

**Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського**

**МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІ ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ
АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО**

*Навчально-методичний посібник
Нотна хрестоматія*

**Київ
Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова
2017**

УДК 78(092)(076)
М 65

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
(протокол № 1 від 21 вересня 2017 року)*

Рецензенти:

Г. І. Побережна, доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

Н. П. Гуральник, доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки мистецтва
та фортепіанного виконавства Національного педагогічного
університету ім. М. П. Драгоманова.

Авторський колектив:

Кафедра теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського:

Коробецька С. Ю., зав. кафедри теорії та історії музики, кандидат мистецтвознавства,
професор (загальна редакція посібника, упорядкування, Передмова, Нотна хрестоматія,
Розділ 2.2.);

Комаровська О. А., доктор пед. наук, професор (Розділ 1); **Хоружа О. В.**, кандидат
пед. наук, доцент (Розділ 2.3); **Шух М. А.**, доцент (Розділ 2.1); **Мринська І. О.**,
ст. викладач (Розділ 2.1); **Кульбовський П. М.**, викладач (Розділ 2.2.).

Кафедра теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету
мистецтв імені Анатолія Авдієвського:

Козир А. В., зав. кафедри, доктор пед. наук, професор; **Литвак А. А.**, ст. викладач
(Розділ 3.1., 3.2.); **Топчієва І. О.**, кандидат пед. наук, доцент (Розділ 3.1.); **Чинчева Л. В.**,
ст. викладач (Розділ 3.1., 3.2.); **Хомич І. О.**, ст. викладач (Розділ 3.1.); **Касьянова В. О.**,
доцент (Розділ 3.1.); **Кузнєцова О. В.**, кандидат пед. наук, доцент (Розділ 3.2.);
Степанова Л. П., кандидат пед. наук, доцент (Розділ 3.2.); **Шевченко О. В.** викладач
(Розділ 3.3.); **Бодрова Т. О.** професор, **Зеленецька І. О.** професор (Розділ 3.3.);
Миколінська С. І. кандидат пед. наук, доцент (Розділ 3.3.); **Гарай Т. М.** ст. викладач
(Розділ 3.3).

М 65 **Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського :**
навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. – Київ : Вид-во
НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 185 с.

У навчально-методичному посібнику викладено педагогічні ідеї Анатолія Авдієвського в контексті
сучасних художніх процесів і завдань мистецької освіти. Хорові твори різних жанрів Анатолія Авдієвського
подано з методичними рекомендаціями щодо використання їх на заняттях з музично-теоретичних та
виконавсько-хорових дисциплін на факультетах мистецтв педагогічних університетів.

Для бакалаврів, магістрів, викладачів факультетів та інститутів мистецтв педагогічних університетів,
а також усіх, хто цікавиться хоровим мистецтвом.

УДК 78(092)(076)



“Вчитель музики має пам’ятати про виховний аспект мистецтва і повинен прищепити учням любов до рідної пісенної культури, а через неї – до своєї Батьківщини. Для цього потрібно мати неабиякий хист і відповідні знання. Зверніть увагу, що Бах, Моцарт, Лисенко, Леонтович, Римський-Корсаков, Стеценко, Чайковський були не лише композиторами, які достеменно знали музичну культуру свого народу, вони також були видатними вчителями”.

З інтерв’ю Анатолія Авдієвського газеті “Педагогічні кадри”, вересень, 2013 р.

“На перше місце я поставив би питання культурного виховання молоді”

З інтерв’ю газеті “Суспільство” № 18 (30), 16 травня 2009 р.



Зміст

Слово ректора.....	7
Передмова	9

Розділ 1

ПЕДАГОГІЧНІ ІДЕЇ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ І ЗАВДАНЬ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

1.1. Естетико-педагогічні принципи Майстра: суголосність часу	13
1.2. Анатолій Авдієвський про навчання музичному мистецтву як фундамент виховання особистості.....	18
1.3. Педагогічна спрямованість громадської діяльності Анатолія Авдієвського	24

Розділ 2

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН НА ФАКУЛЬТЕТАХ МИСТЕЦТВ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ

2.1. Вивчення хорових творів Анатолія Авдієвського на заняттях з Гармонії, Поліфонії, Аналізу музичних творів	29
2.2. Обертоново-інтонаційний аналіз обробок українських народних пісень Анатолія Авдієвського на заняттях з сольфеджіо	59
2.3. Застосування українських народних пісень в обробці Анатолія Авдієвського у процесі викладання курсу “Народознавство і музичний фольклор України”	85

Розділ 3

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ПИТАНЬ ВИКОНАВСЬКО-ХОРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО

3.1. Виконавсько-хоровий аналіз обробок українських народних пісень.....	93
3.2. Виконавсько-хоровий аналіз обробок пісень народів світу.....	118
3.3. Виконавсько-хоровий аналіз оригінальних творів для хору Анатолія Авдієвського	126



Нотна хрестоматія. Хорові твори Анатолія Авдієвського.....139

а) Обробки українських народних пісень:

1. Ой не плавай, лебедоньку..... 141
2. Думи мої, думи мої. Мелодія народна, слова Т. Г. Шевченка..... 142
3. Павочка ходить (Щедрівка)..... 144
4. Вербовая дощечка (Веснянка)..... 145
5. Колискова..... 147
6. Ой там, за лісочком..... 150
7. Як була я маленька..... 153

б) Обробки пісень народів світу:

1. Хота. Іспанська народна пісня.
Український текст А. Демиденка..... 157
2. Аріран. Корейська народна пісня.
Український текст А. Демиденка 158
3. Вже весна. Словацька народна пісня.
Супровід В. Самійленка.....160
4. Світанкова. Мексиканська народна пісня.
Супровід О. Литвиненка. Український текст А. Демиденка.....163
5. Жайвір. Французька жартівлива народна пісня.
Супровід А. Кулика. Український текст А. Демиденка..... 167

в) Оригінальні твори для хору:

1. Над широким Дніпром. Слова В. Лагоди..... 170
2. Колискова. Слова Л. Українки..... 172
3. Сієм, сієм. Слова М. Сома..... 174
4. Сніг біліє. Слова М. Сома..... 175
5. Привітальна. Слова А. Шкурата..... 176

Використані джерела178



В. П. Андрущенко,
*доктор філософських наук,
професор, член-кореспондент
НАН України, дійсний член
НАПН України, заслужений діяч
науки і техніки України, ректор
НПУ імені М. П. Драгоманова*

Слово ректора

Шановні колеги, друзі!

З почуттям великої радості та духовного піднесення вітаю колектив факультету мистецтв, який носить ім'я Анатолія Авдієвського, з виходом у світ першого навчального видання, присвяченого пам'яті видатного та неперевершеного Маестро! Хорова творчість А. Авдієвського, представлена в цьому посібнику, наповнює духовний світ сучасної людини художньо-музичними образами, що зросли на ґрунті народної пісні. Це дозволяє перекинути місток від минулого до сьогодення, і навіть – у майбутнє, адже творчий доробок митця є символом оновлення і, водночас, збереження усіх кращих традицій української музичної культури, утвердження національної ментальності через найцінніше – народну пісню.

Зі сторінок книги А. Авдієвський постає як багатогранна, справді ренесансна Особистість. Адже митець, відомий усьому світові як блискучий музикант, хормейстер протягом десятиліть формував імідж українського хорового мистецтва на світових обр'ях, був і надзвичайно талановитим композитором, тонким ліриком і, водночас, філософом, музика якого проникає в людську душу.

Впевнений, що з плином часу новими гранями буде розкриватися перед нами велична постать А. Авдієвського – педагога. Майстер виховав



плеяду блискучих музикантів, які по всій країні, у різних мистецьких колективах розвивають його творчі ідеї і виховують нове покоління, що відчуває красу музики, пісні, мистецтва.

Попереду – осмислення мудрих підтекстів, які звучали в кожному інтерв'ю з Маестро, оцінок і ремарок, що лунали на численних репетиціях та у спілкуванні з молоддю.

Зміст посібника виходить за межі лише навчального видання. Безумовно, він буде цікавий широкому читачеві, який прагне долучитися до таємниць вітчизняної музичної скарбниці.

Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського є провідником високої місії – глибокого вивчення мистецької спадщини Анатолія Тимофійовича, дослідження його педагогічних ідей та продовження виконавських традицій всесвітньо відомого хорового диригента.

Вітаючи вихід у світ цієї чудової книги, яка є першою ластівкою в осягненні невичерпної скарбниці доробку Великого Майстра, сподіваюсь, що це стане імпульсом для нових творчих звершень колективу факультету. Вивчення та впровадження у навчальний процес безцінного творчого доробку А. Авдієвського є запорукою невпинного зростання якості освіти сучасної мистецької молоді, кращі представники якої є студентами НПУ імені М. П. Драгоманова – флагмана мистецької педагогічної освіти України!

*Пам'яті великого Музиканта і Педагога
Анатолія Авдієвського присвячується*

Передмова

Минає час від того сумного моменту, як не стало видатної Людини, великого Маестро Анатолія Авдієвського. Але його музика і думки завжди з нами – в роботі і житті. Анатолій Авдієвський залишив нам не лише своє мистецтво диригента хору, композитора, але й заповіт наставника-педагога, заклав вектор подальшої музично-виховної, музично-просвітницької, музично-освітньої роботи. І головна теза його заповіту звернена безпосередньо до нашого навчального закладу: “Все робіть з любов'ю! Керуватись одним розумом – це відірватись від душі, любов є поєднанням інтелекту і душевної чистоти. Мистецтво очищує людську душу, і саме Інститут мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова повинен прищепити студентам любов до мистецької культури... Ми повинні виховувати таких людей, які відстоюватимуть справжнє мистецтво – народне та світове”¹.

Прикладом подальшого життя спадщини та ідей Майстра став створений викладачами двох кафедр (**теорії та історії музики і кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування**) факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського навчально-методичний посібник на матеріалі його хорових творів.

Хорова творчість Анатолія Авдієвського – це надбання національної музичної культури України, а вивчення його творів на заняттях з фахових музичних дисциплін стає необхідною умовою якісної та ефективною мистецької освіти в сучасних умовах. Адже виховання й навчання молоді має здійснюватися на матеріалі рідної української народної пісні, яка в обробці Майстра стає схожою на вишуканий діамант.

Останнім часом з'являються нові посібники на основі українських народних пісень. Так, на кафедрі теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського вже створено навчально-методичний посібник із сольфеджіо “Українська народна пісня” (автори Г. Побережна та Т. Щериця). Пропонований посібник містить українські народні пісні в обробці Анатолія Авдієвського, але не лише їх, а й пісні

¹ Анатолій Авдієвський. Все робіть з любов'ю. Інтерв'ю / А. Авдієвський // Педагогічні кадри. – вересень, 2013 р.

народів світу. Навчально-методичний матеріал охоплює широкий перелік навчальних дисциплін та більший обсяг методичної проблематики.

Хорові твори Анатолія Авдієвського є золотим фондом музичного мистецтва України. Вони відзначаються високим мистецьким стилем, який проявляється одночасно і в простоті, і витонченості музичної думки. Будучи знавцем української народної пісні, у своїх авторських роботах Анатолій Авдієвський прагнув до такої ж витонченості у розкритті внутрішнього музичного змісту автентичної мелодії, інтуїтивно віднаходив та майстерно розвивав заховані в них найтонші інтонації.

Композиторська спадщина Маестро має велике значення і як високохудожня методична література, на прикладі якої необхідно виховувати у майбутніх українських митців та педагогів не тільки любов до національної культури, а й свідоме розуміння того, якими засобами виразності ця любов розкривається.

Використання хорових творів Анатолія Авдієвського на заняттях з музично-теоретичних дисциплін дає можливість органічно поєднати вивчення теоретичного матеріалу з гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм з практичними видами роботи із залученням художніх прикладів з творів композитора для ілюстрації тем, що вивчаються. Володіючи сучасною мелодико-гармонічною мовою, А. Авдієвський насичував свої твори яскравими і свіжими гармонічними сполученнями, які нерідко додають характерної колористичності та терпкості хоровому звучанню. Дотримуючись жанрових ознак і зберігаючи мелодичний малюнок народної пісні, композитор створював партитури з розвиненою поліфонічною тканиною, збагачував народною підголосковістю та відтворював національний колорит у кожному творі.

Структура посібника

Розділ 1 посібника присвячено аналізу естетико-педагогічних принципів А. Авдієвського та актуальності його ідей в контексті гострих проблем становлення особистості в сучасному світі; висвітлено погляди Майстра на мистецьку освіту, висловлені ним у статтях, інтерв'ю, навчальних програмах та методичних матеріалах для підготовки майбутніх педагогів, музичного навчання учнів загальноосвітніх шкіл та позашкільних закладів освіти.

Методичну частину посібника складають два розділи (**Розділ 2 та Розділ 3**), присвячені використанню творів А. Авдієвського у навчальному процесі на факультеті мистецтв, зокрема на заняттях з музично-теоретичних дисциплін (Гармонія, Поліфонія, Аналіз музичних творів, Сольфеджіо, Народознавство і музичний фольклор України) та диригентсько-хорових (Хорове диригування, Хоровий клас).



Аналітичний розділ посібника (**Розділ 2**) містить оригінальний науково-методичний підхід з обертоново-інтонаційним аналізом обробок українських пісень Анатолія Авдієвського (автор – викладач кафедри теорії та історії музики П. М. Кульбовський). Такий підхід уявляється фахово обґрунтованим та інноваційним, адже вперше застосований до хорових творів А. Авдієвського, які дотепер у подібному ракурсі не розглядалися. Обертоново-інтонаційний підхід доцільно впроваджувати на заняттях з сольфеджіо, у хоровому класі, оскільки його кінцевою метою бачиться набуття студентами вмінь чистоти інтонування і ладових відчуттів, виховання в них активного професійного слуху, а найголовніше – осягнення ними найтонших нюансів художнього образу музичного твору. Такий підхід доцільно використовувати і в роботі хорового диригента над партитурою. Усвідомлення й оволодіння інтонаційно-обертоновими закономірностями хорового твору загострює чутливість сприйняття виконавцями захищених, як на перший погляд, деталей багатоголосного звучання партитури, стає джерелом нових художньо-інтонаційних знахідок.

Усвідомлення обертоново-інтонаційного звучання хорового твору на заняттях із сольфеджіо та у хоровому класі значною мірою перегукується з тлумаченням так званого **зонно-натурального строю** самим А. Авдієвським. Безумовно, обертоново-інтонаційний аналіз і методичні поради щодо його впровадження на заняттях із сольфеджіо безпосередньо пов'язані з розумінням А. Авдієвським явища зонно-натурального строю. У своєму підході П. М. Кульбовський виступає послідовником і продовжувачем художніх заповітів великого Майстра хорового виконавства.

Анатолій Авдієвський чудово розумів ладово-інтонаційну природу музики, а його прихильність до зонно-натурального строю свідчить про гнучке й тонке відчуття ним вокальної інтонації. Таке глибоке індивідуальне сприйняття інтонації у поєднанні з багатоголосним звучанням хору під керівництвом Маестро створювало диво живої, вібуруючої, неповторної у своєму звучанні музичної тканини.

Здавалося, що Майстер жив цим і за будь-якої нагоди із задоволенням та натхненням розповідав, завзято показував, як досягти втілення бажаного образу в роботі над твором. Так, його праця головою приймальної комісії на вступних фахових випробуваннях до факультету мистецтв часто перетворювалася на майстер-класи з диригування для абітурієнтів. Зокрема, його улюблений “Щедрик” М. Леонтовича ставав яскравим шедевром, коли під час іспиту Авдієвський-педагог показував і розкривав захищені на перший погляд нюанси образу: підкреслену “дзвінкість” різдвяної святковості на сильній долі, лаконічний зміст мінімалістської інтонації з трьох початкових звуків та її наступне проростання до чудової мініатюри народного свята.



У запропонованому навчально-методичному посібнику представлені різножанрові **хорові твори Анатолія Авдієвського**, композиторська спадщина якого містить як обробки народних пісень, так і власні оригінальні хорові композиції. Його доробок містить чималу низку обробок пісень народів світу: корейських, іспанських, словацьких, мексиканських, французьких.

Оригінальні авторські твори також мають різні фольклорні джерела та жанрові витоки. Це щедрівки (“Сієм, сієм”, “Сніг біліє”), коліскова, піднесені, радісні пісні патріотичного спрямування (“Над широким Дніпром”, “Привітальна”). Ноти хорових творів представлені у **Нотній хрестоматії**.

Комплексний аналіз обраних хорових творів створює різнобічний контекст для більш глибокого розуміння студентами змісту та засобів музичної виразності у їхній єдності між собою. З іншого боку, детальний гармонічний та поліфонічний аналіз стає підґрунтям для систематизації музично-теоретичного матеріалу у відповідності до тематики навчальних програм з музично-теоретичних дисциплін. Відтак кожний твір можна розглядати як художній приклад для вивчення практичних тем з гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, сольфеджіо, народознавства і фольклору України.

Розділ 3 містить детальний вокально-хоровий аналіз з методичними рекомендаціями щодо виконавсько-хорової інтерпретації творів Анатолія Авдієвського. Колективна праця викладачів **кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування** являє собою ґрунтовне методичне надбання і стане у нагоді як студентам мистецьких закладів освіти, так і викладачам, керівникам хорових колективів.

Отже, впровадження матеріалів запропонованого навчально-методичного посібника з хоровими обробками та оригінальними творами Анатолія Авдієвського у навчальний процес на факультеті мистецтв буде доцільним на заняттях з більшої частини фахових дисциплін двох кафедр: теорії та історії музики і теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування.

Така творча робота сприяє підсиленню міжкафедральних та міжпредметних зв'язків, координації співпраці між викладачами різних кафедр з метою підвищення ефективності навчання та фахової підготовки студентів у вищому мистецькому навчальному закладі, який носить ім'я Анатолія Авдієвського.

*Завідувач кафедри теорії та історії музики,
професор С. Ю. Коробецька*



*“Це – сивий лірник, Він багато знає.
Його послухать сходяться віки.
Усе іде, але не все минає
над берегами вічної ріки”.*

Ліна Костенко

Розділ 1

ПЕДАГОГІЧНІ ІДЕЇ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ І ЗАВДАНЬ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

1.1. Естетико-педагогічні принципи Майстра: суголосність часу

Майстерність митця, духовна глибина творчості, педагогічна значущість спадщини вимірюються актуальністю звучання в різні періоди розвитку суспільства і його культури. Творча спадщина А. Авдієвського, що невід’ємна від її педагогічного наповнення, безсумнівно завжди залишатиметься суголосною часу – нині і в майбутньому, оскільки в ній закладено і реалізовано глибинні філософські смисли, що з плином часу будуть різними гранями випромінюватися в педагогічних векторах.

Праці останніх років у царині естетики як філософії мистецтва доводять, що на початку ХХІ ст. у світовій соціальній практиці на перший план виходить естетичний принцип облаштування життя суспільства [22, с. 136], що утверджує принципово нове розуміння творчої особистості, формування якої неминуче перетворюється на



естетико-виховний процес (І. Зязюн, М. Киященко, С. Кримський). І тому всім системам освіти і культури доведеться перебудовуватися, аби “відповідати сучасним потребам інтелектуально-творчої підготовки нових творців естетичної реальності”: від особистості все більше вимагатиметься здатність виявляти “естетичну насиченість і творчий заряд у будь-якій професії” [22, с. 129]. Безперечно, що у такому розумінні сутності буття, впливу мистецтва на особистість і ширше – на соціокультурні процеси А. Авдієвський випереджав свій час.

Творча спадщина Майстра, акценти його діяльності, численні інтерв'ю, спогади учнів і колег дозволяють сконцентрувати закладені в цих джерелах естетико-педагогічні ідеї стосовно ролі мистецтва у формуванні особистості, підготовки вчителя до цього процесу, зрештою, щодо плекання й консолідації художньої еліти, зокрема митців як носіїв національної ідеї.

Які ж “сенси” має усвідомити сучасний педагог мистецтва?

Насамперед, людина відбувається як особистість, якщо вона є **суб'єктом культури**, тобто відчуває здатність і прагне виконувати культуротворчу місію.

“Культурні виклики” сьогодення змушують особистість відчувати себе саме таким суб'єктом культури, тобто бути здатною і вмотивованою творити цю культуру у двох взаємопов'язаних вимірах: культуру власного життя і культуру суспільства.

Отже на часі – посилення уваги майбутнього вчителя мистецьких дисциплін до “вічних” рис у портреті сучасного учня, які спрямовують підготовку педагога не лише на навчання мистецтву учнів, а й їхнє особистісне становлення, а також – на розвиток саморефлексії самого вчителя. Йдеться про:

– загострене почуття власної гідності і гордості за здобутки своєї культури;

– усвідомлення полікультурності українського мистецтва і себе в такій полікультурності;

– усвідомлення своєї національно-культурної ідентичності у світовому контексті, що невід'ємне від пошани до культурних здобутків інших етносів світу і толерантного ставлення до них.



Що ж у цьому контексті означає теза про **“особистість як суб’єкт творення власного життя”**, усвідомлення якої необхідне сучасному вчителю для навчання мистецтва учнів?

Насамперед, це особистість зі сформованою системою ціннісних орієнтацій, які становлять фундамент її духовного зростання.

Видатний філософ нашої доби С. Кримський неодноразово стверджував, що рух людини до власної духовності – це тривале, упродовж усього життя *пізнання себе через пізнання світу...* “Людина – істота вертикальна. Її життя вимірюється не кількістю років, а ступенями ціннісного сходження” [32]. Це, безумовно, збігається з поглядами А. Авдієвського, який різними аспектами своєї діяльності підтверджував *вихідні позиції педагогічної творчості вчителя* мистецтва:

– особистісні цінності утворюються тоді, коли людина не просто здобуває нову інформацію, а й емоційно її проживає, “просіює” і вводить у свій внутрішній світ для того, щоб далі на цій підставі *діяти*, критично мислити, відчуваючи і реалізуючи свою спроможність впливати на художній простір культури. Цей основоположний постулат зумовив і педагогічне переконання А. Авдієвського щодо *емоційної основи організації художнього пізнання* учнів – і студентів, і школярів;

– емоційність пізнання мистецтва недостатньо декларувати, її необхідно цілеспрямовано забезпечувати із застосуванням спеціальних, адекватних соціокультурній ситуації механізмів – технологій, методик тощо. Базисом цього в будь-якому разі стає *занурення в мистецтво через практичну діяльність – виконання і творення художніх образів*. Саме єдність виконавського досвіду і сприймання творів є основою здобуття знань про мистецтво, які спонукають людину до нових зустрічей з мистецтвом і до удосконалення своїх виконавських творчих умінь. А не навпаки;

– занурюючись у виконавську творчість та сприймання творів, людина не лише пізнає мистецтво, а й *оцінює себе*: свої уподобання, можливості, перспективи тощо, тобто розвивається як “діяльнісна”



особистість – суб’єкт самотворення через мистецтво (музику, танець, живопис, архітектуру, театр тощо).

Разом із тим А. Авдієвський своєю творчістю доводив тезу: суб’єкт самотворення і творення культури суспільства народжується лише тоді, коли відчуває і усвідомлює *єдність традиції і сучасності*; отже, одним із найважливіших орієнтирів підготовки вчителя мистецтва, якого він дотримується у роботі з учнями різного віку, є оволодіння вміннями встановити “діалог”, передати “сучасність” у “традиційному”. Саме такий акцент у розвитку традиції, передусім народних мистецьких традицій, дає можливість сформувати в учня (дошкільника, школяра, студента) “імунітет” до бездуховного, квазімистецького, сурогатного.

Ця теза є надзвичайно актуалізованою нині у зв’язку із глобалізаційними процесами, які об’єктивно охопили все людство і всі сфери життя, але криють у собі й певні небезпеки особистісного руйнування для юної особи, яка ще не сформувалася як особистість. Культурологічні дослідження вказують на негативні “зворотні” наслідки об’єктивних процесів глобалізації усіх сфер життя в усьому світі, тотальної інформатизації суспільства, високих темпів формування “кліпового мислення”, коли людина не встигає прожити і осмислити інформацію: зростає небезпека підміни загальнолюдських цінностей цінностями масово-маніпулятивними, банально-розважальними, які легко вкорінюються і перешкоджають розвитку здатності критичної рефлексії в особистості з поки несформованою свідомістю [56].

Невипадково А. Авдієвський був переконаний, що потужним і незамінним у своєму потенціалі чинником, здатним протистояти таким небезпекам, є *народна пісня* і залучення юного покоління до фольклору.

“Увага до фольклору – це цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така “мода” мала з’явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знов-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну

музику, нашу невмирущу пісню” (з інтерв'ю з А. Авдієвським [Цит. за: 21, с. 109-110]).

Важливою проблемою сучасної педагогіки мистецтва є виховання *цілісної особистості*. Варто дослухатися до висновків з експериментів Н. Роджерс щодо впливу мистецтва і мистецької творчості на людину: “Коли ми рухаємося, це впливає на те, як ми пишемо або малюємо. Коли ми пишемо або малюємо, це впливає на те, як ми відчуваємо або мислимо. У процесі творчого зв'язку одна форма мистецтва стимулює й підживлює іншу, наближаючи нас до внутрішнього ядра або сутності, яка є нашою життєвою енергією” [53, с. 138].

Для А. Авдієвського така “цілісність” була природною. Майстер – сам цілісна особистість – утілював цю ідею у творчості, передаючи її своїм учням-виконавцям і педагогам – майбутнім учителям, керівникам професійних і дитячих колективів, спираючись у пізнанні фольклорної традиції на *синкретизм мислення*: музичне слід розуміти в контексті “мистецького”, а власне “мистецьке” – як чинник життєтворчості людини в будь-якій професійній сфері.

Синкретизм художнього мислення, детермінований синкретизмом мистецтва, що було творчим і педагогічним переконанням Майстра, його особистісною цінністю, віддзеркалений і у ставленні до народного танцю, костюму, обрядової атрибутики, передусім у діяльності колективу, який він очолював упродовж багатьох років. Адже у складі колективу, крім хорової, створені ще й оркестрова та хореографічна групи, кожна з яких має повноцінний репертуар і виконує, пропагує відповідні складники культури різних регіонів України – народно-пісенний (хоровий), музично-інструментальний, танцювальний; працює і творча група з аутентичного виконання фольклору, яка записує і розшифровує народні пісні. Але при цьому фольклорна пісня сприймається і презентується аудиторії як цілісне художнє і соціокультурне явище, в якому всі складники невіддільні у створенні художнього образу.

У такому сенсі вчитель мистецтва має бути готовим до свого роду естетизації власного життя й до *естетизації мислення* учнів. І



при цьому розуміти педагогічні механізми такої “естетизації”, як і переконати суспільство, яке дедалі більше схиляється до комерціалізації життя, чому саме мистецтву належить провідна місія виховувати творчу “інноваційну” особистість. М. Мамардашвілі пов’язував “естетизацію буття” з “радістю мислення”, що зумовлює піднесення ролі мистецтва і мистецької освіти в житті людини, оскільки “мистецтво є, передусім, радістю”, й не існує жодного нашого переживання мистецтва чи заняття мистецтвом, щоб не було пов’язане з особливим пронизливо-радісним станом”, радістю відкриття через особливе – катарсичне – потрясіння [39, с. 3].

Ці стрижневі ідеї – свого роду “педагогічні смисли” – безсумнівно, є основоположними для розуміння багатогранної творчості А. Авдієвського. А діяльність Майстра як диригента, громадського діяча, композитора, організатора невід’ємна від педагогічної: педагогікою в широкому розумінні пронизані його естетичні принципи як принципи його життя.

1.2. Анатолій Авдієвський про навчання музичному мистецтву як фундамент виховання особистості

А. Авдієвський вбачав завдання підготовки майбутніх учителів музики у тому, щоб навчити їх залучати дітей до безпосередньої участі у творчості для повноцінного виховання [3].

Безпосередню реалізацію ідей А. Авдієвського стосовно мистецької, зокрема музичної освіти закладено передусім у **навчальних програмах** з музики для загальноосвітньої школи, позашкільця, для підготовки майбутніх учителів, а також у методичних матеріалах [40; 50-52].

У цих документах, які віддзеркалюють реалії свого часу і були створені разом з колегами-одномумцями наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., – *передчуття змін, передбачення проблем, що визріли в суспільстві вже у XXI столітті.*



Так, у перші роки Незалежності, коли українська педагогіка постала перед необхідністю сформулювати концептуальні засади мистецької освіти, авторським колективом за участю А. Авдієвського та його колег-однодумців – А. Болгарського, І. Гадалової, З. Жофчака було запропоновано *проекти навчальних програм для школярів* [51; 52 та інші].

Ідеї, викладені у цих документах, розвиваються нині у наукових розвідках, присвячених підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва, покликаних виховувати духовність і культуру підростаючого покоління; зокрема акцентуються сучасні реалії та проблеми [10; 11].

За мету уроків музики окреслюється вплив “на духовний розвиток школярів шляхом залучення їх до основ музичної культури, різноманітної художньої діяльності, в тому числі й у дусі народних традицій, формування в учнів правильних оціночних суджень та орієнтацій у неосяжному морі різноманітної музики” [51, с. 3]. Звернімо увагу: у визначенні мети міститься актуалізована нині *ідея діалогу*, яка невід’ємна від загостреної в ХХІ столітті потреби комунікації людей і культур: діалог розглядається як зіставлення “основ музичної культури” і “народних традицій”, як перегукування академічного й народного, тобто того, що сягає джерел, – і сучасного різноманіття, яке в ХХІ столітті посилюється завдяки стрімкому темпу життя, поширенню інформації, народженню нових форм.

Орієнтиром навчання музики визначено духовну сферу дитини, її внутрішні ціннісні, а отже – на чому варто наголосити – “вихід” музичного навчання за межі суто музичної культури учня у змістовність його громадянського і особистого життя, у сферу духовності.

Саме вітчизняні народні музичні традиції є основою формування такої особистості – патріота, що усвідомлює їх як “складову національної культури”. Саме тому в документі наголошувалося на долученні дітей до системного опанування фольклору, “органічного включення народних творів у класну, позакласну, позашкільну роботу” [51, с. 5].



Але водночас надзвичайно актуально звучить і теза авторів програми щодо необхідності залучити дітей до традицій інших народів – через розрізнення на слух музики цих народів, потребу “знаходити нові засоби музичної виразності, а також спільні риси пісень різних народів у ритмічному, інтонаційному і тембровому відношенні” [51, с. 6]. Цей момент простежується і втілюється у творчості А. Авдієвського, передусім у тому, з якою повагою і наскільки обережно, з толерантним проникненням в інтонаційність, стилістику, ритміку, загалом в образність Майстер створює справді перлинні обробки пісень різних народів світу – венесуельські, іспанські, корейські, мексиканські, польські, португальські, російські, французькі, чеські, хорватські та інші.

Новою і сміливою для свого часу була ідея авторів програми щодо необхідності ознайомлення школярів з “релігійною музикою” як “значною галуззю культури”; у програмі підкреслюється, що “багато колись відомих, а тепер незаслужено забутих талановитих композиторів, виконавців, хорових майстрів черпали своє натхнення в релігійній музиці. У своїх творах за характером, змістом вони відтворювали людські почуття, прагнення, смаки тощо” [51, с. 6]. Знову-таки, проголошення цієї тези в навчальній програмі перегукується з доробком А. Авдієвського, втілюючись у репертуарі Національного хору імені Григорія Верьовки, очолюваного Майстром: адже в репертуарній афіші, крім безмежного багатства народної пісні, дум, колядок і духовних пісень, проникливої “Молитви за Україну” М. Лисенка, є “Вірую”, “Іже Херувимів”, “Достойно є”, “Хвалить ім’я Господнє”, неперевершені творіння Д. Бортнянського (“Богородице, до Тебе прибігаємо”)... Як зазначає Л. Кияновська у ґрунтовному дослідженні природи творчості і філософії світовідчуття А. Авдієвського, на першому місці для нього як композитора – українська духовна музика, причому “акласичні” стилі, в першу чергу такі, як бароко та романтизм, котрі взагалі є “провідними в художній свідомості нашої нації та особливо повно розкриваються у вітчизняній духовній спадщині”... Саме вони глибинно відповідають національній ментальності українців” [21, с. 113].



Порівняємо: у ХХІ столітті духовна музика посіла належне місце не лише у навчальних програмах, зокрема репертуарі для сприймання, набуття знань про жанри і конкретні твори, особливості побутування в різних культурно-релігійних традиціях світу тощо, а й у культурі сучасної України загалом: серед авторів – В. Сільвестров, Є. Станкович, В. Степурко, Л. Дичко, В. Польова, В. Рунчак, І. Небесний, Г. Гаврилець, М. Шух, І. Щербаков, О. Чмут та багато інших.

Водночас автори згадуваних програм націлюють учителя на обов'язкове ознайомлення учнів із сучасною популярною музикою (вводять спеціальний розділ), оскільки це пов'язане з “об'єктивною перебудовою реального художнього досвіду” школярів, їхньою потребою гри в ансамблях з “характерною атрибутикою” і символікою; і при цьому застерігають від сліпого наслідування негативних зразків. Як бачимо, ці положення програми суголосні нашому часу, звісно, з урахуванням специфіки соціокультурної ситуації, уподобань юного покоління початку ХХІ століття, досягнень і ризиків глобалізації тощо.

Далекоглядною є й позиція щодо взаємозв'язку успішності людини в будь-якій професійній сфері з розвитком її саме музичних здібностей, що експериментально підтверджено сучасними дослідженнями психології і педагогіки мистецтва, психології творчості [25; 43; 53].

Цікаво, що важливою точкою відліку музичного навчання дітей виокремлено й пізнання синтетичних музичних жанрів – опери, балету, оперети, де “музика органічно поєднується зі співом, театральною дією, танцем, декоративним живописом” [51, с. 8]. Автори наголошують на синкретичності музично-театральних жанрів, що перекидає місток до сучасних ідей інтеграції в освіті. Але – на цьому наполягав А. Авдієвський у бесідах – не у вигляді штучного поєднання змісту різних дисциплін, а на більш високому рівні “інтегральної свідомості” людини.

“Інтегральність” закладена і в ідею узгодженості змісту музичного навчання з програмами інших навчальних, “немистецьких”, предметів, а також у цілісність реалізації дитиною



свого творчого потенціалу у взаємозв'язку між урочною та позаурочною музичною діяльністю; так, навчання учнів на уроках у загальноосвітній школі пропонувалось розглядати невід'ємно від позакласної роботи і з урахуванням наступності у віковому розвитку дітей [51, с. 3, с. 16; 52]. Логічним утіленням цієї ідеї є переконання у високій виховній ролі такої форми позакласної роботи, як шкільний музичний театр. “Дитяча опера”, що діє у школі, спирається на хоровий спів, опанування дітьми найпростішого музичного інструментарію, їхній пластичний розвиток, сприяючи опануванню навчального змісту відповідних тем. На етапі реформування освіти на ідеї “інтегральності” з урахуванням потреб сучасної дитини робиться особливий акцент, зокрема щодо пошуків педагогічних механізмів виховання *цілісної особистості*.

Згадаємо: постановка фольк-опери Є. Станковича “Коли цвіте папороть” перетворилася на справді значущу історичну подію (в 2011 році відбулася прем'єра твору після багаторічної заборони) [36]. Музика фольк-опери – ніби мозаїчне полотно, “злите” в єдине ціле з інтонаційності дум, обрядових, ліричних, жартівливих пісень, із запальних танцювальних ритмів козачків та гопаків, безумовно має “зорову” і сценічну природу і виявилась близькою синтетизму масштабного хорового мислення А. Авдієвського, що відчувалось навіть у концертному виконанні. Л. Кияновська визначає цю постановку, що чекає на окреме дослідження, як одну з найбільш досконалих реконструкцій давнього фольклорного дійства-обряду, в якому сучасний композитор так талановито відчитав духовний код нації” [21, с. 125].

Актуалізовані нині у зв'язку з динамікою соціокультурних процесів вимоги до виховання системи компетентностей випускника школи, зокрема щодо розкриття його креативності, здатності діяти в нестандартних ситуаціях, виявляти гнучкість мислення і винахідливість тощо, також були “передбачені” (або ж “передчуті”) авторами проекту програми, в якій проголошується вимога стимулювати у дітей прояви творчості на основі залучення до різних форм імпровізації. Цікаво зазначити, що проектом програми, в якій традиційно заявлено взаємозв'язок усіх видів музичної діяльності



учнів, вказується на першочерговість тих, що *дієво активізують емоційну сферу* дитини, поза чим неможливе художнє пізнання і виховний вплив мистецтва: це слухання і хоровий спів.

Звернімо увагу на те, що поданий опис вимог до організації ситуації сприймання музики встановлює вектори в контекст сучасних ідей реформування загальної середньої освіти, де одним із найважливіших і наскрізних умінь випускника школи виокремлюється здатність до комунікації з іншими у процесі мистецької творчості, спілкування з мистецтвом та з приводу мистецтва тощо.

У сучасних Державних стандартах освіти і навчальних програмах значно менше уваги приділено вивченню музичної, зокрема нотної грамоти. Загалом, заглиблення в музичну грамоту в загальноосвітній школі є питанням дискусійним. Однак звернімо увагу на те, що цільовим орієнтиром цього виду діяльності учнів (за змістом вказаної програми) є розвиток у них емоційності сприймання музики.

На жаль, у сучасній школі не виокремлений і такий вид діяльності учнів, як гра на музичних інструментах в ансамблях (у програмі, що розглядаємо, йдеться про широкий спектр інструментарію), що призначена формувати інтерес до музики, передусім (на думку авторів) – народної. Сучасні темпи життя об'єктивно зумовили перенесення інструментального музикування до сфери позаурочного життя учнів. Лише в небагатьох навчальних закладах віднайдені можливості для розвитку цього виду музичної творчості дітей (наприклад, відома в Україні “Школа Анатолія Короткова” в м. Кропивницькому та деякі інші).

Окрему увагу звернено на розвиток творчої активності школярів, оскільки “все, що пов'язано з музичними заняттями школярів, повинно носити творчий характер: виконання музики, створення її, активне сприймання, яке включає слухання та аналіз”, для чого потрібно створювати “психологічну установку на творчість” [51, с. 15]. Ця теза також має особливе звучання для нашого часу з його вимогою “творчої особистості” (про що йшлося вище),



розумінням уроку мистецтва як “витвору мистецтва”, що має свою художню драматургію.

У який спосіб учитель має реалізувати завдання музичного навчання і виховання школярів? Відповідь на це знаходимо у програмових документах за тим самим авторством та за участю А. Авдієвського, що адресовані тим, хто готує майбутнього вчителя музики [40; 50]. На слушну думку укладачів, “суть професійної підготовки вчителя ... визначається завданнями масового музичного виховання”. У змісті вказаних програм та методичних матеріалів простежується наступність і системне ставлення до розв’язання завдань музичного навчання дітей. Так, “курс методики спрямований на підготовку фахівців, які знають зміст і систему музичного виховання, володіють методикою його реалізації, мають навички самостійної роботи з нотною і музично-педагогічною літературою” [50, с. 3].

Актуальним нині є задекларований і послідовно втілений у змісті програми [50] практико-орієнтований підхід до підготовки вчителя, тобто такий, що націлений на формування його багатоскладової професійної компетентності щодо організації навчальної і позаурочної діяльності школярів. Саме це наголошується в ХХІ столітті у документах “Нової української школи” [44].

1.3. Педагогічна спрямованість громадської діяльності Анатолія Авдієвського

Педагогічними смислами наповнена і громадська діяльність А. Авдієвського як організатора, натхненника і члена журі численних дитячо-юнацьких хорових конкурсів і фестивалів. Інноваційність таких заходів полягала у започаткуванні фактично фестивального дитячо-юнацького руху, в об’єднанні колективів, педагогів, композиторів і діячів вокально-хорової культури. Це відкрило нові можливості обміну творчими ідеями, педагогічним



досвідом, ознайомлення з репертуаром, спонукало композиторів до створення репертуару для дитячих колективів і виконавців-солістів.

Так, у 2000 році було започатковано Всеукраїнський фестиваль “Дитячий пісенний вернісаж”, журі якого незмінно очолював Анатолій Авдієвський. За задумом організаторів, унікальність заходу полягає в особливій місії – узагальнювати досвід кращих колективів і педагогів України, представлений на традиційних регіональних співочих святах (“Веселі канікули осені” (Київ), “Азовські вітрила” (Бердянськ), “Боромля” (Сумщина), “Чорноморська фантазія” (Одеса), “Біля Чорного моря” (Ялта), “Закарпатський Едельвейс” (Мукачеве) та чимало інших), які відбуваються за підтримки Асоціації діячів естрадного мистецтва України.

Знаковою подією в Україні та на європейських мистецьких обрядах стала організація в 1998 році щорічного Міжнародного хорового конкурсу-фестивалю “Артеківські зорі” з широкою географією учасників. Крім різноманіття регіонів України, це Білорусь, Естонія, Казахстан, Латвія, Литва, Молдова, Німеччина, Росія. До складу міжнародного журі, яке очолював А. Авдієвський, увійшли знані майстри хорового мистецтва і педагоги, більшість з яких є представниками Міжнародної хорової асоціації [61].

Високу педагогічну цінність мають спеціальні заходи й акції, які стали системними у програмах фестивалю, – це заняття Малої музичної академії, майстер-класи для керівників хорів, авторські вечори-концерти членів журі і спеціально запрошених митців, науково-практичні конференції, “Арт-Клуб” біля Червоного рояля” та інші, спектр яких постійно удосконалюється, відповідаючи на потреби педагогів. Але найважливішим досягненням фестивалю є концепція та її неуклінне дотримання: створення умов для творчого спілкування, спрямованого на професійне зростання педагогів, що працюють з дитячими колективами.

На переконання А. Авдієвського, будь-який конкурс – це не лише суперництво і змагання за “першість” у конкретній мистецькій події, а й відповідальність за підтримку і зростання фахової майстерності, просвітництво у сфері культури. Це й виховання молоді – її смаків, уподобань, світогляду, цінностей, громадянської



позиції. Зрештою, це розширення простору спілкування, яке збагачує виконавський досвід, репертуар, спонукає до рефлексії досягнень і стимулює народження і втілення цікавих ідей. Адже такі заходи є не одноразовими подіями, а системними мистецькими проектами з чітко окресленим алгоритмом розгортання і очікуваними соціокультурними результатами, ефективність яких щоразу аналізують їхні організатори і учасники:

– керівники колективів і артисти здобувають досвід сценічних виступів, які є стимулом для осмислення значущості власної творчості і значущості мистецтва, отримують можливість художнього висловлювання, оприлюднення своїх мистецьких відкриттів, мають радість поділитися здобутками з однодумцями, усвідомлюють спроможність впливати на художній простір, відчують дух здорової конкуренції й удосконалюють фахову майстерність;

– аудиторія збагачує свій досвід слухачів-глядачів, долучається до нових для себе творів та нових інтерпретацій знайомих творів, розвиваючи в собі здатність художньої емпатії та рефлексії, і також змінює себе;

– батьки юних виконавців перетворюються на однодумців своїх дітей та їхніх педагогів, що сприяє глибшому розумінню власних дітей, а отже і порозумінню, толерантності в суспільстві;

– зрештою, суспільство збагачується талантами, які спроможні творити культуру і себе в культурі.

Для українського мистецтва і мистецької педагогіки важливим здобутком фестивалів є: просвітництво молоді, яка має можливість ознайомитися з українською народною і авторською піснею, народним хореографічним мистецтвом, невід'ємним від пісні; презентація на світовому рівні сучасного вітчизняного музичного (вокального, інструментального), хореографічного мистецтва; підтримка обдарованої молоді, сприяння розвитку майстерності молодих виконавців, композиторів, поетів, драматургів, аранжувальників; удосконалення педагогічної майстерності та обмін досвідом роботи.



А. Авдієвський говорив про це так: “Тут панує дух справжнього мистецького змагання, об’єктивного порівняння власного виконання з іншими, творчого спілкування із закоханими у музику однолітками. Тут народжується дружба, освячена мистецькими уподобаннями” [61].

Звернімо увагу й на такий знаковий факт з біографії А. Авдієвського: Анатолій Тимофійович очолив колектив майже в той момент, коли хору було присвоєно ім’я його першого художнього керівника Григорія Верьовки, що наче підтверджує спадкоємність мистецьких та культурно-освітніх традицій. Адже сам Григорій Гурович Верьовка, крім диригентської творчості, присвячував свій час науці, працюючи науковим співробітником Інституту фольклору АН УРСР, і як педагог виховав плеяду знаних митців хорового мистецтва. Тому природно, що в 1944 році саме Г. Верьовка був запрошений до Українського Науково-дослідного інституту педагогіки й очолив відділ художнього виховання дітей, що тільки-но утворився (на жаль, ненадовго через зайнятість творчою роботою і викладання). Відділ мав розробляти зміст навчання музики і образотворчого мистецтва. Це спонукало Г. Верьовку до аранжування народних пісень для дітей, адаптацію “дорослих” пісень для дитячих хорових колективів [26].

Загалом же обробки пісень для дитячого виконання й увага до дитячого народно-пісенного репертуару – це глибинна традиція вітчизняної культури. Згадаємо М. Вериківського, В. Верховинця, П. Козицького, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Ф. Колесси та багатьох класиків. Цей “педагогічний” вектор традиції дбайливо зберігається сучасними композиторами (Б. Фільц, О. Яковчук, І. Кириліна, Л. Шукайло, Л. Горова та чимало інших), що цінував і підтримував А. Авдієвський.

Погляди Анатолія Авдієвського на мистецьку освіту, його роздуми щодо призначення митця як носія ідеї національної ідентичності, високої духовності і його педагогічного – в широкому розумінні – впливу на суспільство знаходимо в численних з ним інтерв’ю, у виступах, спогадах. Педагогічні і творчі традиції Анатолія



Авдієвського, що насправді нероздільні, нині розвивають учні Майстра.

Непересічне освітнє значення для підготовки вчителя містить *музикознавчий потенціал власне композиторської спадщини А. Авдієвського*, який може бути належним чином використаний у навчанні студентів-музикантів, у тому числі й майбутніх учителів музики, в курсах з таких дисциплін, як “Сольфеджіо”, “Гармонія”, “Поліфонія”, “Аналіз музичних творів”, “Диригування”, “Хоровий клас”, “Народознавство та фольклор України”, “Історія вітчизняної музики”, що розкрито у відповідних розділах посібника.



Розділ 2

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН НА ФАКУЛЬТЕТАХ МИСТЕЦТВ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ

2.1. Вивчення хорових творів Анатолія Авдієвського на заняттях з Гармонії, Поліфонії, Аналізу музичних творів

Анатолій Авдієвський був знаним майстром хорової обробки українських народних пісень. Глибоко відчуваючи природу народного співу, автор використовував саме ті засоби музичної виразності, що відповідають духу народної пісенної традиції. Маючи академічну музичну освіту, Анатолій Авдієвський у своїх обробках дуже часто відмовлявся від класичних норм голосоведіння й обирав шлях слідування принципам давнього народного ладового мислення. Це стосується вертикального складу інтерваліки та акордики, а також насичення акордової фактури творів елементами підголоскової поліфонії. Органічне поєднання принципів народного ладового голосоведіння та норм, притаманних класичній тонально-функціональній системі, – на цих двох платформах базується творчий метод видатного митця українського хорового співу А. Авдієвського.

Обробки українських народних пісень

“Ой не плавай, лебедоньку” належить до групи протяжних народних пісень, що створюють поетичний образ нелегкої дівочої долі.

Обробку зроблено для жіночого складу хору. Починається пісня октавним зачином у тональності **h-moll**. Проста невимушена мелодія у діапазоні малої терції концентрується на підкресленні тонічного звуку.

С.
А.
Т./Б.

1. Ой не пла - вай, ле - бе - донь - ку,
2. Ой ко - ли б я криль - ця ма - ла,
3. Та й лі - та - ла б над во - до - ю,

Друга фраза, ледве розпочавшись, ніби зависає у повітрі, і весь мелодико-гармонічний рух переміщується у нижній підголосок, який розходиться на три голоси з одночасною зміною ладу до світлого паралельного мажору (D-dur).

С.
А.
Т./Б.

ой не... Ой не пла - вай, ле - бе - донь - ку,
ой ко... Ой ко - ли б я криль - ця ма - ла -
та й лі... Та й лі - та - ла б над во - до - ю

Третя фраза – кульмінаційна, викладена синхронним чотириголоссям гармонічного складу (D-dur) і завершується сумним октавним унісоном на тонічному звуці первинної тональності **h-moll**.

С.
А.
Т./Б.

ме - ні на бі - донь - ку.
ле - бід - ко - ю ста - ла.
ра - зом із то - бо - ю.



Пісня складається з п'яти куплетів, які відповідно до авторських ремарок виконуються на різній динаміці, що сприяє кращому донесенню літературно-поетичного змісту.

“Думи мої, думи мої” на вірші Т. Г. Шевченка. Ця пісня є однією з музичних перлин, написаних за поезією українського Кобзаря. Всі засоби музичної виразності спрямовані на підсилення високого трагічного змісту, що несе в собі образ цієї пісні.

Розпочинається звучання суворим наспівом унісону басів на словах “Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!”. Музика поринає у стан самотності і глибокого роздуму, що підкреслюється повільним темпом, ладовою діатонічністю та самою тональністю h-moll. Мелодія, що побудована на повторенні витриманої ритмічної синкопованої формули, неспішно рухається вгору по стійких ступенях тонічного тризвуку і, досягнувши вершини, приречено повертається вниз, стверджуючи домінування сумного та зосередженого образу. Цікаво, що автор закінчує мелодію першої фрази у 4-у такті не природним переміщенням звуків тоніки (h – fis), а замінює їх тоніко-субдомінантовим плагальним ходом h – e (у наступних куплетах цей субдомінантовий хід відсутній):

Помірно, з почуттям

1. Ду-ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!
2. Ду-ми мо - ї, ду - ми мо - ї, кві - ти мо - ї, ді - ти!
t s

Наступна фраза продовжує матеріал першої, однак до унісону басів тепер приєднуються інші голоси хору, з'являються елементи ритмічної та підголоскової індивідуалізації; гармонізація стає насиченішою, з яскраво виявленою функціональністю у каденції: II_5 – $\text{D}^{\flat-5}$ – t. Завершується перше речення тонічним унісоном хору:



На-шо ста-ли
Ви-рос - тав вас,
на па - пе - рі
до - гля - дав вас,
сум - ни - ми ря - да - ми?
де ж ме - ні вас ді - ти?

Головна ритмо-метрична формула зберігається і в другому реченні. Але тепер різко змінюється ладове забарвлення музики, що є цілком в традиціях української народної пісні. На зміну суворому h-moll'ному звучанню приходиться мажорна тональність G-dur (VI ст.). Образ стає більш рішучим та емоційно піднесеним. Також кардинально змінюється і мелодична спрямованість фраз. Якщо раніше мелодія мала форму хвилі, що зростає та відходить, то тепер ця динаміка виглядає прямо протилежно – поступовий рух згори додолу створює своєрідний трамплін, який перетворює енергійну висхідну інтонацію в кінці фрази, хоча й теситура хорових голосів досить низька, на кульмінаційну вершину першого періоду. На це вказує і виставлене автором *crescendo*.

З точки зору тональної функціональності цей розділ цілком укладається у класичні норми гармонії:

Чом вас ві - тер
В У - кра - ї - ну
не роз - ві - яв
і - лить. ді - ти!
в сте - пу, як пи - ли - ну?..
В на - шч У - кра - ї - нч.

Завершальна фраза, починаючись так само у тональності G-dur, далі виконує модуляцію і призводить до каденції у головній тональності твору (h-moll):



G-dur h-moll

Чом вас ли-хо не при-спа-ло, як сво-ю ди-ти-ну?..
по-під-тин-ню, си-ро-та-ми, а я тут за-ги-ну!

T D DD₃ T=III II, D⁶ t

Всі три куплети пісні повторюють одну й ту саму форму. Але у третьому куплеті існують суттєві зміни і доповнення, що пов'язані з розвитком образу та виходом мелодії на головну кульмінацію. Так, перший заспів звучить тепер в октаву у всієї чоловічої групи хору. Підвищується динаміка. Жіночий хор підключається у низькому регістрі, але несподівано стрибає на октаву вверх, порушуючи всі закони і норми плавного голосоведіння, створюючи ефект енергетичного вибуху. Одним із найсильніших засобів досягнення кульмінаційного звучання є суттєве ускладнення гармонії. З'являються затримання, неакордові звуки, підвищується теситура голосів. Дещо змінюється і функціональна послідовність: здійснюється відхилення у тональність D-dur. У самій зоні кульмінації відбувається енгармонічна заміна звуку "b", що є терцією мінорного субдомінантового секстакорду тональності D-dur на звук "ais" – терцію гармонічного домінантового акорду тональності h-moll. Наступні такти продовжують лінію інтенсивного гармонічного розвитку. Побудована на септакордах та нонакордах спадаюча секвенція призводить до несподіваного тризвуку II низького ступеня, після чого відбувається каденційне затвердження основної тональності твору:



G-dur *f* D-dur

При - ві - тай же, мо - я нень-ко, мо - я У - кра - ї - но,

мо - їх ді - ток не - ро - зум - них, як сво - ю ди - ти - ну.

Т D - 6 DD - 6 → D = T VI₃ - 2 III₆ S s VII₇ D₅ → (III=t)

h-moll

IV, D₉ → III V II, D₉ t - 7 II^b - 6 VI₂ D₉ t

Останні 4 такти виконують функцію трагічної коди. На словах “Думи мої, думи мої...” фактура ніби пожвавлюється, поліфонізується репліками голосів. У гармонії з’являються драматичні послідовності еліптичних зворотів. Експресивні інтонації перших двох тактів коди сприймаються немов останній подих надії. І після цього, як жорстокий вирок, лунає заключна фраза тесту, яка остаточно ховає сподівання: “Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!”

h-moll *tr*

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!

t DDVII₂ D₉ t₆ - 5 D₉ → (s)II₇ D₉ t

У цих заключних словах прихований весь високий пафос поезії великого українського Кобзаря.



Веснянка **“Вербовая дощечка”** – пісня календарно-обрядового циклу. Цей жанр пісень належить до найдавніших зразків народної творчості. Для більшості з них притаманні такі риси – натуральна ладова мелодична основа та повторна ритмічна побудова поетичного та музичного текстів. У даному разі ми спостерігаємо витриману ритмо-метричну перемінність (2/2 – 3/2), що підкреслює архаїчний образ музики. Починається обробка проведенням спокійної мелодійної теми в партії солістки. Її тихо супроводжує чотириголосна послідовність мішаного хору. Гармонічна структура першої фрази: t (d-moll) – III ст. (F-dur, тональність паралельного мажору); друга фраза здійснює зворотній напрям (F-dur – d-moll). Тобто маємо справу з паралельною ладовою перемінністю.

Друге речення за функціональною побудовою повністю повторює перше, але фактура насичується індивідуалізованими підголосками – з’являється витриманий звук у сопрано та виразний поступовий спадний хід у басовому голосі. Ускладнення гармонічних засобів музичної виразності у другій половині форми твору є характерною рисою багатьох обробок А. Авдієвського.

3. Звід - ки ми - лий при - ї - де, при - ї - де,
5. Вер - бо - ва - я до - щеч - ка, до - щеч - ка

Гей!
t t₂ s₆ t_{3/4} D7 → III

Жартівлива пісня **“Як була я маленька”** написана у простій двочастинній формі. Невеличкий вступ експонує веселий рухливий образ і завершується відкритою каденцією на доміантовій гармонії.

Перша частина твору – період неповторної будови – написана для солістки і хору. Проста невимушена мелодія розповідного плану має під собою досить цікаву гармонічну основу: побічний доміантовий секундакорд до субдомінанти B-dur не розв’язується, а переходить безпосередньо за допомогою еліптичного звороту до



іншої побічної домінанти у напрямку тональності II ст. g-moll. У цій тональності музика затримується ще на деякий час, після чого повертається і закріплюється каденцією в основному Фа-мажорі. Звертає на себе увагу своєрідне звучання в каденції домінантових акордів з секстою:

ме - не ньень-ка.
ко - ли - ха - ти».

Друге речення періоду починається з більш активного матеріалу, що звучить у чоловічого хору. Жартівлива приказка “ой дуб-дуба, дуба”, гострий пунктирний ритм, рішучі висхідні квартові ходи тенорів перемикають музику з жанру розповіді до жанру веселого ігрового дійства, яке підхоплює і жіночий хор.

Друга частина твору – продовження і розвиток початої гри парубків і дівчат. Багаторазове повторення нехитрої ритмоформули, побудованої на гармонічному співвіднесенні Т-S функцій, поступове зростання кількості голосів від двох до шести, ускладнення акордики від тризвуків до септакордів і нонакордів, перехресне звучання чоловічих і жіночих голосів, розшарування фактури на мелодію, підголоски та елементи акордового акомпанементу, прискорення і раптове уповільнення темпу, динамічні перепади, ефектні звучання на використанні складів “дж...”, “гоп”, “гей” – все це перетворює другу частину обробки на яскраве захоплююче динамічне ігрове дійство.

“**Колискова**” в обробці А. Авдієвського являє собою проникливу і таємничу, сповнену світла і спокою пісню, яку мати співає дитині. Чотиритактний вступ базується на остинатній тонічній синкопованій формулі в басу (G-dur), в той час як у верхніх



голосах поступово формуються інтонації архаїчної і непередбачуваної мелодії, що у подальшому стане основою звучання сольного наспіву. Вступ не має власної каденції, він зі своїми підголосками та терцовими вторами нібито непомітно перетікає в акомпануючу функцію до головного сольного голосу. Цікаво, що в момент вступу солістки тонічний органний пункт в басу змінюється на доміантовий, який тримається майже до кінця періоду неквадратного типу – перше речення має 3 такти з каденцією на D, друге речення – розширене, 5 тактів, завершується повною каденцією на тоніці (II₇-D₇-T). Варто відзначити також фактор зміни метрів: 2/4 – 3/4 в зоні розширення періоду.

До речі, з фактурної точки зору, тут ми маємо справу з досить рідкісним явищем в обробках народних пісень – з поліфонічним (а не просто підголосковим) складом фактури, який передбачає повну мелодичну і ритмічну самостійність всіх задіяних голосів:

1. Ко - ли - са - ла - я ди - ти - нонь - ку ма - лень - ку
2. Не жаль же ме - ні та - то - ї ко - ли - сонь - ки,

С.
А.
Т.
Б.

лю - лі, лю - лі.

та й по - ла - ма - ла в ко - ли - сонь - ки но - жень -
а жаль же ме - ні та - то - ї ди - ти - нонь -

М...
Ой лю - лі,

D₂ T₆ II₇ D₇ M...
T



Друга частина куплетно-варіантної форми привносить у звучання твору деякі зміни, що стосуються насамперед іншого принципу підходу до гармонізації. Замість домінантового органного пункту автор переходить до більш вираженої вертикальної визначеності. Зберігаючи поліфонічність голосоведіння, музика у той же час починає дедалі помітніше спиратися на акордову функціональність. При цьому гармонічна послідовність не тільки не суперечить поліфонічній лінеарності, а, навпаки, сама утворює нові виразні підголоски, які були б неможливі у народній ладовій системі мислення (наприклад, хроматичний басовий хід “соль – фа – мі – мі бемоль”):

mf
3. Я ко - ли - сонь - ку, я но - вень - ку - ю за день - за два збу -
4. Бо ко - ли - сонь - ка, бо но - вень - ка - я з кру - то - го де - ре -

p
M...
p

D_7 T $D_3^{\#}$ T D VI_7 D_6 T $D_3^{\#}$ T D VI T_6 $D_4^{\#}$ T

-ду - ю, а ди - ти - нонь - ку та й ма - лень - ку - ю
-вень - ка, а ди - ти - нонь - ка та й ма - лень - ка - я

II_6 II $VI_3^{\#}$ $D_3^{\#}$ T D_2 \rightarrow S_6 $T_4^{\#}$ D_2 T_6 II_7

Басовий хід



Каденція другого періоду виконана у суто академічних традиціях (II₇ – K – D₇ – T). Після неї йде невеличке доповнення на тонічному органному пункті, яке сприймається мов ретроспекція початку твору й затверджує тоніку з використанням допоміжних зворотів T – II₂^r – (VII₇ ^r) – T. Характерною рисою останніх тактів обробки є колористичне забарвлення акордики гармонічного мажору.

“Ой там, за лісочком” – одна з найкращих за своєю мелодичністю українських народних пісень. Особливих яскравих барв пісня набула у чудовій авторській обробці А. Авдієвського.

Структурно твір має куплетно-варіаційну побудову, де крайні, “розповідного” типу, частини являють собою розширені шеститактові періоди: перші 4 такти розгортають перед слухачем сюжетну картину, два додаткові такти закріплюють її емоційно. Початкова інтонація пісні, що звучить у виконанні басової групи хору, має стриманий, зосереджений характер. Далі до басів приєднуються тенори, розширюючи діапазон мелодії до інтервалу октави і створюючи виразне підголоскове двоголосся. Ладові устої музики коливаються в системі паралельно змінного міноро-мажору (e-moll – G-dur). У третьому такті фактура насичується до гармонічного типу чотириголосся, звучання чоловічого хору досягає об’єктивного оповідального характеру. Завершується перший 4-такт повною каденцією в основній тональності e-moll (s – D – t). Наступні 2 такти – доповнення до періоду – звучать у повному складі хору, при чому мелодійне навантаження залишається на тембрах чоловічих голосів (основна мелодія у тенорів, у сопрано – секстова втора).



Музична партитура першого куплету пісні. Вона складається з чотирьох систем нот. Перша система містить вокальні партії тенора (Т) та баритона (Б) з ліричними текстами: "І. Ой там за лі-соч-ком сні-жо-чок бі-лень-кий, хо-див до дів-чи-ни". Під ними наведено динамічне позначення *p* та гармонічний рядок: *t* VI s (D) → III Л S D-7 T T / III. Друга система продовжує вокальні партії з текстами: "хо-див до дів-чи-ни ко-зак мо-ло-день-кий." Динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t* вказують на зміну темпу та динаміки. Третя система містить вокальні партії тенора (Т) та баритона (Б) з текстами: "ко-зак мо-ло-день-кий, хо-див до дів-чи-ни ко-зак мо-ло-день-кий." Динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t* вказують на подальше посилення. Четверта система містить вокальні партії сопрано (С), альту (А) та тенора (Т) з текстами: "ко-зак мо-ло-день-кий, хо-див до дів-чи-ни ко-зак мо-ло-день-кий." Динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t* вказують на подальше посилення. Також вказано "Повна каденція" та "основна мелодія".

Другий та третій куплети пісні несуть на собі елементи більш динамічного та рухливого розвитку. При цілковитому збереженні гармонічної функціональної послідовності в цих розділах форми широко використовуються прийоми підголоскової та імітаційної поліфонії, що сприяє посиленню індивідуального звучання голосів як у мелодичному, так і метро-ритмічному плані:

Музична партитура другого куплету пісні. Вона складається з чотирьох систем нот. Перша система містить вокальні партії тенора (Т) та баритона (Б) з ліричними текстами: "2. Ко-зак мо-ло-день-кий та вра-жі-ї лю-ди". Під ними наведено динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t*. Друга система продовжує вокальні партії з текстами: "ко-зак мо-ло-день-кий та вра-жі-ї лю-ди". Динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t* вказують на зміну темпу та динаміки. Третя система містить вокальні партії тенора (Т) та баритона (Б) з текстами: "2. Ко-зак мо-ло-день-кий хо-див до дів-чи-ни та вра-жі-ї лю-ди". Динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t* вказують на подальше посилення. Четверта система містить вокальні партії сопрано (С), альту (А) та тенора (Т) з текстами: "ко-зак мо-ло-день-кий хо-див до дів-чи-ни та вра-жі-ї лю-ди". Динамічне позначення *mf* та гармонічний рядок *s* D *t* вказують на подальше посилення. Також вказано "Імітація" та "основна мелодія".



Структура другого куплету складається з 4-х тактів, а форма третього, кульмінаційного, куплету знову має 6 тактів. Однак це вже не початкові 4+2, а скоріше 2+2+2, де перший 2-такт виводить музичний образ на динамічну вершину, другий несподівано перемикає образ у зону лірико-психологічної кульмінації. Це знаходить прояв у різкій зміні фактури з хорового *tutti* на тихе, але дуже проникливе звучання фрази тенора соло **“як милу зустріну”** на тлі повільного руху решти голосів хору, що поступово стишуються. Важливо наголосити, що саме тут, у зоні *“тихої кульмінації”*, в діатонічну інтонаційну систему гармонічної вертикалі автор додає тонкі і виразні хроматичні ходи, що пов'язані не стільки з ладом, скільки з функціонально-тональним мисленням епохи класицизму та романтизму. Третій 2-такт неспішним звучанням повного складу хору заспокоює і завершує цю динамічно насичену і драматургічно важливу частину форми.

Четвертий куплет за змістом і формою виконує функцію репризи. Він знову повертає і закріплює головний розповідний образ твору.

Лірична щедрівка **“Павочка ходить”** розпочинається невеличким 2-тактовим хоровим вступом, що не має каденції, і безпосередньо вливається в невимушену за характером мелодію першого куплету пісні. Це соло виконує сопрано на тлі тонкої і прозорої фактури хору. Особливої інтонаційної виразності надає музиці використання мінорного ладу (f-moll) з підвищеним IV ступенем, що є характерною рисою багатьох гуцульських пісень. Це стосується як мелодії сольного голосу, так і гармонії хорового супроводу. Хоча, якщо у першому випадку (3-й такт) ця альтерація носить суто горизонтально-ладове забарвлення, то у хоровому звучанні (5-й такт) підвищений IV ступінь більш пов'язаний з логікою гармонічної вертикалі, що складається у наступну функціональну послідовність: $DD^4_3 - II^4_3 - t^6_4 - II^6_5 - D - 7 - t$:



3 такт *mf* Сопрано соло

1. Па - воч - ка хо - дить, пі - р'яч - ко гу - бить.
 2. За - не - ю хо - дить, крас - на ді - вонь - ка.
 5. А звив - ши ві - нок, по - нес - ла в та - нок.

p М...

5 такт

Щед - рий ве - чір доб - рим лю - дям.

DD⁴₃ П³ t⁴ П⁵ D- t Кінець

У структурному відношенні куплет пісні складається з 4-х тактів, які своєю чергою поділяється на два 2-такти: перший сольний – *зачин*, другий хоровий – *відповідь*. У наступних 3-у та 4-у куплетах функція солістки переходить до жіночого хору. Форма куплету зберігається, а гармонізація дещо змінюється: голосоведіння *зачину* стає щільнішим і хроматично насиченішим, а в хоровій *частині-відповіді* з'являється нове для цієї обробки відхилення у паралельний *As-dur*. Гармонічний аналіз цього розділу додається нижче:

7 такт *f* *каденція у натуральному мінорі*

3. Пі - р'я зби - ра - є, в ру - кав хо - ва є.
 4.3 ру - ка - ва бе - ре, ві - ноч ки пле те.
 t t₂ ^{VI}₇ П³₃ t⁴ П⁵ (K)t⁴ d t

9 такт *f*

Щед - рий ве - чір доб - рим лю - дям.

П₆ D₇ → П₃ t⁵ П₆ D t



Окремого коментаря потребує каденція *зачину*: замість гармонічної D, яка використовувалась протягом всього твору, автор вдається до нового ладового закінчення музичної фрази – з м'якшим звучанням натуральної мінорної доміаннти. При цьому K⁶₄, що передує цій ладовій “d”, у даному випадку слід класифікувати як t⁶₄, що більше відповідає старовинному аутентичному звучанню народної пісні.

Обробки пісень народів світу

Обробки пісень народів світу – це окрема група пісень, різних за характером і образним змістом. Вони уособлюють особливий колорит певної культури, яку представляють і носієм якої являються. Іспанська “Хота” – хоровий чотириголосний твір. Корейська “Аріран” написана для соліста у супроводі хору. Словацька “Вже весна” – хоровий твір із супроводом баяна, написаний В. Самойленком. Мексиканська “Світанкова” – хорова під супровід баяна (О. Литвиненко). Французька жартівлива “Жайвір” – для соліста та хору під супровід баяна (А. Кулик).

Усі пісні можуть бути матеріалом для гармонічного аналізу в курсі “Гармонія”, деякі з них доцільно ввести до курсу “Історія зарубіжної музики” під час вивчення національних культур, зокрема Іспанії та Франції.

Отже, розглянемо особливості гармонічної мови кожної з пісень.

ХОТА

Іспанська народна пісня

Український текст А. Демиденка

Написана у тональності C-dur і розмірі $\frac{3}{4}$. Але на цьому порівняння з традиційною і відомою нам хотою завершуються, і в силу вступає творча фантазія композитора.

Згадаємо, що таке хота.



Хота (іспанською *jota* – “жота”) – іспанський і каталонський народний танець з тридольним музичним розміром¹. Класичний тип – арагонська хота – існує в трьох видах: як танець зі співом, як самостійна пісня і як інструментальна п'єса. Танець має запальний характер, із підстрибуваннями. А от пісенний твір загалом значно стриманіший у темпах.

Форма тексту арагонської хоти будується на коплі (чотиривірш), який складається з 7 музичних фраз по 4 такти кожна, і їхньому певному повторенні (2 – 1 – 2 – 3 – 4 – 4 – 1). У хоті А. Авдієвського ми теж спостерігаємо словесний чотиривірш, але повторення рядків має іншу схему (1 – 2 – 3 – 4 – 3 – 4 – 1 – 2).

Для арагонської хоти характерне чергування строф на тоніко-домінантовій гармонії та суто мажорний лад. У А. Авдієвського спостерігаємо цікаві гармонічні поєднання, які зовсім далекі від тоніко-домінантової схеми. Розглянемо перше речення (4 такти):

– часті звучання мінорних тризвуків – тризвук VI ступеня на сильній долі 2 такту, тризвук II ступеня у 4 такті;

– D₉ із альтерованою ноною як відхилення у тональність d-moll (3 такт).

Наприклад,

Повільно
p

С.
А.
Т.
Б.

D₉ → II

Або у другому реченні:

– насиченість септакордовими звучаннями (II₆₅ – D₂ – II₇ – D₉);

¹ Її появу датують XVII століттям, хоча назва вперше з'являється в 1779 в тонаділлі “Літні пригоди” (Los pasajes del verano) П. Естеве-і-Грімау. Генетично хота пов'язана з культом Піларської Божої Матері – святої покровительки Арагона – і зі святами на її честь, що вказує на Арагон як район початкового формування хоти. На початку XIX ст. вона поширилася по всьому півострові, проникла на Балеарські і Канарські острови і була завезена у 1820 р. в Аргентину, у 1840 р. – в Мексику, у 1847 – в Перу. У XX ст. дослідники нараховують на території Іспанії до 100 різновидів хоти.



– плагальний каданс першого куплету (II₇ – T).

Загалом, якщо порівнювати різні види хоти, то в гармонічному відношенні ця пісня більш близька до валенсійської хоти, якій притаманні відхилення у мінорні тональності. Такі ж чергування мінору і мажору спостерігаються і в кастильській або естремадурській хотах. Зазвичай в них відсутні тривалі розспіви складів тексту і рідко зберігається порядок чергування віршованих рядків копли.

Даний твір можна використовувати в курсі “Гармонія” для аналізу поєднання септакордів II та V ступенів, фонізму та застосування D₉, як приклад плагального кадансового звороту.

Також доречним буде його вивчення в курсі “Історія зарубіжної музики” у темі “Іспанська музична культура”, яка вивчається на 3 курсі.

АРІРАН

Корейська народна пісня

Український текст А. Демиденка

Написана у тональності B-dur та розмірі 3/4. Для сопрано-соло та змішаного хору. *Аріран*¹ – одна з найбільш популярних корейських народних пісень. Її слова і мелодія виражають одну з корейських національних рис “хан” – почуття смутку і болю до несправедливості та бажання усунути таку несправедливість. В залежності від регіону відрізняються темп та слова. Зазвичай темою пісні є нещасне кохання, проте інколи оспівуються ненависть до соціального устрою та нерівності, любов до батьківщини та відраза до її ворогів.

Форма пісні куплетно-строфічна. Її текст поділяється на приспів, який звучить на початку твору:

*Аріран, Аріран – біла гора,
На перевал мій коханий пішов,*

¹ Аріран, про який співається в пісні, є назвою легендарної гори. Її іменем названо багато вершин на всьому Корейському півострові. Припускають, що перейменування вершин відбулося внаслідок популярності пісні “Аріран”.



та два куплети. Але в музично-тематичному матеріалі мелодія першої строфи “Аріран, Аріран” повторюється і в куплеті. Таким чином, куплет складається із нової мелодії (4 такти) та її повторення, що звучала у приспіві (4 такти+ 4 такти).

В основі твору мелодія, побудована на звуках мажорної пентатоніки. Автор обробки вміло поєднує нескладну мелодію з яскравим та самобутнім гармонічним звучанням у партії хору. У гармонічному відношенні твір насичений нонакордами домінантової групи (DD₉), зустрічається альтерація нонакорду (DD₉ з пониженою терцією, D₉ з підвищеною квінтою), у 2-й строфі куплету барвисто звучить IV₇, у 3-й строфі – гармонізація верхнього тетракорду вниз. Автор використовує фонізм секундакорду II ступеня гармонічного мажору не лише як тимчасове завершення одного з музичних рядків. Але ця ж сама гармонія (натуральний мажор) звучить наприкінці твору на словах “Аріран, Аріран” у додатковому розділі (останні 4 такти), який містить імітаційне проведення основної інтонації твору. Ця легка для запам’ятовування мелодична фраза проходить в усіх голосах і затихає на PP в партії хору.

Проаналізуємо гармонічні поєднання акордів за строфами:

A (1-4 такти): T – VI – DD₉ – D₄₃,

Повільно
Сопрано соло
trp

А - рі-ран, А - рі-ран - бі - ла го - ра, на

С.
А.
Т.
Б.

Т VI DD₉ D₄₃ D₇ Т

A₁ (5-8 такти): T – D₇ → IV₆₄ – II₂ – T – II₂ гарм. – T,



B-dur

на пе-ре-вал мій ко-ха-ний пі-шов.

такт 5

T D⁷⁵ → IV⁶ II₂ T II₂ гарм. T

B (9-12 такти): T – D₇ → DD₉ – D₇,

1. По-вен мі-ся-цю, зо-рі-на-мис-тось-ки,

такт 9

T D₇ → DD₉ D₇

A₁ (13-16 такти): T – IV₇ - T – II₂ гарм. – T,

B₁ (17-20 такти): T – III₆₄ – VI₇ – DD₉ – III – D₄₃,

A (21-24 такти): T – T₆ - IV₇ – D₇ - T – II₂ гарм. – T.

Як бачимо, автор використовує сміливі гармонічні поєднання, що не йдуть всупереч законам класичної гармонії. А тимчасові короткі відхилення у тональності I ступеня спорідненості (це тональності до-мінор та мі-бемоль мажор) стають справжніми гармонічними знахідками та родзинками цього твору.

Даний твір можна використовувати в курсі “Гармонія” для аналізу септакордів побічних ступенів та їхній фонізм на прикладі хорової музики, допоміжні звороти з акордами II ступеня та їхні особливості використання у різних частинах форми музичного твору, відхилення у тональності I ступеня спорідненості.

Також доречно запланувати ознайомлення з цим твором у програмі предмета “Історія зарубіжної музики” – як тему “Корейська музична культура” для самостійного опрацювання.

ВЖЕ ВЕСНА

Словацька народна пісня

Супровід В. Самійленка

Український текст А. Демиденка

Тональність Es-dur, розмір 2/4. Обробка написана для чоловічого хору в супроводі баяна. За жанром пісня поєднує в собі елементи танцювальної та військово-трудоваї пісні. Запальний розмір доповнює синкопована ритміка. Гармонія теми вступу не вирізняється яскравістю. Автор підкреслює її танцювальний початок нескладним супроводом “бас-акорд” та гармонічною підтримкою, в основі якої три гармонічні функції – Т, S, D.

Перший рядок куплету має 6 тактів. Нескладну мелодію доповнює група тризвучних та чотиризвучних акордів: “Вже весна на полях, гей, хлопці йдуть орати”:

Es-dur
mf

т.кст 7

mf

mp

Т Б

Т D₇ Т S III₆ D₇ Т Т₆ Т

Т D₇ Т S III₆ D₇ Т Т₆ Т.

Другий рядок містить відхилення у тональність домінанти Сі-бемоль-мажор (B-dur): D₇ – Т – D₆₄=K₆₄ – D₇ – Т.

Тричі повторюється рядок “Мене в військо беруть”. Кульмінаційним звучить саме третє проведення рядка “Мене в військо беруть, гей, будуть муштрувати”, бо в ньому повторюється початкова мелодична інтонація, і цей рядок виконує репризну

функцію у формі. Гармонія не ускладнена і будується на поєднанні тризвуків основних функцій: T, S, D.

Даний твір можна використовувати в курсі “Гармонія” для аналізу поєднання тризвуків головних ступенів ладу (T, S, D).

СВІТАНКОВА

Мексиканська народна пісня

Супровід О. Литвиненка

Український текст А. Демиденка

Ця пісня поєднує в собі традиції мексиканської пісні та маньянітас (від іспанського mananitas – ранок) – латиноамериканської пісні вітального характеру типу серенади.

Тональність As-dur. Форма куплетна з інструментальним вступом у темпі вальсу. Від мексиканських пісень запозичений вальсоподібний супровід у розмірі $\frac{3}{4}$, основний же принцип мелодичного розвитку – періодична повторність із певною мелодичною монотонністю. Приспів має вальсові жанрові витоки.

Гармонія нескладна, в основному будується на автентичному звороті: T – D, D – T. Домінантова функція представлена у вигляді тризвуків та їхніх обернень, обернень D₇. Рідше зустрічається S-ва функція: лише у першому реченні першого куплету (9 такт).

mf

As-dur

Т. Б.

такт 5

О пре-крас - ні ма-нья - ні - тас - сві-тан - ко - ві - ї піс - ні. Лю-бить

mf

Б

Т D₃ D₇ Т S

Мек - си-ка при - віт - на вас, ма-нья - ні - тас яс - ні. ...Бен - те - жить у - се нав -

7 Б 7 Б 7 Б 7

III₂ D₇ Т III₂ S₄ Т D₃ D₇

Особливої уваги заслуговує акорд зм.VII₂ у тональності II ст. (b-moll), який звучить на словах “В цей день вона нарядилась”. Але розв’язка не настає, і акорд переходить у D₇ основної тональності. Це справжня гармонічна знахідка і родзинка всього твору.

Даний твір можна використовувати в курсі “Гармонія” для аналізу поєднання тризвуків головних ступенів (T, S, D).

ЖАЙВІР

Французька жартівлива народна пісня

Супровід А. Кулика

Український текст А. Демиденка

Пісня написана в дусі жартівливих народних. Характер запальний, веселий. Форма куплетна. В невеликому інструментальному вступі (8 тактів) наявні звукозображальні ефекти пташиних перегуків та викладене перше речення основної мелодії.

В хоровій фактурі цей же ефект звуконаслідування передається у вигляді поліфонічних імітацій. Спочатку тема звучить у соліста (бас), а хор співає підголоски (перші чотири такти).

Бас соло

F-dur *ff* *mf*

О жай - во-ре мій, жай - во-ре хо-ро - ший, дай те-бе я жай - во - ре мій,

С. *f* *mf* *mp* О жай - во - ре мій, жай -

А. *f* *mf* *mp* О жай - во - ре мій, жай -

Т. *f* *mf* *mp* О жай - во - ре мій, жай -

Б. *f* *mf* *mp* О жай - во - ре мій, жай -

такт 9

О жай - во - ре мій, жай -

D T D VI

Потім основну тему підхоплює хор, і вона звучить насичено у чотириголосі. Гармонічна лінія проста, що характерно для жартівливих пісень: тоніко-домінантова опора.

Яскравого колориту додають унісонні перегуки між солістом та хором наприкінці куплету.



тро - шеч-ки те - бе скуб-ну - Кінець за яс - ну го - ло - ву...
тро - шеч - ки те - бе скуб - ну за яс - ну го - ло - ву...
Кінець

В цілому такі імітаційні перегуки додають жартівливості, гумору та грайливості до загального характеру пісні в цілому. Звучить вишукана гумористична замальовка.

Даний твір можна використовувати в курсі “Гармонія” для аналізу поєднання тризвуків головних ступенів (Т, S, D).

Оригінальні твори для хору

Окремою групою творів є авторські композиції А. Авдієвського. Вони представляють яскравий і самобутній стиль композитора, його витончену увагу до деталей, яка проявляється на всіх рівнях: як гармонічному, поліфонічному, так і мелодичному та колористичному. Ця група представлена чотирма творами на слова відомих українських поетів та однією щедрівкою: “Над широким Дніпром” на слова В. Лагоди, “Колискова” на слова Л. Українки, “Сієм, сієм” та “Сніг біліє” на слова М. Сомы, “Привітальна” на слова А. Шкурата.

КОЛИСКОВА

Слова Лесі Українки

Це колористична мініатюра та невеличка драматична замальовка, яка написана в традиціях хорового стилю М. Леонтовича.

Форма строфічна з прихованною тричастинною структурою: АВА₁, де А – 1 та 2 куплети, В – 3 та 4 куплети, А₁ – 5 куплет.



Тональність d-moll. Твір написаний для сопрано-соло та мішаного чотириголосного хору. Цікаве поєднання Фа-мажорного педального супроводу в партії чоловічих голосів та ре-мінорної мелодії у партії соліста. Цей ефект ми вже зустрічали у творах А. Авдієвського раніше. Зокрема, композитор змішує ладову функційність і показує її бінарну (подвійну) природу.

Помірно
♩ Сопрано соло

Ба - ю, бай, ба - ю, бай, ба - ю, бай, ба - ю, бай,
Ба - ю, ба - ю, ба - ю, ба - ю,
ки-нув до нас,
що то пе-чаль;
ба - ю, бай.
ба - ю, ки-нув до нас,
що то пе-чаль.

У невеликому вступі звучать заколисуючі мотиви “баю, бай” у тоніко-субдомінантових функціях. Загострення гармонії відчувається у 6 такті в партії хору на словах “кинув до нас”.

Далі гармонія стає більш традиційною: IV – К – D₇ – t. І ось лише тут звучить вперше тоніка основної тональності ре-мінор. Але на словах “пізній бо час” з’являється акорд D₇ з відхиленням у До-мажор, що переходить у D₇ Фа-мажорної тональності. І, таким чином, перший куплет завершується на домінанті Фа-мажору, і з нього ж починається повтор у другому куплеті.

Драма розвивається у третьому куплеті, який виконують жіночі голоси. Перша кульмінаційна хвиля з’являється у третьому куплеті на словах “Лихо не спить!”, які двічі повторюються і звучать на *forte*

із найвищим звуком “мі” другої октави у мелодії. Збільшені секунди додають напруженої гостроти і підкреслюють надричність та драматизм тексту.

3. Тяж - ка го - ди - нонь - ко! Гір - ка хви - ли - нонь - ко! Ли - хо не спить,
4. Со - ром хи - ли - ти - ся, до - лі ко - ри - ти - ся! Час твій при - йде,

ли - хо не спить... час твій при - йде... Ле - Ле

ли - хо не спить... час твій при - йде...

Надзвичайно напружена кульмінація у четвертому куплеті припадає на слова “час твій прийде”.

ПРИВІТАЛЬНА

Слова А. Шкурата

Написана для мішаного хору. Форма куплетна. Характер урочистий.

Тональність D-dur.

Пісня має заспів у партії альтів, який починається з характерної “закличної” квартової інтонації. У другому рядку куплету до альтів плавно приєднуються сопрано і тенори. Лише третій та четвертий рядки звучать у повній гармонії разом із басами. Саме третій рядок є кульмінаційним у кожному куплеті.

Насичений гармонічний план створюють ефекти широти і простору: T – S – II₇. Цьому сприяє і відхилення у тональність II ступеня (мі мінор), яке починається з прохідного звороту (VII₇ – VI₆₄ – VII₆₅), приходять до K₆₄ – D₂ – t₆ – t і через акорд D₉ повертається в основну тональність D-dur.



Цікавим у тональному відношенні бачиться вирішення закінчень кожного куплету. В передостанньому такті звучить відхилення у паралельну тональність – h-moll (сі мінор). Неочікуваним стає зіставлення тональностей на межі куплету зі зміною ладу від похмурого мінорного (наприкінці куплету) на піднесений мажор (на початку наступного куплету).

D-dur e-moll D-dur

С. А. Т. Б.

mf

такт 6

Ми, дру-зі, вас бла-го-слов-ля-єм на мир, на шас-тя, ра-дість і доб-

ро. Ми

T D7 → S II7 VII7 VI7 VII6 → K6 D2 t6 t=II D7 T

Пісні “Сієм, сієм” та “Сніг біліє” є прикладами авторської стилізації різдвяних щедрівок. Обидві пісні створено А. Авдієвським на тексти М. Сома.

Жартівлива пісня “Сієм, сієм” написана в куплетно-варіаційній формі. Однак її структура має певні особливості. Це пов’язане з побудовою поетичної строфи, що складається з неквадратних п’яти рядків. Перших два А. Авдієвський трактує як унісонний заспів жіночого хору, заснований на подвійному повторенні простої рухливої мелодичної заспівки в основній тональності E-dur. Наступних два рядки несуть у собі певні елементи розвитку – постійна гра зі змінною метро-ритму, перехід до чотириголосного гармонічного складу фактури, що доповнюється



поліфонічними підголосками. Цікавою є і гармонічна послідовність, яка, на перший погляд, за своєю акордиккою є простою, але за функціональною логікою – абсолютно не типовою. Спочатку (5 такт і далі) кожна фраза, що починається з S_6 і призводить до T_6 . За третім разом музичний образ рухається далі і здійснюється модуляція у S напрямі з використанням спільного ($S_6=T_6$) та двох модулюючих акордів (II_6-D_7 у тональності $A-dur$). Але останні дві фрази строфи несподівано повертають нас до головного устою пісні і закріплюють основну тональність $E-dur$.

Е-dur Гей!
C. A. *f*
такт 5 Сій - ся, ро - ди - ся, жи - то і пше - ни - ця, ра - діс - тю по - леч - ко
T. B. *f*
A-dur E-dur $S_6=T_6$
та й за - ко - ло - сить - ся. З Но - вим ро - ком, з но - вим шас - тям!
 II_6 D_7 T=S II D T S II D T

Пісня “Сніг біліє” за своєю побудовою є повним аналогом попередньої пісні “Сієм, сієм”. Вона має ту ж саму куплетно-варіаційну форму, ту ж саму змінну метрику. Тут так само тональний план і метрична організація музики постійно змінюються, що надає твору особливої яскравості і неповторності. Але між цими піснями є й деякі суттєві відмінності. У початковому жіночому зачині А. Авдієвський обирає замість унісону терцеву втору. Зовсім по-іншому виглядає і гармонічна послідовність, яка у даному разі побудована на співставленні паралельно-перемінних ладів мажору і мінору. Загалом, гармонічна мова тут дещо складніша, вона базується на поєднанні функціональної та модальної систем мислення. Початкова тональність заспіву $C-dur$, але закінчується



фраза у паралельному a-moll. І ця тональність залишається домінуючою для всього наступного розділу.

Далі, у звучанні повного хору (такт 7), ми спостерігаємо спочатку відхилення у тональність e-moll (натуральна домінанта в a-moll). Слід за цим іде її співставлення з d-moll'ним акордом (що є субдомінантою a-moll). Наступний тризвук VII натурального ступеня сприймається нами нібито D до початкового C-dur, але замість логічного розв'язання наступає його зворотній крок до попередньої a-moll'ної субдомінанти, і лише після цього, за другим разом, здійснюється розв'язання побічного D₇ у тональності III ступеня (C-dur). Заключний кадансовий зворот закріплює в якості головної тональність a-moll.

The image displays a musical score for the song "Над широким Дніпром". It consists of two systems of music. The first system is labeled "a-moll" and "такт 7". It features a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment (Tenor/Bass). The lyrics are: "щед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір, мі - сяць - мі - ся чень - ко. Щед-рий з тан - ця - ми й піс - ня - ми. доб - ро - ї на - ді - ї. ніж - нос - ті - лю - бо - ві." The piano part includes chord markings: D → d, D → d, s, and VII^o. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "ве - чір, доб-рий ве - чір, мі - сяць - мі - ся - чень - ко. з тан - ця - ми й піс - ня - ми. доб - ро - ї на - ді - ї. ніж - нос - ті - лю - бо - ві." The piano part includes chord markings: (1-4), Щед-рий ве - чір, доб - рий ве - чір, s₆, II^o, D₇ → III, II₅, K, D₇, and t.

Пісня “Над широким Дніпром” на слова В. Лагоди. Структура пісні традиційна для творчості А. Авдієвського: два куплети, що точно повторюються, і третій, в який автором вносяться невеличкі зміни, насамперед фактурні. Заспів починається жіночою групою хору. Мелодія, що рухається у чотиридольному розмірі, звучить розмірено і повільно. Цьому образу також сприяє світла і



впевнена діатоніка тональності C-dur, що господарює протягом усього заспіву.

Наступна частина звучить жвавіше: чотиридольний такт змінюється дводольним, з'являються вісімки та шістнадцятки. Гармонічна схема розділу, що здійснює модуляцію у паралельну тональність a-moll (з такту 9), виглядає наступним чином: S – T – D₇ → (S) II = s тональності a-moll – t – D₇[#] – t. Протягом твору автор вводить також деякі підголоскові елементи поліфонії та секвенційні засоби розвитку.

Методичні рекомендації

Отже, розкривши цінність та важливість використання запропонованих творів із творчого доробку А. Авдієвського, зацентруємо увагу на їхньому використанні у циклі музично-теоретичних дисциплін, зокрема заняттях з “Гармонії”, “Поліфонії”, “Аналізу музичних творів”, а також в курсах “Історія української музики” та “Історія зарубіжної музики”.

Гармонія

Характерною рисою всіх пісень є неординарна гармонічна палітра використання як елементарних акордових поєднань, як от T – S – D, так і яскравих альтерованих септакордів, відхилень у тональності I ступеня спорідненості. Тому перш за все потрібно



запропонувати ці твори студентам для гармонічного аналізу з метою виявлення самотності гармонічного стилю композитора.

Поліфонія

Хорова фактура пісень А. Авдієвського насичена елементами поліфонії. Автор майстерно використовує поєднання сольних та хорових фрагментів, що надає деяким композиціям просторового ефекту, широти. Крім того, використання різних поліфонічних елементів, таких як імітаційний вступ голосів, підголоскова поліфонічна техніка, у поєднанні з використанням різних видів багатоголосся виокремлює деякі пісні і робить їх яскравішими саме за рахунок поліфонізації фактури. Тому доцільним є використання поліфонічного аналізу пісень А. Авдієвського як взірцевого матеріалу.

Аналіз музичних творів

Проаналізувавши вище названі пісні, ми бачимо, наскільки широким є ареал використання в них музичних форм. В основному весь матеріал спирається на прості форми, зокрема період, куплетну, куплетно-строфічну та куплетно-варіаційну та тричастинну. Але й більш дрібні елементи музичної мови (речення, фраза, мотив) заслуговують на досконалий аналіз. Тому поряд із цілісним аналізом творів можна запропонувати студентам зробити аналітичний огляд елементарних форм.

Історія української музики

Вивчення творчої постаті Анатолія Авдієвського та аналіз вибраних пісень буде доцільним ввести до програми курсу Історії української музики. А саме, до її другого розділу “Музична культура України другої половини ХІХ – середини ХХ століть” у лекційному матеріалі та запропонувати як тему для аналітичного розгляду в самостійній роботі.

Історія зарубіжної музики

Особливу групу творів А. Авдієвського складають п'ять творів із циклу “Пісень народів світу”. Найбільшої уваги заслуговують “Хота” та “Жайвір”, і їх можна використати під час вивчення тем про іспанську та французьку музичні культури. Інші пісні як приклади

корейської, словацької та мексиканської культури можна запропонувати студентам для самостійного опрацювання.

2.2. Обертонно-інтонаційний аналіз обробок українських народних пісень Анатолія Авдієвського на заняттях з сольфеджіо

“Музична інтонація має бути усвідомленою”

А. Авдієвський

Українська народна пісня і Герой України Анатолій Авдієвський – це фактично тотожні поняття. В одному з інтерв'ю він сказав: “Народ наш мудрий, і такі ж його пісні. Багато з них мають вражаючу драматургію, глибоке філософське звучання. Це – не лише художня цінність, а й історія наша. Без розуміння і справжньої поваги до цього феномена наші патріотичні гасла нагадуватимуть бурю у склянці води” [4, с. 9].

Любов до української пісні, відчуття витонченості та глибоке знання її суті пронизувало людське і творче життя Великого Маестро. Ця любов отримала конкретний вираз у великому творчому доробку, де народні мотиви вдало синтезуються із сучасними прийомами композиторського письма та аранжування.

Будучи безкомпромісним прихильником зонно-натурального строю, у своїй виконавській та композиторській діяльності А. Авдієвський створював такі звучання, які не завжди можливо відтворити за допомогою сучасної системи нотного запису. Він вважав, що справжній музикант усі тонкощі повинен відчувати Душею, Серцем, вимагав від музикантів, особливо від вокалістів, технічно досконалого виконання. Якщо не зовсім добре звучало, він лагідно, майже по-батьківськи, казав: “Ну-ну... Ви ще трошки попрацюйте, і воно обов'язково вийде”.

У даному посібнику на прикладі обробок народних пісень А. Авдієвського пояснюються деякі мелодико-інтонаційні



закономірності горизонтально- та вертикально-просторових інтонаційних поєднань. При цьому система взаємозв'язків, що виникає між окремими звуками, фразами та реченнями, утворює єдине ціле – художній твір.

Акустичну основу сприйняття музичного мистецтва утворює система резонансів обертонового звукоряду.

Означена система виникає з природної єдності всіх ступенів тональності і ґрунтується на принципі фізичного резонансу та особливостей слухового, фізіологічного та психологічного сприйняття цього резонансу. Елементарна теорія музики розглядає обертоновий звукоряд лише як систему утворення тембральних складових, тобто як фізико-математичну категорію та її похідну – спектральність музичного звуку. Як виявилось, обертоновий звукоряд є не тільки математично-цифровим рядом звукових новоутворень – обертонів (у фізиці це поняття має назву “гармоніка”). Він становить чітку, строгу систему тримірних координат, в яких знаходиться музичний звук як фізичне явище згущення та розрідження повітря.

Дослідження обертонової системи як фізичного поняття та музичного явища звукових утворень призвело до висновку, що ладове тяжіння має конкретне фізичне пояснення, яке ґрунтується на основному законі гравітаційного тяжіння і пояснює зміст поняття “устой – неустой”. Як наслідок, довелося використати вираз “фізична маса звуку”, зміст якого полягає у наступній закономірності: чим вищий порядковий номер обертону, тим меншу фізичну масу він має. Натомість енергетична насиченість кожного наступного обертону зростає зворотно пропорційно його масі. Відтак стає зрозумілим те, яким чином кожний окремо використаний звук та його інтонаційне оточення взаємно впливають на формування кінцевого музичного образу. Відтак з'явився надзвичайно дієвий методично-виконавський інструмент впливу на процес формування та перебігу музичного матеріалу.

У процесі дослідження цих питань виникло розуміння того, чому і як утворюється поняття “музична функція” та функціональні



зв'язки як вища музична категорія, а не лише як зв'язок між акордами.

Отже, основними положеннями обертоново-інтонаційної теорії є наступні:

1. Обертоновий звукоряд відіграє загальну стратегічно-організуючу роль в основній тональності твору.

2. Найменші порушення пропорцій, закладених в обертоновому звукоряді, викликають відчуття тьмяності та незрозумілості перебігу музичної думки в процесі виконання та слухового сприйняття твору. У музикантів це називається “твір не прозвучав”.

3. Фізична маса звуку має тактичне значення, сутність якого зводиться до оволодіння навичками динамічних пропорцій кожного окремого звуку та його оточення, оскільки чим більша маса, тим більша її гравітаційна сила.

У цьому розділі навчально-методичного посібника здійснено спробу максимально доступно, частково спрощено пояснити та проаналізувати мелодику обробок українських пісень, спираючись на фізичні закони музичного звуку, які використовував у своїй композиторській та виконавській діяльності Великий Маєстро – Анатолій Авдієвський.

Ці твори доцільно використовувати як дидактичний матеріал на заняттях з сольфеджіо, зокрема:

- під час читання з листа;
- з метою напрацювання точних відчуттів та навичок ладо-функційних зв'язків;
- для удосконалення ладо-тонального інтонування та розуміння прихованих інтонаційних залежностей у сольному та ансамблевому виконанні;
- як матеріал для слухового аналізу та написання одно-, дво-, та триголосних музичних диктантів.

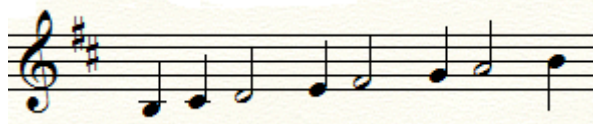
1. “Ой не плавай, лебедоньку”

Хорова обробка української народної пісні “Ой не плавай, лебедоньку” написана в тональності h-moll. Слід відзначити, що



тональність мелодичної лінії не виходить за рамки натурального h-moll, проте у гармонічному супроводі в середній частині зустрічається паралельний D-dur.

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору.



Ступеневий аналіз розкриває залежність натурального мінору від III ступеня обертонового звукоряду “**D**”, а саме:

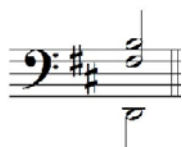
Таблиця № 1

Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
cis	ввідний тон	15	1
C	міксолідійський	7, 14	2
h	субмедіанта=(t)	13	1
A	D	3, 6, 12	3
gis	лідійський	11	1
Fis	медіанта	5, 10	2
e	ввідний тон	9	5
D	T	1, 2, 4, 8, 16	5
g	S	- 3	-3

Мелодична лінія твору охоплює діапазон октави “**h - h¹**” і складається з двох трихордів “**h - cis - d**” та “**fis - g - a**”, розташованих на відстані квінти “**h - fis**” один від одного. Верхня тоніка “**h**” є октавним обрамленням тональності натурального h-moll.

Сума всіх звуків мелодії складає обертоновий звукоряд “**D**” з пропущеними тонами: два 7-х обертони “**c**”, один – 9-й обертон “**e**” та один 11-й обертон “**gis**”. Субдомінанта “**g**” є -3 (мінус третій) унтертон для тоніки “**D**”.

Тональне настроювання в h-moll виконується інтонаційною матрицею: “**D - fis - h**”, яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.



Вона складає 1t_6 – тонічний секстакорд у мелодичному положенні прими. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно правил нотації, а саме: “**D**” – Велика октава, “**fis** та **h**” – мала октава.

Перша фраза твору – це двічі повторений трихорд “**h - cis - d**” = $1t+1/2 t.$ = в. 2 +м. 2. з низхідним заповненням першої висхідної малої терції (м. 3) “**h - d**”.



В обертоновому звукоряді D це є слабкі (легкі) обертони: “**h**” – 13 обертон, “**cis**” – 15 обертон, “**d**” – 16 обертон. Зміщення логічного акценту на “**cis**” – 15 слабкий обертон – після прохідної тоніки створює легкість звучання, незважаючи на нижню теситуру мелодичної лінії. Під час інтонування цього звороту необхідно врахувати, що велика секунда (в. 2 I-го ступеня) “**h - cis**” є широким тоном (+14 центів), а низхідна мала секунда (м. 2 III-II ступені) “**d - cis**” вузький інтервал (-10 центів).

Другий трихорд складається з сильних обертонів тональності D, а саме: “**fis**” – терція (5,10), “**g**” – низька прохідна унтертональна субдомінанта (-3) та “**a**” – квінта (3,6,12). Триразове повторення квінти “**a**” створює вагоме відчуття паралельного D-dur “**fis - g - a - a - a**” = $1/2t + 1 t.$ Цей трихорд є дзеркальною конструкцією до першого трихорду і при інтонуванні слід звернути увагу на те, що мала секунда “**fis - g**” є вужчою на 10 центів, а велика секунда “**g - a**” є ширшою на 14 центів:





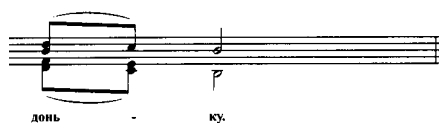
Сума цих двох трихордів складає гексахорд, який виглядає як симетрична інтонаційна конструкція з важливим цілотноним центром великої секунди:



a + h:

$$(1/2T+1T) + (1T+1/2T)$$

Інтонація “**d** - **cis** - **h**” відіграє роль замикання всієї мелодичної лінії:



На заняттях сольфеджіо слід звернути увагу на дві горизонтальні чисті квінти “**h - fis**” (I-V ступені – основна тонічна квінта h-moll) та “**d - a**” (III-VII ступені – основна опорна квінта паралельної тональності “**D**”), які є важливим інтонаційно-організуючим фактором, а саме – основи цих квінт закладені у першому трихорді, а їхні резонансні вершини відкриваються у другому трихорді мелодії. В той же час ці квінти розташовані перехресно одна відносно до іншої і складаються з основних обертонів ряду “**D**”, що є додатковим скріпним фактором. Слід пам’ятати, що найменша похибка в інтонуванні цих обертонально широких натуральних квінт призводить до фальшивого кінцевого звучання всього твору.

2. “Думи мої, думи мої”

Хорова обробка пісні “Думи мої, думи мої” написана в тональності h-moll. Слід відзначити, що тональність мелодичної лінії не виходить за рамки натурального h-moll, у той час як у гармонічному супроводі зустрічаються різноманітні лади, а саме: гармонічний мінор $\sharp VII$ – “**ais**”, паралельний мажор, дорійський (“**gis**”) та фригійський (“**c**”) лади.

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору.



Ступеневий аналіз відкриває повну залежність натурального мінору від III ступеня – обертонового звукоряду “**D**”, а саме:

Таблиця № 2

Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
cis	ввідний тон	15	1
C	міксолідійський	7, 14	2
h	субмедіанта=(t)	13	1
A	D	3, 6, 12	3
gis	лідійський	11	1
Fis	медіанта	5, 10	2
e	ввідний тон	9	5
D	T	1, 2, 4, 8, 16	5
g	S	- 3	-3

Хроматизми гармонічного супроводу з’являються як додаткові новоутворення основних ступеневих величин ладо-тональності “**D**”:



- “**ais**” – 5-10 обертон від терції D-dur, “**fis**” – своєрідна “подвійна терція”;
- “**dis**” – 11 (тритоновий) обертон для домінанти “**A**” в D-dur;
- енгармонізм “**b**” – гармонічна, мінорна субдомінанта для паралельної тоніки D (різниця між “**ais**” та “**fis**” складає 24 центи).

Тональне настроювання на занятті з сольфеджіо в h-moll виконується інтонаційною матрицею: “**D - fis - h**”, яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.





Матриця являє собою 1t_6 – тонічний секстакорд у мелодичному положенні прими. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно правил нотації, а саме: “**D**” – Велика октава, “**fis** та **h**” – мала октава.

Проста, на перший погляд, мелодична лінія приховує цілий ряд інтонаційних пасток, і випадкове або підсвідоме потрапляння в ці пастки може створити у перспективі інтонаційні проблеми порушення цілісності звучання, такі як: нестабільність утримання в тональності, тьмяність звучання всього твору, слабкий інтонаційний зв'язок між початком твору та його закінченням.

Перший період складається з двох речень.

Перше речення містить дві фрази. Перша фраза – це основне зерно всієї мелодичної лінії. Цією конструкцією починається і закінчується твір, створюючи інтонаційно-сміслову завершеність.



Перша фраза (1-2 тт.) утворюється розкладеним тонічним тризвуком “**h - d - fis**”. Необхідно врахувати особливість інтонування мінорного тризвуку – звужене інтонування малої терції та розширене – великої терції. Заповнення низхідної малої терції “**d - h**” (т. 2) другим ступенем “**cis**” потребує високого інтонування II ступеня, який є пунктом перетину двох основних функцій: домінанти “**fis**” та субдомінанти “**e**”. Це заповнення має значення для наступної фрази, в якій розхитується тонічна стійкість.

У другій фразі “**cis - cis - d - cis - h - e**” (тт. 3-4) сильна доля сприяє зміні функціональності в напрямі домінанти, але прохідна тоніка призводить до нестандартного завершення в четвертому такті IV ступенем – субдомінантою “**e**” в октавному подвоєнні. Очевидно використання плагальності у половинному кадансі на початку твору обумовлене бажанням автора розширити інтонаційний простір, що створює в майбутньому вигідний контраст між субдомінантою та більш звичною домінантово-спрямованою кадансовістю кінця



четвертої фрази другого речення (тт. 7-8, текст "...сумними рядами").

Третя фраза – дослівне повторення першої фрази з підсиленням гармонічної домінанти "**ais**" в альтях.

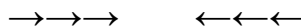


Інтонація початку четвертої фрази (7 т. текст "...сумними рядами") шляхом варіантної заміни гармонізації "**cis**": II_6^5 – та закінчення D^{6-5} – t завершується повним досконалим кадансом, тим самим відновлюючи інтонаційно-функціональну завершеність, яка дещо порушувалась незвичною заключною плагальністю другої фрази.

Другий період (тт. 8-16. ("Чом вас вітер не розвіяв...")) викладений у паралельному D-dur:



Інтонаційно D-dur представлений гексахордом "**h - a - g - fis - e - d**", який концентрично сходиться у "**fis**" – III ступінь D-dur важкий (сильний) обертон (див. Табл. №2 "**fis**" – 5, 10).



Обертон "**fis**" визначає інтонаційну ширину тонічної квінти в тональності h-moll (+4 центи) функцією тонічного квартсекстакорду t_4 "**fis - h - d - fis**". Слід звернути увагу на підвищене (+4 центи) інтонування звуку "**fis**" як високої мажорної терції обертонового звукоряду "D".

В наступному четвертому реченні мелодія повторюється з гармонічним варіюванням та кадансовою зміною останньої фрази $s\text{II}_7 - \text{D}_7^{6-5} - t$ в h-moll:



На заняттях сольфеджіо мелодико-інтонаційні та гармонічно-функціональні особливості твору рекомендується використовувати при виконанні наступних форм роботи:

1. Приклад для читання з листа та інтонування мінорних ступеневих конструкцій з урахуванням інтонаційних особливостей натурального мінору;

2. Зразок для слухового аналізу варіантного вирішення гармонізації кадансових зворотів та способів ускладнення цих зворотів;

3. Вивчення теоретичного матеріалу та слуховий аналіз відповідно до тем занять: “Кадансовий кварт-секстакорд – K^6_4 ”, “Варіантне використання дисонуючої S-ї групи в кадансах”, “Діатонічні секвенції, секвенцакорди”, “Альтерація S-ї групи в мінорі”, “Хроматичні секвенції”.

3. “Павочка ходить”

Хорова обробка пісні “Павочка ходить” написана в тональності f-moll. В мелодії автор використовує натуральний та двічі гармонічний мінор ($\sharp IV$, $\sharp VII$), в той час як в акордовому супроводі – гармонічний ($\sharp VII$) та дорійський ($\sharp VI$) лади.

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору:



Ступеневий аналіз відкриває залежність натурального мінору від обертонового звукоряду “As”, який є III ступенем у f-moll:



Таблиця № 3

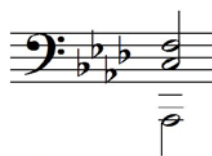
Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
g	ввідний	15	1
ges-відсутній	міксолідійський	7, 14	2
f	субмедіанта=(t)	13	1
Es-відсутній	D	3, 6, 12	3
d-відсутній	лідійський	11	1
C	медіанта	5, 10	2
в	ввідний	9	5
As	T	1, 2, 4, 8, 16	5
Des-відсутній	S	- 3	-3

Хроматизми у гармонічному супроводі з'являються як додаткові новоутворення основних ступеневих величин ладо-тональності "As":



- h – 11 обертон для мінорної тоніки "f";
- e – 15 обертон для мінорної тоніки "f";
- d – 11 обертон (лідійський) для "As".

Тональне настроювання в f-moll складається з інтонаційної матриці "As₁ - c - f", яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.



Тональне налаштування складає 1t_6 – тонічний секстакорд у мелодичному положенні прими. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно з правилами нотації, а саме: "As₁" – Контр-октава, "c та f" – мала октава.



Інтонаційна будова мелодичної лінії не змінюється протягом всього твору і має звукоряд у діапазоні тонічної квінти “**f - c**” з розщепленою субдомінантою “**b - h**”:

Сопрано соло
mf

I. Па - воч - ка хо - дить, пі - р'яч - ко гу - бить.
Ще - рий ве - чір доб - рим лю - дям.

Характерною особливістю мелодії є використання на її початку $\sharp IV$ ступеня, що утворює двічі-гармонічний мінор “**as - h**” (збільшена секунда – зб. 2) та дезальтерація субдомінанти ($\sharp IV$ ст.) – повернення до натурального мінору. Кульмінація припадає на початкову інтонацію широкої натуральної квінти “**f - c**”, яка, поступово заповнюючись, утворює першу – верхню, скриту низхідну мелодичну лінію “**c - h - b - as - g - f**”.

Необхідно врахувати, що для нетемперованого ладового положення $\sharp IV$ ступеня “**h**” в тональності f-moll, його інтонування слід підвищувати в напрямі V ступеня “**c**” (на + 14 центів). Така інтонація відповідає характеру звучання хроматичного тритонового дисонансу та його розв’язання: I - $\sharp IV \rightarrow I - V$ “**f-h \rightarrow f-c**”.

Водночас дезальтерація субдомінанти ($\sharp IV$ ступінь “**b**”) виконується з помітною тенденцією до заниження (мінус 6 центів) у напрямі логічного центру мелодії – мінорного терцового тону “**as**”, який є базовим тоном обертонового звукоряду “**As**”.



Друга скрита лінія остинатного плану утворюється семикратним повторенням II ступеня “g”.



Остинатний план мало помітний і, на перший погляд, не важливий, проте в обертоновій будові “As” 15 обертон “g” є слабким, найлегшим і, водночас, найгострішим. Його значення полягає у створенні додаткової напруги мелодичної лінії великою септимою (яка в оберненні стає малою секундою) між основним обертоном “As” та 15 обертоном “g”.

Ще одна прихована мелодична лінія утворюється як нижній пункт мелодії I ступеня “f”.



Слід звернути увагу на динамічне планування цих трьох прихованих ліній. Свідоме або підсвідоме порушення динамічних пропорцій кожної лінії призводить до інтонаційно-сміслових змін у перебігу цілісної музичної думки. Водночас вишукане використання варіативно-сміслових акцентів збагачує мелодичну лінію і, як наслідок, на перший погляд проста мелодія набуває різноманітних внутрішніх інтонаційних відтінків.

Твір є яскравим прикладом гармонічного варіювання мелодичної лінії засобами субдомінанти (s) та подвійної домінанти (DD) в альтерованих комбінаціях.

На заняттях з сольфеджіо мелодико-інтонаційні та гармонічно-функціональні особливості твору рекомендується використовувати у вигляді різноманітних інтонаційних вправ:

- інтонування мінорного ладу в діапазоні тонічної квінти;
- гостре інтонування розщепленої субдомінанти;
- утворення багатоплановості мелодичної лінії та прийомів її формування;



– інтонування двох протилежно-контрастних гармонічних функцій: Π_7 – низька позиційна функціональність IV-VI ступенів, і DD в дорійському ладу $\#IV - \#VI$ – висока позиційна функціональність та їхнє взаємне протиставлення у варіантному розв’язанні в мінорну тоніку.

4. “Вербовая дощечка”

Хорова обробка пісні “Вербовая дощечка” написана в натуральному d-moll. Мелодія та гармонічний супровід викладені виключно у натуральному мінорі з відхиленням у середній частині в паралельний F-dur.

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору:



Ступеневий аналіз відкриває залежність основного натурального мінору від обертонового звукоряду “F”, який є III ступенем d-moll, а саме:

Таблиця № 4

Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
e-відсутній	ввідний	15	1
es-відсутній	міксолідійський	7, 14	2
d	субмедіанта=(t)	13	1
c-відсутній	D	3, 6, 12	3
h-відсутній	лідійський	11	1
A	медіанта	5, 10	2
G	ввідний	9	5
F	T	1, 2, 4, 8, 16	5
B-відсутній	S	- 3	-3



Тональне настроювання в d-moll виконується інтонаційною матрицею: “**F**- **a** - **d**”, яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.



Вона утворює 1t_6 – тонічний секстакорд в мелодичному положенні прими. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно правил нотації, а саме: “**F**” – Велика октава, “**a**” – мала октава та “**d**” – перша октава.

Основна мелодична лінія укладається в діапазон тонічної квінти з центральним значенням III ступеня d-moll – основного обертону “**F**” та пропущеним II ступенем “**e**”, які сумарно утворюють неповний пентатонічний звукоряд без “**c**”: **d - f - g - a - (c)**.

Повільно
Сопрано соло
mf

1. Вер - бо - ва - я до - шеч - ка, до - шеч - ка
бі - ля мо - го мос - теч - ка, мос - теч - ка.

Провідне значення належить основному обертону “**f**”, який є центральним інтонаційним ядром мелодичної лінії. Від нього симетрично розходяться інтонаційні зв’язки вгору до мелодичної вершини “**a**” та вниз до мелодичної основи “**d**”. Значення ступеня “**g**” полягає у посиленні ролі мінорної тоніки “**d**”, яка в такій інтонаційній комбінації стає слабкою, а квартова інтонація “**d - g**” (кварта в цьому випадку є акустичним дисонансом) вимагає свого стабільнішого стану у вигляді чистої квінти “**g - d**”. Таке вирішення інтонаційної стабільності настає у другому періоді (т. 7), у вигляді сопранової педалі і зустрічається в багатьох випадках народного автентичного виконання української традиції.



Слід зазначити, що досконала інтонація досягається нетемперованим розташуванням ступенів у системі обертонового звукоряду “f” з субтерцією – VI ступінь (обертон 13) “d”.

Особливе значення має підвищене (+4 центи) положення звуку “a”, який одночасно є високою терцією в обертоновому звукоряді “f” (+4 центи) і високою обертовою квінтою (+4 центи) для “d”.

Інтонування ступеня “g” має рівносильно-симетричне положення між основою та вершиною III-ї великої терції мінору (III-V ступені) “f” та “a”.

Як показує навчальна та виконавська практика, порушення будь-якої з попередньо описаних пропорцій між ступенями ладу веде до тональної нестабільності, а саме: при низькому інтонуванні 5-го обертону “a” (в системі інтонування “F”) тональність буде малопомітно сповзати вниз, а неточне інтонування із завищенням обертону “f” (темперована м. 3) призведе до зміщення тональності вгору.

Кінцевий результат тонального зміщення на слух спостерігається не відразу, а стає наслідком накопичення мікро не точних інтонацій, сума яких призводить до тональної нестабільності.

Цей твір можна використати на заняттях з сольфеджіо у процесі вивчення теми “Діатоніка натурального мінору” з метою вдосконалення інтонування студентами паралельно-перемінних ладів.

5. “Колискова”

Хорова обробка пісні “Колискова” написана в тональності G-dur. Мелодія викладена в основній тональності G-dur. В гармонізації епізодично застосовано міксолідійський лад (bVII – “f”) та гармонічна субдомінанта (VI – “es”).

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору:



Ступеневий аналіз відповідає обертоновому звукоряду “**G**”, а саме:

Таблиця № 5

Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
fis	ввідний	15	1
F	міксолідійський	7, 14	2
e-відсутній	субмедіанта	13	1
D	D	3, 6, 12	3
cis-відсутній	лідійський	11	1
H	медіанта	5, 10	2
a	ввідний	9	5
G	T	1, 2, 4, 8, 16	5
C	S	- 3	-3

В супроводі епізодично застосовано додатковий хроматизм гармонічної субдомінанти – “**es**” – 7 обертон для міксолідійського “**F**” (подвійної субдомінанти).

Тональне настроювання в G-dur виконується інтонаційною матрицею “**G - d - h**”, яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.



Вона складає ${}^3T_{5/3}$ – тонічний тризвук в мелодичному положенні терції. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно з правилами нотації, а саме: “**G**” – Велика октава, “**d** та **h**” – мала октава.

Аналіз першого періоду визначає три ладо-тональні групи з центральною тональною масою G-dur, що утворює збалансовану функціонально-інтонаційну комбінацію з центром G.

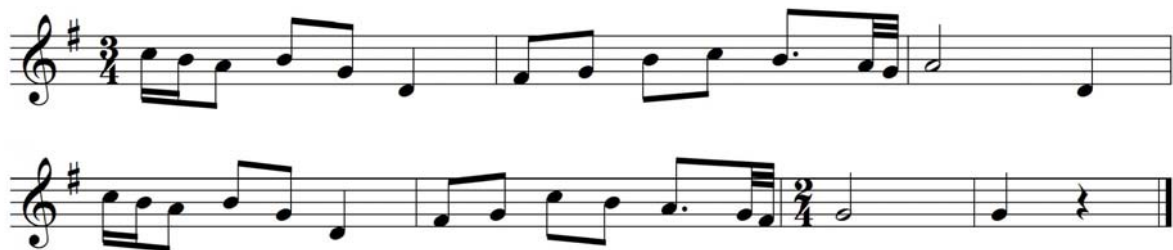
$$D \rightarrow G \leftarrow C$$



Основне навантаження припадає на обертональну пару **D**↔**G** як основні інтонаційні маси доміанти та тоніки (**D** - **T**). Мелодична лінія обмежена 7 обертоном доміанти “**C**”, значення якого відкриється у другій частині твору, коли “**C**” стане повноцінною субдомінантою.

Такий розподіл функціональних мас необхідний для створення ефекту “коливання” між основними пунктами **D** та **G**.

Мелодична лінія відтворює основні функціональні пункти тонального плану, а саме: мелодія починається з верхнього пункту міксолідійського “**D**” – звук “**c**” (IV ступінь – субдомінанта **G-dur**) і поступово опускається до свого основного тону “**D**” з акцентом уваги на тонічному квартсекстакорді T_6^4 “**h - g - d**”. Це відразу створює ефект нестабільності за рахунок того, що акустичний тонічний квартсекстакорд (T_6^4) є нестійкою тонічною інтонаційною масою (т. 5), яка відразу переходить у більш стабільний та інтонаційно повніший зворот (тт. 6-7):



Звуки “**d - fis - c - a**” утворюють ряд основних сильних обертонів “**D**”, які в основній тональності **G-dur** є домінантсептакордом (D_7), складаючи повний обертоновий звукоряд “**D**” з правильними пропорційними подвоєннями:

$$\mathbf{D} - \times 2; \mathbf{A} - \times 2; \mathbf{Fis} - \times 1; \mathbf{C} - \times 1$$

Решту звуків цієї інтонаційної побудови складають прохідні звуки основної тональності **G-dur** за рахунок основної висхідної великої терції (в. 3) “**g - h**” та цієї ж низхідної терції “**h - a - g**”, яка відіграє лише епізодичну роль. Наступні 8-11 тт. відтворюють попередню побудову із завершенням у **G-dur**, який є “центром маси” між “**D**” та “**C**”.



D→G←C

ч.4 ч.4

-лень - ку та й по - ла - ма - ла в ко - ли - сонь - ки но -
-жень - ку.

З огляду на функціональність вищого порядку, в мелодичній лінії чітко проглядається тональна двополярність між домінантою “D” та тонікою “G”. Верхній пункт мелодичної лінії “C” у першому куплеті не отримує розвитку, оскільки його посилення створило б третій інтонаційний центр, який порушив би початкову мелодичну “двополярність” – **D-dur** ↔ **G-dur**.

Водночас ігнорування верхнього пункту (субдомінанти “C”) призвело б до нестабільності двійкової системи “**D-dur** – **G-dur**”, тому розвиток цього третього пункту “C” у ладово-варіантному виразі “**C-dur** – **c-moll**” передається у голоси супроводу, чим досягається скритий ефект “тримірної композиційної стабільності”.

Наступний період (тт. 13-21) має незначні варіантні зміни початкового речення за рахунок повторення першої фрази (тт. 13-14):

mf
3.Я ко - ли - сонь - ку, и но - вень - ку - ю за день - за два збу -
-ду - ю, а дя - ти - нонь - ку та й ма - лень - ку - ю
за сім літ не до - го - ду - ю.

Друга фраза (тт. 17-20) розвиває наступну, третю, субдомінантову функціональну сферу. Цей розвиток починається з оспівування IV ступеня “C” у 17 такті, і присутність цього звуку у



трьох тактах поспіль викликає чітке відчуття субдомінантової спрямованості останньої побудови. Таким чином, загальна перспектива розвитку функціональності вищого порядку укладається в класичну схему оберненої функціональної залежності: T - D - S - T.

На заняттях з сольфеджіо цей твір можна використати як:

1. Приклад для читання з листа та інтонування мажорних ступеневих конструкцій з урахуванням обертонових інтонаційних особливостей.

2. При відпрацюванні “високої” інтонаційності основних стійких ступенів мажору та правильності побудови і розв’язання D₇ та функціонального відхилення типу D₂→S₆ (т. 17 – для ілюстрації та слухового аналізу).

3. Демонстрацію можливих варіантів тональної децентралізації в бік основної ладової домінанти.

4. Зразок для слухового аналізу варіантних кадансових зворотів та прийомів ускладнення цих зворотів.

5. Приклад колористичного використання міксолідійського ладу.

6. Приклад варіантного використання мажорної та мінорної (гармонічної) субдомінантової групи – т. 17.

7. Слуховий аналіз та ознайомлення з теоретичним матеріалом наступних тем: “Кадансовий квартсекстакорд – K⁶₄”, “Варіантне використання дисонуючої S-ї групи в кадансах”, “Мелодичне відхилення в субдомінантову групу” (тт. 20-21), “Плагальне доповнення”.

6. “Ой там, за лісочком”

Хорова обробка пісні “Ой там, за лісочком” написана в тональності e-moll. Мелодична лінія витримана в основній тональності з паралельною перемінністю в середній частині G-dur. У супроводі теж використовується діатонічна функціональність паралельних тональностей. Натомість у кадансах спостерігається посилення гармонічної складової ладу – введення [#]VII ступеня “dis”

та одноразове використання \flat II ступеня “f” (т. 13) у смисловій кульмінації.

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору.



Ступеневий аналіз відкриває залежність натурального e-moll від III ступеня та його обертонового звукоряду “G”, а саме:

Таблиця № 6

Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
Fis	ввідний тон	15	1
F-відсутній	міксолідійський	7, 14	2
E	субмедіанта=(t)	13	1
D	D	3, 6, 12	3
cis-відсутній	лідійський	11	1
H	медіанта	5, 10	2
A	ввідний тон	9	5
G	T	1, 2, 4, 8, 16	5
C	S	- 3	-3

Хроматизм гармонічного супроводу \flat II ступеня “f” (т. 13) має виключно колористичне значення як ускладнення побічної домінанти ($D_9 \rightarrow s$) при відхиленні в основну субдомінанту e-moll звук “a”.

Тональне настроювання студентів на занятті з сольфеджіо в e-moll виконується інтонаційною матрицею: “G - h - e¹”, яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.





Вона складає 1t_6 – тонічний секстакорд у мелодичному положенні прими. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно правил нотації, а саме: “**G**” – у Великій октаві, “**h**” – мала октава та “**e¹**” – перша октава.

Основну музичну думку твору викладено у формі періоду з повторенням другого речення. Мелодична лінія проводиться чотири рази без змін в різних голосах та аранжується додатковими мелодичними лініями інших голосів.

Центральною опорою мелодії є обертональна велика терція I-III ступенів паралельного G-dur'у – “**G- H**”. Вона розділяє мелодичну масу на дві інтонаційні зони: нижній пентахорд з пропущеним IV ступенем: “e - fis - **G** --- а --- **H**” та верхній пентахорд: а --- **H** - c - **D** - e:

Аналіз мелодії призводить до висновку, що домінанта “**H**” (V ступінь e-moll) є центральним пунктом та основною інтонаційною опорою мелодії. Така опорність додатково підсилюється метроритмічним розташуванням виключно у другій половині кожного складного семидольного такту. Кожний такт групується за схемою: 4(2+2) + 3. Синкопована ритмічна група $\text{♩} \text{♩}$ додатково акцентує



увагу на значенні звуку “**h**” (V ступінь e-moll) як інтонаційного центру. Таке метро-ритмічне розташування вимагає особливої уваги до інтонування цього ступеня з тенденцією до підвищення, оскільки домінанта мінору, яка одночасно є медіантою паралельного мажору, має однакове інтонаційне мікрозміщення відносно темперованого строю (+ 4 центи). Слід звернути увагу, що наслідком порушення зазначених особливостей стає тьмяність звучання основної музичної думки та твору загалом.

Мелодична лінія має внутрішню скриту опору на стійкі ступені мі-мінору, а саме, тонічний тризвук “**e - G - H - e**”, два ступені якого “**G - H**” складають опорні обертони паралельної тональності G-dur. Але закріплення паралельного G-dur не відбувається тому, що визначальний тон “**G**” використовується лише одноразово на початку першого такту, і смисловий інтонаційний акцент зміщується на слабший V ступінь “**H**” основної тональності e-moll.

Продовження розвитку цієї скритої мелодичної лінії спостерігається у наступних двох тактах. Досягнувши мелодичної вершини “**e**”, прихована лінія поступово спадає у низхідному русі та складається інтонаційними вершинами у верхній фригійський тетрахорд натурального мінору “**e - d - c - h**”. В загально прийнятій класифікації фригійський тетрахорд (в низхідному порядку “тон-тон-півтон”) вважається заниженою інтонаційною конструкцією, чим створюється характерний сумний відтінок звучання основної музичної думки.

Заключна інтонація мелодичної лінії утворюється в останньому висхідному квартовому стрибку “**e-h**”, яким і закріплюється основний e-moll.

Гармонія супроводу відзначається перевагою діатоніки паралельно-перемінних **e-moll - G-dur** з типовим секвенційним кадансуванням у паралельних тональностях S(s) - D - T(t) на початковому етапі та II₇ - D₇ - T(t) (варіантне дисонування субдомінантової групи) в подальшому розвитку. Найяскравіше ця варіантна каденційність проводиться в останніх чотирьох тактах твору.



Значення субдомінанти e-moll (IV ступеня “a”) як інтонаційного перехрестя повною мірою виявляється наприкінці 13 – початку 14 тактів у одноразовому відхиленні через D₉→s (текст: “Як милу зустріну...”) і припадає орієнтовно на точку золотого перетину.



На заняттях з сольфеджіо мелодико-інтонаційні та гармонічно-функціональні особливості твору рекомендується використовувати під час опрацювання наступних навчальних тем: “Паралельно-перемінні лади”, “Діатонічна секвенція”, “Варіантне кадансування”, “Фригійський зворот”.

7. “Як була я маленька”

Хорова обробка пісні “Як була я маленька” написана в тональності F-dur. Мелодія викладена у міксолідійському “F”. У гармонізації застосовується натуральний мажор “F” та епізодично міксолідійський лад “F” (bVII - “es”).

Інтонаційно-обертоновий аналіз доцільно розпочати з визначення ступеневої будови мелодії твору.



Ступеневий аналіз показує повну відповідність обертоновому звукоряду “F”, а саме:

Таблиця № 7

Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
E	ввідний	15	1
Es	міксолідійський	7, 14	2
D	субмедіанта(t)	13	1
C	D	3, 6, 12	3



Ступінь звукоряду	Функція	Порядковий номер обертону	Обертонова маса
H	лідійський	11	1
A	медіанта	5, 10	2
G	ввідний	9	5
F	T	1, 2, 4, 8, 16	5
B	S	- 3	-3

У супроводі одноразово застосовано наступні додаткові хроматизми:

1. “**fis**” на першій долі четвертого такту для відхилення у II ступінь “g” (15 обертон – ввідний тон в обертоновій системі “g-B”).

2. “h” – 11 обертон (тритоновий) в кульмінації твору 40 такт DD_{vii7} (текст – “...чимчикуєш...”).

Тональне настроювання в G-dur виконується інтонаційною матрицею “**F - C - A**”, яка відповідає природному розташуванню обертонів у порядку зростання висоти утворення.



Вона складає тонічний тризвук у мелодичному положенні терції $^3T_{5/3}$. Слід звернути увагу на теситурне розташування звуків згідно правил нотації, а саме: “**F**” – Велика октава, “**c** та **a**” – мала октава.

Мелодична лінія першої фрази охоплює діапазон тонічної квінти ч.5 “**F - C**” та складає мажорний (іонійський) пентахорд “**f - g - a - b - c**”:



Слід відзначити важливість досконалого виконання цієї п'ятиступеневої структури (пентахорд), тому що в ній закладається два основних джерела інтонації. Перше джерело – тонічний звук “F”, друге – домінантовий звук “C”. Весь наступний розвиток основної



мелодичної лінії будується на цих двох основних ступенях обертонової системи “F”. Тоніка є основою для іонійського тетраходу “**f - g - a - b**”:

- Соло сопрано 3-6 тт. – “Як була я маленька..” **f - g - a - b**
- Партія сопрано 9-10 т. “..дівчино моя люба..” **f - g - a - b**
- Партія басів 12-13 тт. “..Ой, дуб-дуба, дуба, дуба..” **f - g - a - b**



Домінанта є основою для дорійського тетраходу “**C - d - es - F**”:



Партія тенорів 7 т. “..Ой, дуб-дуба..” **c - d - es - f** (висхідний тетраход);

Партія тенорів 58 т. “..Сюди хлопці..” **f - es - d - c** (низхідний тетраход).

Необхідно відзначити, що в процесі розвитку музичної тканини виникають й інші інтонаційні конструкції, але вони утворюються епізодично як мікст двох провідних конструкцій, суттєво не впливаючи на основний перебіг музичної думки.

Інтонаційну роботу слід почати з пропорційно правильної посадки сильних обертонів у системі “F”. Її сутність полягає в усвідомленні співвідношення резонансних складових похідних ступенів III-V-^bVII “**A - C - Es**” відносно основного тону “F”. Висотні пропорції виглядають наступним чином:

– співвідношення прими та квінти “**F - C**” слід зміщувати в бік розширення тонічної чистої квінти (ч. 5, I-Vступені) на +4 центи відносно правильної темперованої чистої квінти.

– співвідношення прими та терції “**F - A**” слід зміщувати в бік розширення великої терції (в. 3, I-III ступені) на +6-8 центів відносно правильної темперованої великої терції.



– співвідношення прими та септими “F - Es” слід зміщувати в бік звуження малої септими (м. 7, I - ^bVII ступені) на мінус 2-4 центи відносно правильної темперованої малої септими.

З точки зору гармонічного сольфеджіо твір можна розглядати як приклад використання в музиці автентичних зворотів консонуючого типу T - D та дисонуючого типу T - D₇, T - D⁶, а також плагальних зворотів типу T - S та T - DD_{vii7} в кульмінації (т. 40).

2.3. Застосування українських народних пісень в обробці Анатолія Авдієвського у процесі викладання курсу “Народознавство і музичний фольклор України”

Сучасні вимоги до фахової підготовки вчителів музики нової генерації щодо формування особистості вчителя музичного мистецтва, який має високий рівень інтелектуальних можливостей, спрямованих на відродження духовності українського народу, збереження національної ідентичності в царинах музичної культури, педагогічної освіти та науки, вимагають особливої уваги до викладання навчального курсу “Народознавство і музичний фольклор України”. Адже зміст саме цього навчального курсу, який триває, на жаль, лише один семестр, передбачає засвоєння системи духовних і матеріальних цінностей, надбаних українським народом за багатовікову історію його існування.

В основі фундаментального базису системи духовних цінностей українського етносу лежить українська народна пісенність – провідний засіб української народної педагогіки як основи національного виховання. Використання педагогічного потенціалу української народної пісенності відповідає обом найважливішим напрямам української мистецької освіти, перший з яких передбачає інтенсифікацію інтелектуального розвитку молоді, другий – формування творчої високогуманної особистості на основі означеної системи цінностей.



Педагогічний потенціал українського фольклору з його багатим ціннісно-смісловим змістом, різнобічністю форм, соціальною значущістю полягає у наступному: під час спілкування з фольклорними формами і жанрами мисленнєвий процес особистості активного творчого характеру відбувається завдяки синкретичності фольклору. Особлива роль належить обрядовому фольклору, який залучає синтез елементів різних видів народного мистецтва в обряді, а також створює унікальні можливості їх сприйняття у культурно-семантичному комплексі. Завдяки сильному емоційному впливові, що досягається розмаїттям мистецтв, фольклор здатний через перцептивно-емоційний шар психіки довести глибоко до свідомості особистості ціннісні орієнтації, морально-естетичні ідеї, формуючи відповідне оціночне ставлення до явищ оточуючої дійсності.

На ранньому етапі життєдіяльності дитини вплив української народної пісенності на її мислення та вдачу здійснюється засобами музичного фольклору через родину, яка відтворює культурне середовище етногрупи українців. У результаті у підсвідомість маленького українця закладається певна система цінностей, якої людина притримується протягом усього життя. На подальших етапах саме вчитель музики є відповідальним за розвиток і вдосконалення системи цінностей підростаючого покоління, адже засоби етномузичної педагогіки найбільш активно впливають на емоційну сферу.

Опора на культуру свого народу – одна з головних умов успішної фахової діяльності вчителя музики. Провідні українські педагоги-музиканти початку ХХ століття, створюючи власні концепції та методики музичного виховання, за основу брали народні традиції музичного виховання та український музичний фольклор, покладаючись на його виховну роль і значення. До таких педагогів-музикантів належать В. Верховинець, М. Леонтович, Л. Ревуцький, Я. Степовий, К. Стеценко та інші. Їхні традиції були творчо розвинені провідним діячем українського музичного навчання та виховання, вченим-музикантом А. Авдієвським.

Оскільки за радянських часів вплив українських національних традицій можна було спостерігати в змісті уроків музики у вигляді



фрагментарного звернення до вивчення народної пісні, то безумовно новаторським кроком у музичному навчанні та вихованні школярів стала програма з музики для загальноосвітніх шкіл [52]. Новаційність і принципова відмінність розробки полягає в етнопедagogічному підході до ролі української народної музики у формуванні духовної культури підростаючого покоління.

Будуючи репертуар програми на основі музичного фольклору, автори вважають творчість народу “інтонаційним джерелом класичної музики, фундаментом для створення високохудожньої сучасної масової популярної музики” [52, с. 4]. Принциповою відмінністю програми є положення щодо недоцільності на початковому етапі музичного виховання змішування “народної музики з різними іншими видами музики, а також епохами, стилями, ... бо різні музично-естетичні системи потребують щораз іншого характеру сприймання, наявності різних слухових навичок. А це може сформувати невибагливі смаки, розвинути музичне споживацтво” [52, с. 4].

Вельми актуальним є активне застосування українських народних пісень не тільки в загальноосвітній, а й вищій школі, зокрема у процесі фахового навчання майбутнього вчителя музики. Звернення професорсько-викладацького складу факультетів мистецтв педагогічних університетів до творчої спадщини А. Авдієвського, який створив чимало високохудожніх хороших обробок українських народних пісень, сприяє вмотивованості студентства до ретельного вивчення зразків української національної культури, забезпечує сформованість у студентів інтонаційно-естетичного багажу зразків української народної пісенності, обумовлює розвиток музично-творчих здібностей у процесі формування вокально-хорових, інтерпретаційних умінь і навичок.

Застосовувати різні роди і жанри української народної пісенності в обробці А. Авдієвського доцільно у традиційних формах навчально-виховного процесу, під час лекційних, семінарських і практичних занять з дисциплін “Народознавство і музичний фольклор України”, “Сольфеджіо”, “Гармонія”, “Хорове



диригування”, “Хоровий клас”, “Виробнича педагогічна практика з музики” тощо (цикл професійної науково-предметної підготовки). Причому специфіка викладання зазначених творів полягає у їхньому інтегруючому потенціалі для перерахованих вище навчальних дисциплін.

Центральною ланкою для застосування зразків української народної пісенності в обробці А. Авдієвського є дисципліна “Народознавство та музичний фольклор України”. Саме цей курс володіє об’єктивними можливостями щодо формування системи духовних цінностей майбутніх учителів музики, оскільки музичний фольклор, що є складовою духовної культури українців, є водночас і засобом української народної педагогіки.

Вивчення різних родів і жанрів української народної пісенності в обробці А. Авдієвського є доцільним під час опрацювання основних теоретичних блоків навчальної дисципліни, а саме:

– блок “Духовна культура українців: фольклорна творчість, міфологія та вірування, релігійна культура, символіка” (етнологічні, етномузичні, етнопедагогічні знання);

– блок “Матеріальна культура: народні знання, господарство, побут, родина” (етнопедагогічні, етномузичні знання).

Під час засвоєння блоку “Духовна культура українців: фольклорна творчість, міфологія та вірування, релігійна культура, символіка” у процесі вивчення теми “Основи теорії фольклору”, що передбачає набуття відповідних знань і формування умінь аналізу фольклорних творів різних родів і жанрів, вельми корисним є викладення теоретичного матеріалу, посилаючись на приклад українських народних пісень в обробці А. Авдієвського.

Так, пояснюючи студентам основні принципи *класифікації фольклору* щодо визначення роду, жанру, тематичної групи, вказуючи, що рід залежить від способу зображення дійсності, епічного, ліричного чи драматичного, доцільно навести приклади українських народних пісень в обробці А. Авдієвського. Зокрема, зазначаючи, що драматичний рід зустрічається нечасто: у новорічних виставах та ігрових діалогічних піснях, використовуємо українську народну пісню в обробці А. Авдієвського “Як була я



маленька” – як яскравий приклад ігрової діалогічної пісні (метод демонстрації музичних творів).

Зазначаючи, що обрядову творчість, зокрема календарну обрядовість, виділяють в окрему родову категорію фольклору, наводимо приклади пісень “Вербовая дощечка” – як приклад веснянки та “Павочка ходить” – як приклад щедрівки (метод художньої ілюстрації словесних пояснень). Стверджуючи, що до ліричного роду належать соціально-побутові (козацькі, чумацькі, наймитські, рекрутські) і побутові (про жіночу долю, кохання, жартівливі, танцювальні) жанри, наводимо приклади українських народних пісень “Ой не плавай, лебедоньку”, “Ой там, за лісочком” і пропонуємо самостійно визначити їхній жанр (прийом створення ситуації самостійного вибору).

Під час ознайомлення студентів із поетикою українського музичного фольклору як розділом фольклористики, що вивчає римування, образну мову, ритміку та строфіку віршованих фольклорних творів, пропонуємо студентам визначити на слух, де використовується точний збіг у римуванні, а де асонанс. Оскільки треба підібрати фольклорний зразок, що містить обидва приклади римування, доцільно використати як приклад щедрівку в обробці А. Авдієвського “Павочка ходить” (бінарний метод, що поєднує метод демонстрації музичного твору і вербальний метод поточного коментаря).

Для визначення складочислової будови, окреслення характерних особливостей ізометричних і гетерометричних строф, а також розгляду образної мови фольклору (епітетів, паралелізмів, синонімії, зорових образів, пестливих форм лексики тощо) доцільно використовувати всі вищезазначені українські народні пісні в обробці А. Авдієвського. Зокрема, пісня “Ой не плавай, лебедоньку” є найяскравішим прикладом застосування виключно пестливих форм лексики: “лебедоньку”, “крильця”, “молоденька” (теоретичні методи аналізу літературного тексту фольклорного твору, методи демонстрації музичного твору).

Пояснюючи характерні особливості визначення ритміки в українській народній пісенності щодо утворення 4 типів ритміки: нерегулярної часокількісної, регулярної часокількісної, нерегулярної акцентної, регулярної акцентної, доцільно разом зі студентами проаналізувати наступні приклади:



– “Ой не плавай, лебедоньку” (нерегулярна часокількісна, нерегулярна акцентна);

– “Думи мої, думи мої” (нерегулярна часокількісна, нерегулярна акцентна);

– “Колискова” (нерегулярна часокількісна, нерегулярна акцентна);

– “Як була я маленька” (1-20 такти: нерегулярна часокількісна, регулярна акцентна); (21-50 такти: регулярна часокількісна, регулярна акцентна).

Під час вивчення типів мелодики за приклад кантиленної мелодики, якій властиві плавність, розспівування складів, цілеспрямованість розвитку, яскравість мелодичних зворотів, бралася українська народна пісня в обробці А. Авдієвського на слова Т. Шевченка “Вербовая дощечка”. Як приклад моторної мелодики, якій властиві пружний ритм, рухливий темп, часте припадання одного складу на один звук використовувалась українська народна пісня в обробці А. Авдієвського “Як була я маленька”. Прикладом речитативної мелодики, якій властиві близькість до ритмоінтонацій мовлення, дискретність, відносна відособленість поспівок, слугувала українська народна пісня в обробці А. Авдієвського “Думи мої, думи мої” (метод художньої ілюстрації словесних пояснень).

Самостійна робота студентів під час вивчення курсу “Народознавство і музичний фольклор України” спрямована на формування етнопедagogічної ерудованості на основі активного відпрацювання мисленнєвих операцій. Дуже дієвою для свідомих актів аналізу, синтезу, класифікації, абстрагування та узагальнення є самостійний аналіз фольклорного твору, основні позиції якого подаються під час засвоєння теми “Музична фольклорна творчість”. Для закріплення аналітичних дій та операцій з порівняння доречно застосувати таку форму самостійної роботи, як порівняльний аналіз фольклорних творів різних родів, жанрів тощо. Під час такої форми самостійної роботи доцільно застосувати порівняльний аналіз фольклорних зразків одного роду, але різних жанрів, до прикладу, щедрівки “Павочка ходить” і веснянки “Вербовая дощечка”, які належать до роду “Календарна обрядовість” (теоретичні методи аналізу, порівняння, класифікації, конкретизації).

Вельми ефективним є також здійснення порівняльного аналізу зразків української народної пісенності різних родів і жанрів із



відповідними зразками пісенного фольклору інших народів світу. Такий порівняльний аналіз сприяє тому, що студенти, з одного боку, на практиці отримують уявлення про характерні особливості поезики, ритміки, мелодики української народної пісенності (за крилатим висловом: “Усе пізнається у порівнянні”), а з іншого боку, ознайомлюються зі світовим музичним фольклором. Для цієї форми самостійної роботи, яка активізує мисленнево-операційну діяльність студентів, розширює їхній музичний досвід, доцільно використовувати творчу спадщину А. Авдієвського, представлену високохудожніми обробками пісень різних народів світу.

Зокрема, аналіз поезики французької народної пісні “Жайвір” дозволяє виявити спільні особливості утворення епітетів в українському та французькому фольклорі з характерним утворенням словесних “пар”, де епітет підкреслює, підсилює значення основного слова. У пісні “Жайвір” зустрічаємо пари: “жайворе хороший”, “ясна шиєчка”, “ясна грудочка” тощо. В українській народній пісенності епітети не тільки є постійно вживаними, але й утворюються усталені словесні пари з епітетами, наприклад: “зоренька ясна”, “козак молоденький”, “коник вороненький” тощо.

Студенти також знаходять спільні риси щодо використання у французькому та українському пісенному фольклорі пестливих форм лексики. Вищенаведена французька народна пісня в обробці А. Авдієвського демонструє у кожному куплеті застосування пестливих форм лексики: “ясна шиєчка”, “ясна грудочка”, “ясний дзьобик”, “трошечки” тощо. Водночас подібне явище народної поезики спостерігаємо в українській народній пісні в обробці А. Авдієвського “Ой не плавай, лебедоньку”, де зустрічаємо: “лебедоньку”, “крильця” та ін.

Визначення основних різновидів ритміки української народної пісенності, до яких належать регулярна часокількісна, нерегулярна часокількісна, регулярна акцентна і нерегулярна акцентна, вимагає яскравих музичних прикладів і обов’язкового співставлення музичних зразків. У цьому випадку також доцільно використовувати порівняльний аналіз українських народних пісень із піснями інших народів, що дає студентові можливість на практиці відчути особливості українських національних ритмоформул.

Зокрема для того, щоб студенти самостійно зробили висновок щодо особливостей нерегулярної часокількісної ритміки в



українській народній пісенності, яка часто пов'язана зі зміною метра, із дискретністю, що забезпечується близькістю наспіву до ритмоінтонацій мовлення, доцільно здійснити порівняльний аналіз ритміки українських народних пісень в обробці А. Авдієвського: “Вербовая дощечка”, що містить чергування дводольного і тридольного метрів, “Ой не плавай, лебедоньку”, яка є прикладом дискретного наспіву з коливанням акцентів, зі словацькою народною піснею в обробці А. Авдієвського “Вже весна”. Цей твір являє собою приклад нерегулярної часокількісної ритміки, що утворюється за рахунок застосування синкоп. Таким чином, здійснення порівняльного аналізу означених зразків пісенного фольклору дає студентам уявлення про різні засоби утворення нерегулярної часокількісної ритміки.

Слід зауважити, що опрацювання вище названих українських народних пісень в обробці А. Авдієвського сприяє формуванню у студентів етнопедagogічного тезаурусу в частині формування інтонаційно-естетичного фонду зразків українського музичного народного мистецтва. У цьому випадку означені обробки є важливим чинником забезпечення міжпредметної інтеграції. Адже ці фольклорні зразки, проаналізовані студентами у процесі засвоєння навчального курсу “Народознавство і музичний фольклор України”, становлять основу для формування інтерпретаційних умінь під час засвоєння курсів “Хорове диригування”, “Хоровий клас”, а також можуть бути використані як ілюстративний матеріал під час вивчення курсу “Вітчизняна та всесвітня історія музики”.

Опрацювання українських народних пісень в обробці А. Авдієвського дозволяє розширити музично-фаховий світогляд майбутніх вчителів музики за рахунок синкретичності фольклору, поглибити музично-теоретичну підготовку на основі викладення основних засад теорії фольклору, збагатити музичні враження студентів, а також накопичити пісенний багаж для занять у загальноосвітній школі та роботи в хоровому колективі на основі вивчення зразків музичного фольклору України.



Розділ 3

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ПИТАНЬ ВИКОНАВСЬКО-ХОРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО

3.1. Виконавсько-хоровий аналіз обробок українських народних пісень

“Ой не плавай, лебедоньку”

Твір “Ой не плавай, лебедоньку”, відноситься до жанру ліричних пісень, що виконуються жіночим або дитячим хором із супроводом. Цей твір увійшов до збірки “Співає український народний хор імені Г. Г. Верьовки”, одним із упорядників якої є автор обробки – видатний український диригент, композитор, педагог, Герой України, академік, професор Анатолій Тимофійович Авдієвський.

Пісня складається з 5 куплетів, останній куплет є повтором першого. У тексті йде мова про жіночу тугу, що пов’язана з розлукою із коханим. Твір написано для жіночого однорідного складу з *divisi* в обох партіях. Пісня має традиційну куплетну форму з елементами варіації. Тональність твору – натуральний *h-moll*, в цій тональності композитор найкращим чином передав сумний образ дівчини, яка мріє стати лебідкою, аби лише мати змогу бути разом із коханим. Попри те, що хорова партія складається лише з трьох тактів, вона доповнена репризами, збагачена варіативністю куплетів, різною динамікою та штрихами.

Розмір складний, мішаний – $6/4$ та $5/4$ – створює відчуття плинності художнього образу. Повтор першої фрази кожного



куплету переривається наче зітханням – “ой, не...”, “ой, ко...”, “та й лі...”. Перший куплет починається з альтового унісону на динаміці “*p*” – “Ой не плавай, лебедоньку, мені на бідоньку”. Мотив замикається на 3-х нотах, далі вступає партія сопрано, утворюючи дво- та триголосся. За другим приспівом сопрано на октаву вище дублюють мелодію. Також початок другого куплету звучить в октавний унісон “Ой, коли б я крильця мала, лебідкою стала”, що створює відчуття висоти польоту і споглядання над водою. Третій та четвертий куплети найбільш метафоричні та драматичні в художньому сенсі: “Та й літала б над водою разом із тобою”, “Та й літала б, молоденька, на зорі раненько”. Динаміка сягає *mf* та *f*, розкриваючи всі барви звучання грудного резонатора, що притаманне народному співу. Кульмінація досягається повним чотириголоссям у щільному гармонічному викладі з підголосковим елементом в партії S-1 та інструментальним повтором фрази, що звучить у середині четвертого куплету. П’ятий куплет є варіативним повтором першого і повертає нас до тихої динаміки та звучить, наче відлуння – із сумом нездійснених мрій. Ланцюгове дихання також спрацьовує на створення мрійливого та невагомого образу жінки-птаха.

Наявність восьмої паузи та цезури у творі продиктовані поетичним текстом “ой не плавай, лебедоньку” та після перерваних слів-відлуння “ой не...”, “ой ко...”, та й лі...”. Точний темп автором не зазначено, проте за характером цей твір досить повільний, спокійний, виконується приблизно $\downarrow = 53-56$, що відповідає темпу *Adagio*. Умовно куплети можна поділити на дві фрази (за приклад взято перший): “Ой не плавай, лебедоньку” – перша фраза та “Ой не плавай, лебедоньку, мені на бідоньку” – друга фраза. Обидві містять звернення – “лебедоньку”, проте у другій фразі звернення здійснюється через паузу. Важливо при виконанні не порушити цілісність речення та поставитися до паузи радше як до засобу, що має смислове навантаження, проспівуючи фразу на одному диханні. Центром першої є “лебедоньку”, другої – “бідоньку”. Вигук “ой не..” є лише зв’язкою між обома фразами та репрізою. Цікавим



композиторським прийомом є й те, що вигук припадає на першу долю, проте фраза починається з другої, слабкої долі. Таким чином автор створює єдине ціле між вигуком та фразою. Загальна динаміка твору хвилеподібна: початок і кінець твору звучать на “*p*”. Динамічний розвиток сягає *f* і органічно спадає до *p*, яким і починався твір – *p - mp - f - mf - p*. Агогіка кожної фрази додає гнучкості музичному матеріалу та в цілому сприяє створенню жіночного образу.

Спосіб звуковедення *legato*, саме цей штрих передає найбільш точно художньо-музичний образ жінки, птаха, а також світлої печалі. *Marcato* може виділяти ключові слова 3-го кульмінаційного куплету “та й літала б над водою разом із тобою”, де розкривається увесь зміст твору – те, заради чого дівчина хотіла б стати лебідкою. У цьому фрагменті найвиразнішим чином проявляється краса народної манери співу. Теситурні умови та динаміка сприяють втіленню художнього образу та надають йому емоційного насичення.

З диригентсько-хорової точки зору, найбільш доцільно передати художньо-музичний образ у горизонтальній площині невеликою амплітудою у тихій динаміці та поступово збільшувати її відповідно до динамічного та емоційного розвитку. Реприза 2-го куплету, 3-й куплет та реприза 5-го містять підголосок у партії S1. Складність цього епізоду з хормейстерської позиції полягає у розбіжності центру фрази між S-1, що виконує підголосок і проводиться лівою рукою, та основною мелодичною лінією, що звучить в середніх та низьких голосах і проводиться правою рукою. Октавний унісон, в якому долучено S-1 у 3-му куплеті, варто не обтяжувати важким жестом, аби не порушити художній задум, омріяний політ “та й літала б над водою”.

Інтонаційні труднощі вирішуються за правилами інтонування в умовах натурального ладу. Щодо дикції, то слід звернути увагу на чітку вимову слів, де поряд дві приголосні: літала б над водою.

Належну увагу слід приділити ритмічному малюнку на початку (восьма з крапкою і шістнадцята) у поєднанні з текстом “ой не плавай”, “ой, коли”, “та й літала”. Обов’язковою умовою є



послаблення шістнадцятої та запобігання її акцентування. Забезпечити це може, насамперед, відповідна вокальна позиція та співацьке дихання.

Налаштовує на образ світлої печалі акомпанемент, яким починається твір. За його основу взято приспів пісні. Інструментальний супровід дублює хоровий виклад, відіграючи допоміжно-виразну роль. Самостійний оркестровий вступ, яким починається твір, є тональним та темповим налаштуванням хору. Програш у 4-му куплеті повністю дублює та заміщує хоровий приспів у репризі. Цей прийом надає тембральній різнобарвності та є своєрідним переходом до останнього куплету.

Твір “Ой не плавай, лебедоньку” в обробці славетного корифея хорового мистецтва входить до скарбниці кращих ліричних пісень України та прикрашає репертуар багатьох музичних колективів.

“Думи мої, думи мої”

Хорова оздоба народної мелодії виконана А. Авдієвським на вірш Т. Г. Шевченка “Думи мої, думи мої”. Твір написаний для мішаного чотириголосного складу. Загальний діапазон хорової партитури складає три октави (мі великої – фа-дієз другої). Хоровому твору притаманні фактурна і звукова насиченість, для наповнення якої композитор використовує почергове або одночасне *divisi* у хорових партіях, які мають паритетне тематичне навантаження. Хорові партії розміщені у середній, найбільш зручній для співу, теситурі. Деякі труднощі можуть виникнути у 4, 15, 20 та 31 тактах, де для створення певного колориту та тембрального наповнення у басовій партії звучить мі та фа \sharp великої октави.

Теситурні умови кожної партії загалом адекватні (низька теситура відповідає нюансу *piano*, середня – *mezzo-forte*, і висока – *forte*) і врівноважені. Крещендування співпадає з інтонаційною випуклістю фраз, проте є агогічні акценти, які виконуються незалежно від теситурної висоти голосів. Голосоведення мішане: помітне поєднання висхідного з низхідним, залежність між змістом і характером розвитку художнього образу. Хорова партитура вимагає ланцюгового, у межах речення, дихання, що надає твору цілісності,

широкої співучості та співвідноситься з нормами фразування простої двочастинної форми з двома класичними періодами квадратної форми структури, побудованої за принципом заспіву-приспіву з заключним епізодом.

У даному хоровому творі А. Авдієвський використовує типовий для народної пісні виклад: заспів (одноголосний (1 і 2 куплети) та октавно-унісонний (3 куплет) підхоплюється всім хором, адже простій мелодиці композитор протиставляє гармонію, основу якої нарівні з тризвуками складають і акорди складнішої структури. Разом із тим, незважаючи на гармонічність фактури, хорові партії мають досить розвинуті самостійні лінії, які підтримують основну мелодію, що проведена партією сопрано.

Мелодичний рух обробки цього твору є мішаним. У першому періоді мелодичний рух майже не виходить за межі чистої кварта в основній тональності. Починається мелодія рухом по звуках тонічного тризвуку — спочатку у висхідному напрямі (перша фраза), у другій фразі спостерігається “компенсація” руху по тризвуку секундовими інтонаціями та допоміжним оспівуванням партією альтів альтерованого VII ступеня – ввідного тону основного мінору – ля#, який необхідно інтонувати гостро вгору з інтенсивною тенденцією до підвищення для входу в мінорну тоніку, яка теж потребує загостреної, стійкої інтонації.

ня - пя - пе - рі сум - ни - ми рі - дя - ми?
ді - гши - див - вас, де ж ме - ні вас ді - ги?

Перше речення другого періоду починається з раптової непередбаченої модуляції у G-dur з поступового групового висхідного руху і завершується наприкінці домінантсептакордом з підкреслено тупо-низьким інтонуванням до♭ в партії тенорів. D₇,



який потребує виконавської майстерності хористів (такт 12), логічно призводить до початку другого речення у G-dur.

Друге речення майже аналогічне першому, лише випукло позначені мелодійним рухом партії альтів і басів, і рух цей має підкреслено-драматичний окрас та завершується малим септакордом, який вводить в основну тональність сі-мінор октавним хоровим унісоном. Мелодійний рух другого куплету повністю ідентичний першому.

Третій куплет хорової партитури кульмінаційний, емоційно і фактурно насичений, оздоблений дубльованим викладом акордів тонічної та септакордової структур.

Цей куплет хорової партитури наповнений мелодійними оспівуваннями, секвенційними ходами в партіях тенорів, присутністю альтерованого низхідного ходу в партії альтів. Все це створює певні інтонаційні труднощі при виконанні хроматизмів.



мо - їх ді - ток не - ро - дж - ннх, як сво - ю ди - ти - ну.

Мелодична секвенційна лінія басової партії поєднує в собі широкі інтервальні кроки з плавним рухом, що вводить в основну мінорну тональність.

Заключний епізод (такти 33-36), на матеріалі основної мелодичної теми в басовій партії і за гармонічної підтримки партій тенорів і альтів, починається наскрізним висхідним рухом партії сопрано та, зумовлений гармонією, завершується на тоніці. До певних інтонаційних труднощів можна віднести появу альтерованих звуків у партіях сопрано, альтів та тенорів, що загрожує “нечистою” інтонацією за недосконалого володіння вокальною технікою.

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!

Гармонічний стрій потребує дотримання чистоти мелодійного строю і виконання правил звучання структури септакордів.

Динаміка твору є дуже різноманітною і гнучкою. I період звучить на р та *mp* з невеликим підсиленням звучності у кульмінаційних малюнках. Наскрізний динамічний розвиток II періоду у межах р та *mp* логічно призводить до крещендо на кульмінації (такти 11-12) і раптового повернення до робочої динаміки.



Експресивність динаміки хорової партитури залежить від поетичного тексту, яскраві кульмінаційні моменти якого знаходяться у третьому куплеті й підкріплені динамікою *mf* і *f*, поступовим крещендо на димінуендо. Динаміка заключного епізоду на *pp* підкреслює інтимність внутрішніх переживань художнього образу і завершується на виразному *pp*. Тому диригенту необхідно динамічно диференціювати хорові партії, що несуть основне мелодичне навантаження.

Хорова партитура “Думи мої, думи мої” виписана у рамках одного темпу, проте адекватні агогічні зміни у різних куплетах привносять необхідний елемент виразності для розкриття художньо-музичного образу, що потребує роботи над звукоутворенням, атакою звуку, дикційною виразністю, акцентуванням та маркуванням деяких звуків, логічними наголосами для виокремлення конкретних фраз і музичних речень. Основний спосіб звуковедення у хорі – *legato*. У процесі диригування цим хоровим твором найбільш доречним вбачається використання округлої кисті, м’яких, але чітких ауфтактів до першої долі. Характер жесту плавний, протяжний, випукло-графічний. Форма кисті прикрита, за винятком проведення кульмінації у третьому куплеті, де властива більша активність та експресивність. Доречно використовувати комбіновані ауфтаки, оскільки закінчення і початок фраз, як правило, змістовно пов’язані.

“Павочка ходить” (щедрівка)

Невичерпним джерелом українського професійного музичного мистецтва завжди була та залишається народна пісня. Співучість українського народу, його пісенно-музична творчість – це унікальне



явище світової культури. Коріння української пісні й обрядових пісень в тому числі сягає ще в дохристиянську добу, і календарно-обрядові пісні чи не найцікавіші серед цього величезного шару мистецтва. Композитори всіх часів зверталися до народнопісенної творчості. Не став виключенням й Анатолій Авдієвський, який зробив обробку дуже ліричної, надзвичайно виразної та неперевіршеної щедрівки “Павочка ходить”.

Щедрівки належать до календарно-обрядових пісень і співають їх на святкові відзначення Василя та Меланки, через тиждень після Різдва Христового. Парубки та дівчата обходять хати з побажаннями господарям щедрого вечора, доброго здоров'я та добробуту. Щедрівка “Павочка ходить” А. Авдієвського написана для мішаного чотириголосного хору з елементами *divisi* та соло сопрано. Форма щедрівки куплетно-варіаційна з двотактним вступом. Куплет складається з чотирьох-тактового періоду, в якому заспів та приспів складають по два такти. У 1, 2 та 5 куплетах головну партію виконує солістка. Хор виконує акомпануючу функцію, співаючи *mormorando*. У 3 та 4 куплетах заспів виконує жіноча партія хору, а у приспіві вступають чоловічі голоси.

Ладо-тональний план твору є досить простим, втім, навіть у такому невеликому за обсягом творі є тональне відхилення, яке надає яскравості у звучанні музики. Тональність твору *f-moll*. У приспіві 3 та 4 куплетів відбувається відхилення у паралельний *As-dur*, про яке йшла мова. Гармонічна мова щедрівки досить проста, але завдяки використанню альтерованих акордів та прохідних звуків збагачується та урізноманітнюється. Автор в основному використовує такі акорди: t_{53} , t_7 та обернення, (в основному t_2), s_{53} , k_{46} , Π_{34} звичайний та з заниженою терцією та квінтою, D_7 та обернення. Темп твору повільний, підкреслюється тридольним розміром, який нібито колисає музичну мову та підкреслює ліричний та наспівний характер щедрівки. Характером твору обумовлено й використання тривалостей. В основному це вісімки, рідше чвертки.

Теситурні умови твору дуже зручні. При виконанні цієї щедрівки використовується природній ансамбль, бо усі партії



знаходяться в зручних умовах. Що стосується інтонаційних труднощів, то в першу чергу необхідно звернути увагу на ступені альтерованих акордів. Наприклад, у 5 такті в партії тенорів *h* виконується дуже близько, а в – широко. Те ж стосується партії басів: *d* – гостро, *des* – широко. Також треба пам'ятати про дуже близьке до першого ступеня виконання VII гармонічного (в партії альтів такти 4, 6, 8). У 7 такті в партії других альтів є низхідний хід по півтонах. Його виконувати необхідно наступним чином: тон *f-es* – широко, півтон *es-d* – широко, півтон *d-des* – близько, півтон *des-c* – близько. Наступний висхідний хід усі півтони вгору широко. Треба також пам'ятати, що для професійного та якісного виконання цього твору, необхідно дотримуватись єдиної манери виконання голосних, наближених до “о”, ритмічного ансамблю, чіткої артикуляції, кантиленного принципу вокалізації.

У цілому доцільно зазначити, що твір може бути виконаний професійним колективом та аматорським, за умови дотримання низки вокально-хорових вимог.

“Вербовая дощечка” (веснянка)

В обробці веснянки “Вербовая дощечка” А. Авдієвський гармонійно поєднав традиційну фольклорну образність з оригінальним авторським чуттям жанру, форми, ладу та художньо-образного змісту народної пісні. Обробку написано для виконання сопрано соло та чотириголосним мішаним хором а *capella* з *divisi* у партіях сопрано та альтів.

Мелодія твору побудована на повторі однієї поспівки у межах невеликого діапазону (ч. 5), що є характерним для фольклорних веснянок. При викладенні тематичного матеріалу (соло – перша варіація, альти – друга варіація) є ймовірність при висхідному русі за мінорним тризвуком завищеного інтонування III ступеня та пониження V щабля мінору. У процесі виконання цього твору хормейстер повинен виправити інтонування та слідкувати, щоб мелодія виконувалася у високій співацькій позиції, що означає: не форсувати звук, не “перевантажувати” дихання, співати на опорі. Особливої уваги потребує низький для сопрано звук “ре” I октави.



Зазвичай веснянки майже завжди співають в одночасному поєднанні з танцями та іграми, які мають закликати весну та добрий врожай. Зважаючи на танцювально-ігровий характер пісні, композитор переважно дотримується акордово-гармонічної фактури викладення, хоча і не забуває про мелодизацію окремих горизонтальних ліній.

Гармонічна мова твору визначається характерним для народної пісні тлумаченням функціональних взаємозв'язків (значна роль плагальних послідовностей, наголошення мажорних щаблів у мінорі – відхилення у паралельний мажор, натуральний мінор, октавний унісон у кадансі). Хормейстеру слід звернути окрему увагу на інтонування септакордів. Розташований на I щаблі малий мінорний септакорд (1, 4 такти) слід інтонувати як мінорний тризвук – I та V щаблі з тенденцією до підтягування вгору та VII натуральну – з тенденцією до пониження. Малий мажорний септакорд у проміжному кадансі (3, 7 такти – відхилення у паралельний мажор) потребує уважного ставлення до інтонування септими. Її потрібно інтонувати з тенденцією до пониження.

Особливістю динамічного ансамблю у цьому творі є те, що хор у I варіації повинен звучати на нюанс тихіше за солістку. У другій варіації – використовується штучний динамічний ансамбль (коли звучання октавного унісону тенорів і сопрано, а також партії басів, що звучать на *f*, не повинні заглушити мелодію, яка звучить у партії альтів). Твір “Вербовая дощечка” виконується на *legato*, атака звуку м'яка, дихання – по фразам, теситура для хорових партій – виключно зручна.

Обробка української народної пісні “Вербовая дощечка” належить до веснянок любовно-шлюбної тематики. У ньому панує позитивне переживання відчуття весняного оновлення світу, зустрічі з коханим, образно-психологічне зіставлення картин природи та людського життя. Художні повтори підкреслюють органічний, генетичний зв'язок з народними календарно-обрядовими піснями. Звідси і форма твору – куплетно-варіаційна. Пейзажні картинки позиціонуються у формі своєрідного обрамлення на початку і в кінці твору (1, 2 та 5 куплети). 3 та 4 куплети несуть домінантне ідейно-

емоційне навантаження. 3 куплет – кульмінаційний і виконується на f. 4 та 5 куплети – поступове *diminuendo*.

Веснянка “Вербовая дощечка” – чудовий зразок творчого переосмислення стильових основ та образності народної пісні видатним хормейстером сучасності А. Авдієвським.

“Колискова”

Обробку української народної пісні “Колискова” написано для виконання сопрано соло та чотириголосним мішаним хором а *capella* з *divisi* у партіях басів та тенорів. Жанр “Колискової”, її образний зміст обумовив вибір композитором засобів художньої виразності – широкі протяжні наспіви, гуртове виконання підголосків, що збагачується засобами імітаційної техніки.

У “Колисковій” хор акомпанує солістці, не маючи власного поетичного тексту, що обумовлено законами одного з найдавніших жанрів народної пісні, де центральним образом є образ матері, сповненої думами про майбутнє дитини. Хоровий колектив створює емоційне тло, імітуючи, збагачуючи, розвиваючи тематичний матеріал.

У чотиритактовому хоровому вступі композитор вдається до прийому остинато у партії басів. Повторюваний синкопований ритм на подвійному органному пункті несе зображувальне навантаження – імітує гойдання колиски. Хормейстер повинен слідкувати за виконанням органного пункту в партії басів, бо зазвичай в таких випадках є загроза інтонаційного “сповзання”. Уваги хормейстера потребує також інтонування у партії альтів (10 т.) VII низької (міксолідійський лад, який часто зустрічається у народних піснях). VII низький щабель слід інтонувати з тенденцією до пониження, через VI тяжіючи до V – домінанти. Уваги потребує також партія басів у 17 т. – відхилення у тональність субдомінанти (C- dur) та VI низька (гармонічний мажор).

Партія солістки часто “переплітається” та іноді звучить нижче за партію сопрано. Тому важливо слідкувати, щоб сопрано не звучали голосніше за солістку.



Теситурні умови твору зручні, та органний пункт на домінанті у партії басів – “ре” великої октави (5-8 т-ти) передбачає присутність в хорі октавістів. Твір виконується на *legato*, атака звуку м’яка, дихання – по фразам та ланцюгове. Визначний хормейстер А. Авдієвський при викладенні музичного матеріалу дотримується плавного, органічного для народної пісні, виключно зручного для хору голосоведення.

“Колискова” зачаровує слухачів мелодикою слова і музики, багатою образністю, поетичністю. Це один з найулюбленіших та часто виконуваних творів з хорової спадщини А. Авдієвського.

“Ой там, за лісочком”

Хорова обробка датована 1958 роком. Написана для мішаного п’ятиголосного хору а *cappella*. Загальний діапазон хору: Мі великої октави – мі². Кожна партія, крім альтової, має епізодично *divisi*.

Діапазони хорових голосів:

сопрано від ре^{# 1} до мі²
альтів від сі^м до соль¹
тенорів від мі^м до соль¹
басів від Мі до ре¹.

Звучання басової партії охоплює практично дві октави. Заспів розташований у зоні найзручніших теситурних умов, звучить при нюансі *piano* глибоко-проникливо і природно, створює ліричний образ закоханого молодого козака. У другому куплеті, де градація нюансів від *piano* до *fortissimo*, виразна драматична широкого дихання мелодія піднімається вгору і набуває все більшої сили, яскравості і блиску. Далі розгортається третій куплет, і басова партія звучить у всій своїй красі. Вона охоплює крайні звуки діапазону, вільно і легко піднімається вгору до звуку ре першої октави на нюансі *forte* і на контрастній динаміці *pianissimo*, рухаючись до звуку Мі великої октави, надає звучанню хору на нюансі *pianissimo* органоподібного оксамитового забарвлення. Четвертий куплет за музичним викладом має репризний характер, а за літературним – видозмінений. У таких випадках необхідно знайти таку темброво-динамічну палітру, яка підкреслить глибину і щирість почуттів



головних героїв пісні. Вдало вибрані композитором теситурні умови сприяють пошуку психологічного завершення хорового твору.

Партія тенорів має широкий діапазон звучання – дециму. У зручних теситурних умовах на нюансі *piano* вони підхоплюють заспів басів низхідним поступовим рухом і закріплюються в звучанні малої октави, де їхнім голосам зручно співати і голосно, і тихо. Теситурні умови дозволяють на тому ж самому музичному матеріалі змалювати інші образи через іншу динаміку і агогіку. Третій куплет для тенорів надто відповідальний. Звучання цієї партії активізує весь тематичний матеріал і виводить яскраво-динамічну кульмінацію твору з подальшим контрастним співставленням із щемливо-ліричним чуйним наспівом.

Аналізуючи умови звучання чоловічих партій, не можна не звернути уваги на ту роль, яку в обробці відведено чоловічому хору. Він є головним героєм, зі своїми особистими почуттями, переживаннями, надіями. Фатальний зміст пісні перетворюється на досконалі музичні образи і викликає відчуття безмежної довіри, зворушливої щирості, чистоти помислів. Надто тонко засобами тембрально-динамічної палітри А. Авдієвський ділиться своїм сокровенним з усіма небайдужими до звуку струн людського серця, його вишиваних проникливих інтонацій.

Жіночі партії хору, в порівнянні з чоловічими, мають значно вузьчі діапазони: сопрано – звучатиме в межах малої нони, в зручних для середньої динаміки теситурних умовах. З розвитком музичної тканини змінюватимуться і теситурні умови. Більш висока теситура буде супроводжуватися сильнішою динамікою, а нижча – слабшою.

Альтова партія має діапазон у межах малої сексти і зручні для виконання, узгоджені з динамікою теситурні умови.

Зручність таких умов у процесі співу сприятиме формуванню інтонаційного ансамблю. Для забезпечення мелодичного та гармонічного строю хормейстер спочатку здійснює аналіз інтонаційних труднощів кожної хорової партії, під час якого виконавці у партитурі розставляють знаки підвищення, пониження чи сталого інтонування звуків, і далі в процесі вивчення пісні, керуючись такими позначками, засвоюють навички чистого

інтонування мелодії своєї партії і навички чистого звучання гармонічного ансамблю. Розглянемо інтонацію з позиції ладових тяжінь.

Тональність твору мі мінор. Її світла чуйна атмосфера з перших звуків налаштовує на витончене, прозоре звучання. Загально-хорова увага, одночасно взяте художнє дихання і правильно віднайдена висока позиція допоможуть сформуванню м'який звук і благозвучно виспівати заспів. Інтонаційне застереження у такті 1 щодо звуку фа# (II ступінь), який інтонується гостро, і звуку мі, який має деяку несталість у звучанні, дасть можливість басам вести мелодію чисто, невимушено. Світло й романтично надбудовує свою мелодію тенорова партія, уважно прислухаючись до басових звуків. Її високий звук мі¹ (I ступінь) у співставленні з басовим звуком до¹ (VI ступінь) складає перше співзвуччя – лагідної мажорної терції.

The image shows a musical score for voice and bass. The top staff is for the voice (T.) and the bottom staff is for the bass (Б.). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The dynamics are marked 'p' (piano). The score consists of four measures. The lyrics are: '1. Ой там за лі-соч-ком сні-жо-чок бі-лень-кий, хо-див до дів-чи-ни'. There are some annotations above the notes, including '2' and '4'.

У басовій партії у такті 2 є два звуки хиткої інтонації. Це ля малої октави (IV ступінь) і фа# малої октави (II ступінь) – інтонуємо їх високо, бо вони мають тенденцію до пониження. І знову звучить приязна мажорна терція з високим інтонуванням звуку сі^м у тенорів. У такті 3, де закріплюється мажорне звучання, яке характеризує сюжетну лінію, мають звучати високо мі¹ і сі^м в партії тенорів і фа#^м в партії басів. У такті 4 також є свої тонкощі обережного інтонування. Мала терція ля^м - до¹ у тенорів, що будується на сталій квінті басів, інтонується вузько, а наступна велика терція соль^м - сі^м інтонується широко. У басовій партії з'являється підвищений VII ступінь – ре#^м, який інтонується дуже гостро. Далі, вивчаючи музичний матеріал, продовжуємо опрацьовувати названі ступені і в інших партіях. Цікавим щодо інтонації є епізод динамічної кульмінації твору.



сла-ву роз-пус-ти-ли. 3. А я ж сла-ви, ой, та й не бо-ю-ся.
-ди 3. А я ж то-ї сла-ви, ой, та й не бо-ю-ся.
сла-ву роз-пус-ти-ли. 3. А я ж то-ї сла-ви, ой, та й не бо-ю-ся.
3. А я ж то-ї сла-ви, ой, та й не бо-ю-ся.

Виконавці басової партії у тактах 11-12 проводять свою тему повним голосом від нюансу *mf* через *crescendo* до *fortissimo* і в цьому виразному злеті можуть підвищити VI ступінь – звук до¹, тому малу секунду сі^М -до¹ рекомендовано інтонувати вузько. А в контрастному епізоді (такти 13-14) в партії сопрано є підряд чотири півтони, які інтонуються наступним чином: соль¹ - фа#¹ – вузько; фа#¹ - фа^{♭1} – широко; фа^{♭1} - мі¹ – вузько і наступний мі¹-ре#¹ інтонується дуже вузько.

Тенор соло
Як ми - лу зу-стрі-ну- не на - го-во-рю-ся.
Як ми - лу зу-стрі -
Як ми - лу зу-стрі -
Як ми - лу зу-стрі -

У цьому епізоді в партії тенорів також є хроматизми. Мала секунда ля^М -соль#^М повинна інтонуватися вузько, а велика секунда



ля^м - соль^м – широко. Зрозуміло, що поняття “вузько”, “широко” – образні, умовні, та з їхньою допомогою можна зрозуміти певні тенденції звуковисотних відмінностей, без яких не можна виховати вокально-хоровий слух, отримати навички чистого співу. Опрацювати чистоту інтонації бажано на нюансі *piano*.

Чистота музичних тонів і їхня врівноваженість в акорді є основою формування гармонічного ансамблю, тобто узгодженості всіх звуків акорду в єдине правильне, м'яке, органоподібне звучання. Розглянемо кілька фрагментів даної обробки з позиції формування гармонічного ансамблю. Аналізуючи партитуру першого куплету, де є компактне звучання чоловічої групи хору, робимо висновок, що всі чотири голоси (*divisi* в кожній партії) написані вокально зручно і створюють сприятливі умови для досягнення гармонічного ансамблю. Перехід з чоловічого октавного унісону на загальнохорове звучання в такті 5 є доволі складним. Октавний стрибок басової партії на чисту кварту створює несприятливі умови для отримання злитності в акорді. Інші три партії, хоч і мають зручні вокальні умови, потребують правильного розподілу динаміки в акордах. Альтовий звук – оксамитовий, соковитий, теноровий – насичений і виразний, сопрановий – м'який і лагідний. Таким чином, опрацювання унісонного ансамблю басової партії, отримання навички чистого інтонування стрибків з октави в унісон і навпаки, з унісону в октаву, може дати можливість зіставити їхнє звучання з вирівняними за динамікою тембрами інших голосів і отримати бажаний результат.

У виразному і тембрально прозорому епізоді третього куплету (такти 13-14) бачимо майстерне переплетення хорових голосів з партією тенорового соло – наявність двох динамічних планів. Більше того, кожна партія має свій ритмічний малюнок і свою мелодичну лінію. Басова партія виконує дві функції – одночасно тримає метричну і гармонічну основу, жіночі партії дещо подрібнюють її і своєю співучістю поглиблюють хоральне звучання. Зручність для досягнення гармонічного ансамблю в тактах 13-14 забезпечена тісним розташуванням акордів. Все це не порушує ансамблеву злагодженість, а додає їй витонченості, шляхетності.



Пошук засобів розкриття літературного тексту пісні націлює хормейстера до формування доволі скупі динамічної палітри з яскравим динамічним контрастом у кульмінації (такти 11-14). Загалом переважає нюанс *piano*, в межах агогічних відхилень задіяна рухлива динаміка (*crescendo* і *diminuendo*). Потужний емоційний злет від *mf* до *ff* відбувається у третьому куплеті (такти 11-12) з подальшим тихим щирим звучанням. Цей епізод є динамічною кульмінацією твору. Психологічна кульмінація звучатиме наприкінці твору на нюансі *piano*.

Метрична свобода твору 7/4, помірний темп дають хоровому диригенту відчуття вільної думки, окриленості, натхнення. Широка розспівна мелодія потребує плавного звуковедення на *legato* і ланцюгового дихання. Динамічна кульмінація має на своїй вершині фермату. Друга фермата припадає на кінець твору, на психологічну кульмінацію.

Навіть короткий аналіз української народної пісні “Ой там, за лісочком” в обробці А. Авдієвського виявив високу композиторську техніку, вміння апелювати широкою тембральною палітрою, майстерне володіння специфікою хору.

“Як була я маленька”

Успіх творчості хорового диригента як людини-митця залежить від характеру його особистої виконавської індивідуальності, його загальної культури, природних музичних здібностей і професійних умінь – управлінсько-комунікативних і організаційно-етичних. У визначенні комплексу завдань виконавського процесу хорового диригента умовно можна виділити два основні: здатність художнього засвоєння музичного твору; володіння технічними прийомами вокально-хорової майстерності.

Перше завдання має на меті самостійну роботу хормейстера, його уважне вивчення хорового твору, виявлення взаємозв'язку логічних і емоційних образів, аналіз музичної структури, трансформування засобів музичної виразності в елементах хорової звучності. На цьому етапі у хорового диригента формується індивідуальне трактування твору, художня інтерпретація.



Другий процес, управлінсько-комунікативний, передбачає наявність контакту диригента з хором колективом і, в свою чергу, залежить від ступеня валентності керівника при злитті з художнім відчуттям співаків. Самобутність і гнучкість творчої індивідуальності керівника має необхідність розчинитися в готовності співаків хору до спільного музикування. Саме споріднені особистості щодо розуміння музичного твору, забезпечення творчого контакту в процесі розучування, стають колективом однодумців, здатних до свідомого розкриття виконавського задуму.

Між управлінським і виконавським процесом важко провести межу, вони тісно взаємопов'язані між собою, а їхня якість має залежність від третього – організаційно-етичного процесу. За наявності організаційних здібностей хоролий диригент визначає час навчально-творчої діяльності, кількісний та якісний склад хорового колективу, заохочує хористів до самовираження. Зазначені процеси копіткої хормейстерської праці майстерно поєднувались, переплітаючись, мов квіти яскравого вінку, у творчості прославлених на весь світ українських хорових диригентів, таких як Авдієвський А. Т., Верьовка Г. Г., Венедиктов Л. М., Виноградова Е. О., Гончаров П. Г., Загрецький Д. С., Іконник В. М., Кацал М. Л., Кошиць О. А., Муравський П. І., Сорока О. Н., Тимошенко О. С., Копилова Т. М. та багато інших. Їхня творчість – зразок великого служіння хоровій справі, навчання мистецтву хорового співу, виховання молодих музикантів. Наслідуючи їхні здобутки, деталізуючи рекомендації відповідних методик навчання і практичної роботи над хором звуком, розглянемо комплексні навички хорового диригента щодо аналізу партитури на прикладі української народної пісні в обробці А. Авдієвського “Як була я маленька”. Обробку пісні зроблено для шестиголосного мішаного хору *a cappella*. У всіх хорових партіях зустрічається поділ на окремі голоси – *divisi*, що дає можливість епізодично збільшити кількість голосів у хором акорді і тембрально підкреслити той чи інший характер мелодії.



Діапазони голосів:

сопрано від фа¹ до фа²

альтів від сі до сі¹

тенорів від соль до соль¹

басів від Соль до до¹

Загальний діапазон хору від Соль до фа²

Таким чином, діапазони кожної партії, а отже і всього хору не виходять за межі робочих і не охоплюють крайні, рідко виконувані регістри, що робить цей твір доступним для вивчення навчальними колективами.

Мелодія пісні ладова, вона допомагає виявити інтонацію надій і бажань молодої дівчини, яка прагне задоволень, хоче знайти собі пару, покохати. Прості засоби ладової організації формують визначеність певної динамічної перспективи музичного розвитку. Композиторська обробка зроблена у фа мажорі. Це надає твору простоти, відкритості, доступності. Форма – куплетно-варіаційна з майстерним поєднанням двох тематичних начал. Наспівна й виразна мелодія перших двох куплетів, яку заспіває солістка у супроводі хору, змінюється статичною поспівкою мелодекламаційного характеру, яка виконується спочатку чоловічим складом (такти 12-23), а далі її переймає жіночий склад хору. Варіюючись, вона виростає у кульмінацію всього твору і вибудовує яскраве закінчення.

Тип викладу музичного матеріалу мішаний. Використана фактура гармонічна, гомофонно-гармонічна, є елементи підголоскової поліфонії. Щільність звукової тканини не скрізь однакова. Застосовується контрастне співставлення фактурних стилів різних епізодів: музично прозора і легка фактура (такти 3-10), щільно насичене звучання акордів (такти 24-40), одночасне сполучення різних фактурних пластів (такти 45-65). Гармонічний стиль додає твору стрункості, конкретності, яскравій зображувальності народних вуличних гулянь, перегукування дівочих і парубочих ватаг, залицянь, колективно-ігрових дійств.

Як було вже зазначено, тип хору – мішаний, вид – шестиголосний. Для унісонного і гармонічного ансамблю



складаються сприятливі умови, оскільки співає кожна група хору в межах середнього регістру, лише тенорова партія виходить за його межі, та й то на короткий час (такт 8). Теситурно-динамічні співвідношення у хоровому творі прямо пропорційні. З наростанням теситури голосових партій зростає динаміка. Можна спостерігати, що крещендування співпадає з інтонаційною насиченістю і випуклістю фраз. Динамічні контрасти виконуються відповідно до теситурної висоти голосів.

Голосоведення мішане, помітне поєднання висхідного, низхідного і стрибкоподібного голосоведення. Так, партія сопрано має розвинену мелодію лише у вступі й у перших двох куплетах вона звучить у межах квінти фа¹ - до² без стрибків у середньому регістрі. Динаміка для середнього регістру тиха – ріано, тож зручна для відтворення звуків у цих теситурних умовах. Далі мелодія сопранової партії є нерозвиненою, вона варіюється на двох звуках до² і ре² з дещо більш гнучкою партією других сопрано у *divisi* (такти 26-44).

пе - ре - йма - ти, по - під ти - ном бі - жить ма - ти сво - ю доч - ку пе - ре - йма - ти.
ма - ти сво - ю доч - ку ке - рій - ня - ть.

Альтова партія має діапазон чистої октави від сі до сі¹ і більш розвинену мелодичну структуру. Це зумовлено акордовою побудовою фактури твору. Теситура скрізь середня, зручна для виконання. Має природне, повноцінне звучання протягом всього твору, що забезпечує яскраву і зичну сталу або рухливу динаміку (такти 40-57).



чи не чу - єш, ку - ди це ти чим - чи - ку - єш?» «На ву - ли - цю, мо - я ма - ти,»
це ти,

Партія тенорів так само, як і жіночі партії, не виходить за межі чистої октави. Але вона є мелодично гнучкою і виразною у цьому творі. Від вдалого звучання співаків тенорової партії залежатиме виконавський успіх пісні. Теситурні умови зручні. Але досягти ансамблю на *forte*, хоч би й у зручній теситурі, значно важче, ніж на нюансі *piano*. Досягти цього можна лише за допомогою правильно вибраної методики вокального співу, яка забезпечить відчуттям опори дихання і відчуттям опори звуку за правильно виконаного імпедансу. Такої небезпеки вокально-технічного характеру можна уникнути, опрацювуючи епізод тактів 7-10 на роздільних репетиціях. Загалом про тенорову партію можна сказати, що вона вокально-насичена, але, порівняно з іншими, для ансамблю є менш зручною.

дів - чи - но мо - я лю - ба. лю - ба.
Ой дуб, ду - ба, ду - ба,

Теситура басової партії дає можливість співакам звучати в потрібній динаміці природно, невимушено. Мелодія партії басів достатньо гнучка, пружна, насичена стрибками. А це означає, що роботи над інтонацією не уникнути. Інтонаційні похибки в таких випадках виправляємо за рахунок вокального звучання співаків у високій позиції, утримання звуків основи і вершини інтервалу в одній вокальній позиції, користуючись єдиною манерою звукоутворення. Свідомий розподіл динаміки, жвава робота



артикуляційного апарату, енергійний стан виконавців сприятимуть швидкому засвоєнню хорової партії. З усього зазначеного можна зробити висновок, що теситурні умови даного твору досить зручні для співу, сприятливі для побудови унісонного ансамблю й гармонічного звучання.

Майстерне переплетення в обробці октавних унісонів, тісного й широкого розміщення акордів, зручна теситура значно полегшують хормейстерську роботу над злитністю, злагодженістю голосів. Найвідповідальнішими за побудову ансамблю у вступі є нижні голоси – баси й альти. Саме вони через октавний унісон забезпечують гармонічну опору і повноту звучання акордів.

Музична партитура для сопрано (С.) та альту (А.) з підписом "Рухливо" та динамічним позначенням *f*. Партитура показує октавний унісон басів і альтів. Підлінійні лінії містять українські ліричні тексти: "Ой луб, лу - ба, лу - ба, геї!".

Ансамблевий звук високої якості, тобто злагодженість, насиченість, краса й барвистість звучання, – це візитівка керівника колективу. Формування ансамблевого звуку – це складний довготривалий процес, який базується лише на систематичній, свідомій роботі. Потрібна велика майстерність у вирішенні основних завдань подолання труднощів побудови ансамблевої злитності: активізація слухової уваги (уміння слухати); вміння пристосовувати звучання свого голосу до голосів інших співаків; опрацювання цієї навички окремо у партії, а потім у загально-хоровому звучанні.

А. Авдієвський в обробці української народної пісні майстерно вибудовує тембральну палітру хорових голосів, враховуючи ці особливості ансамблевого звуку. Так, високі жіночі та чоловічі голоси – сопрано і тенори у вступі дають виразний зачин пісні, базуючись на ансамблевому звучанні октавного унісону басів і альтів. Навіть найбільш вразливі моменти порушення ансамблевого звучання – вихід з унісонів і повернення до них – за рахунок тембрального забарвлення мають можливість уникнути копіткої



роботи між партіями. Врівноваженість партій в ансамблевому звучанні повинна розподілятися за певними правилами. Костянтин Пігров у своїй роботі “Керування хором” зазначав, що “основний тон, як база гармонічного співзвуччя, є найважливіший своєю значимістю; далі йде терція тризвуку, як характерний інтервал, що надає акордові мажорного або мінорного звучання; нарешті, квінта тризвуку, яка надає акордові повноти й насиченості, але з погляду ладової характеристики нейтральна”. У тризвуку з подвоєнням (такти 52-57) акорд фа мажору набуває легкості і швидкого засвоєння ансамблевого звучання. Адже тісне розміщення – це добрий привід для зручного ансамблю.

Музична партитура для трьох голосів (сопрано, альт, бас) з українськими ліриками. Партитура складається з трьох систем нот. Лірика: тин-цю-ва-ти. По ба-за-ру хо-ди-ла, че-ре-вич-ки ку-пи-ла, гей, Гей! «Сю-ди, хлоп-ці, Гей, гоп, гей, гоп, гей, гоп, гей, гоп, гей.

Принцип вокалізації літературного тексту здебільшого метричний, пружний і, зрозуміло, це може призвести виконавців до неправильного відтворення звуковедення – декламування. Хормейстеру необхідно вдало віднайти у способі поєднання звуків пружність, щоб не втратився жанровий характер твору. У цій обробці використані всі способи хорових форм звуковедення: щільне *marcato*, м'яке *legato*, дрібне *staccato* і пружне *non legato*. Такий повний набір штрихів яскраво забарвлює музичний твір, але й становить певні вокальні труднощі, які впливають на інтонування. Оскільки ми бачимо, що в музиці переважають великі і малі секунди, рідше ходи на малу і велику терцію, можемо відпрацювати їх фразами. У тактах 1-2 в партії сопрано повторюваний звук фа у



середній теситурі має стале звучання. Хроматичний півтон фа-фа# інтонуємо широко, з тенденцією до підвищення, а наступний діатонічний півтон беремо обережно, не підвищуючи. В партії альтів звук до першої октави в зручній теситурі звучатиме стійко, а подальші великі секунди необхідно подавати сміливо, інтонуючи їх широко, діатонічний півтон ре-мі^б навпаки – дуже обережно, вузько. В партії тенорів перший акордовий звук – терція інтонується гостро, в імітаційному висхідному русі слідкуємо за високою, гострою терцією і широкими великими секундами. Інтонування мелодії басової партії в цьому епізоді не передбачає вокально-інтонаційних труднощів. Вони з'являються з появою стрибків на кварта, квінти, сексти і навіть септими. Виконання твору вимагає від басів технічної вправності, енергії, настрою. Для полегшення роботи над інтонацією у партитурі хормейстер проставляє знаки, що вказують на підвищення або пониження певного звуку.

Для досягнення чистої інтонації слід попрацювати з кожною групою хору, домагаючись чистого інтонування інтервалів і ступенів ладу, і лише тоді з'єднувати всі групи хору.

Усі ланки елементів хорової звучності тісно пов'язані між собою – опрацьовуючи інтонацію, хормейстер може спиратися на дикцію і навпаки. Культура вимови несе в собі культуру інтонування. Вимова слів під час співу повинна бути не тільки ясною, але передусім осмисленою, відтворювати кожну думку, характер, суть літературного тексту. У ньому майже всі склади відкриті і мають по одній, зрідка по дві приголосні. Це робить текст пісні легким для виконання.

Оскільки принцип вокалізації поетичного тексту метричний, логічні акценти здебільшого співпадають з сильною долею. У творі є епізоди, де акценти підкреслено зміщені на слабку долю, що характерно для народних пісень, коли у тексті виділяють якесь важливе за змістом слово. У наведеному вище нотному прикладі можна побачити, як автор підкреслює довгими тривалостями на другу долю такту наголошені склади в ключових словах, що утворює синкоповану гостроту ритму і передає танцювальний характер пісні.



Динаміка твору тісно переплетена з агогічними відхиленнями і ферматами, має досить рішучий характер і стрімкий розвиток від *pianissimo* до *fortissimo* з яскраво вираженою кульмінацією.

Українська народна пісня в обробці А. Авдієвського “Як була я маленька” є чудовим хоровим твором, який прикрашає концертні репертуари професійних, аматорських, навчальних і самодіяльних колективів. За наявністю особливостей музичної мови (підйомів, спадів, агогіки і динаміки), формотворчих прийомів (повторюваності, варіювання, репризності), гармонізації, колориту, реконструкції твору ця обробка посідає одне з найвищих місць у світовій хоровій літературі і слугує навчальним матеріалом з хорових, теоретичних і інструментальних дисциплін для студентів мистецьких закладів освіти.

3.2. Виконавсько-хоровий аналіз обробок пісень народів світу

Іспанська народна пісня “Хота”

Український текст А. Демиденка

Репертуар хору імені Г. Верьовки складають перлини української пісенної спадщини, народної пісні. Пісенно-хорова творчість А. Авдієвського сягає своїм корінням у саму товщу української народної музики. Своєрідним першим етапом оволодіння А. Авдієвським надзвичайно багатим арсеналом фольклорних інтонаційно-виражальних ресурсів, проникнення у систему народно-музичного мислення можна вважати його праці в жанрі хорової обробки. Саме тут виявилось вміння маестро всебічно й оригінально розкрити ладо-інтонаційний потенціал народної пісні, майстерно і доречно використовувати характерні засоби народного хорового виконавства.

Багато подорожуючи з гастрольними турне по світу, А. Авдієвський узяв за традицію виконувати пісні народів світу. Він



вважав, що це має велике мистецько-культурне значення, позитивно позначається на взаєминах між народами. Дуже творча і насичена спогадами була поїздка до Іспанії.

“Ми дали 26 концертів у величезному Мадридському спортивному палаці. Відгуки преси вражали захопленням, оптимізмом, високим професійними оцінками. А один з провідних журналістів, підбиваючи підсумки виступів хору, закликав звернутися до ООН, щоб вивчати та поширювати досвід хору імені Г. Верьовки, як саме треба зберігати фольклорні надбання, поширювати народно-сценічні зразки”, – згадував А. Авдієвський.

Репертуар хору складається з багатьох обробок словацьких, сербських, іспанських, мексиканських, португальських народних пісень, тому було запропоновано і складено збірку “Пісні народів світу”, яку відзначено “Золотим диском” Всесоюзної фірми “Мелодія”. Тексти пісень перекладено і українською мовою. Упорядником збірки була Р. І. Мироненко (1987 рік). До цієї збірки й увійшов твір “Хота”.

“Хота” – іспанський народний танець, що народився в Арагоні на півночі Іспанії. Слово “хота” отримано з латині й означає “стрибок”, який описує живі, бадьорі рухи танцю. Танець обов’язково парний, як правило, супроводжується кастаньєтами. Проте є багато різних змін залежно від області та теми танцю: патріотична, релігійна, любовна. Хоча “хота” – жвавий танець, нерідко його використовують у похоронній процесії, в супроводі протяжного звуку гітари. Також звуки видають ногами, коли “хоту” співають і танцюють при зборі урожаю винограду.

Твір “Хота” належить до жанру ліричних пісень, що виконується мішаним складом хору, має традиційну куплетну форму. Її можна вважати гімном любові до своєї Батьківщини. Тональність С-dur. Розмір мішаний: 3/4; 4/4, який підкреслює самотність, оновлення первісного мелодичного викладу пісні.

В обробці цієї мелодії композитор вдається до рівномірного акордового викладу, при цьому нижній голос репрезентує міцну гармонічну опору трьох верхніх, які утворюють терцовий пласт. Таким чином, гомофонний виклад хорового матеріалу дає

можливість відчутти характерний виконавський стиль іспанської пісні. Мелодика твору підкупає щирістю, простотою і природністю інтонаційних ходів, ліричною забарвленістю.

Темп – повільний. Теситуру твору відносять до середньої та в основному зручної. Дихання у творі переважно пофразне – ланцюгове. Атака звуку м'яка. Основна динаміка твору піано, і диригенту потрібно приділити велику увагу агогіці твору, щоб уникнути його статичності. Звуковедення на *legato*.

Обробка іспанської народної пісні “Хота” – яскравий приклад хорової творчої спадщини А. Авдієвського.

Корейська народна пісня “Аріран”

Український текст А. Демиденка

Народні пісенні традиції є найбільшим джерелом натхнення для професійних композиторів та музикантів. Якщо розглядати світову музичну культуру, то вплив національних традицій, пісенних у тому числі, є найвагомішим та значущим. У доробку майстра хорового мистецтва А. Авдієвського є цикл обробок пісень народів світу. Одну з таких, а саме корейську, ми розглянемо з позиції вокально-хорового аналізу.

Перш ніж ми перейдемо до аналізу твору, необхідно коротко ознайомитися з музичною культурою Кореї та її пісенними традиціями. Музична культура Кореї сягає глибоко у давнину. Історично так склалося, що музика Кореї спочатку розвивалась під сильним впливом Китаю, в результаті чого серед традиційних інструментів та музичних жанрів багато запозичень. Розквіт музичної творчості припав на XIV ст., коли вже існували музичні інститути та жанр придворної музики. Але після багатьох японських та монгольських вторгнень у XVI-XVII ст. розвиток придворної музики уповільнився. Народна ж пісня навпаки – не лише не зазнала занепаду, а й досягла підйому. Розквітли ліричні пісні “кагок” та драматичні пісні “пхансорі”. Саме “пхансорі” – унікальне явище, яке є своєрідною корейською оперою зі співаком-оповідачем, інструменталістом та залученням слухача у дійство. У 2003 році

ЮНЕСКО включило “пхансорі” у список “Шедеврів усної нематеріальної культурної спадщини”.

Враховуючи вищесказане, скоріш за все в пісні “Аріран” ми маємо приклад ліричної пісні “кагок”. Мелодика пісні є традиційною для Кореї, адже вона побудована на звукоряді мажорної (без IV та VII ступенів) пентатоніки. Характер пісні ліричний неквапливий, тематика пісні вічна – кохання. Розповідь іде від імені дівчини, яка чекає милого. Твір написаний для мішаного чотириголосного хору та соло сопрано. Форма обробки цієї пісні – куплетна. Кожний куплет складається з трьох періодів: приспів 8 тактів, куплет соло 8 тактів та куплет хор 8 тактів – усього 24 такти. Перші 16 тактів звучить соло сопрано на фоні *mormorando* хору. Останні 8 тактів – *tutti* хору. Другий куплет розширений на два такти шляхом розвитку підголосків у партії тенорів і складає 26 тактів. Ладотональний план твору простий та водночас колоритний, відповідає традиціям східної музики. Наприклад, широко використовується зіставлення паралельного мажору та мінору. Основна тональність обробки B-dur, але весь час відбуваються невеликі відхилення. Гармонічна мова дуже яскрава та насичена прохідними, неакордовими звуками та альтерованими акордами. Характерним є зіставлення тонічного тризвуку та тризвуку VI ступеня, що одночасно є співвідношенням паралельного мажору та мінору. У кадансах використовується Π_2 із заниженою квінтою. Розмір твору тридольний, що додає музиці плавності та тягучості.

Розглянемо вокально-хорові труднощі, які можуть виникнути при роботі з хором. Що стосується теситурних умов, то вони дуже зручні. Усі голоси знаходяться у робочому діапазоні, тому ансамбль має бути використаний природний. Звуковедення кантиленне, без поштовхів. Подолання інтонаційних труднощів – головне завдання хормейстера. Як уже зазначалося, твір має багато альтерованих звуків, тому в першу чергу треба звернути увагу на виконання саме цих звуків. Наприклад, уже у третьому такті зустрічається перший такий акорд: е у партії альтів треба виконати гостро, високо. Наступний еs близько до е. У 6 такті в партії альтів fіs теж виконується гостро, а аs у тенорів – тупо. Такі звороти є типовими



для усього твору. Для успішного виконання обробки необхідно звернути увагу на дикцію, одночасне вимовляння слів, округлість голосних звуків. Великого значення мають правильне фразування, тонке нюансування твору. Володіння усіма цими навичками надасть можливість виконати твір яскраво як професійному колективу, так і аматорському.

Словацька народна пісня “Вже весна”

Супровід В. Самойленка

Український текст А. Демиденка

Український текст словацької народної пісні в обробці А. Авдієвського “Вже весна” написав А. Демиденко – український поет-пісняр, народний артист України, філософ, літературознавець, культуролог, а також академік, професор. Ним створено близько 750 текстів пісень, він також є автором поетичних перекладів пісень народів світу, зокрема перекладів обробок пісень А. Авдієвського з репертуару українського академічного народного хору імені Григорія Верьовки.

За жанром словацька народна пісня “Вже весна” належить до рекрутських пісень у манері вербункош (жанр, а пізніше стиль угорської танцювальної музики XVIII-XIX ст.), на що вказують мелодика та метроритм. В основі вербункоша – чоловічий танець “вербунк”, який виконувався на пунктах вербовки та проводах до армії, та чардаш.

“Вже весна” – це хоровий твір, написаний для чоловічого складу у супроводі баяна (В. Самойленко). Починається він невеликим інструментальним вступом (12 тактів), який одразу дає відчуття характер твору. У творі переважає гомофонно-гармонічний виклад у поєднанні з підголосковою поліфонією.

Хорова партитура, у якій переважає унісон та двоголосся чоловічих голосів, починається співом в унісон на першу долю дводольного такту. Традиційно більшість словацьких пісень одноголосна, лише в деяких районах, зокрема у Східній Словаччині, існує багатоголосся. Створюючи обробку, А. Авдієвський віддав



данину традиції, адже маестро обережно ставився до фольклору будь-якої країни.

У тактах 20-22 з'являються *divisi*, звучать чотири голоси, нарощується патетика, підкреслюється яскравість маршу та характерність танцювальних зворотів, що відповідає стилістичним особливостям вербункоша, на якому позначився угорський, слов'янський, румунський фольклор, німецьке та італійське професійне мистецтво.

Тональність твору – Es-dur. Варто звернути увагу на модуляцію у тональність домінанти, що в гармонічному плані хорової партитури створює певні труднощі для виконання щодо інтонації і строю. Також особливої уваги потребує своєрідний пунктирний синкопований ритм.

Робочий діапазон твору – d-g¹ (ре малої – соль першої октави), використана середня і, частково, висока теситура. Переважає звучання *mezzo forte*, прийом звуковедення – *legato, non legato*. У творі доречно пофразове дихання, передбачається темпове зіставлення: “помірно швидко” і “швидко”, що характерне для стилістики вербункоша.

Завдання диригента – досягти емоційної виразності, наповненості жесту, чистоти інтонації, строю (грамотна робота над унісоном, рухом секундами, інтонуванням напівтонів тощо) задля створення яскравого художнього образу.

Мексиканська народна пісня “Світанкова”

Супровід О. Литвиненка

Український текст А. Демиденка

У кожній мексиканській провінції існують власні характерні пісенно-хореографічні жанри, але є такі, що поширені повсюди у Мексиці. Зміст і жанр пісні “Світанкова” пов'язаний з поширеними по всій країні маньянітас (ранкова серенада), а також вальсом і данса (хабанера).

На ці емоційні жанри спирається А. Авдієвський, застосовуючи в обробці варіантність викладу мелодії та ритму. Це твір для чоловічого складу в супроводі баяна (О. Литвиненка). Чотири такти



інструментального вступу з чітким пунктирним ритмом на *forte*, але у повільному темпі у тридольному розмірі ніби справді призначені для того, щоб пробудити від сну. Це враження підсилює активний затакт.

Хор продовжує емоційний інструментальний початок міцним звучанням мелодії першого куплету в акордовому викладі чоловічих голосів, і у тридольному розмірі відчувається урочистість і навіть маршевість.

Основна тональність твору – As-dur. У першому куплеті привертає увагу чергування тоніки і доміанти, потім – рух верхніх голосів на основі повторюваного баса (V ст.).

Зміна темпу в другому куплеті веде за собою і зміну характеру твору. Особливо відчувається пом'якшення у супроводі, з'являється ритм вальсу. Акордовий виклад хору не змінюється, але набуває іншого звучання, привертає увагу співставлення зменшеного септакорду і доміант септакорду, звучання яких додає емоційної виразності і експресії.

Робочий діапазон твору – A-f¹, використана середня теситура. Переважає звучання *mezzo forte*, прийом звуковедення – *legato, non legato*. У творі доречно пофразове дихання.

Завдання диригента – створення переконливого музичного образу, ґрунтованого на зміні характеру куплетів; робота над витриманими нотами як запорука чистого інтонування, строю.

Французька народна пісня “Жайвір”

Український текст А. Демиденка

Французька народна пісня “Жайвір” (*Alouette*) належить до жанру жартівливих пісень та є одним із видатних творів, що став символом французької Канади та її неофіційним гімном. Проте існують дослідження канадських фольклористів про те, що пісня має саме французьке походження. У наш час “Жайвір” перш за все вважається дитячою піснею, існує в різноманітних інструментальних та вокальних аранжуваннях, у різних країнах світу використовується під час навчання дітей французької мови, допомагаючи їм запам'ятовувати назви частини тіла.



Твір написаний для соло баса, мішаного хору та інструментального супроводу. Складається з 5-и куплетів, і у кожному оповідач (бас) заявляє про намір “відскубнути” жайворові пір’я з нової ділянки тіла: з голови, шиї, грудочки, хвостика тощо.

Починається твір інструментальним маршоподібним вступом з приміткою автора “Рухливо”, на тлі якого далі звучить мелодія пісні. Партія соліста і хору розпочинається вигуком на *f* октавним унісоном. Наче здивування звучить вигук “о” на домінантовій функції з додаванням *glissando* у всіх партіях. Мелодія триває у соліста, хор в цей час відіграє супроводжуючу підголоскову роль, потім хор перехоплює мотив пісні, мелодія представлена у партії сопрано, що веде до музичного діалогу між солістом і хором. У такий спосіб відображений гумористичний характер твору, хор ніби передражнює кожну фразу, яка лунає від оповідача: “трошечки тебе скубну” соліст – “трошечки тебе скубну” хор, “за ясну” соліст – “за ясну” хор, “голову” соліст – “голову” вторить хор. Наочність діалогу ми вбачаємо і в тому, що мелодія соліста в цьому епізоді йде догори, а “відповідь” хору – мелодичний рух донизу. Також сатиричну складову можна відслідкувати у поєднанні тексту хору та соліста. Хор співає “Жайворе мій, жайворе хороший”, легатний штрих додає глузування, в той час як соліст-оповідач норочить жайвора “скубнути” і його штрих може бути *marcato*. Рівні тривалості в оркестрі з довгими форшлагами ілюструють незграбну ходу чи то птахи, чи то того, хто до неї звертається. Цей твір важливо не просто проспівати, а й зіграти, адже образній складовій відведено значну роль. Пісня передбачає вільну сценічну поведінку, тут важливо все: і вимова, і вираз обличчя і навіть можливі рухи. Ці прийоми урізноманітнюють багатокуплетну форму і забарвляють повтори.

Значну увагу слід приділити виконанню загального *glissando* на початку. Соліст тримає *fermato*, яке передбачає різну тривалість в залежності від інтерпретації куплетів. Оркестр та хор підпорядковані в даному випадку цій тривалості. Оркестр також робить затримку на 2-й долі, і лише 3-я доля диригента повертає музику в темп і є тим орієнтиром, після якого виконується загальне *glissando*. Цей епізод є яскравим прикладом, який можна інтерпретувати по-різному, при



повторі зупинки можуть мати різну тривалість, а отже і час для сценічного обігрування.

Інтонаційними труднощами є унісони, як октавні (гармонічний стрій), так і проспівування інтервалу прима (мелодичний стрій). Також октавні унісони задіяні у перекличці між солістом і хором. Виразність невибагливої мелодії чиниться за рахунок коректного виконання наголошених та ненаголошених складів: однакові за музикою такти “за ясну (за ясну) голову (голову)” мають різний ритмічний наголос. Склад “за” припадає на першу (тобто сильну) долю, проте наголосити слід склад “ну” в слові “ясну”, таким чином, в залежності від слова наголос припадає на 2-у і 4-у долі та 1-у і 3-ю долі. Агогіка теж підпорядкована змісту: вона дозволяє робити невеличкі відхилення від темпу та *crescendo* / *diminuendo* на довгих тривалостях.

Подібна смислова форма твору передбачає нескінченну кількість частин тіла птахи, що перераховуються, і за які його можна “трошечки скубнути”, а отже і безкінечні куплети. Адже з кожним наступним куплетом до вже перерахованих додаються нові частини тіла, і повторів більше.

Обробка цього твору демонструє різноманітність авторських підходів та стилів на прикладі жартівливої грайливої замальовки, що надихає виконавців на сценічну постановку маленького музичного спектаклю.

3.3. Виконавсько-хоровий аналіз оригінальних творів для хору Анатолія Авдієвського

“Над широким Дніпром”

Вокально-хоровий твір “Над широким Дніпром” на вірш В. Лагоди належить до жанру ліричних урочисто піднесених пісень, що виконується мішаним хором *a cappella*. Увійшов до збірки “Співає український народний хор ім. Г. Г. Верьовки”.



Твір написаний для мішаного чотириголосного складу з елементами *divisi*. Пісня має традиційну куплетну форму і дві варіації. Основна тональність *C dur*. Тональний план – *C dur* → *F dur* → *d moll* → *a moll*. Розмір мішаний – складний 4/4 та простий 2/4. Вибрані автором розміри найкраще передають образ піднесено урочистого оспівування захопленням рідною землею. Вибраний метр надає певних рис маршу у приспіві та ліричності у куплеті, в загальному створюючи відчуття плинності художнього образу. Перший куплет починають жіночі голоси, динаміка *mf* – “Над широким Дніпром розляглися поля”. Музичний матеріал проводиться в терцію, що є типовим для слов’янського двоголосся, низхідною діатонічною секвенцією. Куплети, їх три, написані у формі простого речення з повторною мелодико-ритмічною структурою, із закріпленням в основній тональності. Приспів *tutti*. Фактура акордова, основна мелодична лінія проводиться у жіночих голосів і партії тенора, який повністю дублює партію альт. Кульмінація досягається в третьому куплеті повним чотириголоссям у щільному гармонічному викладі, а саме: тенор, бас і альт співаю в унісон. Таке підсилення втори терції, як тембрально, так і динамічно, акцентує увагу на важливості і кульмінаційності останнього куплету. Тип дихання – ланцюгове дихання, яке допоможе якнайкраще розкрити всю повноту образів, підкреслити переходи від двоголосся до чотириголосся в третьому куплеті, а в перших двох куплетах наповнити повнотою звучання у жіночому двоголоссі.

Темп вказаний автором – ходою, спокійний, виконується приблизно $\text{♩} = 68-75$, що відповідає темпу *Andante*. Агогіка кожної фрази додає гнучкості музичному матеріалу та в цілому сприяє запобіганню статичності, підводить до пружного маршового приспіву. Спосіб ведення звуку *legato*, саме цей штрих передає найбільш точно художній образ величності прадавнього Дніпра та незорості і краси української землі, відповідає славнозвісним національним вокально-хоровим традиціям. *Non legato* може використовуватися у приспіві, де змістовно розкриє і розкриє піднесено урочистий настрій, створюючи хоробрий похідно-



маршовий образ, що стверджує високі ідеали та мужність нашого народу. Саме приспів несе ключову ідею твору – прагнення волі та щастя на рідній землі. Теситурні умови та динаміка сприяють втіленню образу та надають йому емоційного насичення. Важливо наголосити на незручності епізоду в третьому куплеті – це вступ чоловічих голосів. Для басів це висока і не зручна теситура, а для тенорів небезпечна, адже мелодично побудована на звуках перехідних нот для цього голосу. Також три партії (бас, тенор, альт) співаються в унісон, що змушує вкрай обережно поставитись до цього епізоду, застосувавши штучний ансамбль і фальцетно-мікстову систему у чоловічих голосів. З диригентської точки зору, найбільш доцільно передати художній образ у горизонтальній площині наповненою масивною амплітудою у середній динаміці та поступово збільшувати її відповідно до динамічного та емоційного розвитку. Що стосується жесту, то в цьому творі використовується два його типи: *legato* (куплети), *non legato* (приспів). В останньому куплеті використовується надзвичайно вольовий і наповнений жест.

Інтонаційні труднощі вирішуються за правилами інтонування в умовах зонного строю мажору – мінору. Щодо куплетів, то в основі мажор – I та V ступені мають інтонуватися стійко, III-й – підтягувати до потрібної висоти звуку. З перших тактів висхідний мелодичний малюнок допомагає зорієнтуватися у позиційному формуванні III та V ступенів. VI ступінь інтонується в даному випадку з тенденцією до пониження – саме так VI ступінь інтонується при низхідному русі, що зумовлене мелодичним матеріалом. Октавні унісоми інтонуються дуже обережно, і основну функцію бере на себе нижній тон (альт), верхній тон – підлеглий і співається тихо. Це знову ж таки зумовлене музично – альт має більш плавне ведення голосу, ніж сопрано, тому його легше проконтролювати в інтонуванні і вже врегулювати октавне подвоєння, яке у партії сопрано зумовлене квартовим стрибком. Щодо приспіву, то тут діють правила інтонування мажору в першому реченні. У другому – мінору. Але тут *d-moll* поданий з натуральним VII – з тенденцією до пониження та мелодичним VI ступенем, з тенденцією до підвищення. Також потрібно зауважити, м.7 при висхідному русі інтонується низько, “тупо”.



Взагалі, для професійних колективів, якщо говорити про інтонування, пісня не повинна створювати труднощі. Важливо пам'ятати і виконувати правила: мажор I, V – стійко, III – до підвищення, II – з тенденцією пониження, VII – з тенденцією до підвищення. Мінор I – стійко, III – з тенденцією до пониження, V – з тенденцією до підвищення, II – до підвищення.

Не менш важливим у хоровому виконанні є ансамбль. Ритмічний ансамбль більшою мірою залежить від організації диригента. Складність можуть становити дрібні тривалості (шістнадцяті), які не можна скорочувати, “пробігати”, особливо коли вони припадають на першу сильну долю. Також успіх у виконанні синхронного пунктирного ритму залежить від умовного повтору ноти з крапкою. Дикційний ансамбль зумовлений акомодациєю приголосних, як приклад: на-дши-ро-ки-м Дні-про-м ро-зля-гли-ся... Приєднання приголосних до наступного складу забезпечить їхнє передчасне замикання чи виштовхування.

Твір “Над широким Дніпром” належить до скарбниці кращих ліричних пісень України та прикрашає репертуар багатьох музичних колективів.

“Колискова”

Диригенту необхідно передати художній образ, в основі якого – зворушливе, щире почуття любові матері до дитини та водночас збентеженість її майбутнім.

Розкрити образно-емоційний план твору, покладеного на слова Л. Українки, диригенту (виконавцю) допомагає помірний (повільний) темп, специфічна метро-ритмічна організація смислового змісту (імітація погойдування колиски) на основі кантиленного звучання. В роботі над твором рекомендується використовувати дводольну диригентську схему при розмірі 6/8. Для досягнення “наповненості” та гнучкості диригентського жесту необхідно мати відчуття внутрішньодолевої пульсації.

Художній зміст колискової розкривається поступово. У диригентській інтерпретації треба врахувати низку особливостей хорового викладу даного твору, написаного у куплетно-варіаційній



формі. Так, автор використовує мішаний тип фактури (при провідній ролі гомофонно-гармонічної з поступовим ускладненням імітаційними елементами). Слід звернути увагу на гармонічне взаємоузгодження фактурних та формотворчих елементів для показу картини “розгортання” та “згортання” музичного розвитку, в тому числі на основі амплітудних контрастів при реалізації динамічного плану твору.

У **1 і 2 куплетах** (перший варіант) для створення стану абсолютного спокою та безтурботності застосовується диригентський жест *legato*. Слід технічно узгодити проведення партії сопрано соло (ліва рука) з гармонічним (акордовим) хором супроводом. Тихесенький наспів, пестливі материнські слова у поєднанні з монотонним ритмом мають створити відчуття розслаблення, приспати дитину.

Рекомендації у подоланні диригентських труднощів:

- уникати різких рухів, в тому числі надто активних афтактів;
- взаємно узгодити диригентські покази вступу для сопрано соло (ліва рука) та усього хору (права рука або одночасно обидві);
- приділити особливу увагу роботі з басовою партією, досягти м'якості її звучання (низька теситура, витримані звуки, в тому числі третій ступінь мінорного ладу тощо);
- домогтися в артикуляції голосної “е” м'якого “прикритого” звучання у словах “яснесенький”, “тихесенький”, “малесенький”.

У **3 і 4 куплетах** (другий варіант) визначальним у розкритті розвитку образного змісту колискової стає не тільки звуковий (ритмо-мелодійний), але й смисловий компонент. Відобразити смисл поетичного тексту, сповненого стурбованістю матері про майбутню долю дитини допомагає зміна внутрішнього стану виконавців. Гнучкий спокійний жест диригента, що був характерний для виконання перших двох куплетів, змінюється на схвильований та напружений.

Драматичність та напруженість 3 та 4 строф поетичного тексту відображаються у варіативній зміні мелодичної лінії та ускладненні голосоведення хорових партій, розширенні динамічної амплітуди (з *p* на *mf*, *f*). З метою досягнення художньої виразності образу з



використанням елементів поліфонічної фактури диригенту необхідно підкреслити розвиток музичної думки більш глибоким, “важким” жестом та трохи збільшеною амплітудою диригентських рухів.

Для відтворення драматичної ситуації у кульмінаційному 4 куплеті особливу увагу варто приділити суттєвим динамічним та агогічним змінам. Сакральний драматичний смисл трикратного повторення одного мотиву (“час твій прийде”) необхідно поглибити акцентуацією та уповільненням руху. Напруженість прояву почуттів в диригентському жесті можна створити способом виокремлення кожної ритмічної одиниці (кожної восьмої) на першій та третій долі такту

Рекомендації у подоланні труднощів:

– зберегти цілісність образу та загального художньо-інтерпретаційного плану;

– відчутти і показати у диригентських рухах емоційно-смісловий розвиток при переході з 4 на 5 куплет (схвильованість, драматизм 4 куплету та повернення до спокою у 5 куплеті);

– звернути увагу на техніку виконання акцентів, фермат, на доцільність агогічних змін.

“Сієм, сієм”

Обробка пісні А. Авдієвського “Сієм, сієм” написана для чотириголосного мішаного хору а cappella. Теситурні умови для всього хору – зручні, оскільки мелодична лінія кожної партії в основному розміщується у середньому відрізку їхнього діапазону. Основний спосіб звуковедення – *legato*, але доречним є використання *marcato* на окремих акордах чи звуках (наприклад, “гей” у сопрано (5 такт), в деяких куплетах у заспіві “сієм, сієм, посіваєм”, а також у заключній аколаді тощо).

У роботі над мелодичним строем слід домагатися співу з тенденцією до загострення звуків *dis*, *fis*, *gis*. У такті 8 звук *d* у басів та тенорів – співати “спокійно”, максимально звужено до звука *c*. Всі групи хору мають пам’ятати, що співати твори *a cappella* слід, дотримуючись особливостей зонно-натурального строю. Працюючи



над гармонічним строем, треба вибудовувати акорди таким чином: проспівати стійко чисту октаву, далі квінтовий звук, а терцію – в залежності від ладового забарвлення (мажорну – з тенденцією до загострення, мінорну – спокійно).

Під час репетиційної роботи диригент працює над досягненням хорового ансамблю. Нагадаємо, що хоровий ансамбль (за Г. Дмитревським) – це динамічна і темброва відповідність у звучності між голосами у хорових партіях і між партіями в загально хоровій звучності.

Працюючи над досягненням ансамблю, слід звернути увагу на витриманий звук h^1 у партії S1 з текстом “Гей!” (5-6 такти). У зазначених тактах цей звук є підголоском, а основна мелодія звучить у партіях S2 та у Т. Перед диригентом і співаками стоїть завдання вибудувати динамку партій таким чином, щоб чітко і виразно звучала мелодія (S2, А та Т – на першому плані, а партія S1 має співатися дещо тихіше).

У партитурі є акорди, де звуки дублюються різними партіями (у 7 такті – звуки “а - a^1 ” і “f - f^1 ”, у 8 такті – “а - a^1 ”, у 12 такті – “е - e^1 - e^2 ”). Вибудовуючи ансамблеве звучання, виконавцям слід співати такі подвоєні звуки дещо тихіше, а співакам партії, в якій терція акорду, – більш яскраво, на першому плані.

Засобом донесення тексту до слухача є дикція співаків хору. У хоровій мініатюрі “Сієм, Сієм” більшість слів закінчуються на голосну літеру, що сприяє наспівності та протяжності звуків. Одним із завдань у роботі є досягнення єдиної манери вимови голосних. Треба слідкувати, щоб “і”, “є”, “я” у словах “сієм”, “сійся”, “родися” були округлені, прикриті. Приголосні мають вимовлятися коротко, але чітко. Певної уваги потребує вимова слова “щастям” (тут важливо швидко і одночасно вимовити “щ” і округлити “а”). Також у закритих складах треба слідкувати за тим, щоб останню приголосну приєднувати до наступного складу чи слова (наприклад: “сі-йся”, з Но-ви-м ро- ко-м ва-с ві-та-є”, “по-ле-чко”, “та й за-ко-ло-си-ться”).

Для того, щоб найповніше розкрити творчі наміри, створити художньо досконалий твір, диригент ще у передрепетиційний період



має визначитися з виконавським фразуванням, диханням у партіях, динамічним планом, диригентським жестом.

Кожен куплет даної хорової мініатюри закінчується перекличками жіночої та чоловічої груп хору зі словами “з Новим роком, з новим щастям” (у 9 такті співає жіноча група хору, а у 10-у – чоловіча). Перед цим фрагментом у 8 такті звучить акорд, який завдяки своїй тривалості (половинна) може бути сприйнятий як закінчення музичної побудови, як закінчення куплету. Отже, між 8 та 9 тактами жіночій групі хору треба бути особливо уважною і не брати дихання, не роз’єднати звучання, співати на ланцюговому диханні. Важливо об’єднати перші дві музичні фрази (1-8 такти) з наступними (9-10 такти) в єдине ціле, застосовуючи ланцюгове дихання, зберігаючи постійний темп. Цьому, звичайно, має сприяти диригентський жест.

Якщо розглянути динамічний план даного твору, то у першому куплеті у (1-4 такти) автором зазначено динамічний відтінок – *mf*, а з 5 такту і до кінця – *f*. Говорячи про виконання твору від початку до кінця (а це 5 куплетів), не варто співати всі куплети тільки у тій динаміці, яка зазначена у партитурі, бо це, звичайно, збіднить твір, призведе до монотонності звучання.

Важливо, щоб виконання даного твору було художньо-досконалим, емоційно-образним. Перед виконавцями стоїть завдання – донести настрій, характер, образність даного твору. А це піднесення та енергійність на словах “Сієм, сієм, посіваєм”, гречність, душевне тепло, щиросердність усіх побажань у п’яти куплетах (на добрий врожай, на мир, достаток у родині, на продовження роду), блиск і життєствердження заключної фрази – побажання “з Новим роком, з новим щастям”. Надзвичайно природно в останньому куплеті звучать побажання розквіту й слави для нашого рідного краю – України.

Щоб досягнути художньої довершеності, переконливості, надихнути співаків, певна роль належить диригентському жесту, який має відповідати характеру даної хорової мініатюри. Можливості диригентських жестів дуже різноманітні. За їхньою допомогою диригент скоріше домагається від співаків правильного



звукоутворення, доречних штрихів, динаміки, особливої вокальної “опертості” звука, чіткої вимови слів, вчасних вступів, зняттів тощо.

Однією з особливостей мініатюри “Сієм, сієм” є перемінний розмір: 2/4, 3/4, 4/4, 6/4. Відповідно до зазначених у тактах розмірів треба застосовувати і диригентські схеми. Недопустимими є формальні технічні прийоми, монотонність тактування.

Диригентський жест має передавати святковість, щирість, душевність музики. Диригенту необхідно застосовувати вольовий, енергійний початковий афтакт. Зважаючи на рухливий темп, мають переважати кистьові рухи. Варто використовувати рухи малої та середньої амплітуди, а в кульмінаціях куплетів та в кінці твору (у загальній кульмінації) – амплітуда диригентської сітки має збільшитися.

Треба мати на увазі, що виразність та чіткість диригентського жесту не тільки впливає на співаків хору, а також здійснює певний вплив і на слухачів. Диригент може допомогти слухачеві зрозуміти й емоційно “прожити” звучання хорової мініатюри, сприйняти її внутрішню експресію, зміст та образність.

“Сніг біліє”

Вокально-хоровий твір “Сніг біліє” на вірш М. Сома належить до жанру календарно-обрядових пісень – щедрівок, виконується мішаним хором *a capella*. Композиція увійшла до збірки “Співає український народний хор ім. Г. Г. Верьовки”.

Твір написано для мішаного чотириголосного складу з елементами *divisi*. Пісня має традиційну куплетну форму. Основна тональність *a moll*. Тональний план – *C dur* → *a moll* → *e moll* → *a moll*. Розмір мішаний – прості 2/4, 3/4 та складний 4/4. Вибрані автором розміри допомагають якнайкраще розкрити зміст та образи в тексті, також відсутність сталого метру вказує на знання автором народних традицій і правил, де ладотональні і метричні структури не є домінуючими, що зумовлено усною передачею та інтерпретацією народу. Незважаючи на те, що музика і вірші мають авторство, дуже вдало переданий колорит традиції щедрівок. Перший куплет починають жіночі голоси, динаміка не вказана, але



орієнтовно можна починати перший куплет *tr* – “Сніг біліє, сніг біліє, стелиться гладенько”. Музичний матеріал проводиться в терцію, що типове для слов’янського двоголосся, низхідною діатонічною секвенцією. Куплети, яких три, написані у формі простого речення з повторною мелодико-ритмічною структурою, із закріпленням у тональності *a-moll*. Закріплення відбувається через рефрен “Щедрий вечір”. Приспів *tutti*. Фактура акордова, основна мелодична лінія проводиться в першому реченні у сопрано і тенора, в другому реченні фактура підголоскова, мелодія у жіночих голосів. Працюючи в мелодично-ритмічному автономному режимі, чоловічі переклички з жіночими голосами створюють загальну картину ігор, веселоців, вертепу. Тип дихання – ланцюгове дихання, яке допоможе якнайкраще розкрити всю повноту образів, визвучити переходи від двоголосся до чотириголосся і в перших двох куплетах наповнити повноцінним звучанням жіноче двоголосся.

Темп, вказаний автором, – рухливо, виконується приблизно $\text{♩} = 80-95$, що відповідає темпу *Con moto mobile*.

Агогіка кожної фрази додає гнучкості музичному матеріалу та в цілому сприяє запобіганню статичності і в результаті підводить до пружного, бадьорого приспіву. Спосіб ведення звуку *legato*, саме цей штрих передає найбільш точно художній образ величності прадавнього Дніпра та неозорості і краси української землі, відповідає славнозвісним національним вокально-хоровим традиціям. *Non legato* може використовуватися у приспіві, де змістовно розкриє і передасть веселий ігровий настрій молодечих забав та гулянь, що стверджує багатство та самобутність національних традицій. Саме приспів несе ключову ідею твору – побажання ніжності і любові, волі та щастя на рідній землі. Теситурні умови зручні для виконання. Очевидно, що твір написаний для народного хору. Це можна виявити за теситурою жіночих голосів, у партіях яких дуже мало нот фальцетного прийому. Альтава партія, в діапазоні октави, задіяна лише грудним регістром і щільним голосовим співом. Це частково стосується і сопрано. За виключенням другого речення приспіву, там виписані легкі фальцетні ноти. Для чоловічих голосів теситура виписана



зручна, робоча. Динаміка, також сприяє втіленню образу та надає йому емоційного насичення. В даному творі авторських вказівок динаміки немає. Це знову ж таки відбиток фольклорності, яка побудована на інтерпретаційному моменті.

Щодо диригентських прийомів, найбільш доцільно передати художній образ у горизонтальній площині наповненою легкою амплітудою у середній динаміці та поступово збільшувати її відповідно до динамічного та емоційного і сюжетного розвитку. Що стосується жесту, то в цьому творі використовується два його типи: *legato* (куплети), *non legato* (приспів). В останньому куплеті використовується вольовий і наповнений жест.

Інтонаційні труднощі вирішуються за правилами інтонування в умовах зонного строю мажору – мінору. Стосовно куплетів, в основі інтонування діють правила мажору: I та V ступені інтонується стійко, III ступінь – підтягувати до потрібної висоти звуку. З перших тактів висхідний мелодичний малюнок допомагає зорієнтуватися у позиційному формуванні III та V ступенів. VI ступінь інтонується в даному випадку з тенденцією до підвищення, а не навпаки, тому що це перспектива нової тоніки – паралельного мінору. Октавні унісони інтонується дуже обережно, і основну функцію бере на себе нижній тон (альт), верхній тон підлеглий і співається тихо. Це знову ж зумовлено музично – альт має більш плавне ведення голосу, ніж сопрано, тому його легше проконтролювати в інтонуванні, і вже врегулювати октавне подвоєння, яке у партії сопрано зумовлене квартовим стрибком. Щодо приспіву, то тут діють правила інтонування мінору. Тут *e moll* поданий з натуральним VI ступенем – з тенденцією до пониження та гармонічним VII ступенем – з тенденцією до підвищення. Взагалі, говорячи про інтонування, для професійних колективів пісня не повинна створювати труднощів. Важливо пам'ятати і виконувати правила: мажор I, V – стійко, III – до підвищення, II з тенденцією пониження, VII з тенденцією до підвищення. Мінор I – стійко, III – з тенденцією до пониження, V – з тенденцією до підвищення, II – до підвищення.



Не менш важливим у хоровому виконанні є ансамбль. Ритмічний ансамбль більшою мірою залежить від організації диригента. У приспіві акордова фактура синхронізує як вербальний, так і музичний тексти. Складність можуть становити дрібні тривалості (шістнадцяті), які не можна скорочувати, “пробігати”, особливо коли вони припадають на першу сильну долю. Також успіх у виконанні синхронного пунктирного ритму залежить від умовного повтору ноти з крапкою. Дикційний ансамбль зумовлений акомодациєю приголосних, як приклад: “Ще-дри-йве-чі-рдо-бри-йве-чір”, приєднання приголосних до наступного складу, забезпечить їхнє передчасне замикання чи виштовхування. Музичний матеріал куплету мелодично побудований для вимови тексту зручно. У тексті наявність переважаючої кількості голосних допомагає максимально проспівувати і протягувати звуки (основний принцип кантилени). Динамічний і тембральний ансамбль у творі природні. Жодних штучних прийомів, крім філірування унісону між декількома партіями, не потрібно використовувати.

Твір “Сніг біліє” входить до скарбниці кращих ліричних пісень України та прикрашає репертуар багатьох музичних колективів.

“Привітальна”

Хоровий твір А. Авдієвського “Привітальна” на слова А. Шкурата є зразком високої майстерності. Здавалося б, що може вирізняти викладений у куплетній формі твір із трьох куплетів з-поміж споріднених за жанром творів, окрім талановитої мелодії та хороших віршів? Але ж Маестро – геніальний митець, що від народження увібрав у себе любов до рідного краю, – не міг не віднайти оригінального композиторського рішення. Та він і не шукав. Він так жив, мислив, творив – яскраво, захоплено, непересічно.

Твір розпочинається із заспіву альтів, який впевнено занурює нас в урочистість майбутнього дійства. Саме дійства, бо з кінця третього куплету відбувається включення партії сопрано і тенорів. Зустрічним поступеним рухом донизу сопрано линуть назустріч альтовій партії, утворюючи у подальшому паралельну дівочу ходу –

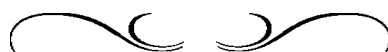


лагідну і тендітну, з частковими ритмічними виокремленнями. У цей час на тенорів перекладено урочисту ходу, розпочату партією альтів, характер якої підкріплено стрибками на чисту кварту – супутницю гімнів та величальних пісень. Наприкінці п'ятого такту вступають басы – твердо, впевнено, патетично. Вже всі разом благословляють слухачів “на мир, на щастя, радість і добро”. І ось уже в уяві слухача з хорової мініатюри народжується ціла вистава. З перших звуків ми поринаємо в дійство: широкі поля і лани, позаду яких здіймаються в небо вершини гір, поряд дзвенять прозорі струмочки. На тлі цієї неперевершеної краси поміж золотавого колосся, що змішалось з синіми волошками, виходять чарівні дівчата в барвистих українських костюмах, з піснею на устах. До них назустріч рухається інша група дівчат, підхоплюючи пісню. А тут і красені-легені у вишуканих жупанах приєднуються до дівчат у співі та русі. Вони вітають нас, зичать миру, добра і любові. І все сильніше лине пісня, все яскравіше світить сонце...

Талановитий митець, неперевершений диригент, непересічна особистість А. Авдієвський – людина-всесвіт, яка своїм життям дала нам дороговказ: як любити Україну, цінувати мистецтво, плекати українську пісню.



НОТНА ХРЕСТОМАТІЯ
ХОРОВІ ТВОРИ
АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО



а) Обробки українських народних пісень:

ОЙ НЕ ПЛАВАЙ, ЛЕБЕДОНЬКУ

p^{*)}

1. Ой не пла - вай, ле - бе - донь - ку,
 2. Ой ко - ли б я криль - ця ма - ла,
 3. Та й лі - та - ла б над во - до - ю,

A...

ой не... Ой не пла - вай, ле - бе - донь - ку,
 ой ко... Ой ко - ли б я криль - ця ма - ла -
 та й лі... Та й лі - та - ла б над во - до - ю

ме - ні на бі - донь - ку.
 ле - бід - ко - ю ста - ла.
 ра - зом із то - бо - ю.

Ой не плавай, лебедоньку,
 Ой не...
 Ой не плавай, лебедоньку,
 Мені на бідоньку.

Ой коли б я крильця мала,
 Ой ко...
 Ой коли б я крильця мала —
 Лебідкою стала.

Та й літала б над водою,
 Та й лі...

Та й літала б над водою
 Разом із тобою.

Та й літала б, молоденька,
 Тай лі...
 Та й літала б, молоденька
 На зорі раненько.

Ой не плавай, лебедоньку,
 Ой не...
 Ой не плавай, лебедоньку,
 Мені на бідоньку.

Запис Л. Яцен.

^{*)} Другий куплет співається *mp*, третій — *f*, четвертий — *mf*, п'ятий — *p*.

ДУМИ МОЇ, ДУМИ МОЇ

Мелодія народна
Слова Т. Шевченка

Помірно, з почуттям

tr

1. Ду-ми мо - ї, ду-ми мо - ї, ли-хо ме - ні з ва - ми!
2. Ду-ми мо - ї, ду-ми мо - ї, кві-ти мо - ї, ді - ти!

На-шо ста-ли
Ви-рос - тав вас,
tr

на па - пе - рі сум - ни - ми ря - да - ми? Чом вас ві - тер
до - гля - дав вас, де ж ме - ні вас ді - ти? В У - кра - ї - ну

не роз - ві-яв в сте-пу, як пи - ли - ну?.. Чом вас ли-хо не при - спа-ло,
і - діть, ді-ти! В на-шу У - кра - ї - ну, по-під - тин-ню, си-ро - та-ми,

як сво - ю ди - ти - ну?..
а я тут за - ги - ну!

mf

3. Там най - де - те ши - ре сер - це і сло - во лас -



mf

там най - де - те ши - ру прав - ду, а ше, мо - же, й сла - ву...

-ка - ве,

f

При - ві - тай же, мо - я нень-ко, мо - я У - кра - ї - но,

мо - їх ді - ток не - ро - зум - них, як сво - ю ди - ти - ну.

tr Ду - ми, ду - ми мо - ї,

tr Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї,

ли - хо ме - ні з ва - ми!

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї,

tr

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!

ПАВОЧКА ХОДИТЬ

(Щедрівка)

Повільно *p*

С. А. Т. Б.

Па - воч - ка хо - дить, пі - р'яч - ко гу - бить.

Сопрано соло *mf*

1. Па - воч - ка хо - дить, пі - р'яч - ко гу - бить.
 2. За не - ю хо - дить, крас - на ді - вонь - ка.
 5. А звив - ши ві - нок, по - нес - ла в та - нок.

С. А. Т. Б.

М...

С. А. Т. Б.

Щед - рий ве - чір доб - рим лю - дям.

Кінець

С. А. Т. Б.

3. Пі - р'я зби - ра - є, в ру - кав хо - ва - є.
 4.3 ру - ка - ва бе - ре, ві - ноч - ки пле - те.

С. А. Т. Б.

Щед - рий ве - чір доб - рим лю - дям.



ВЕРБОВАЯ ДОЩЕЧКА

(Веснянка)

Повільно
Сопрано соло
mf

1. Вер - бо - ва - я до - щеч - ка, до - щеч - ка
2. На все по - ле ле - лі - є, ле - лі - є,
4. Чер - во - ні - ї чо - бо - ти, чо - бо - ти

р

C.
A.

1. Вер - бо - ва - я до - щеч - ка
2. На все по - ле ле - лі - є,
4. Чер - во - ні - ї чо - бо - ти

T.
B.

бі - ля мо - го мос - теч - ка, мос - теч - ка.
від - ки ми - лий при - ї - де, при - ї - де.
для ліп - шо - ї ро - бо - ти, ро - бо - ти.

бі - ля мо - го мос - теч - ка.
від - ки ми - лий при - ї - де.
для ліп - шо - ї ро - бо - ти.

f Гей!

3. Звід - ки ми - лий при - ї - де, при - ї - де,
5. Вер - бо - ва - я до - щеч - ка, до - щеч - ка

f

Гей!



що Нас - точ - ці при - ве - зе, при - ве - зе.
бі - ля мо - го мос - теч - ка, мос - теч - ка.

p

КОЛИСКОВА

Протяжно

p

С. А. Ой лю - лі, лю - лі, ой лю - лі, лю - лі.

p

Т. Б. Лю - лі, лю - лі, лю - лі, лю - лі, лю - лі, лю - лі,

Сопрано соло

p

1. Ко - ли - са - ла я ди - ти - нонь - ку ма -
2. Не жаль же ме - ні та то - ї ко - ли -

С. А. Ой лю - лі, лю - лі.

pp

Т. Б. лю - лі, лю - лі.

M... pp

-лень - ку та й по - ла - ма - ла в ко - ли - сонь - ки но -
-сонь - ки, а жаль же ме - ні та то - ї ди - ти -



-жень - ку.
-нонь - ки.

М...

Ой лю - лі, ой лю - лі, ой лю - лі.

М...

mf

3. Я ко - ли - сонь - ку, я но - вень - ку - ю за день - за два збу -
4. Бо ко - ли - сонь - ка, бо но - вень - ка - я з кру - то - го де - ре -

p

М...

-ду - ю, а ди - ти - нонь - ку та й ма - лень - ку - ю
-вень - ка, а ди - ти - нонь - ка та й ма - лень - ка - я



за сім літ не до - го - ду - ю.
від ши - ро - го сер - день - ка.

M...

Ой ба - ю, ой ба - ю,

M...

1 2 ба - ю,
ой ба - ю. ба - ю,
ой, ба - ю. ба - ю, бай,
ба - ю. бай,

ба - ю, бай!
ба - ю, бай!
ба - ю, бай,
бай!

ОЙ ТАМ, ЗА ЛІСОЧКОМ

Помірно *p*

Т. *p* *p*

Б. *p*

1. Ой там за лісочком
сні - жо - чок біленький, хо - див до дівчи - ни

С. *mf*

А. *mf*

Т. *mf*

Б. *mf*

хо - див до дівчи - ни ко - зак мо - лодень - кий.
ко - зак мо - лодень - кий, хо - див до дівчи - ни ко - зак мо - лодень - кий.

2. Ко - зак мо - лодень - кий
2. Ко - зак мо - лодень - кий та вражі - ї лю - ди
та вражі - ї лю -

2. Ко - зак мо - лодень - кий хо - див до дівчи - ни та вра - жі - ї лю - ди



сла-ву роз-пус-ти - ли. 3. А я ж сла - ви, ой, та й не бо - ю - ся.
- ли 3. А я ж то - ї сла-ви, ой, та й не бо - ю - ся.
сла - ву роз-пус-ти - ли. 3. А я ж то - ї сла - ви, ой, та й не бо - ю - ся.
3. А я ж то - ї сла - ви,

Тенор соло
p

Як ми - лу зу-стрі - ну - не на - го-во-рю - ся.
М... Як ми - лу зу-стрі -
М... Як ми - лу зу-стрі -

- не на - го-во-рю - ся.
- не на - го-во-рю - ся. вже со - неч-ко схо - дить,
4. Ой там за лі-соч - ком



p

ко-зак до дів-чи-ни що-ве - чо-ра хо-дить.

p

ко-зак до дів-чи-ни що-ве - чо-ра хо-дить, ко-зак до дів-чи-ни що-ве - чо-ра хо-дить.



ЯК БУЛА Я МАЛЕНЬКА

Рухливо
f

C. A. *f* Ой дуб, ду - ба, ду - ба, гей!

T. B. *f*

Сопрано соло
mf

«Як бу - ла я ма - лень - ка, ко - ли - ха - ла ме - не нень - ка.
А як ста - ла під - рос - та - ти, ста - ли хлоп - ці ко - ли - ха - ти».

C. A. *p* А...

T. B. *p* *mf*

ме - не нень - ка.
ко - ли - ха - ти».

mf

C. A. 1 2
дів - чи - но мо - я лю - ба. лю - ба.

T. B. Ой дуб, ду - ба, ду - ба, дів - чи - но мо - я лю - ба, на - бре - ха -

Помалу *f* **Прискорюючи**

T. B. Ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, дів - чи - но мо - я лю - ба, на - бре - ха -

-ли на ме - не, що я хо - див до те - бе, фи - ги - ми - ги да - ру - вав,



C. A. *f*

По - під ти - ном бі - жить ма - ти сво - ю доч - ку

а ви - тріш - ки про - да - вав. По - під ти - ном бі - жить

T. Б.

пе - ре - йма - ти, по - під ти - ном бі - жить ма - ти сво - ю доч - ку пе - ре - йма - ти.

ма - ти сво - ю доч - ку пе - рей - ма - ти.

«Вер - нись, ка - же, - чи не чу - єш, ку - ди це ти чим - чи - ку - єш, вер - нись, ка - же -

«Вер - нись, ка - же, - чи не чу - єш, ку - ди

rit. *mf* *rit.* *mf* *rit.*

чи не чу - єш, ку - ди це ти чим - чи - ку - єш?» «На ву - ли - цю, мо - я ма - ти,

це ти,



Прискорюючи *cresc.* *rit.* *f* *mf*

С. А. з па - руб - ка - ми тан - цю - ва - ти». Гей! Тан - цю - ва - ла, дрі - бо - ті - ла,

Т. *rit.* *f* *tr*

Гей! Дж...

Б. *rit.* *f* *tr*

по - ки са - ма не схо - ті - ла, про - ки - ну - лась та й по ха - ті да - вай зно - ву

Дж...

f *mf* **Швидко** *mf*

тан - цю - ва - ти. По ба - за - ру хо - ди - ла, че - ре - вич - ки ку - пи - ла, гей,

mf *f*

Гей! «Сю - ди, хлоп - ці,

mf *mf*

Гей, гоп, гей, гоп, гей, гоп, гей, гоп, гей,



гей, гей, гей, гей, гей, гей,
всі до ме - не, чор - ні бров - ки є у ме - не». Гей!
гей, гей, гей! «Не - хай то - бі ли - хо з ни - ми, на - що ма - ниш

гей, гей!
Ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба,
ти нас ни - ми?» Ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба.

ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, гей, гей!
ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, гей, гей!
ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, ой дуб, ду - ба, ду - ба, ду - ба, гей, гей!

б) Обробки пісень народів світу:

ХОТА

Іспанська народна пісня
Український текст А. Демигенка

Повільно
p

С. А.
Як чу - ю хо - ту зна - йо - му в кра -
ша мо - я за - ри да - є, і

Т. Б.
p

Для повторення

Для закінчення

-ю да - ле - кім, чу жо - му, - ду -
ту - га сер - денько кра - - є. Ду - // - му.

Як чую хоту знайому
В краю далекім, чужому, —
Душа моя заригає,
І туга серденько крас.

Душа моя заригає,
І туга серденько крас.
Як чую хоту знайому
В краю далекім, чужому.

АРІРАН

Корейська народна пісня
Український текст А. Демиденка

Повільно
Сопрано соло

tr
А - рі-ран, А - рі-ран - бі - ла го - ра, на пе - ре -

p
М...
p

- вал мій ко - ха - ний ³ пі - шов. І. По - вен мі - ся - цю,

зо - рі-на-мис - тонь - ки, ніч - ко-ю тем - но - ю сядь - те йо ³ му.

mf
С.
А.
Т.
Б.
mf

По - вен мі - ся - цю, зо - рі - на - мис - тонь - ки,



1

ніч - ко - ю сям - те йо - му.

ніч - ко - ю тем - но - ю сям - те йо - му.

2

ми - ло - му шлях. А - рі - ран. А - рі - ран. А - рі - ран.

ми - ло - му шлях. А - рі - ран. А - рі - ран. А - рі - ран.

П р и с п і в :

Аріран, Аріран — біла гора,
На перевал мій коханий пішов.

Повен місяцю, зорі-намистоньки,
Нічкою темною сайте йому.

Двічі

П р и с п і в .

Стихни, вітроньку, не кропи, дощику, —
Швидше хай стелиться милому шлях.

Двічі



ВЖЕ ВЕСНА

Словацька народна пісня

Супровів В. Самойленка

Український текст А. Демиденка

Помірно швидко

Баян

Т. *mf*

Вже вес - на на по - лях, гей, хлоп-ці йдуть о - ра -

Б. *mf*

tr

- ти. Вже вес - на на по - лях, гей, хлоп-ці йдуть о -



- ра - ти. Ме-не в вій - сько бе - руть, ме-не в вій -

- сько бе - руть, ме-не в вій - сько бе - руть,

гей, бу - дуть муш - тру - ва - ти.

Б 7 Б 7



3 Швидко

гей, по ко - лі - на ста - ла.

3 Швидко

Вже весна на полях,
Гей, хлопці йдуть орати. | Двічі
Мене в військо беруть, (3)
Гей, будуть муштрувати.

Вже весна на лугах,
Гей, хлопці йдуть косити. | Двічі
Мене в військо беруть, (3)
Гей, шабельку носити.

Як у військо я йшов, —
Гей, моя мила прала. | Двічі
У студену ріку, (3)
Гей, по коліна стала.



СВІТАНКОВА

Мексиканська народна пісня
Супровід О. Литвиненка
Український текст А. Демиденка

Помірно

Баян

f

7 Б 7 Б

mf

Т.
Б.

О пре-крас - ні ма-нья - ні - тас - сві-тан - ко - ві - ї піс - ні. Лю-бить

mf

Б 7 Б Б Б

Мек - си-ка при - віт - на вас, ма-нья - ні - тас яс - ні. ...Бен - те - жить у - се нав -

7 Б Б Б 7

ко - ло. Сві-та - є в мо-їй ду - ші. Про-ки - дай - ся, мо-я до - ле, на га-нок

Б 7 Б Б Б 3



ви - йти спі - ши. На -

-ро джен - ня тво - є зна - є
дзво - ни твій день стрі - ча - ють, і зем -

і свят - ку - є при - ро - да. В цей
- ля, що ро - са - ми вми - та. А

день во - на на - ря - ди - лась і кві - ту - є,
я сьо - год - ні спі - ва - ю ча - рів - ні то -



мов тво - я вро - да. I
-бі ма - нья -

-ні - тас. Vста - вай, вста -

-вай, ко - ха - на, — ра - нок бра - му від - чи -

-ня! Під тво - їм сто - ять ві - кон - цем



ран - не со - неч - ко і я.

О прекрасні маньянітас –
Світанковії пісні.
Любить Мексика привітна
Вас, маньянітас ясні.

...Бентежить усе навколо.
Світає в моїй душі.
Прокидайся, моя доле,
На ганок вийти спіши.

П р и с п і в :

Народження твоє знає
І святкує природа.
В цей день вона нарядилась
І квітує, мов твоя врода.
І дзвони твій день стрічають,
І земля, що росами вмига.
А я сьогодні співаю
Чарівні тобі маньянітас.
Вставай, вставай, кохана, —
Ранок браму відчиня!
Під твоїм стоять віконцем
Ранне сонечко і я.

Перший промінь, першу радість
Силе ранок золотий.
Вже проснулись квіти й трави,
Тож пробудися і ти.

Бентежить усе навколо.
Світає в моїй душі.
Прокидайся, моя доле,
На ганок вийти спіши.

П р и с п і в .



ЖАЙВІР

Французька жартівлива народна пісня

Супровід А. Кулика

Український текст А. Демиденка

Рухливо

Баян

Бас соло

ff *mf*

О жай - во-ре мій, жай - во-ре хо-ро - ший, дай те-бе я

С. *f* *mf* *tr* О жай - во - ре мій,

А. жай - во - ре мій, жай -

Т. *f*

Б. О жай - во -



тро - шеч-ки скуб-ну,
жай - во - ре мій,
- во - ре мій, жай - во - ре мій, жай - во-ре хо-ро - ший,
- ре, жай - во - ре мій,

mf
тро - шеч-ки те - бе скуб-ну -
дай те - бе я тро - шеч-ки скуб - ну,
жай - во - ре мій,
mf
Б 7 Б



Кінець за яс - ну го - ло - ву...

тро - шеч - ки те - бе скуб - ну за яс - ну го - ло - ву...

Кінець

Кінець

О жайворе мій,
Жайворе хороший,
Дай тебе я трошечки скубну
За ясну голову...

О жайворе мій,
Жайворе хороший,
Дай тебе я трошечки скубну
За ясну голову,
За ясну шиєчку...

О жайворе мій,
Жайворе хороший,
Дай тебе я трошечки скубну
За ясну голову,
За ясну шиєчку,
За ясну грудочку...

О жайворе мій,
Жайворе хороший,
Дай тебе я трошечки скубну
За ясну голову,
За ясну шиєчку,
За ясну грудочку,
За ясний дзьобик твій...

О жайворе мій,
Жайворе хороший,
Дай тебе я трошечки скубну
За ясну голову,
За ясну шиєчку,
За ясну грудочку,
За ясний дзьобик твій...

в) Оригінальні твори для хору:

НАД ШИРОКИМ ДНІПРОМ

Слова В. Лароги

Холою *mf*

1. Над ши - ро - ким Дніп - ром роз - ляг - ли - ся по -
2. Над ча - рів - ним Дніп - ром, гей, ве - сел - ка вста -

-ля. Квіт - не шас - тям, доб - ром на - ша рід - на зем - ля.
-є. Рід - на зем - ле, чо - лом, ти - при - віл - ля мо - є.

Во - лень - ко, на - ша во - ля, ой шас - ли - ва - я до - ля.

Сві - тан - ко - во - ю зо - ре - ю над Дніп - ром сі - я.

3. Над мо - гут - нім Дніп - ром ко - тить хви - лі vro -

-жай. Мі - лі - ард - ним він - ком при - кра - ша - є свій край.

The musical score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It features two systems of vocal lines with lyrics in Ukrainian. The first system includes two vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics. The second system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts with lyrics. The piano accompaniment is indicated by 'mf' and 'f' dynamics. The score is in 4/4 time and ends with a double bar line.



Во - лень - ко, на - ша во - ля, ой шас - ли - ва - я до - ля.

Сві - тан - ко - во - ю зо - ре - ю над Дніп - ром сі - я.

Над широким Дніпром
Розляглися поля.
Квітне щастям, добром
Наша рідна земля.

П р и с п і в :

Воленько, наша воля,
Ой щаслива доля.
Світанковою зорею
Над Дніпром сія.

Над чарівним Дніпром
Гей, веселка встає.
Рідна земле, чолом,
Ти привілля моє.

П р и с п і в .

Над могутнім Дніпром
Котить хвилі врожай.
Міліардним вінком
Прикрашає свій край.

КОЛИСКОВА

Слова Л. Українки

Помірно

♩ Сопрано соло

p

1. Мі-сяць яс - не - сень - кий про - мінь ти - хе - сень - кий
2. Лю - бо ти спа - ти - меш, по - ки не зна - ти - меш,

p Ба - ю, бай, ба - ю, бай, ба - ю, бай, ба - ю, бай,
Ба - ю, ба - ю, ба - ю, ба - ю,

ки - нув до нас. Спи ж ти, ма - ле - сень - кий, спи ж ти, ма - ле - сень - кий,
що то пе - чаль; хут - ко при - йма - ти - меш, хут - ко при - йма - ти - меш

ба - ю, бай.
ба - ю, ки - нув до нас. Ба - ю, ба - ю,
що то пе - чаль.

1 піз - ній бо час. 2.5 (2) ли - хо та жаль.
(5) по - ки є час!

1 ба - ю, ба - ю, 2.5 ба - ю, ли - хо та жаль.
по - ки є час!

бай, ба - ю. Кінець



mf *f*

3. Тяж - ка го - ди - нонь - ко! Гір - ка хви - ли - нонь - ко! Ли - хо не спить,
4. Со - ром хи - ли - ти - ся, до - лі ко - ри - ти - ся! Час твій при - йде,

mf *f*

Ли - ле, ди - ти - нонь - ко, ле - ле, ди - ти - нонь - ко,

ли - хо не спить...
час твій при - йде...

Ле - ле,

ле - ле,

ли - хо не спить...
час твій при - йде...

3 4

жить - сльо - зи лить.

Час твій прий - де

ой, жить - сльо - зи лить.

p час твій прий -

p *p*

з до - ле - ю би - ти - ся, з до - ле - ю би - ти - ся, -

з до - ле - ю би - ти - ся, - сон про - па - де...

- де

ой, сон про - па - де...

СІЄМ, СІЄМ

Слова М. Сома

Рухливо *mf*

Сі - см, сі - см, по - сі - ва - см, з Но - вим ро - ком вас ві - та - см!

Гей! *f*

Сій - ся, ро - ди - ся, жи - то і пше - ни - ця, ра - ді - тю по - леч - ко

Для повторення

та й за - ко - ло - сить - ся. З Но - вим ро - ком, з но - вим щас - тям!

Для закінчення

З Но - вим ро - ком, з но - вим щас - тям!

з но - вим щас - тям!

Сієм, сієм, посіваєм,
З Новим роком вас вітаєм!
Сійся, родися, жито і пшениця,
Радістю полечко хай заколоситься.
З Новим роком, з новим щастям!

Сієм, сієм, посіваєм,
З Новим роком вас вітаєм!
Вашу родину хай минає сварка,
Сонечка ясного не заступить хмарка.
З Новим роком, з новим щастям!

Сієм, сієм, посіваєм,
З Новим роком вас вітаєм!
Діти хай зростають, наче соколята,

Батькові і матері — веселії свята.
З Новим роком, з новим щастям!

Сієм, сієм, посіваєм,
З Новим роком вас вітаєм!
Накривайте столи цвітом-килимими,
Чашу повну щастя піднімайте з нами.
З Новим роком, з новим щастям!

Сієм, сієм, посіваєм,
З Новим роком вас вітаєм!
Славою лине пісня солов'їна,
Хай розквітає наша Україна!
З Новим роком, з новим щастям!



СНІГ БІЛІЄ

Слова М. Сома

Рухливо



1. Сніг	бі - лі - є,	сніг	бі - лі - є,	сте - лить - ся	гла -
2. Путь	ши - ро - ка,	даль	ви - со - ка,	щас - тя	пе - ред
3. День	ми - на - є,	рік	ми - на - є,	ра - дість	ле - бе -
4. Дзвін	бо - ка - лів,	дзвін	квар - та - лів,	дзво - ни	ма - ли -



- день	-	ко.	(1-4) Шед - рий	ве -	чір,
на	-	ми.			
- ді	-	є.			
- но	-	ві.			

С. А.		<p>шед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір, мі - сяць - мі - ся чень - ко. Щед-рий з тан - ця - ми й піс - ня - ми. доб - ро - ї на - ді - ї. ніж - нос - ті - лю - бо - ві.</p>
Т. Б.		

С. А.		<p>ве - чір, доб-рий ве - чір, мі - сяць - мі - ся чень - ко. з тан - ця - ми й піс - ня - ми. доб - ро - ї на - ді - ї. ніж - нос - ті - лю - бо - ві.</p>
Т. Б.		

(1-4) Шед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір,



ПРИВІТАЛЬНА

Слова А. Шкурата

Урочисто

mf

С. А. Т.

1. Вста - є зо - ря над не - бо - кра - єм, і

mf

С. А. Т. Б.

ко - тить хви - лі наш Дніп ро. Ми, дру - зі, вас бла - го - слов - ля - єм на

mf

1

мир, на шас - тя, ра - дість і доб - ро. Ми



2
мир, на щас - тя, ра - дість і доб ро. *mf* 2. Зо -

Для закінчення
і Ки - їв - дров - ній й віч - но мо - ло - дий!

Встає зоря над небокраєм,
І котить хвилі наш Дніпро.
Ми, друзі, вас благословляєм | Двічі
На мир, на щастя, радість і добро.

Зорій над світом, рідний краю,
Здіймайся до нових висот,
Ми дружби вірність прославляєм, | Двічі
Вітчизну славимо і наш народ.

Блакитне небо й даль орлина,
І в майбуття наш крок твердий,
Вам шле вітання Україна | Двічі
І Київ — древній й вічно молодий!



ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. *Авдієвський А. Т.* Мистецька освіта в системі формування педагога ХХІ століття / А. Т. Авдієвський // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – Сер. 14: Теорія і методика мистецької освіти. – Вип. 1 (6). – К. : НПУ, 2004. – С. 4-5.
2. *Авдієвський А. Т.* У контексті світової музичної культури. З думками про майбутнє // Україна музична – 98. – С. 3-4.
3. *Авдієвський А. Т.* Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження / А. Т. Авдієвський // Мистецтво в школі. Зб. ст. упор. І. М. Гадалова. – Вип. 1. – 1996. – С. 80-83.
4. *Анатолій Авдієвський: Все робить з любов'ю!* / Інтерв'ю записав Сергій Русаков // Педагогічні кадри. – 2013. – Вересень – С. 9.
5. *Анатолій Авдієвський: Доводиться працювати в ізоляції* / Інтерв'ю записав Володимир Корнійчук // Вісті. – 2008. – 21.08. – № 34 – С. 13.
6. *Анатолій Авдієвський: На відміну від політиків, мистецтво не ділить Україну* / Інтерв'ю записав Петро Розуменко // Суспільство. – 2009. – № 18 (30). – 16 травня. – С. 4-5.
7. *Андрущенко В. П.* Роздуми про освіту: статті, нариси, інтерв'ю / В. П. Андрущенко. – 2-ге вид., доп. – К. : Знання України, 2008. – 819 с.
8. *Анисимов А. И.* Дирижёр – хормейстер: твор. метод. записки / Александр Иванович Анисимов. – Л. : Музыка, 1976. – 160 с.
9. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Сов. композитор, 1971. – 211 с.
10. *Болгарський А. Г.* Педагогічна практика у загальноосвітніх навчальних закладах з предмету “Музика” : навч.-метод. посіб. для студ. муз. спеціальностей пед. ун-тів / А. Г. Болгарський, Т. О. Бодрова ; НПУ ім. М. П. Драгоманова. Інститут мистецтв. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2008. – 130 с.
11. *Болгарський А. Г.* Сучасні проблеми підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до роботи в загально-освітній школі



- / А. Г. Болгарський // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. – 2015. – Вип. 18. – С. 82-86.
12. *Вишнякова Т. П.* Практика роботи с хором / Т. П. Вишнякова, Т. В. Соколова. – СПб. : Астерион, 2008. – 52 с.
 13. *Головащенко М.* Анатолій Авдієвський – творець пісенного дива / Михайло Головащенко. Творчі портрети. – С. 333-339.
 14. *Горбенко С. С.* Розвиток ідей гуманістичного виховання учнів засобами музики (XX – початок XXI ст.) : монографія / С. С. Горбенко. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова. – 2015. – 407 с.
 15. *Драгомирецька О. С.* Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / О. С. Драгомирецька. – Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – 2016. – 206 с.
 16. *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. – М. – Л. : Музгиз, 1951. – 79 с.
 17. *Живов В. Л.* Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
 18. *Зінченко Н.* Анатолій Авдієвський: Нашу країну зберегла музика / Н. Зінченко // Музика. – 2011. – № 1-2. – С. 4-9.
 19. *Зязюн І. А.* Наука і мистецтво педагогічної дії / І. А. Зязюн // Педагогічна майстерність як система професійно-мистецьких компетентностей : зб. матеріалів педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької. – Чернівці: “Зелена Буковина”, 2011. – Вип. 3. – С. 21-29.
 20. *Канерштейн М. М.* Питання диригентської майстерності / Михайло Маркович Канерштейн. – К. : Муз. Україна, 1980. – 184 с.
 21. *Кияновська Л. О.* Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості : монографія / Любов Кияновська. – Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. – 2017. – 280 с.



22. *Киященко Н. И.* Трансформация эстетического воспитания в эпоху глобализации и смены цивилизаций / Н. И. Киященко // Век глобализации. Научно-теоретический журнал. – 2010. – № 2 (6). – С. 127-138.
23. *Козир А. В.* Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : монографія / А. В. Козир. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. – 378 с.
24. *Козир А. В.* Професійно-особистісний розвиток майбутніх учителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін / А. В. Козир // Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць ДВНЗ “Донбаський державний педагогічний університет”. – Вип. 5. – Ч. 2. – Слов’янськ. – 2017. – С. 7-14.
25. *Комаровська О. А.* Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток : монографія / Оксана Анатоліївна Комаровська. – Івано-Франківськ, НАІР, 2014. – 412 с.
26. *Комаровська О. А.* Центр ґартування педагогіки мистецтва: штрих до портрету лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти / О. А. Комаровська // Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал. – 2016. – № 1 (79). – С. 49-51.
27. *Корнійчук В. П.* Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки: художньо-документальна повість / Володимир Корнійчук. – К. : Криниця, 2012. – 496 с.: іл., портр. (Серія “Б-ка Шевченківського комітету”).
28. *Корнійчук В.* Новели про Анатолія Авдієвського / Володимир Корнійчук // Слово просвіти. – 2008. – 33 (462). – 14-20 серпня. – С. 10-11.
29. *Коробецька С. Ю.* Елементи міждисциплінарної інтеграції в сучасній мистецькій освіті / С. Ю. Коробецька // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наукових праць. – Вип. 4. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. – С. 117-120.
30. *Коробецька С. Ю.* Методичні рекомендації з курсу “Сольфеджіо” для студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів / С. Ю. Коробецька. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 22 с.
31. *Краснощеков В. И.* Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.



32. *Кримський С. Б.* Принцип духовності ХХ століття. Лекція в Києво-Могилянській академії. – Відеозапис. 2002.
33. *Куракса О.* Слово, музика, хореографія (Герой України Анатолій Авдієвський) / Олександр Куракса // *Духовність* – 2003. – 6 жовтня. – С. 6-7.
34. *Кушнирук О.* Мир держиться... на песне. Национальный заслуженный академический украинский народный хор им. Г. Веревки отмечает 70-летие / Ольга Кушнирук // *День*. – 2013. – № 163, 12 сентября.
35. *Левандо П. П.* Хоровая фактура : монография / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с., нот.
36. *Луніна А.* “Коли цвіте папороть”: розвінчана міфологема / А. Луніна // *Музика*. – 2011. – № 4-6. – С. 10-14.
37. *Маестро, або портрет хору в новелах* // *Вісті*. – 2008. – № 34. – 21.08. – С. 12-13.
38. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор. – 1991. – 376 с., нот.
39. *Мамардашвили М. К.* Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Московская школа политических исследований, 2000. – 205 с.
40. Методичні рекомендації до організації та проведення безперервної навчально-виховної практики студентів І-ІІ курсів музично-педагогічного факультету педвузу / упорядники С. С. Горбенко, Г. З. Ластовченко, О. О. Мінківська. Відповідальний за випуск А. Т. Авдієвський. – К. : КДПІ, 1988. – 35 с.
41. *Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті: аналіт. доп.* / Базелюк О. В., Комаровська О. А., Масол Л. М. [та ін.] ; за наук. ред. Л. М. Масол; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пробл. виховання. – К. : Аура Букс, 2012. – 239 с. – укр., рос., англ.
42. *Мірошник Г.* Герой України Анатолій Авдієвський: Наша пісня вічно буде, як і її творець – народ / Георгій Мірошник // *Рабочее слово*. – 2009. – № 19 (10648) – 23-29 травня. – С. 5.
43. *Науменко С. І.* Психологія музичної діяльності / С. І. Науменко. – Чернівці : ПП “Видавничий дім “Родовід”. – 2015. – 408 с.



44. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи / упорядники Л. Гриневич, О. Елькін, С. Калашнікова та ін. ; заг. ред. М. Грищенко. – МОН. – 2016. – 40 с.
45. Освітня діяльність мистецької кафедри: від витоків до сучасності: історико-інформаційний довідник до 50-річчя кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування / А. Т. Авдієвський, С. С. Горбенко ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. пед. ун-т. ім. М. П. Драгоманова. – К. : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2012. – 190 с.
46. *Осипчук Н.* Віват, маестро Авдієвський! / Наталія Осипчук // Освіта. – 2013. – 30 січня - 6 лютого. – С. 6-7.
47. Півстоліття звитяжно-творчого неспокою. // Культура і життя. – 2008. – № 35 (4296) – 3 вересня.
48. *Пигров К. К.* Руководство хором / К. К. Пигров ; под ред. К. Птицы – М. : Музыка, 1964. – 220 с.
49. *Побережна Г. І.* Українська народна пісня: Навчальний посібник із сольфеджіо / Г. І. Побережна, Т. В. Щериця. – Вища школа, 2006. – 151 с.
50. Програма педагогічного училища. Музика та співи з методикою викладання. Музичний інструмент для спеціальності 03.07 /укл. А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський, І. М. Гадалова. – К. : ІСДО, 1994. – 56 с.
51. Проект програм з музики для середньої загальноосвітньої школи та позакласної роботи. 5-8 класи / укладачі А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський, І. М. Гадалова. Відповідальний за випуск М. С. Демчишин. – Відомче видання. – К. : Інститут системних досліджень, 1993. – 78 с.
52. Проект програм з музики середньої загальноосвітньої школи та позакласна робота з музики. 1-4 класи / А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський, І. М. Гадалова, З. З. Жофчак. – Київ : Освіта, 1991. – 74 с.
53. *Роджерс Н.* Путь к целостности: человеко-центрированная терапия на основе экспрессивных искусств / Н. Роджерс // Вопросы психологии. – 1995. – № 1. – С. 132-139.



54. *Сікорська І.* З “Цвітом папороті” крізь століття / Ірина Сікорська // *Культура і життя.* – 2004. – № 2. – 14 січня.
55. *Станішевський Ю. О.* Пісенна душа України / Ю. О. Станішевський // *Урядовий кур’єр.* – 2006. – № 92. – 19 травня. – С. 8.
56. *Стоян С. П.* Сучасне мистецтво в контексті глобалізації / С. П. Стоян // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* – 2012. – Випуск ХХІХ. – С. 291-299.
57. *Сюта Б.* Кольори національного мистецтва / Богдан Сюта // *Українське слово.* – 2008. – № 35. – 27 серпня-2 вересня. – С. 8.
58. Формувати особистість на ґрунті національно-культурного відродження // *Українські діячі культури про музичне виховання школярів та проблеми методики його викладання. Збірник статей.* – К., 1998.
59. *Цимбалюк М.* Наша пісня – як політ могутнього птаха / Микола Цимбалюк, Євген Букет // *Слово просвіти.* – 2013. – Ч. 24. – 20-26 червня. – С. 8-9.
60. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им : [пособ. для хоровых дирижеров] / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с.
61. Ювілейний 10-й Міжнародний дитячий хоровий конкурс-фестиваль ім. Георгія Струве “Артеківські зорі”. – АПР “АВЕНЮ”, 2007.

**Репертуарні збірки,
укладені за участі Анатолія Авдієвського**

1. Калинова пісня : репертуарний збірник / В. Верменич: [упоряд. : А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський, В. Вологжанінова]. – Київ : Дініт, 2003. – 64 с.
2. Калиновий цвіт: твори для народного хору / Київська міська держ. адміністрація, Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень ; упоряд. А. Т. Авдієвський та ін. – Київ, 2006. – 123 с.
3. Співає народний хор “Барвінок” Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова : репертуарна збірка / НПУ ім. М. П. Драгоманова ; упоряд. : А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський, Ю. К. Чміль. – Київ, 2001. – 74 с.



4. Співає український народний хор імені Г. Верьовки: нотне видання / автор-упорядник А. Т. Авдієвський, упоряд. М. І. Пилипчак – Київ : “Музична Україна”, 2005 – 278 с.
5. Хрестоматія з музики для дітей молодшого шкільного віку : навчальний посібник: 1-4 класи / укл. А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський ; М-во освіти і науки України. – Київ : Дініт, 2000. – 83 с.
6. Хрестоматія з хорового співу для учнів початкових класів / А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський. – К. : НПУ, 1999.
7. Щедрий вечір: обробки українських народних пісень для народного хору без супроводу / А. Т. Авдієвський, А. Г. Болгарський, Ю. К. Чміль ; гол. упр. культури, мистецтв та охорони культ. спадщини, Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень. – Київ, 2004. – 75 с.

Навчально-методичне видання

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІ ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО

*Навчально-методичний посібник
Нотна хрестоматія*

Технічний редактор – Т. М. Ветраченко

Макетування – Т. С. Меркулова

Обкладинка – Р. Я. Власюк



Підписано до друку *21 вересня 2017 р.*
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 23,12. Об.-вид. арк. 5,65.
Наклад 300 прим. Зам №
Віддруковано з оригіналів

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9.
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002 (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова (044) 239-30-26