

С III м'я ве - че - ря ко - ло ха - ти ве -

ко - ло ха -

сі - м'я ве - че - ря ко - ло ха - ти

сі - м'я ве - че - ря ко - ло

Andante ♩ = 138

11

чір - ня зі - ронь - ка вста - є доч -
-ти
ве - чір - ня зі - ронь - ка вста - є
ха - ти ве - чір - ня зі - ронь - ка вста -

13

ка ве - че - рять по - да - є а
pp
є доч - ка ве - че - рять по - да - є
pp
є доч - ка ве - че - рять по - да - є
pp
-є доч - ка ве - че - рять по - да - є

15

animato *p*

ма - ти хо - че на - у - ча - ти, так со - ло - вей - ко не да - е. По -

p По -

p По -

p По -

animando *8^{va} 3* По -

17 **Largo (♩ = 90) tranquillo**

кла - ла ма - ти ко - ло ха - ти

кла - ла ма - ти ко - ло ха - ти

кла - ла ма - ти ко - ло ха - ти

кла - ла ма - ти ко - ло ха - ти

Largo (♩ = 90) tranquillo

19 **Affetuoso**

di - mi - ni - en -

ма-лень-ких ді - то чок сво-їх, са - ма за-сну - ла ко - ло їх са -

ма-лень-ких ді - то чок сво-їх, са - ма за-сну - ла ко - ло їх са -

ма-лень-ких ді - то чок сво-їх, са - ма за-сну - ла ко - ло їх са -

ма-лень-ких ді - то чок сво-їх, са - ма за-сну - ла ко - ло їх са -

Affetuoso

di - mi - ni - en -

Трио

do

За - тих - ло все *pp* *morendo* за

ма за сну - ла ко - ло їх за - тих - ло все за тих - ло все

ма за сну - ла ко - ло їх за - тих - ло все за тих - ло все

ма за сну - ла ко - ло їх за - тих - ло все за тих - ло все

ма за сну - ла ко - ло їх за - тих - ло все за тих - ло все

ма за сну - ла ко - ло їх за - тих - ло все за тих - ло все

do

morendo

28

ТИХ - ЛО ВСЕ

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

8va

p

poco a poco crescendo

31

f

Тіль - ки дів - ча - та

f

Тіль - ки дів - ча - та

f

Тіль - ки дів - ча - та

f

Тіль - ки дів - ча - та

f

та со - ло - вей - ко, та со - ло - вей - ко не - за - тих.

та со - ло - вей - ко, та со - ло - вей - ко не - за - тих.

та со - ло - вей - ко, та со - ло - вей - ко не - за - тих.

та со - ло - вей - ко, та со - ло - вей - ко не - за - тих.

та со - ло - вей - ко, та со - ло - вей - ко не - за - тих.

f

tr

Мадригал

Музыка Т. Морли
Перевод А. Ковальчука

Умеренно

C I
Der lenz its all be - klei - den gut und solch's its der Sohä - fer lust

C II

A

18

la,... Fa,
la,...
la,...

21

la,... la, la, la,...
la,... la, la,...
la,... la, la

24

la,... la.
la,... la.
la, la.

Ave Maria

Музика Джуліо Каччіні

Largo

mf A...
Largo
mf

5

9

mp

A - - ve Ma - ri - -

13

a. A - - ve Ma - ri - - a.

18

A - - ve, A - - ve, A -

Fine Solo

23

ve Ma - ri - a. A - -

mf Закр. пр

Fine

27

ve Ma - ri - - a, A - - -

31

-ve Ma - ri - a.

rit.

ff A...

35

39

Solo

p A - - -

p

43

ve Ma - ri - - - a, A - - -

47

ve Ma - ri - - - a.

D.c.al Fine

Туча

Муз. Б. Лятошинського
Сл. А. Пушкіна

Подвижно *mf*

По - след - ня - я ту - ча рас - се - ян - ной бу - ри. Од - на ты не - сешь - ся по

mf

8 *rit. molto*

яс - ной ла - зу - ри, од - на ты на - во - дишь у - ны - лу - ю тень,

15 *f moderato assai ff*

Од - на ты пе - ча - лишь ли - ку - ю - щий день,

ли - ку - ю - щий

23 *p a tempo cresc.*

Ты не - бо не - дав - но кру - гом об - ле - га - ла, и мол - ни - я гроз - но те -

день

31 *poco rit. ff*

бя об - ви - ва - ла, и ты из - да - ва - ла та - ин - ствен - ный гром,

39 *moderato commodo rit.*

и ал - чну - ю зем - лю по - и - ла дож - дем

47 *f a tempo*

до - воль - но со - крой - ся. По - ра ми - но - ва -

55

ла и бу - ря про - мча -

зем - ля ос - ве - жи - лась

63

лась, И ве - тер, ла - ска - я ли - сточ - ки дре - вес.

71

Те - бя су - спо - ко - ен - ных го - нит не -

дре - вес

79 *fff*

бес.

Закарпатський триптих

1. Ручеек в горах родился

Слова В. Татарина

Музыка В. Кикты

Подвижно

Fl. picc *tr*

2

3

(закр. ртом)

А I 1) Ру - че - ек в го - рах ро - дил - ся

А II 2) Он тру - дил - ся и про - бил - ся

3) Что - бы му - зы - ка ап - ре - ля

(закр. ртом)

в снеж - ной ко - лы - бе - ли
вниз по гор - ным скло - нам
по го - рам ле - те - ла

4

S I вет - ры в код - рах пе - ли

S II на лу - гу зе - ле - ном

и сви - рель за - пе - ла

(закр. ртом)

Для не - го зве - не - ли пти - цы

У вес - ны он петь у - чил - ся

От - дал пес - ню он сви - ре - ли

5

(закр. ртом)

А I Ой да - на ой да - на

А II

(закр. ртом)

вет - ры в код - рах пе - ли

на лу - гу зе - ле - ном

и сви - рель за - пе - ла

Fl. picc.

6 1.2.

7 3.

8

9 *ad libitum*

(український текст)

1. Струмочок в горах родився
в сніговій колисці.
Вітри в кодрах завивали
та дзвеніли птиці.
Ой дана, ой дана
та дзвеніли птиці.
2. Працював він та пробився
вниз по критим схилам.
У весни співати вчився
Мелодіям милим.
Ой дана, ой дана
Мелодіям милим.
3. Щоб та музика квітнева
по горах летіла,
віддав пісню він сокілці
та і задзвеніла.
Ой дана, ой дана
та і задзвеніла.

2. Ой, гора, ой ты, синь-гора

Спокойно, свободно
tr

Solo

Ой го-ра ой ты синь-го-ра пришелк те-бе я спо-кло ном
Ой за ту-чейза кру-чей за го-рой вы со-кой

SI
S II

(закр. ртом)

AI
A II

4

как бе-лы-е ов-цы об-ла-ка раз-бре-лись по скло-нам
сто-ит шу-мит дуб мо-гу-чий о-ди-но-кий

6 Fl. picc.

p

8

The musical score is written for a vocal soloist and a string quartet. The vocal line begins with a 6/4 time signature, followed by a repeat sign and a change to 8/4. The lyrics are in Russian. The string quartet consists of two violins (S I, S II) and two violas (A I, A II). The first system shows the vocal line and the string quartet accompaniment. The second system continues the vocal line and string accompaniment. The third system features a flute (Fl. picc.) with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with a triplet. The fourth system continues the flute and string accompaniment.

ad libitum

(український текст)

1. Ой, гора, ой ти синь гора
 прийшла до тебе з поклоном
 Як білі вівці хмарини
 розбрелись по схилам

2. За хмарою, за кручею
 За горою високою
 Стоїть шумить дуб могутній,
 одинокий.

3. То не сонцце, сонцце встало

Скоро

ля - ля ля ля ля ля ля ля ля...
 ля ля ля ля ля...
 ля ля ля ля ля...

15 solo *mf*

То не солн-це солн-це вста-ло вста-ло над го - ро - ю

21

то трем-би - та за - иг - ра - ла ран-не - ю по - ро - ю

S. I

S. II то трем-би - та за - иг - ра - ла

A. I. II

27 Fl. picc. *f*

ран-не - ю по - ро - ю ля ля ля ля ля

33

f

sfz

sfz

mf

За - иг - ра - ла

40

p

f

p

за - бру - би - ла солн - це раз - бу - ди - ла Кра - со - то - ю по - ло - ни - на

45

f

p

ду - шу по - ло - ни - ла кра - со - то - ю по - ло - ни - на ду - шу по - ло

50 Fl. picc.

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 50-56. Включает партию флейты пикколо и вокальную партию с фортепиано. Вокальные партии содержат текст: «ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля», «ни - ла», «ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля». Динамика «f» (форте) и «sfp» (со фортепиано). Включение «(закр. ртом)» (закр. ртом).

57

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 57-64. Включает партию флейты пикколо и вокальную партию с фортепиано. Вокальные партии содержат текст: «Там где гор-ды е кар-па-ты», «ля ля ля ля ля ля». Динамика «sfp» (со фортепиано).

65

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 65-71. Включает вокальную партию с фортепиано. Вокальные партии содержат текст: «смот-рет в под-не - бе - сье, серд-це радост - но бо - га - то серд-це ве-рит пес - не», «ля ля ля ля ля ля». Динамика «sfp» (со фортепиано).

71 Fl. picc.

Musical score for measures 71-76. The top staff is for Fl. picc. (Piccolo Flute), starting with a rest and then playing a melodic line marked *f*. The vocal line (soprano) has the lyrics: "серд-це ра-дост но бо-га-то серд-це ве-рит пес - не ля ля ля ля ля". The piano accompaniment consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth notes.

77

Musical score for measures 77-82. The top staff is for Fl. picc., playing a melodic line marked *f*. The vocal line (soprano) has the lyrics: "ля ля ля...". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

83

Musical score for measures 83-88. The top staff is for Fl. picc., playing a melodic line marked *f* and *fff*, ending with a glissando. The vocal line (soprano) has the lyrics: "Ой". The piano accompaniment has dynamic markings *sfp* and *fff*. The piano part features a rising melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

1. То не сонце, сонце встало
Встало над горою,
то трембіта та й заграла
ранньою порою.
Та трембіта та й заграла
ранньою порою.
2. Та заграла затрубила,
Сонце розбудила
І красою полонила
душу полонила.
І красою полонила
душу полонила.

CLAPA YO' HAND!

(Хлопай в ладоши!)

Музыка Дж. Гершвина
Слова А. Гершвина

Foxtrot-Temp

Piano

mf

p *sf*

5 *mf*

Clap - a yo' hand! Slap - a yo' thing! Hal - le - lu - yah! Hal - le -

mf

8

Ev - ry - bo - dy come a - long and join the ju - bi - lec!

lu - yah! Bo - dy come join ju - bi - lec!

12

Clap - a yo' hand! Slap - a yo' thing! Don't you lose time, don't you

16

come a long, it's shabe yo shoes time now for you and

lose time, come it's shabe now you and me!
lose time come it's shabe now you and me!

20 On the sands of time you are on - ly a pebble,

mp

(закр. ртом) *mp* a pebble,

24 re - mem - ber, just a like

(закр. ртом) trou - ble must be trea - ted just like re - bel.

28 *cresc.* Send hit to the deb - ble! *f* Clap - a yo' hand! Slap - a yo' thing!

cresc. *f*

cresc. *f*

31 Ev' - ry - bo - dy come a - long and

Hal - le - lu - yah! Hal - le - lu - yah! bo - dy come

34 join the ju-be-lec!

join the ju - bi - lec!

Для повторения

Для окончания

gliss.

gliss.

Березка

Музыка Е. Дрейзина
Слова А. Безыменского
Обработка Вл. Соколова

В темпе вальса

Piano

7 S I, II *p*

Средь со - сен су - ро - вых, меж

15

тем - ных ра - кит в се ре - бря - ном пла - тье бе -

23

рез - ка сто - ит. Скло ни - лись *p* де - ре -

30

вья, кус - ты и цве - ты пред гор - дым ве -

37

ли - чьем е - е кра - со - ты, пред гор -

44

дым ве - ли - чьем И неж

51

на и строй на... ве - ли - ца > - ва > о -
и всег - да ве - ли - ца - ва о -

57

на. ве - се - ла и свет - ла и зем -
на и свет - ла и свет - ла

63

ле ро - ди-мой ми - ла. *ff* И неж - *mf* ля, ля, ля. ля, ля,
Первоначальный темп *p*

1. *ff* 2. *p*
Первоначальный темп *p*

70

ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля. *mf* Ми-лой стра-

77

не в от - вет шлет и лю - бовь и при - вет.
шлёт лю - бовь и при - вет и при - вет

84

Толь-ко лишь встре-тишь-ся с не - ю, серд-це за - бьёт-ся силь - не -
Встре - тишь - ся с не - ю быт - ся силь - не -

91 *f* **замедляя**

е, *f* Серд - це! Ведь все - гда с то - бой об - раз бе - рез - ки род -

f **замедляя**

98 **в темпе**
С. соло

pp А...

tr ной. Среди со - сен су - ро - вых, меж

tr Среди со - сен су -

в темпе

mf *p*

106

тем - ным ра - кит в се ре - бря - ном пла - тье бе -

ро - вых, меж тём - ных ра - кит в се ре - бря - ном

114

рез - ка сто - ит. Скло - ни - лись де - ре -
пла - тье сто - ит. Скло - ни - лись де - ре -

121

ре - вья, ку - сты и цве - ты
вья, ку - сты и цве - ты пред гор - дым ве -

128

ли - чьем е - е кра - со - ты. пред

гор - дым ве - ли - чьем
е - ё кра - со - ты

Быстрее

И не зря наш на - род о бе - рез - о - бе - ре - зонь - ке

ке по - ет це - лый мир. о - бой -
пес - ни по - ет

152

дешь, но та - кой кра - сы не най - дешь.
о - бой - дешь

ff

158

163

f Це - лый мир о - бой - дешь,
о - бой -

169

sp но та - кой кра - сы не най - дешь.

дешь

p *ff*

175 **Еще быстрее**

та - кой кра - сы

Еще быстрее

180 **a tempo**

не най - дешь!

a tempo

На качелях

Муз. Денца
Сл. Валькадоса
Рос. т. В. Крилова

Allegretto brillante

f

Ве - се - - - лый дож - дик

Allegretto brillante

4

в эту ночь по кры - ше по-шел пля - сать

8

по-шел пля - сать шу - мел,

f

12

зве - ня, то гром - ко, то по - ти - ше -

15

нель - зя у - нять!

нель - зя у -

18

mf

Но вот с ут - ра си -

нять

22

я - ет солн - це яр - ко, теп - ло кру -

25

гом. И
теп - ло кру - гом

29

мы спе - шим к ка - че - лям в ста -

32

ром пар - ке с то-бой дво - ем.
сто-бой в дво

36

Вы - ше,

ем!

39

вы - ше к бе - лым об - ла - кам, вы - ше,

43

вы - ше, к бе - лым об - ла - кам. Ка - че - ли

pp

46 ten.

тут, ка - че - ли там, ка - че - ли тут, ка - че - ли там!

50 *f*

ты ле - тишь, лег - ка, со мной все вы - ше воб - ла -
ты ле - тишь все в об - ла -

53

ка *f* Вы - ше! Вы - ше, к бе - лым об - ла -

57

кам! Вы - ше, вы - ше

60

кбе - лым об - ла - кам, ка - че - ли тут, ка - че - ли там ка - че - ли

64

тут, ка - че - ли там, ты ле-тишь лег - ка со мной все
ты ле - тишь все

68

Для повторения

вы - ше в об - ла - ка!

Для окончания

Вы - ше в об - ла - ка!

в об - ла ка

Веселый дождик в эту ночь по крыше
 Пошел плясать, пошел плясать,
 Шумел, звеня, то громко, то потише –
 Нельзя унять, нельзя унять...
 Но вот с утра сияет солнце ярко,
 Тепло кругом, тепло кругом,
 И мы спешим к качелям в старом парке
 С тобой вдвоем, с тобой вдвоем.

Припев:

Выше, выше, к белым облакам!
 Качели тут, качели там!
 Ты летишь, легка,
 Со мной все выше в облака!

Летят качели, ветер обгоняя,
 Весенним днем, весенним днем,
 И сладко, сладко сердце замирает, –
 Ведь мы вдвоем, ведь мы вдвоем...
 Растут, растут невиданные крылья, –
 Какой размах, какой размах!
 Земля, река, деревья, – все поплыло,
 И синь в глазах, и синь в глазах!

Припев

На миг вверху мы словно ждем чего-то,
 И снова вниз, и снова вниз.
 И свод небес все ближе, ближе – вот он,
 Рукой коснись, рукой коснись...
 Дрожит над нами дымка голубая,
 И даль видна, и даль видна,
 В твоих глазах живым огнем сияет
 Сама весна, сама весна!

Припев

Bach-a-Rock!

Melody by J. S. Bach
Adapted by Ruth Artman

Very clean and concise (and slightly snobbish) (♩ = 138)

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, both in 3/4 time signature.

Very clean and concise (and slightly snobbish) (♩ = 138)

Musical notation for the first system. The treble clef staff contains a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The dynamics are marked *mf*.

5 **A** *mf* (Unison)

Musical notation for the second system. The treble clef staff contains a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The dynamics are marked *mf*. The word "La..." is written below the treble clef staff.

Musical notation for the third system. The treble clef staff contains a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Musical notation for the fourth system. The treble clef staff contains a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Musical notation for the fifth system. The treble clef staff contains a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

13 **B**

La...

This section contains measures 13 through 16. The vocal line begins with a 'La...' and consists of a series of eighth notes in the right hand, while the left hand has whole notes. The piano accompaniment features a similar eighth-note melody in the right hand and a bass line of whole notes in the left hand.

17

This section contains measures 17 through 20. The vocal line continues with eighth notes in the right hand and whole notes in the left hand. The piano accompaniment maintains the eighth-note melody in the right hand and the bass line in the left hand.

21 **C**

La...
La...

This section contains measures 21 through 24. The vocal line starts with a 'La...' and includes a sharp sign (#) in the fourth measure. The piano accompaniment continues with the eighth-note melody in the right hand and the bass line in the left hand.

25

Musical score for measures 25-28. It features a vocal line with the lyrics "La..." and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass clef system. The melody in the vocal line is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

D
29

Musical score for measures 29-32, marked with a **D** dynamic. It features a vocal line with the lyrics "La..." and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass clef system. The melody in the vocal line is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

33

Musical score for measures 33-36. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass clef system. The melody in the vocal line is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The score concludes with a key signature change to three flats and a 4/4 time signature.

37 E

ff Du! du, bee, du, bee, du, du, du, du! (clap)

ff

simile

41

(clap) Too, too-dle-co-dle-oo - too! - skoo-du! - skoo-bee-du-bee-

44

du! Sko-bee-du-bee du! Du! Du! Wah, wah, wah! du - du - du-bu-du-bu

F

48

du yan! Did you

mf

52

ev - er hear such dis - tor - tion No! O,

56

no! O, what are they do - ing to Bach?! I can't be li - ve it's

59

Rock! Rock Rock Rock! Rock! Mu - si-cal con - tor - tion!

mf

63

Bach o, Bach Jhey're sing - ing Bach a- rock! YAH!

ff

67

ff Du! du, du, du, bee
ff Did you

simile

70

du, du, du, du, (clap) (clap) Too, too-dle-oo-dle - oo - too! - Skoo- du!

ev - er hear such dis tor - tion

73

— Skoo-bee-du-bee - du! Skoo-bee-du-bee - du! Du!

No! O, no! o what are they do - ing to

76

Du! Wah wah wah Du! Du, bee, bu, bee, du, du, du, du (clap)

Bach?! can't be-live it's Rock! Rock Rock Rock! Rock!

79

(clap) Too, too-dle-co-dle - oo - too! Skoo- du! Skoo-bee-du-bee-

Mus - i - cal con - tor - tion! Bach! O,

82

du! Skoo-bee-du-bee du, du, du-bee-du-bee du Yah!

Bach Trey're sing - ing Bach - a Rock!_ Yan!

Зимнее утро

Музыка В. Бойко
Слова А. С. Пушкина

Восторженно, подвижно

C. I
C. II

A. I
A. II

f Мо - роз и солн - це; день чу - дес - ный! *tr* Е - ще ты

4 *mf*

дрем - лешь, друг пре - лест - ный - по - ра, кра - са - ви - ца, про -

7 *mf* *f*

снись; по - ра, кра - са - ви - ца, про - снись: от - крой сом -

10 *p*

кну - ты не - гой взо - ры на встре - чу се - вер - ной Ав -

13 *tr* *mf*

ро - ры, звез - до - ю се - ве - ра я - вись! Звез - до - ю

16 *p*

се - ве - ра я - вись! Ве - чор, ты пом - нишь, вью - га

19

зли - лась, на мут - ном не - бе мгла но - си - лась; лу - на, как

22

блед - но - е пят - но, сквозь ту - чи мрач - ны - е жел -

25

те - ля, и ты пе - чаль на - я си - де - ла - а

Темпо I
mf

28

нын - че... по - гля - ди в ок - но: под го - лу - бы - ми не - бе -

31

са - ми ве - ли - ко - леп - ны - ми ков - ра - ми, блес - тя на

34 *mf*

солн - це, снег ле - жит, блес - тя на солн - це, снег ле -

37 *f* *p*

жит; про - зрач - ный лес о - дин чер - не - ет, и ель сквозь

f *p*

40 *tr*

и - ней зе - ле - не - ет, и реч - ка по - до льдом бле -

tr

43 *f* *tr* *f*

стит. Мо - роз и солн - це; день чу - дес - ный!

f *tr* *f*

Черемуха

Музыка Г. Струве

Не спеша. Свободно

tr

Че ре - му - ха, че - ре - му - ха в ов - ра - ге рас - цве - ла. Че -

tr

А... рас - цве - ла

5

ре - му - ха, че - ре - му - ха сто - ит бе - лым - бе - ла. Хо -

A...

9

ди - ли за че - ре - му - хой дев - чон - ки вчет - ве - ром, да

cresc.

cresc.

13

о - бор - вать че - ре - му - ху им не по - зво - лил гром.

tr

mp

Сна -

17

Немного быстрее

не - пол - ный по - дал го - лос,

tr

cresc.

cresc.

ча - ла он не - пол - ный, по -

21

все не - бо рас - ко - ко - лось. Все гром - че, гром - че

f

rit.

f

том от жел - тых мол - ний

26

слы - шит - ся, гре - мит че - рез о - гонь: "Че - ре - му - ху, че -

30

ре - му - ху, че - ре - му - ху не тронь!" Че - ит бе - лым - бе - ла!

Многая лета

Посвящается И. С. Козловскому

Слова В. Татарина
Музыка В. Кикты

Maestoso

f

С. I
С. II

А. I
А. II

Мно-га - я ле - та, мно-га - я ле - та, мно-га - я ле - та Вам на зе - мле!

5

Мно-га - я ле - та, мно-га - я ле - та, мно-га - я ле - та Вам на зе - мле!

9

mf

Го-лос кры-ла - тый к не-бу не-сет - ся, солн-це в ду-ше и в го-ло-се солн - це.

Го - лос к не - бу, со - лнце го - лос со - лнце.

13

Чис-то - е серд - це си - лу рож - да - ет, ис - кре - ним чувст - вом все по - бе - жда - ет.

Се - рдце си - лу чу - вством по - беж - да - ет.

17

tr

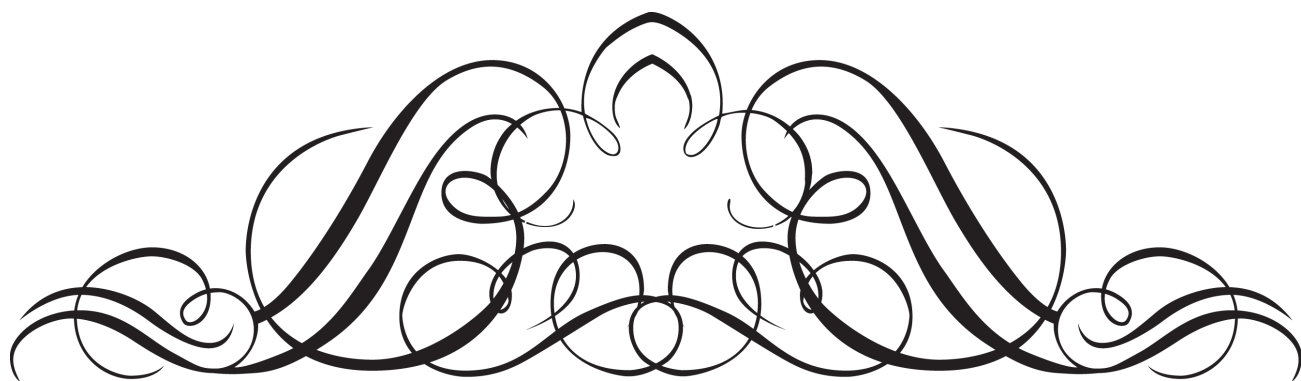
Не - ба не скро - ют се - ры - е ту - чи, бу - ри не сло - мят я - вор мо - гу чий.

не - ба ту - чи, бу - ри мо - гу - чий.

21

Сла - ва то - му, кто де - ла - ет сме - ло труд - но - е де - ло, доб - ро - е де - ло!

Сла - ва, сла - ва де - ло, де - ло!



КОМЕНТАРІ ДО НАВЧАЛЬНО-КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ УЧБОВОГО ХОРУ

Додаток

“Ой, матінко моя”

українська народна пісня в обр. М. Д. Леонтовича

Обрядова весільна пісня виконується а'capella. Представляє собою варіації, побудовані за принципом поступового ускладнення партитури, розширення кожної хорової партії, використання підголоскової поліфонії. Тут необхідно володіти широким ланцюговим диханням, керувати силою звучності, її виразністю, ясною і чіткою підтекстовкою у всіх куплетах.

Складність твору (повільний темп при досить незручній теситурі партії перших сопрано і складний розмір 3/2) заставляє докласти чималих зусиль з метою утриматись в мінорній тональності. Розспівність складів, підголоски, чистота інтонування, гнучкість нюансів, точність утримання кожного звуку – такі задачі виконавців.

“Ой, сивая зозуленька”

українська народна пісня в обр. М. Д. Леонтовича

Яскравий зразок української народної пісенної творчості. Пісня лірико-драматичного плану. Її емоційна насиченість і драматургія розвиваються по висхідній лінії. На це спрямовані всі засоби музичної виразності. При повільному темпі і достатньо довгих музичних фразах виробляється протяжне і економне дихання. Кожна наступна фраза за діапазоном і силою звучності розширюється у порівнянні з попередньою, що потребує активної роботи над диханням.

Виразність виконання твору залежить від яскравої передачі фразування, а також правильного розташування логічних наголосів, пов'язаних із текстом.

“Женчичок-бренчичок”

українська народна пісня в обр. М. Д. Леонтовича

Один із яскравих зразків української народної творчості. Пісня жартівливого характеру має куплетну форму і виконується в рухливому темпі. Всі виразні та зображальні засоби музичної мови передають легкий, світлий характер виконання твору. Швидкий темп викликає деякі складності виконавського характеру, зокрема, тонку підтекстовку, розспів складів і гнучке нюансування фрази.

Для виконання цього твору необхідно виробити навичку швидкого і легкого дихання й чіткої та виразної дикції.

“Не сходило вранці сонечко”

українська народна пісня в обробці О. Бідака

Твір зручний для виконання. Слід приділити увагу соло сопрано, а також динамічній збалансованості хорових партій. Гомофонно-гармонічна фактура потребує певної роботи над ансамблем між соло і хором. Виконання повинно бути проникливим і виразним. Особливу увагу слід звернути на смислові кульмінації та цілісність форми.

“Над Прутом у лузі”

українська народна пісня в обробці І. Воробкевича

У даному творі поєднується лірико-побутова та пейзажна тематика. В оригіналі ця українська народна пісня написана для однорідного чоловічого хору. Виконання передбачає світле звучання, тонке фразування. Дихання пофразове та ланцюгове. Цезури в творі мають особливе значення у розкритті художнього образу та характеру твору. Пісня має два куплети, які можна урізноманітнити зміною темпу та динаміки. Характер звуковедення – legato. У роботі над твором слід звернути увагу на звукоутворення, особливо в кульмінаційних епізодах, де присутній динамічний контраст.

“Іди, іди дощику”

українська народна пісня в обробці Є. Ляшка

Майстерна обробка української народної пісні є зразком неофольклорного напрямку в хоровій музиці як в інтонаційному так і в ритмічному плані. Твір вирізняється своєрідністю ладових структур і дисонантністю гармоній. Велике художнє значення мають акценти, складний ритм, синкопи, сучасні прийоми хорового письма, хроматичні інтервали, що можуть створити певні проблеми під час виконання. Особливу увагу слід звернути на відпрацювання унісону, хроматичних послідовностей, збільшених інтервалів, злагодженості гармонічних сполучень (септакордів, нонакордів). Наявність мажоро-мінору надає колоритності, яскравості у звучанні.

“Во лузях”

російська народна пісня в обр. В. Володіна

Весела, жартівлива народна пісня має куплетно-варіаційну форму, виконується в рухливому темпі, легко й грайливо.

Швидкий темп утворює складності вокально-хорового і виконавського плану, над якими керівникові хору необхідно ретельно працювати, а саме: врівнова-

женість хорових партій за силою звуку; витіюватість мелодичного малюнку, розспівність складів на 4–8 нот у швидкому темпі; підголоски, паралельні тризвуки та мажоро-мінорні сполучення; активний характер звуковедення, в окремих епізодах близький до стакато, в інших – до хорошого насиченого легато; зміна тональностей та ладу.

“Ой, на гору козак воду носить”

українська народна пісня в обробці В. Стеценка

Майстерна обробка української народної пісні про кохання. Куплетно-варіаційна форма потребує кропіткої роботи над кожною варіацією. Основна тема викладена на початку твору. Головне завдання – вироблення інтонаційного, тембрального ансамблю партій, які звучать в унісон. Розгортання сюжетної та динамічної лінії, насичення фактури, висока теситура у сопрано, змінні розміри створюють труднощі в художньому виконанні твору. Окремо потрібно попрацювати над штрихами, динамікою, агогікою. Дуже важливо динамічно підготувати кульмінацію і далі створити умови для виконання смислової кульмінації.

“За нашим стоделом”

українська народна пісня в обр. О. Зубицького

Це – жанрова сцена, сповнена народних веселощів, гумору, життєрадісності, танцювальності, світла і грайливості. В ній багато барвистих картин, замальовок народного побуту і фольклору Карпатського краю, які тісно пов’язані з українським мелосом. В цій музиці все яскраве, квітуче, все безперервно рухається, варіюється і розвивається. У творі закладений величезний запас активності, який з короткої поспівки в наступних варіаціях розвивається в пульсуючу, темпову і динамічну тему, яка стрімко, гармонічно й компактно стверджується в кульмінації твору. В кодї переклички зливаються в загальному звучанні, утворюючи радісний настрій, жартівливу гру, танок. Яскрава, темпераментна музика насичена синкопами, тріолями, акцентами, складним ритмом тощо.

Виконання цього твору потребує достатньо високого рівня володіння комплексом вокально-хорових навичок. У творі багато труднощів інтонаційного порядку, пов’язаних із тональними зрушеннями, високою теситурою, гострим синкопованим, пружним і різноманітним ритмом, динамічною гнучкістю, темповими змінами, досягненням якісного ансамблю між партіями тощо. Все це робить роботу над твором складною, цікавою, активною і захоплюючою.

Твір потребує від виконавців акторської майстерності і вокальної культури. Звук повинен бути легким, вільним, але прикритим; нюанси – гнучкими, витонченими.

В диригентському плані робота також створює умови для вирішення цілого ряду технічних і художніх завдань по керівництву хором, що також повинно знайти своє відображення в диригентському жесті.

“Купала на Йвана”

українська народна пісня в обробці О. Захаржевського

Цей твір є зразком концертної обробки календарно-обрядового пісенного жанру, де відображається язичницьке слов'янське світобачення народу. Він побудований на типових для цього жанру закличках, що ніби закликають народ до ігрищ, хороводів. Два провідні фактори забезпечать інтонаційно стабільне та впевнене виконання вступу: це міцне і довготривале слухове утримання тонального центру (g-moll) та чітке уявлення про мелодичне звучання окремих інтервалів. Головне завдання – звертати увагу на ладове чуття, яке розповсюджується на спів інтервалів і на вступи голосів після пауз, на вигуках у темпі “швидко, енергійно”, інтонаційні звороти, хроматизми. Диригентський жест повинен бути досить чітким, енергійним, здатним відтворювати динамічну палітру твору.

“Розкопаю я гору”

українська народна пісня в обробці О. Некрасова

Купальська пісня у вільній обробці О. Некрасова. Написана в розгорнутій наскрізній формі з елементами тричастинності. У творі багато вокально-хорових складностей, пов'язаних із тональними співставленням, елементами імітаційних побудов, інтонаційними зворотами, драматизмом у змісті, глибокою виразністю мелодичної лінії кожної хорової партії. Диригенту слід дотримуватись триєдності метро-ритму, гармонічних співзвуч та агогічної виразності.

“У рідному краї”

муз. О. Шаповаленка

Твір лірико-патріотичного змісту з розвернутою мелодичною лінією, якій притаманне широке дихання, висока теситура, складний метро-ритм, зміна розмірів (6/8, 9/8, 12/8). Гармонія твору складна, використовуються септакорди плагальних оборотів.

Завданням диригента є: донесення гнучкої динаміки, виразності фраз, відчуття чіткої внутрішньої пульсації в складних розмірах, виразності кульмінаційних та смислових акцентів, завершеності і стверджуваності художнього образу в кодї.

“Приидите, ублажим Иосифа”

муз. П. Чеснокова

В основі змісту твору лежить тема страждань Христових і є складовою Всенічної служби. Твір виконується церковно-слав'янською мовою в самий трагічний день Тріади, тому сповнений суму та скорботи. Композитор за допомогою засобів музичної виразності зумів точно передати почуття скорботи при втраті Спасителя і почуття радості при його Воскресінні (не римованість тексту, речитативність мелодії, невеликий діапазон партій, гомофонно-гармонічний виклад партитури, симетричність і розміреність ритмічного малюнку, насиченість паузами, короткими музичними фразами, чергування мажору й мінору, плагальність гармоній, альтеровані ступені в ладу, внутрішньо складовий розспів тощо). Твір передбачає високу вокальну майстерність співаків. Складність полягає в гармонічній мові твору, де часто зустрічаються не акордові звуки, зменшені септакорди, затримання, а також різноманітності і витонченості нюансів. виразності кожної фрази, кожної частини.

Зразок духовної музики П.Чеснокова потребує особливого підходу до вокалу та динаміки. Духовний текст написано старослов'янською мовою, тому його слід чітко промовляти (наприклад, слово “его” промовляти з твердим “г”).

Основний нюанс твору – ріано. Кульмінації кожного епізоду повинні бути виконані стриманим *forte*, не крикливо. Партії зручні для виконання твору, яке повинно бути осмисленим і вдумливим.

“Stabat Mater”

муз. Дж. Перголезі

Це один із найкращих творів композитора, написаний на духовний латинський текст для двох жіночих голосів і оркестру. Він приваблює слухачів теплотою почуттів, зворушливістю, щирістю і правдивістю образів; витриманий у стилі *Lamento* (скорботи). Музика Перголезі – це, перш за все, гомофонно-гармонічний склад фактури і застосування мотивного розвитку, що стало одним із принципів Віденської класичної школи.

12-й номер “Коли тіло моє стане прахом, нехай зійде на нього Божа благодать”.

Поліфонічний виклад створює безперервність у звучанні, об'єднуючи короткі фрази в одне ціле. Помірна теситура партій, витончене нюансування, мінорний лад надають звучанню ніжності і чистоти. Проведення мелодичних ліній у кожній партії повинно бути дуже проникливим і виразним. Слід звернути увагу на кантілену та безперервність мелодичної лінії, повільний темп. Диригентський жест повинен бути в'язким, виваженим, внутрішньо стриманим і осмисленим.

13-й номер. Заклучний номер кантати. Хоча написаний у мінорі, він має стверджувальний настрій. Хорові партії вирізняються рухливістю, витіюватістю мелодії, контрастною динамікою. Диригенту важливо відпрацювати черговість і чіткість

ауфтактів, готувати та відтворювати зміну динаміки. Жест повинен бути конкретним, чітким і мобільним. Інтонаційна складність – хроматичні ходи.

“Ночь”

муз. А. Сивохіної

Даний твір є одним із зразків створення музичного фону до літературного тексту. Акордовий вокаліз побудований на ряді секвенцій, куди входять всі діатонічні і ряд альтерованих септакордів в С-dur . Мелодія просто дублюється паралельними септакордами, тризвуками (створюється м'який звуковий фон, що змальовує колорит ночі). Важливим завданням для хористів є відчуття паралельної терції з найближчою партією і потреба розуміння залежності кожного голосу від усієї партитури, що ще більше посилюється однорідно-тембральним складом виконавців. Головне завдання – донести до слухачів “симфонію ночі”, її таємничість, загадковість, спокій.

“Зимняя дорога”

муз. В. Шебаліна, сл. О. С. Пушкіна

Відомий твір класичного стилю хорового письма для мішаного хору подано в перекладі для жіночого складу. В перекладі збережені головні риси хорового письма В. Шебаліна: логічність розвитку мелодичних ліній, наспівність, характерна для російської народної пісні, гнучкість динамічних відтінків, художня різноманітність кожної хорової партії, взаємозв'язок ритмічної пульсації з розміром поетичної строфи.

Робота над даним твором потребує від хору володіння більшою мірою вокально-хоровими навичками, легким, рухомим, досить світлим звуком, хоровою поліфонією, загальною тембровою єдністю і злиттям в першій і третій частинах і більш яскравим тембром у другій.

“Вечір”

*муз. С. Танєєва, сл. Я. Полянського, переклад
для дитячого хору В. Соколова*

Твір відноситься до ліричних, пейзажних замальовок. Засобами хорового звучання композитор тонко відображає картини природи, відтворює її звуки, (відблиски вечірньої зорі, відображені в росинках, затихаючий дзвін бубонців, далека пісня погоничів, погойдування морської піни біля берега) – в цьому вся краса чарівного вечора. Хорова мова С. Танєєва вже в цьому його ранньому творі досягла повної досконалості. Це – виразна мелодична мова, барвистість і насиченість гар-

монії, поліфонічна майстерність, складність форми, прекрасне знання вокальних можливостей голосів і голосоведення тощо.

Твір дуже складний і його виконання потребує неабиякої майстерності. Загальний діапазон хору великий, кожна партія вирізняється великою рухливістю й гнучкістю мелодичної лінії.

Основними інтонаційними складнощами є: інтонування мелодії у високому регістрі і доволі рухливому темпі, поступеневий ряд великих секунд, півтонові інтонації й хроматичні ходи, збільшені інтервали, вступи партій з неповної долі, виконання органного пункту, зміна тональностей, октавний унісон.

Проблеми динамічного плану можуть виникнути при співі в мішаних і складних розмірах, зміні групувань тривалостей, а також виконанні синкоп тощо. У роботі над дикцією основними труднощами є правильне формування голосних, особливо “а”, “і”, “є”, розспіви складів. Ліги зі стакато відносяться не до манери звуковедення. Характер теми “затих по дороге прибрежной” потребує прийому *non legato* при співі, оскільки є небезпека втрати пульсації.

При розучуванні даного твору потрібно багато працювати над інтонацією, ансамблем, особливо в поліфонічних побудовах. Від диригента вимагається конкретність і підготовленість вступів і знят. Жести повинні бути скупими, короткими. Диригенту необхідно добре відчувати темп, форму.

“Ранок”

муз. Ж. Бізе

Настрій твору легкий, схвильований, сонячний, піднесений. Композитор зробив цікаві знахідки в мелодичному і ритмічному викладі, використовуючи секвенції, особливий ритм, мелодію, в якій поєднуються речитативність, скерцозність з яскравими, легкими мелодичними злетами. Твору притаманне витончене нюансування в межах мотиву, фрази, речення.

Характерною особливістю твору є часте використання *sbp sbf* на слабких долях на фоні пульсуючого пунктирного ритму. Зміна паралельних тональностей та ладу, фактурна зображальність, колоритні мелодичні фігурації створюють художню витонченість та довершеність.

До виконавських складностей слід віднести різно-ритмічний рух лівої та правої рук диригента (в лівій – рух мелодії, в правій – короткий пульсуючий ритмічний акомпанемент). Радимо показувати наростання сили звучання хору не лише за рахунок розширення амплітуди жесту, але й за рахунок зміни його характеру – від легкого до більш енергійного.

“Романс”

*муз. Г. Свірідова з музичних ілюстрацій до повісті О. С. Пушкіна
“Заметіль” у перекладі для дитячого хору Вл. Соколова*

Ліричний твір з яскраво вираженою мелодикою, яка потребує кантиленного звучання, ланцюгового дихання, проникливого осмисленого співу в розкритті багатой палітри людських почуттів та настроїв. Повільний темп та велике вокальне навантаження змусять хормейстера докласти чимало зусиль з точки зору як вокальної, так і технічної роботи. Мінорна тональність та гнучкість мелодичної лінії потребують інтонаційної зосередженості усіх партій. Особливу увагу слід звернути на виконання мелодії партією сопрано, яке повинно бути дуже проникливим та виразним. Висока теситура у партії сопрано, хроматизми, що зустрічаються в різних голосах, вимагають від хормейстера кропіткої вокальної роботи.

Головне завдання диригента – зберегти цілісність форми, враховуючи агогічні та динамічні зміни. Майбутньому хормейстеру треба зосередити увагу на динамічному розвитку твору, відпрацювати чіткість ауфтактів, що будуть попереджувати про зміну динаміки, її варіаційності.

Для виконання цього твору потрібен широкий діапазон голосів, активне дихання в другій частині, яка дає можливість співати на форте без напруги щільним, прикритим звуком.

Складною є емоційна сфера твору: для її передачі потрібне тонке нюансування, виразність кожної фрази, кожної частини. В інтонаційному плані хоровий твір також не простий: своєрідність гармонії потребує уваги і ретельності в роботі.

“Весна”

муз. О. Островського

Стрімкий, енергійний, світлий настрій притаманний даному твору. Він іскрить веселістю, щастям, радістю. Фортепіанний вступ у стрімкому русі вгору створює умови для активного вступу хорових партій. Диригенту важливо дотримуватись одного заданого швидкого темпу, ритмічної пульсації, чіткої дикції. Окремо слід попрацювати з партією альтів, які виконують соло. Низька теситура, швидкий темп, метр вимагають особливих вокальних тренувань.

“Ride the chariot”

негритянський спірічуел в обр. В. Попова

Твір виконується в стилі спірічуел. Слід звернути увагу на синкопований ритм та чітку гармонічну фактуру, які потребують від диригента окремої кропіткої роботи над жестом. Соло має бути виразним. Його може виконувати міцне меццо сопрано. Важливо досягти потрібного динамічного ансамблю між солістом і хо-

ровим супроводом. Кожна частина має своє тембральне і динамічне забарвлення. Кульмінація в кінці твору повинна бути продумана.

“Садок вишневий коло хати”

муз. О. Вахнянина, сл. Т. Шевченка

Даний твір – прекрасне втілення шевченківської поезії в музиці. Форма – наскрізна, строфічна. Кожен епізод має свій мелодичний матеріал, фактуру, темп, динаміку, метро ритм, характер. Хормейстеру слід спланувати поетапне розучування твору, відпрацьовуючи технічні особливості кожного епізоду. Мішана фактура вимагає вокально-інтонаційної, гармонічної роботи.

Швидкий темп коди, висока теситура потребують від хористів високої вокально-технічної майстерності. Розмір твору змінний: 12/8 (диригувати за чотиридольною схемою), 6/4 (диригувати за дводольною схемою). Багата динамічна палітра, агогічні зміни, витончене нюансування вимагають від диригента відповідної диригентської підготовки, уміння в жесті передати настрої кожного епізоду та розуміння цілісності художнього образу.

“Мадригал”

муз. Т. Морлі

Легкий, вишуканий, радісний твір, написаний в епоху пізнього Відродження англійським композитором Томасом Морлі, оспівує радісний весняний настрій, пронизаний відчуттям повноти життя, любові і щастя. Хорова мініатюра виконується світлим, легким звуком. Мелодична лінія хорових партій побудована на поступальному русі. Гармонічні сполучення прості, теситура голосів зручна, характер звуковедення – легке легато.

Хормейстеру потрібно врівноважити силу звучання хорових партій та звернути увагу на гнучкість, логічність, м'якість динамічних відтінків.

“Ave Maria”

муз. Дж. Каччіні

Даний твір не складний в технічному відношенні, натомість він має значні складності художньо-стилістичного плану. Робота над цим твором потребує від учасників свідомої активізації почуття внутрішнього просвітлення, відчуття музичного стилю та епохи.

“Туча”

муз. Б. Лятошинського

Цей твір написаний на вірші О. С. Пушкіна для жіночого хору і належить до жанру хорової мініатюри. Композитор витончено відчуває і передає в музиці ліричні інтонації вірша. Це – пейзажна замальовка, де через картини природи розкриваються душевні почуття та хвилювання людини. Музиці цього твору притаманна мелодичність, прозора гармонічність, завершеність форми, вміле використання голосів і хорових фарб. Теситура партій широка, використовується весь робочий діапазон.

Мелодичний початок твору – це стрімкий злет на кварту унісонного звучання всього хору. Мелодія має декламаційний, чіткий, пружний характер, поєднаний з компактним триголосним викладом, де великі інтервальні стрибки заповнюються плавним голосоведінням.

Головна тема ритмічно активна і створює експресивність у звучанні. Теситура зручна, дозволяє досягнути різноманітної динаміки від піано до форте.

Гармонічна фактура, тісне розташування акордів, насиченість мелодії – все це сприяє вирівнюванню звучання хору, природному ансамблю й інтонаційній стійкості.

Потрібно звернути увагу виконавців на ланцюгове дихання і єдину вокальну лінію. Розмір 3/8 вимагає чіткої ритмічної пульсації і диригується “на раз”.

“Закарпатський триптих”

муз. О. Кікти

За основу даного твору взято мотиви західного українського музичного фольклору. Твір складається з трьох номерів, побудованих за принципом контрасту, що сприяє концертності твору загалом. Кожний номер триптиху має свою завершену думку та зображальні риси.

1-ий номер “Струмочок в горах родився”. Важливо чітко відчувати мелодичну природу вірша, його ритміку, динаміку, інтонацію слова, фрази. Слід звернути увагу на чітку дикцію, артикуляцію, відпрацювання гліссандо в партіях. Особливе смислове навантаження несе партія флейти-пікколо.

2-ий номер “Ой, гора, ой ти синь гора”. На фоні остинатного акомпанементу хору звучить колоритне соло, в якому розкривається вся палітра людських почуттів, філософія життя. Воно передається флейти-пікколо. Слід звернути увагу на зміну розмірів 6/4, 4/4, 3/4, 8/4. Хроматичні ходи у партії другого сопрано ускладнюють гармонічну фактуру, привносять особливий колорит у звучання. У ході вивчення твору треба звернути увагу на відпрацювання ланцюгового дихання.

3-ий номер “То не сонце, сонце встало”. Головна складність номера – чіткий ритм, характерний для жанру коломийки. Номер має танцювальний характер.

Швидкий темп, синкопований ритм, гліссандо, - все це створює яскраву картину піднесеного настрою, радості буття.

“Радість-ритм”

*музика і текст Дж. Гершвіна,
переклад для хору В. Попова*

Цей твір належить до кращих зразків традиційної джазової музики. Яскравий ритмічний супровід спонукає до атмосфери життєрадісності, рухливості, щастя. Складний синкопований ритм створює виконавські проблеми і потребує ретельної роботи. Характерна особливість – контрастність динаміки, проспівування приголосних. У роботі над інтонацією хористи повинні мислити інтервально. Часті хроматизми, складна гармонія, оригінальні джазові сполучення, тональні співставлення створюють яскравий звуковий колорит і водночас потребують кропіткої вокально-хорової роботи.

“Берізка”

муз. Е. Дрейзіна

Відомий і популярний вальс в аранжуванні В. Соколова “заграв” особливими хоровими барвами. Мелодія дуже лірична, тендітна, ніжна. Динаміка твору вишукана, її вдумливе прочитання надасть диригенту можливість повністю відтворити художній образ. Певних зусиль слід докласти на відтворення штрихів і агогіки, які привносять особливий колорит у звучання хору. Твір диригується за схемою “на раз”.

Розвиненість мелодичної лінії, простота будови форми та гармонічної мови роблять цей твір доступним і популярним.

“На качелях”

муз. Денца

Даний вокальний твір викладено в хоровому перекладі. Яскрава концертна звучність, розгортання мелодичної лінії, чітка структурність, різнобарвність і водночас простота гармонії, чіткість ритмічного акомпануючого малюнку роблять цей твір популярним. Хорова партитура досить часто поділена цезурами та паузами, тому для виконання даного твору слід виробляти навичку швидкого, легкого дихання і чіткої дикції.

“Bach a rock ”

вільна обробка Г. Артмана

В основу твору покладена тема “Менуету” з “Нотного зошита Анни Магда-лени Бах”. Твір складається з двох частин. Перша частина розкриває основні риси класичного стилю барокко: помірний темп, мелодична ясність, прозорість гармонічної мови, квадратність структури та завершеність каденцій. Характерна особливість - двоголосний виклад матеріалу.

Яскравим контрастом є друга частина твору, яка різко вирізняється стрімкістю, експресивністю, підкресленим синкопованим ритмом, триолями, шумовими ефектами.

Основні диригентські завдання: чітка подача афтактів на різних долях, утримання ритмічно-пульсуючої фактури, а у виконавському плані – відчуття стильового контрасту.

“Плескай у долоні”

муз. Дж. Гершвіна

Твір написаний у темпі фокстроту і виконується у стилі спірічуел в радісному пісенному характері. Розвиненість мелодичної лінії, синкопований та пунктирний ритм, барвистість і доступність гармонічної мови, ладова зміна мажору й мінору, сучасні виконавські прийоми – всі ці засоби виразності створюють популярність і доступність даного твору і потребують від диригента відточеної мануальної техніки. Характер звуку світлий, легкий. Особливу увагу варто приділити вимові англійського тексту.

“Зимнее утро”

муз. В. Бойка. вірші О. С. Пушкіна

Поетичний твір на вірші О.С.Пушкіна барвисто і з захопленням оспівує красу казкового зимового ранку і передає почуття і настрої людини, нав'язані неповторними барвами цієї картини. Тут присутні мелодизація і самостійність голосів у поєднанні з гомофонно-гармонічним викладом фактури. Мелодична мова насичена хроматичними звуками і глибоко виразна в кожній хоровій партії.

Драматично напруженим є середній епізод (“вечор, ты помнишь, вьюга злилась”); секвенційний розвиток мелодичних ліній, що посилює ладову нестійкість; розширення і злет діапазону верхніх голосів; ритмічна пульсація(тріолі) переходять у чотириголосний гармонічний виклад.

Твір складний в інтонаційному, ритмічному, динамічному і гармонічному відношенні (пунктирний ритм, висока теситура, тональні співставлення мажору й мінору, гнучкість агогіки і контрастність динаміки, внутрішнє проспівування складу в тріолях у другій частині в партії альтів, змінний розмір, дроблені вступи, - все

це вимагає від співаків свідомого підходу і кропіткої репетиційної роботи. Для виконання твору потрібні широкий діапазон голосів, активне дихання, яке дає можливість співати на форте без напруги компактним прикритим звуком, уміння вибудовувати акорди за вертикаллю, а диригенту бути точним у своїх жестах і створювати злагоджений ансамбль.

“Черемуха”

муз. Г. Струве (із сюїти “Картинки дитинства”)

Твір лірико-драматичного характеру розкриває красу і чарівність природи, яку вона дарує людині. Він побудований на образних мелодичних і ритмічних контрастах. Крайні частини елегійного характеру “дихають” спокоем, ніжністю, світлом. Тут необхідне володіння широким диханням, уміння економно його витратити. Інтонаційні труднощі пов’язані з хроматичним рухом у партіях першого і другого альтя.

Цікава і дещо складна для виконання друга частина твору, де з’являється раптова зміна тональності і ладу, ускладнюється гармонічна мова, посилюється динаміка.

У процесі роботи над цим твором у співаків закріплюються навички співу без супроводу, володіння ланцюговим диханням, керування силою звука і виразністю виконання.

“Многая лета”

муз. О. Кікти

Твір виконується піднесено, радісно, натхненно. Це свого роду гімн життю. Форма твору – рондо. Гармонічна фактура рефрену передбачає монолітне, злагоджене звучання кожної партії окремо і хору в цілому. В першій частині слід окремо попрацювати із партею сопрано, де зустрічаються розспіви на склад, стрибки (т. 19, 23 – стрибок на зменшену квінту). Розмір твору змінюється (5/4, 6/4) і диригується за відповідними схемами. Важливо майстерно віднайти настрій кожного епізоду, не порушуючи основну ідею твору. хормейстр повинен працювати на диханням, чіткою дикцією, логічними наголосами у фразуванні.

“Хор хороший”

муз. О. Пахмутової, сл. О. Добронравова

Твір спокійного, ліричного характеру, з прекрасним 4-голосним вокалізмом широкого діапазону. Голосоведіння зручне, переважно поступеневе. Помірний темп, нескладний ритмічний малюнок і гармонічний склад викладу музичного матеріалу роблять цей твір доступним для виконання співаків-початківців хором (при достатньому діапазоні голосів).

Кравцова Наталія Євгеніївна
Пацкань Ірина Вікторівна
Шкільнюк Галина Михайлівна

ТЕРІЯ ТА МЕТОДИКА РОБОТИ З ЖІНОЧИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

Навчально-методичний посібник

*Рекомендовано Вченою радою факультету музичного мистецтва
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
як навчально-методичний посібник
для студентів вищих навчальних закладів
Протокол №10 від 12.05 2010 р.*

Відповідальний за випуск: Руслан Рудий
Комп'ютерний набір нотного матеріалу: Рудий Р. В.

Підписано до друку 12.05.2010 р.