МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

Василь Семенчук

МУЗИЧНЕ АРАНЖУВАННЯ ТА ОБРОБКА: УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТА АВТОРСЬКІ ТВОРИ

ЧАСТИНА 2
ЖІНОЧИЙ ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ

Навчальний посібник

Умань
Видавець «Сочінський М. М.»
2024

УДК 78.088(075.8)
С30

Рецензенти:

Павлюченко П. Г., професор Київського національного університету культури і мистецтв, народна артистка України;

Сулаєва Н. В., доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, заслужена артистка України;

Гусак В. А., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Рекомендовано до друку вченою радою
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
як навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти
(протокол № 15 від 24 травня 2022 року)

Семенчук В. В.

С30 Музичне аранжування та обробка: українські народні та авторські твори : навч. посіб. : в 3 ч., Ч. 2 : Жіночий вокальний ансамбль / Василь Семенчук ; МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. — Умань : Видавець "Сочінський М. М.", 2024. — 200 с.

ISBN 978-966-304-541-2

У пропонованому виданні вміщені музичні аранжування та обробки українських народних та авторських творів. Нотний матеріал навчального посібника може поповнити репертуар камерних вокальних колективів, надасть нових неповторних рис їх виконавському стилю.

Навчальний посібник адресований здобувачам та викладачам мистецько-педагогічних факультетів закладів вищої освіти, керівникам вокальних ансамблів, викладачам закладів спеціалізованої мистецької освіти.

УДК 78.088(075.8)

ISBN 978-966-304-541-2

© Семенчук В. В., 2024

ЗМІСТ

Передмова 4
Аранжування як вид творчої діяльності музиканта 8
Ой у вишневому саду. *Обр. В. Семенчука* 20
Там у гайочку. *Аранж. В. Семенчука* 23
По діброві вітер виє. *Муз. народна, сл. Т. Шевченка, обр. В. Семенчука* .. 25
Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная. *Аранж. В. Семенчука* 27
Що та Марія в хаті робить. *Обр. В. Семенчука* 31
Ой там у лісі під дубиною. *Обр. В. Семенчука* 36
Росте рута та не тута. *Обр. В. Семенчука* 39
Ой у полі грушечка. *Аранж. В. Семенчука* 41
Летіла зозуля тай стала кувати. *Обр. В. Семенчука* 44
Ой, вечір, вечір, тай не раненько. *Аранж. В. Семенчука* 49
Ішов манах із походу. *Аранж. Обр. В. Семенчука* 51
У полі калина, у полі червона. *Аранж. В. Семенчука* 53
Світить місяць, світить ясний. *Обр. В. Семенчука* 55
Весняночко-паняночко. *Обр. В. Семенчука* 58
Соловеєчко, рання пташечко. *Аранж. В. Семенчука* 64
Ой, ти, дубе, дубе. *Обр. В. Семенчука* 66
Ой, на ставу, на ставочку. *Обр. В. Семенчука* 68
Да сію редьку черпурненьку. *Обр. В. Семенчука* 72
Нині мами нема. *Обр. В. Семенчука* 80
В'язанка. *Обр. В. Семенчука* 84
Тиха ніч. *Муз. Ф. Грубера, сл. Й. Мора, аранж. В. Семенчука*. 92
Плавай, плавай, лебедонько. *Муз. В. Семенчука, сл. Т. Шевченка* 95
Ніч. *Муз. В. Семенчука, сл. С. Павленка* 96
Пісня ночі. *Муз. В. Семенчука, сл. С. Павленка* 98
Місяцю-лебедику. *Муз. В. Семенчука, сл. Г. Саблук* 110
Ще одна весна. *Муз. В. Семенчука, сл. Л. Костенко* 118
Виконавський аналіз української народної пісні
«Летіла зозуля тай стала кувати» 123
Виконавський аналіз української народної пісні
«Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» 143
Виконавський аналіз української народної пісні
«Що та Марія в хаті робить» 167
Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить»
як жанр купальської обрядовості Уманщини»» 191

ПЕРЕДМОВА

В сучасних культурних умовах полістилістики та поліжанровості, де професійне музичне мистецтво відчуває серйозну «конкуренцію» зі сторони популярної естрадної музики у всій її різноманітності, джазу, нових стильових явищ, що народжуються на стику різних музичних течій, гостро постають питання актуалізації академічної музики – від композиторської та виконавської творчості до слухацького сприйняття. Серед музичних жанрів, які незмінно користуються популярністю серед широких кіл публіки, окреме місце займає обробка народної пісні, що несе в собі комплекс закономірностей, чиї витоки містяться як у традиційній національній культурі, так і в традиціях академічного музичного мистецтва.

Оскільки в музичній науці досі цей жанр не має свого цілісного системного опису, при цьому отримуючи конкретні характеристики в умовах індивідуального композиторської або виконавської творчості, перспектива його комплексного вивчення виглядає безумовно багатою. Враховуючи те, що сучасне музикознавство залучає до своєї сфери виконавства як жанрово-стильову, образно-художню, національно-культурну призми, дослідження жанру обробки народної пісні є багатогранним і результативним як за постановкою проблематики, так і за очікуваними даними.

Народна пісня, являючи собою образно-інтонаційну квінтесенцію національної музичної культури, завжди користувалася величезною увагою композиторів, які збирали і записували зразки народних пісень, видаючи відповідні збірники, і ці народні пісні часто ставали об’єктами запозичення у композиторській творчості.

Форми таких запозичень різні, але обробка народної пісні – найбільш цілісний музично-художній об’єкт.

Серед жанрових показників обробки рідної пісні виділимо такі:

1) виконавсько-інтерпретаційну природу (як синтез даних якостей з обох джерел – народного та професійного);

2) національно-характерне інтонування у композиторському тексті та у виконавському прочитанні обробки.

Враховуючи те, що народна пісня несе у собі важливі жанрові особливості народної музичної традиції, зокрема, усну природу побутування і властиву у зв'язку з цим виконавську множинність, ми можемо говорити про кілька рівнів інтерпретаційності у структурі жанру обробки народної пісні. Так, тут у єдності виступають інтерпретаційність, що йде від народної традиції (спрямована, як правило, на створення регіонального варіанту пісні), та інтерпретаційність, властива академічній музиці – як композиторська, так і виконавська, де одним із важливих завдань є створення авторської композиторської та виконавської версії (термін В. Г. Москаленка).

Щодо національно-характерного інтонування, яке несе в собі сам музичний текст народної пісні, він відповідає музичним традиціям конкретної національної культури та служить їх знаком, пізнаваним і визначальним ширший культурно-художній контекст. Композиторська обробка на деяких історичних етапах з метою введення народних пісень у вжиток професійного музичного мистецтва за допомогою гармонізації, корекції мелодійних інтонацій та метроритмічної основи могла спотворювати первісний вигляд народної пісні, але національний інтонаційний стрижень практично завжди залишався впізнаваним на слух.

У XX столітті, коли підхід до фольклорних музичних першоджерел був переосмислений у бік більш дбайливого ставлення до аутентичних варіантів, інтонаційна характерність обробки народної пісні як знаку національної культури неймовірно посилилася і була функціонально переосмислена, змінюючи ставлення до даного жанру у виконавському аспекті та аспекті сприйняття. Таким чином, перед композитором – автором обробки народної пісні та вокалістом – виконавцем обробки народної пісні постали нові завдання відображення тієї самої інтонаційної характерності – показника певної національної культури, відображеної в мовних фонетичних особливостях

словесного тексту, в характері народного інтонування та голосової техніки тощо.

У пропонованому посібнику, при створенні музичних аранжувань та обробок українських народних пісень, автор намагався розкрити єдність творчого методу, який полягає у підпорядкуванні органічного сплаву народнопісенних і професійних виражальних засобів розкриттю і правдивому втіленню своєрідності, психологічної глибини мелодії і словесного тексту народного оригіналу. В обробках та аранжуваннях (різної складності), що увійшли до даного навчального посібника, проявляються характерні риси українського народного багатоголосся, яке часом не узгоджується з постулатами традиційної класичної гармонії. Для нього характерні паралелізми унісонів, квінт і октав, нестабільність фактури. Також народному багатоголоссю притаманне «стягування» голосів у кадансах до унісону, октави або порожнього тризвуку (без терції), гнучка зміна акордів двоголосим або унісонним рухом і навпаки. Широко використовується підголоскова поліфонія. Провідним принципом є мелодичне начало, яким промениться вся мелодична тканина українських народних пісень, що являє собою своєрідний звуковий світ.

Практика аматорської самодіяльності та професійного мистецтва виробила безліч форм аранжування записів народних пісень у тісному зв’язку з конкретними умовами і творчою орієнтацією колективів.

Музичні аранжування та обробки українських народних та авторських творів, що вміщені у пропонованому виданні, створені з урахуванням виконавської практики конкретного співочого колективу – народного аматорського колективу «Софія» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Сподіваємось, що нотний матеріал навчального посібника може поповнити репертуар камерних вокальних колективів, надасть нових неповторних рис їх виконавському стилю та стимулюватиме творчу ініціативу майбутніх керівників вокальних ансамблів до

пошуку індивідуального обличчя свого колективу засобами створеного власноруч музичного матеріалу.

Вважаю за необхідне висловити глибоку вдячність усім учасникам народного аматорського колективу «Софія», – студентам факультету мистецтв УДПУ імені Павла Тичини, які впродовж десятків років слугували і, переконаний, слугуватимуть творчою лабораторією для втілення й перевірки у виконавській практиці нових музичних ідей.

Василь Семенчук

завідувач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, доцент;
соліст і аранжувальник чоловічого вокального тріо «Гонта»;
керівник народного хору «Кобзар» та жіночого вокального ансамблю «Софія»;
заслужений працівник культури України

АРАНЖУВАННЯ ЯК ВИД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА

Обробка народної пісні як жанр посідає визначне місце у художній творчості українських композиторів минулого і сьогодення. Зацікавлення фольклором, можливостями його переосмислення за допомогою різноманітних прийомів композиторської техніки, було незборимим прагненням українських митців зберегти національну своєрідність в усіх її регіональних проявах, що мало далекоглядне не лише культурницьке, а й політичне значення для процесів державотворення України.

Вокально-хорове мистецтво – одна з найбільш стабільних сфер, де аранжування давно стало стійким інструментом роботи із запозиченим матеріалом. Основним мотивом для цього є необхідність постійного оновлення репертуару вокально-хорових колективів і значна гнучкість щодо глибини трансформації запозиченого джерела – чи то народна пісня, чи авторський твір. Це дозволяє говорити про безперечну актуальність проблеми, що постійно перебуває в полі зору сучасного музикознавства, ще й тому, що у хоровому мистецтві аранжування як метод переробки запозиченого матеріалу виявляє дивовижну здатність до багатогранної інтерпретації першоджерела.

Дослідники виділяють кілька основних напрямків у сфері хорового аранжування: перекладення авторських хорових творів для іншого складу; перекладення для хору шедеврів інструментальної музики; переклад сольних вокальних творів; обробки масових та естрадних пісень, джазових та поп-хітів, створення попуррі та сюїт на їх матеріалі; обробка та переосмислення фольклорних зразків (народних пісень); гармонізація та обробка духовних (церковних) піснеспівів [1, с. 10].

У хоровому мистецтві склалися певні традиції їхнього тлумачення, які мають більшою мірою умовний характер з огляду на семантичну близькість різних термінів. О. Девуцький звертає увагу на те, що умовність градації термінів пов’язана не стільки з конкретними особливостями даного типу обробки, а з певними традиціями, а також деякими мовними особливостями

використання цих термінів: «Якщо обробляється фольклорне джерело, це прийнято називати обробкою, або гармонізацією, церковний наспів – гармонізацією, викладом або перекладенням, інструментальний або вокальний твір – перекладенням, хоровим викладом або аранжуванням [3, с. 13]. Девуцький О. В. пропонує свій порядок розташування термінів у напрямі збільшення ступеня творчої участі аранжувальника: гармонізація – хоровий виклад – переклад – аранжування – обробка – вільна обробка (транскрипція, парафраз, фантазія на тему) [3, с. 13].

Аранжування для хору народно-пісенних джерел має суттєві відмінності від роботи з творами композиторської творчості, при цьому окремі співвпадання технології створення партитури дозволяють говорити про дотичність методів та прийомів організації звукового матеріалу. В українському музичному мистецтві традиція звернення до зразків фольклору як джерела натхнення склалася ще наприкінці XVIII століття.

Історія творчої обробки української народної пісні досить точно повторює історичний шлях української національної музики, оскільки естетичні, стилістичні та технологічні властивості її тісно пов’язані зі стилем епохи та творчими досягненнями конкретних композиторів. «Золоте століття» припало на другу половину XIX – початку XX століття. Це відбилося у творчих досягненнях М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка, О. Кошиця, Ф. і М. Колеси, В. Барвінського і Б. Лятошинського, М. Дремлюга і В. Кирейко, Г. Жуковського і А. Коломійця та інших композиторів, які опрацьовували народнопісенні перлини. «Праця митців у жанрі обробки стала справжньою школою опанування композиторською майстерністю, перетворення музичних особливостей фольклору, збагачення засобів художньої виразності. Особливо важливу роль це відіграло у створенні національного стилю української музики, в утвердженні й розвитку її професіоналізму і самобутності» [2, 104].

Методи аранжування фольклорних зразків для вокально-хорових колективів з того часу зазнали істотної еволюції. Якщо протягом першої половини XX століття у численних аранжуваннях тогочасних композиторів, які

зробили істотний внесок у пропаганду української народної пісні, переважав метод гармонізації фольклорного джерела, то друга половина століття і аж до теперішнього часу відрізняється значним ускладненням підходів до обробки та зростаючою роллю сучасних технік композиції, включаючи сонористику, алеаторику тощо. Органічний сплав складних композиторських технік та народної пісні можна знайти у творчості Ю. Алжнєва, В. Степурка, О. Некрасова, Л. Дичко, О. Яковчука, В. Польової, О. Скрипника, Г. Гаврилець, В. Тиможинського, В. Камінського, М. Ластовецького. Інший фактор, що безпосередньо вплинув на активний розвиток жанру хорової обробки – широко виплекані в нашій культурі традиції хорового виконавства. Вони, «…зародившиись у давнину, на генетичному рівні виражають ментальність українців, якості їхньої миролюбної, щиросердої і ліричної душі» [5, 5].

Аранжування народної пісні – справа не менш відповідальна, ніж обробка композиторського твору. Її якість не залежить від масштабу особистості аранжувальника, а визначається ступенем художньої відповідальності, талантом, естетичним чуттям та глибокими знаннями у сфері сучасних композиторських технологій.

Тому важко погодитися із висловлюванням Н. А. Гарбузова, який вважав, що обов'язковим для композитора є «використання тих мелодико-гармонічних образів, які за своєю будовою та за своїм ладовим оточенням не суперечать стилю оброблюваної пісні» [1]. Натомість інші його слова про те, що «композитор, який обробляє одноголосну народну пісню, абсолютно вільний у виборі озвучуваних мелодико-гармонічних образів» [1], звучать актуально в контексті сучасних уявлень про норми і глибину обробки фольклорного джерела.

У будь-якому разі, за словами Ізалія Земцовського, «композитор має повне право використовувати народну музику як самостійну інтонаційну цінність, залишаючи осторонь її побутове застосування та поетичний текст» [4, с. 32].

Основна структурна особливість народної пісні – куплетна будова – визначає інші підходи до формування плану аранжування. Драматургічних ідей як таких, порівняно з композиторським твором, у народній пісні немає. Інша справа – об'єднання кількох пісень у цикл, що нерідко зустрічається у практиці вокально-хорових колективів. У цьому випадку можна говорити про подібність драматургічного розвитку, побудованого на контрастному зіставленні фольклорних зразків, об'єднаних, наприклад, ідеєю фактурного, тонального розвитку чи їх жанровою подібністю. Ключом для розкриття змістовної сторони народної пісні – а саме вона якраз і лежить на поверхні – є її текст, який в більшості випадків потребує у коректному по відношенню до фольклорного джерела редагуванні вже з тієї причини, що автентичність як виконавська норма властива радше народному, але не академічному хору.

Важливим при аранжуванні фольклорного зразка питанням завжди залишається глибина обробки першоджерела. Запропонована Галиною Хорошайло типологія містить кілька рівнів, де рівень авторської участі може мати досить широкий діапазон, це:

1) обробки – мініатюри;

2) обробки – театралізовані сценки;

3) обробки – масштабні п'єси;

4) циклічні твори на основі декількох обробок;

5) обробки – фантазії на теми народних пісень [6].

Багато в чому глибина обробки визначається ресурсами вокально-хорового колективу, для якого створюється аранжування, більш того, ця обставина часто є вирішальною. Наприклад, обробка народної пісні для дитячого хору повинна відповідати рівню його виконавських можливостей та буде полягати у реалізації нескладних фактурних рішень і максимального наближення до оригіналу. Інша справа – суттєва трансформація тематизму, що виливається у вільні форми, збагачені прийомами сучасної композиції, і це вже є прерогатива виняткової композиторської компетенції.

Навіть якщо аранжувальник не є професійним композитором, його діяльність багато в чому подібна до композиторської, і ця обставина зобов'язує до розуміння багатьох її тонкощів. Даний тип обробки, подібний до композиторського ремесла, вважається у сфері вокально-хорового аранжування найцікавішим, де ступінь авторського початку значний, і, звичайно, таку роботу повинна відрізняти у виконанні, наприклад, тембрових або фактурних подробиць, особлива смислова ідея. Така «фігура найвищого пілотажу», як правило, народжується у свідомості аранжувальника на етапі першого дотику, вслухування та осмислення першоджерела і проходить червоною ниткою протягом усього процесу створення твору. За сприятливих умов ця ідея буде визначати вибір засобів виразності і, власне, шляхів їх реалізації. Вразі, якщо генеральна ідея не знайдена, будь-які, навіть найвитонченіші техніки, будуть лише самоціллю, що вбиває сам дух народної пісні.

На сучасному етапі при аранжуванні народних пісень ідеї можуть бути почерпнуті з усього різноманіття композиторських технік, таких як сонористика, алеаторика, політональність, мікрохроматика, мікрополіфонія, додекафонія, серіальність і пуантилізм, з найбагатшої криниці фольклорної фонетики та орфоепії.

Зрозуміло, в більшості випадків при аранжуванні народної пісні використовуються інші, простіші типи роботи з фольклорним образом, не пов'язані з вирішенням композиторських завдань. Наприклад, широко застосовується метод, заснований на наслідуванні народного варіювання, коли кожен новий куплет подається в оновленому оформленні, що стосується теситурних, тембрових або фактурних змін. У найпростіших випадках можна спостерігати технічну адаптацію фольклорного джерела до виконавських можливостей вокально-хорового колективу, при якій всі відтінки інтерпретації та виконавського оздоблення на себе бере хормейстер (т. зв. «хормейстерська обробка»).

Обробка народної пісні різко відрізняється від аранжування композиторського твору. Є тут внутрішні парадокси. Здається, що аранжувати

вже створений твір технічно набагато легше, хоча при цьому виникає дуже велика відповідальність за результат праці. Обробки ж народних пісень майже ніколи не обговорюються в серйозному естетичному ключі, хоча при цьому ступінь роботи аранжувальника з піснею може бути дуже кропітким.

Насправді, звичайно, зробити талановите аранжування композиторського твору і талановиту обробку народної пісні однаково важко.

Аранжування ми розглядаємо як специфічний рід художньо-естетичної музичної діяльності, до якої входять три основні категорії:

1. Фігура аранжувальника – творчо обдарована особистість, що має спеціальну музична освіту та відповідну професійну підготовку.

2. Аранжування як процес – сукупність дій фахівця в цій галузі, спрямованих на створення нового варіанту вже існуючого авторського твору чи фольклорного зразка.

3. Аранжування як результат творчої роботи – твір, який можна включити в концертний репертуар, використовувати в педагогічних чи інших цілях.

У полі нашої уваги – аранжування як процес та аранжування як результат творчої роботи.

Діяльність аранжувальника – специфічний багатогранний творчий феномен, який втілює в собі аспекти композиторської, дослідницької, редакторської та частково виконавської роботи.

Численність та складність творчих завдань професійного аранжувальника ставлять перед ним ряд вимог, без виконання яких його праця втрачає художньо-естетичний сенс – стає химерною грою його забаганки та випадкових рішень. Щоб заздалегідь виключити несприятливі обставини та наслідки його роботи, як особливого системного логіко-технологічного алгоритму визначаються та вивчаються в теоретичному плані основні етапи цього процесу.

Перший етап – дослідницький – включає історико-культурологічний, стилістичний, технологічний, виконавський аналіз вихідного твору.

Другий етап – план аранжувальної роботи та проєкція комплексу музично-текстових властивостей вихідного твору на умови конкретного виконавчого складу.

Третій етап – технічне виконання наміченої стратегії.

Четвертий етап – контрольний аналіз виконаного аранжування, виявляє втрати та придбання порівняно з оригіналом.

Для аранжувальника важливим є традиційний цілісний аналіз музичного твору, а саме: питання жанру, темпу, тональності, тематизму, теситури, фразування, артикуляції, гучної динаміки, фактури, внутрішньої драматургії. Кожен із перерахованих засобів виразності задає необхідний напрямок доцільному ходу творчої роботи аранжувальника.

Розпочинаючи творчу роботу над народною піснею, необхідно попередньо спланувати аранжування. Аранжувальний план відрізняється від композиторського тим, що він має бути гранично точним. Композитори часто-густо порушують по ходу роботи над творами свої первісні наміри – інакше і бути не може, бо музика живе в іншому художньому просторі, ніж її мислить творець. Бажано, однак, щоб простір думки аранжувальника по можливості співпадав зі змістовними характеристиками музики, що відтворюється. Аранжувальна практика показує, що навіть в умовах хоральної фактури часто необхідний тембровий та образно-смисловий розподіл функцій всіх хорових голосів. Особливо важливо продумувати лінії середніх голосів, оскільки саме вони найчастіше передбачають неоднозначність та майстерність аранжувального рішення.

Для успішної майбутньої творчої діяльності аранжувальника необхідно звернути увагу на порівняльний аналіз оригіналу та перекладу. Іноді аранжувальник, як творча людина, захоплюється течією своєї праці, жертвуючи при цьому якимись (іноді важливими) деталями. У нашому випадку це, зазвичай, істотні деталі композиторського оригіналу.

Отже, аналіз виконаної роботи включає якийсь своєрідний реєстр втрат та придбань, які (особливо втрати) неминуче будуть присутні у перекладі. Якщо

число та значимість придбань «порівняються» з числом та значимістю втрат – це добрий результат аранжувальної роботи. Переважання придбань виведе аранжувальника до великих майстрів, а переважання втрат – засвідчить «нормальний» робочий варіант.

Приступаючи до обробки народної пісні, аранжувальник повинен виявити її жанр, приблизний час виникнення, здобути відомості про специфіку місцевої виконавської чи іншої традиції, відповідного географічного району запису пісні. Це не означає, що аранжувальник зобов'язаний застосовувати в обробці ті засоби, які були типовими для часу його побутування. Будь-які стародавні мелодії можуть бути оброблені з застосуванням усіх нових композиторських технік, що добре прослідковуємо у творчості О. Некрасовав, Ю. Алжнєва, М. Гобдича, у їх цікавих зразках обробок стародавніх пісенних пластів.

Таким чином, сучасний аранжувальник пісенного фольклору має володіти хоча б мінімальними пізнаннями та творчими навичками у цих галузях, тим більше що розгортання сюжету чи образно-емоційного плану пісні може вимагати використання таких засобів.

Необхідно також внутрішньо відчути очікуваний рівень авторської участі. Вона може простягатися від створення невеликих фактурних візерунків до повної переробки інтонаційного матеріалу та вільного становлення форми.

Аранжувальник повинен обов'язково звертати увагу на фактуру народної пісні. Селянська українська народна пісня віками відточувала особливий тип багатоголосся – підголосковий. Він виникає в результаті розгалуження основного співу на варіанти-підголоски. Найчастіше окремі елементи наспіву подвоюються підголосками терцією нижче або терцією вище, але, взагалі кажучи, підголосок може призводити до паралельних кварт, квінт і навіть секунд. Нерідко інтервальний склад підголосків по відношенню до основного наспіву змінюється. Дуже часті не лише звуковисотні, а й ритмічні зміни.

Практичному аранжувальнику постійно доводиться вирішувати дилему взаємоіснування принципів фольклорного та академічного голосоведення, які ніколи не можуть бути зближені через абсолютно різний стрій-лад музичного

мислення та сприйняття. В результаті з'являються твори, написані за нормами типового академічного співу, але які містять далекі від академічної строгості гармонійні елементи, що справляють враження «неохайності», «помилок», «невдалих місць», такі як нетрадиційне розв'язання септими домінантсептакорду вгору або приховані октави та квінти. Ці екстраординарні прийоми використовуються не тільки при складанні типових підголосків, але і в акордовій тканині гармонізованого зразку народної пісні.

Мелодія української народної пісні теж вимагає неабиякого творчого професійного підходу аранжувальника. Більшість народних мелодій мають нешироκий діапазон (октава або менше). Тому багаторазові куплетні повтори основного співу будуть серйозно сковувати виразний спектр вокально-хорового колективу. Перед аранжувальником неминуче постає проблема мелодійного розвитку та розширення теситури голосів. У більшості випадків стратегічно вигідно починати основний наспів у середніх голосах (альти, другі сопрано) і підголоски розвивати у верхніх. Непоганим прийомом теситурного розвитку є підйом основного співу в кульмінуючому куплеті на октаву вгору.

Тональне транспонування наспіву загалом невластиве течії української пісні, хоча елегантно виконані зіставлення і навіть модуляція в обробці для вокального ансамблю чи то академічного чи народного хору зовсім не виключаються. Це один із способів не тільки теситурного розвитку, а й образного збагачення пісні.

І все-таки один із найважливіших шляхів досягнення музичної динаміки обробки – авторський «дорозвиток» наспіву. Аранжувальник має повне право «дотворити» фрагменти мелодії, змінювати їх відповідно до емоційно-змістовного задуму, вводити самостійний тематичний матеріал.

Звичайно, ці композиторські операції вимагають творчої навички, фантазії, сміливості, але головне – смаку. Найнеприємніший наслідок мелодійних новацій – ризик банальності, несмаку, безконтрольного запозичення з інших джерел, компіляції. Не прикрашає обробку і полістилістика, коли авторські фрагменти серйозно розходяться з типовою

фольклорною основою. З цієї причини, мабуть, рядовий аранжувальник вважатиме за краще не вводити власні фрагменти, зате композитор майже без них не обходиться.

Ретельно відбираючи складені фрагменти, аранжувальник повинен постійно зіставляти їх із основним наспівом. У вигляді контролю варто скласти таблицю інтонаційних елементів народного джерела (мелодійні інтервали, інтонаційні фігури, типові ритми, фразувальні візерунки) і всі нововведені місця порівнювати із вже наявним матеріалом, відсікаючи надто далекі аналогії. Принцип варіювання, що лежить в основі розгортання народної пісні, як не можна краще сприяє майстерній і різноманітній інтонаційно-тематичній роботі з вихідним матеріалом.

Обробка народної пісні за характером праці може бути дуже подібна до композиторської роботи. У найпростішому випадку аранжувальник «допрацьовує» вихідний фольклорний куплет до рівня, прийнятного для вокально-хорового колективу та далі віддає все на відкуп диригенту, який багаторазово «розкольоровує» повторювані куплети гучними, агогічними, артикуляційними відтінками, самостійно досягаючи генеральної кульмінації за допомогою максимальної гучності виконання. Тут зазвичай не виникає жодних композиційних, драматургічних, емоційно-образних проблем та власне, композиторська робота практично відсутня.

Деяка різноманітність вноситься за рахунок чергування двох-трьох різних варіантів куплету. Наприклад, одні куплети може виконувати соліст, а хор йому акомпанувати, а інші – лише хор. Часто грають на протиставленні жіночих, чоловічих та змішаних куплетів.

Інший тип обробок – найцікавіший і найпривабливіший для концертного репертуару – вільна авторська обробка. Але це й найвідповідальніша у творчості аранжувальника сфера діяльності, оскільки існує безмежна кількість конкретних задумів та рішень.

Звернемо увагу на один момент, що має, на наш погляд, дуже велике значення. У кожній авторській обробці має бути присутня так звана «родзинка»

– яскрава, образна музична деталь. Відсутність такої «родзинки» робить обробку нудною, рутинною, а виконавців ставить у дуже складне становище, коли вони самі (вірніше, хормейстер) повинні шукати способи оживити, одухотворити виконувану ними обробку.

Якщо «родзинка» вже вигадана, знайдена, почута, вгадана, зумовлена до початку систематичної роботи над музичним текстом, то виграш тут подвійний:

1) гарантується достатній успіх, якщо навіть багато сторінок обробки будуть зроблені без особливого блиску і майстерності;

2) «родзинка», що видніється вдалині, буде чітко і планомірно спрямовувати хід аранжувальної роботи у свій бік.

Відбір виразних засобів і технологічних ідей набуде системного характеру. В цьому випадку обробка може стати цільною, об'ємною, придбати перспективу та стати єдиним органічним музичним процесом.

Застосування на практиці вокально-хорового аранжування розглянутих особливостей на прикладі українських народних пісень створюють передумови його різного трактування і наближають діяльність аранжувальника до повноцінного композиторського процесу.

Аранжування, як вид творчої діяльності музикантів, є актуальним перспективним завданням для багатьох дослідників та практиків у різних галузях мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Гарбузов Н. А. Древнерусское народное многоголосие. Москва, 1948.

2. Горбатенко Г. Л. Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи для жіночого хору: навч.-метод. посібник. Київ, Дрогобич: Посвіт, 2015. 183 с.

3. Девуцкий О. В. Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2006. 168 с.

4. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Ленинград, 1977. 176 с.
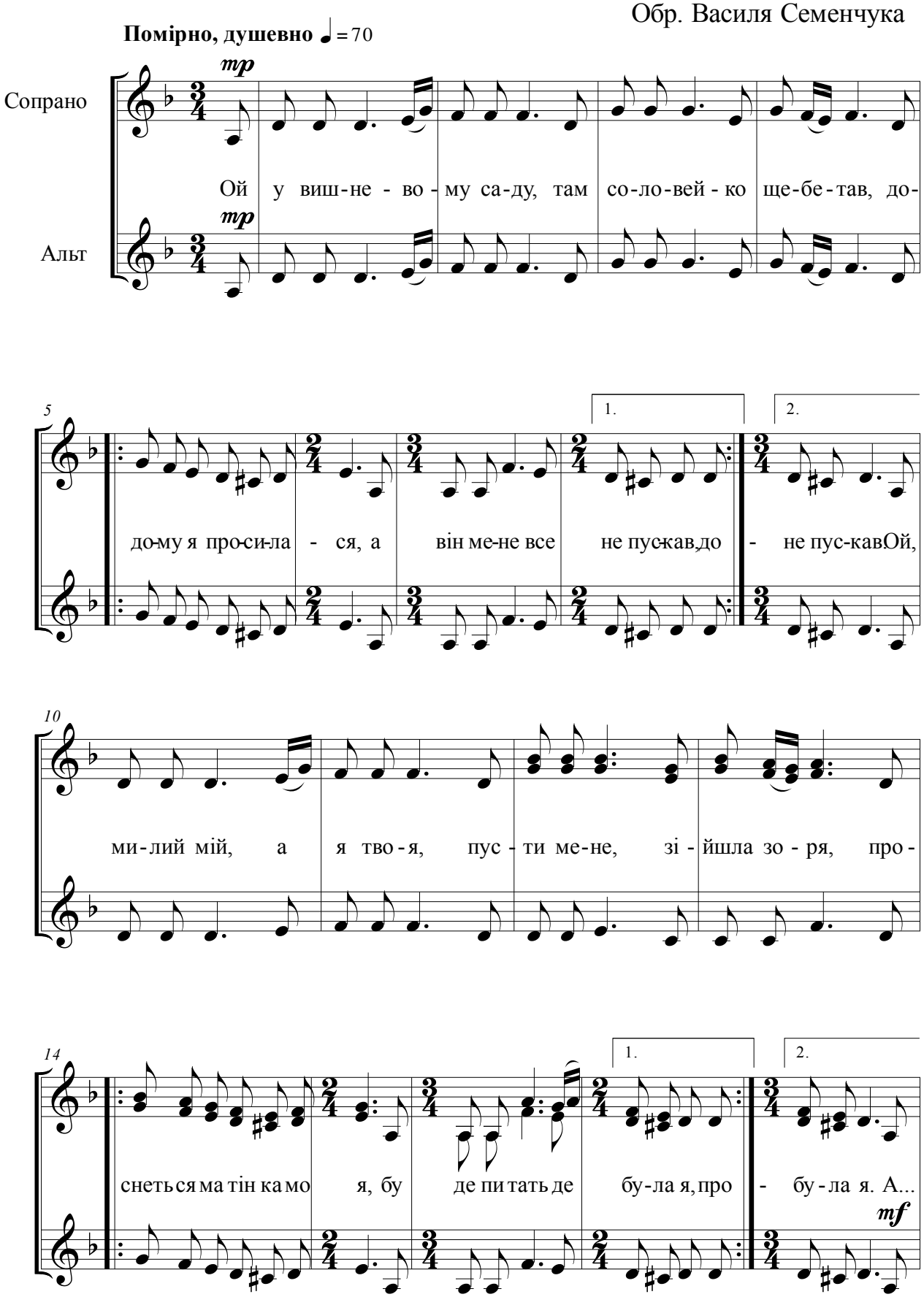
5. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору. Історія української музики у 6 т./ гол. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 78–104.

6. Хорошайло Г. Обработки народных песен для хора a cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д., 2005. 39 с.
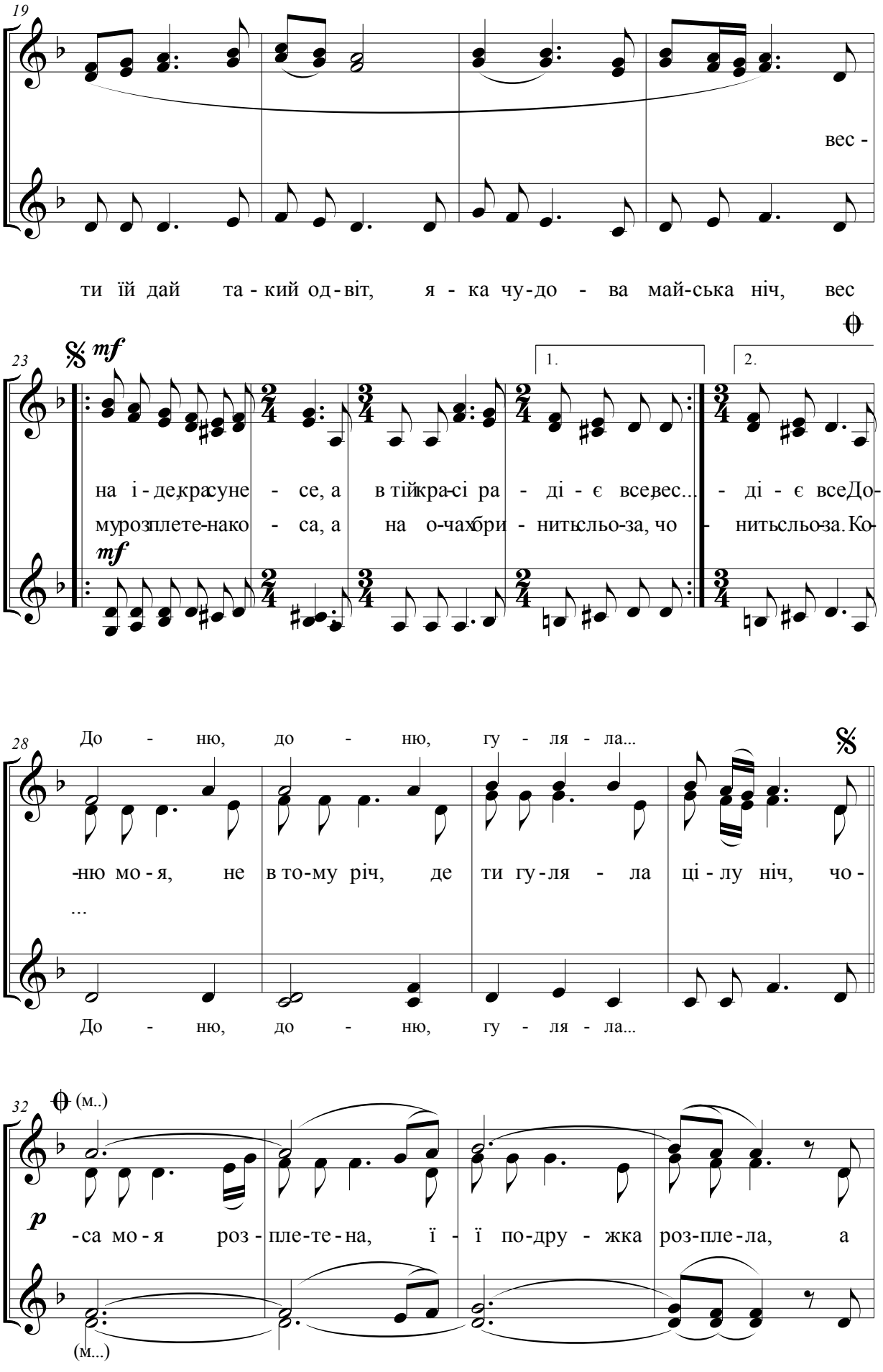
ОЙ У ВИШНЕВОМУ САДУ
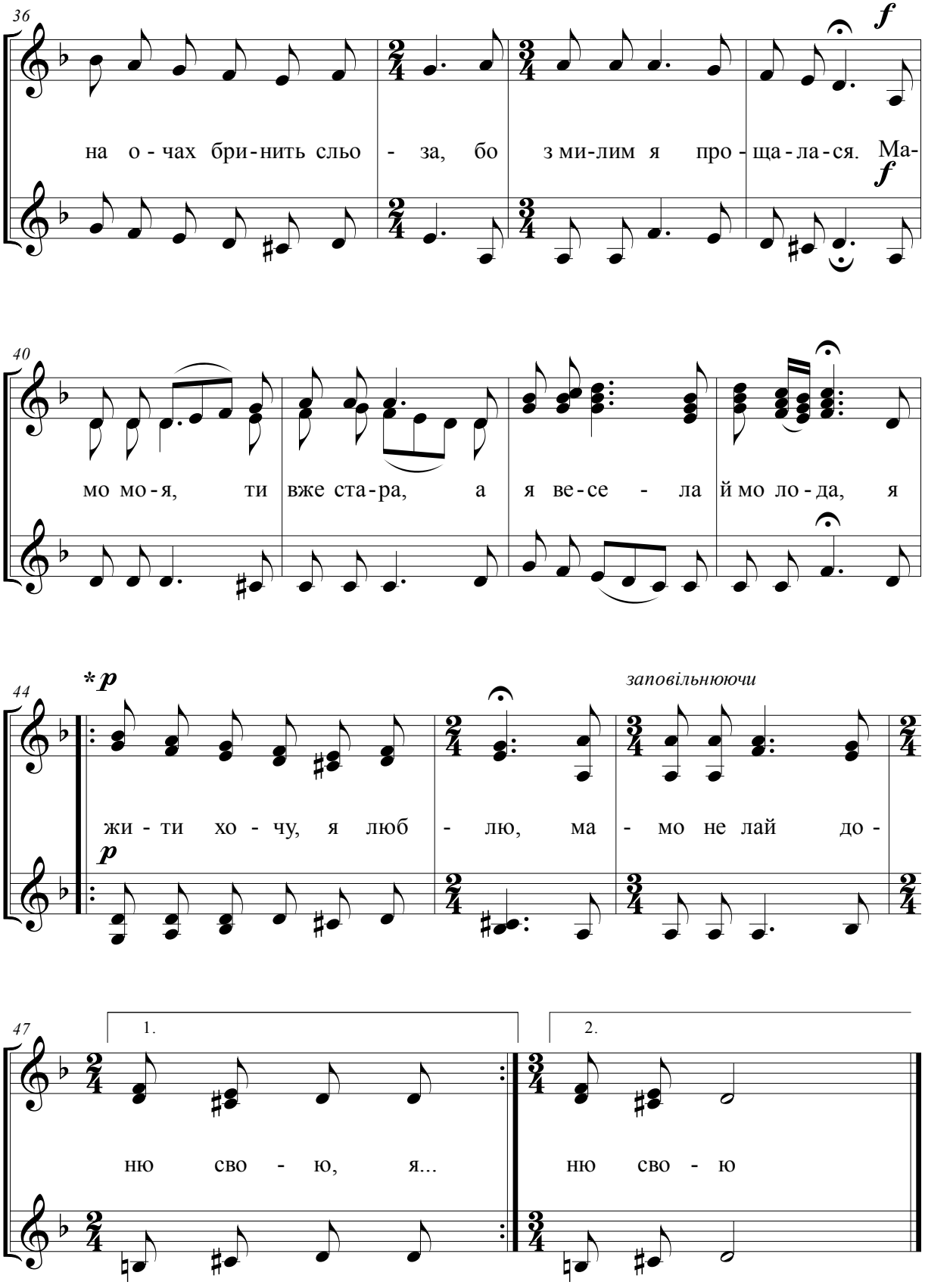
Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука



A


19
вес -
ти їй дай та - кий од - віт, я - ка чу - до - ва май-ська ніч, вес
23
mf
1.
2.
на і - де, кра - суне - се, а в тій кра - сі ра - ді - є все, вес... - ді - є все До-
мурозплете-нако - са, а на о-чах бри - нить сльо-за, чо - нить сльо-за. Ко-
mf
28
До - ню, до - ню, гу - ля - ла...
-ню мо - я, не в то-му річ, де ти гу - ля - ла ці - лу ніч, чо -
...
До - ню, до - ню, гу - ля - ла...
32
(м..)
p
-са мо - я роз - пле - те - на, ї - ї по-дру - жка роз-пле - ла, а
(м...)
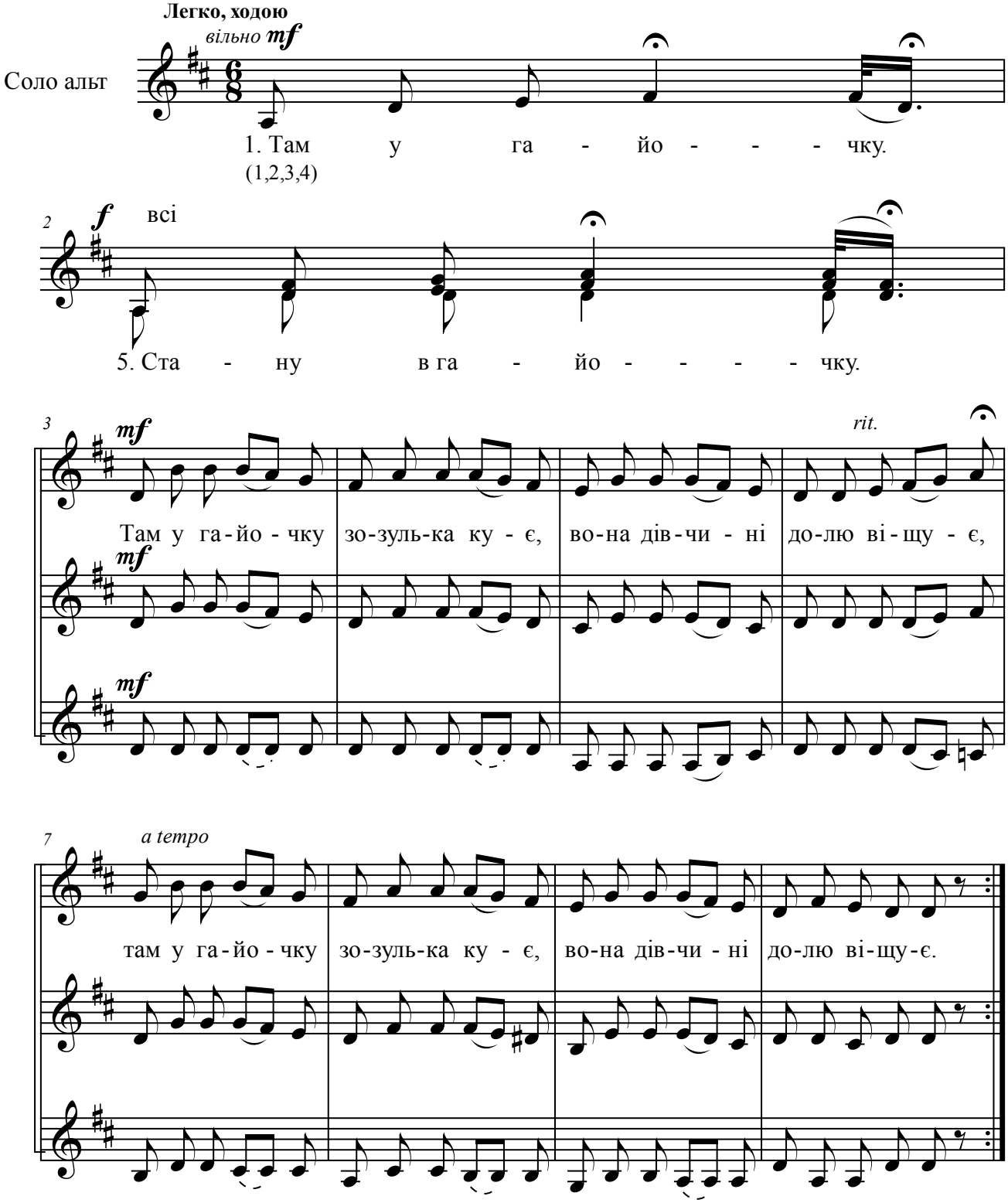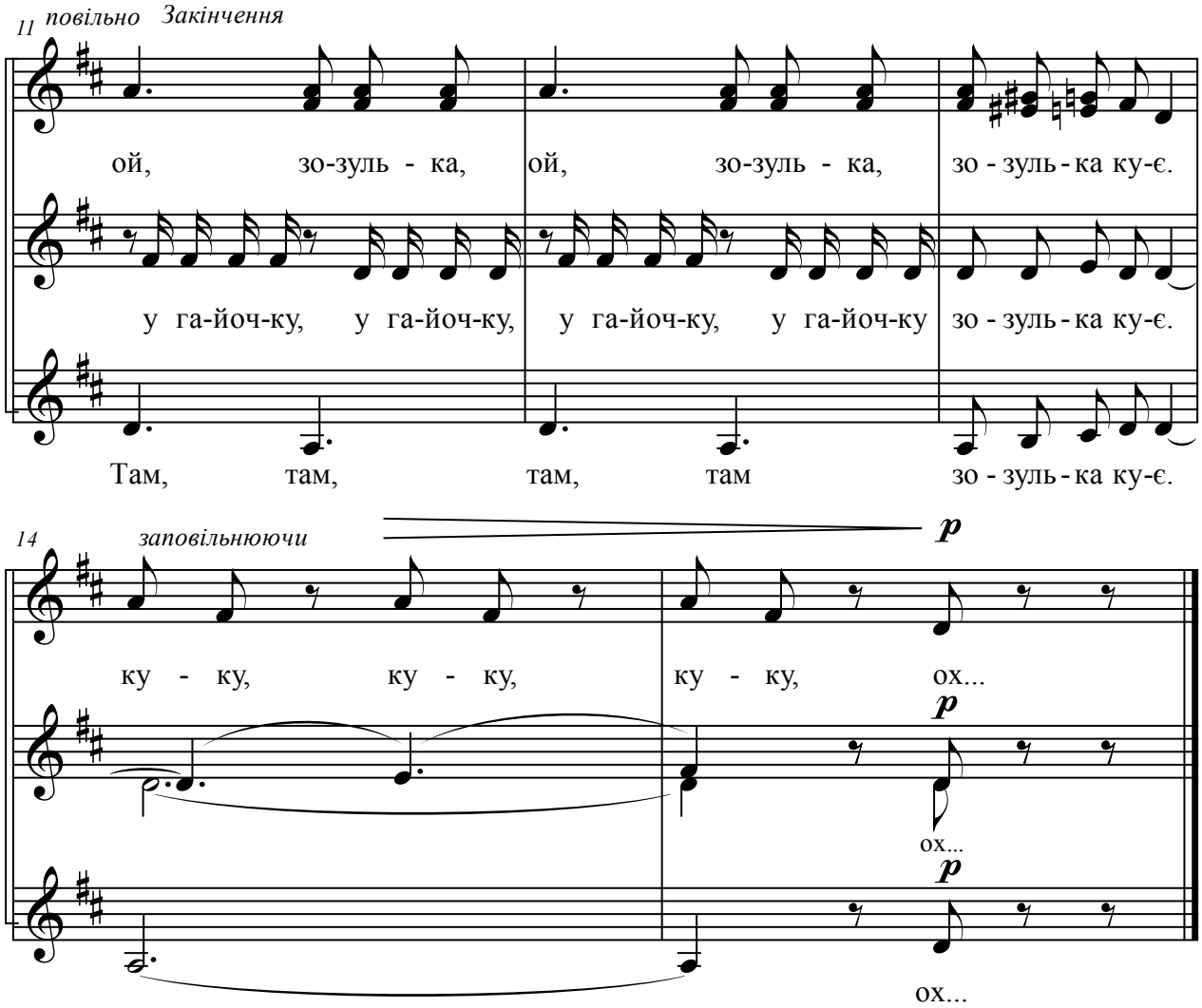


*піано, фермата і заповільнення тільки на другу вольту.

ТАМ У ГАЙОЧКУ

Українська народна пісня

Аранж. Василя Семенчука





1. Там у гайочку...
Там у гайочку зозулька кує,
Вона дівчині долю віщує.

2. Тебе, дівчино...
Тебе, дівчино, милий кохає,
Вийди до нього, серце благає.
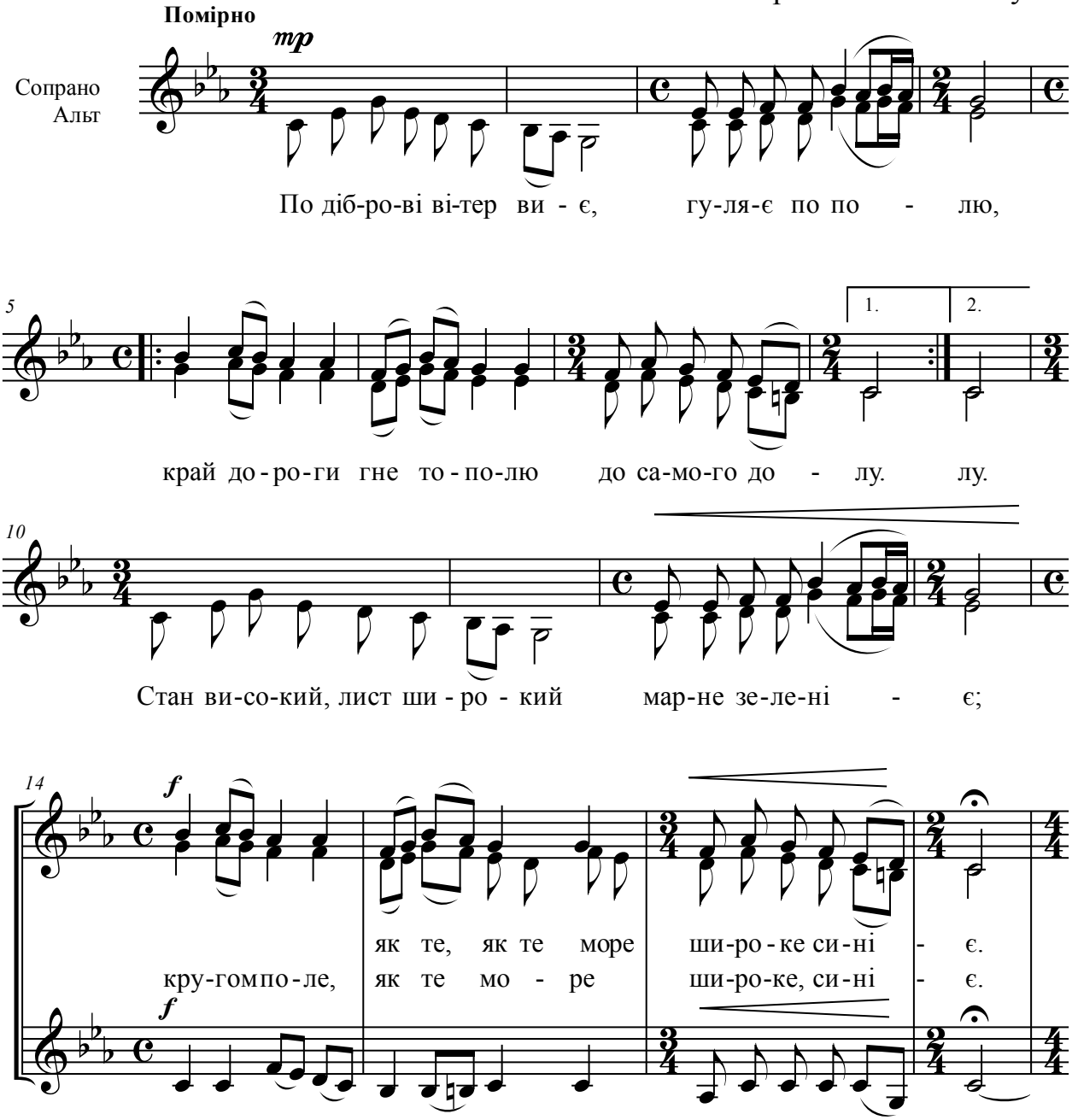
3. Ой, вийди, вийди...
Ой, вийди, вийди, дівчино з хати,
Милий бажає правду сказати.
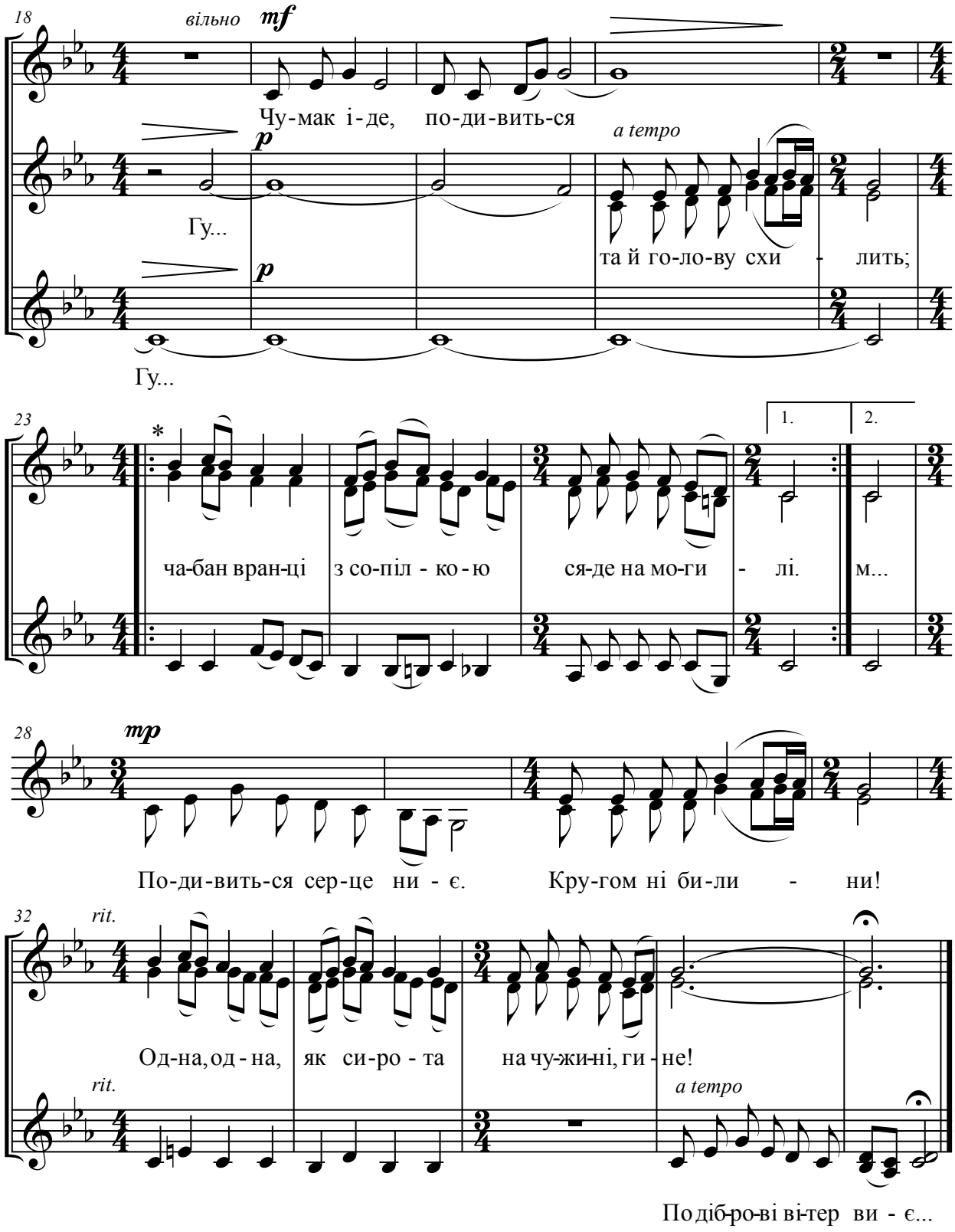
4. Буду щаслива...
Буду щаслива, плакать не стану,
Як на рушичок з миленьким стану.

5. Стану в гайочку...
Стану в гайочку, зозулька кує,
А вона ж мені щастя віщує.

ПО ДІБРОВІ ВІТЕР ВИЄ

Муз. Народна
Сл. Тараса Шевченка
Обр. Василя Семенчука
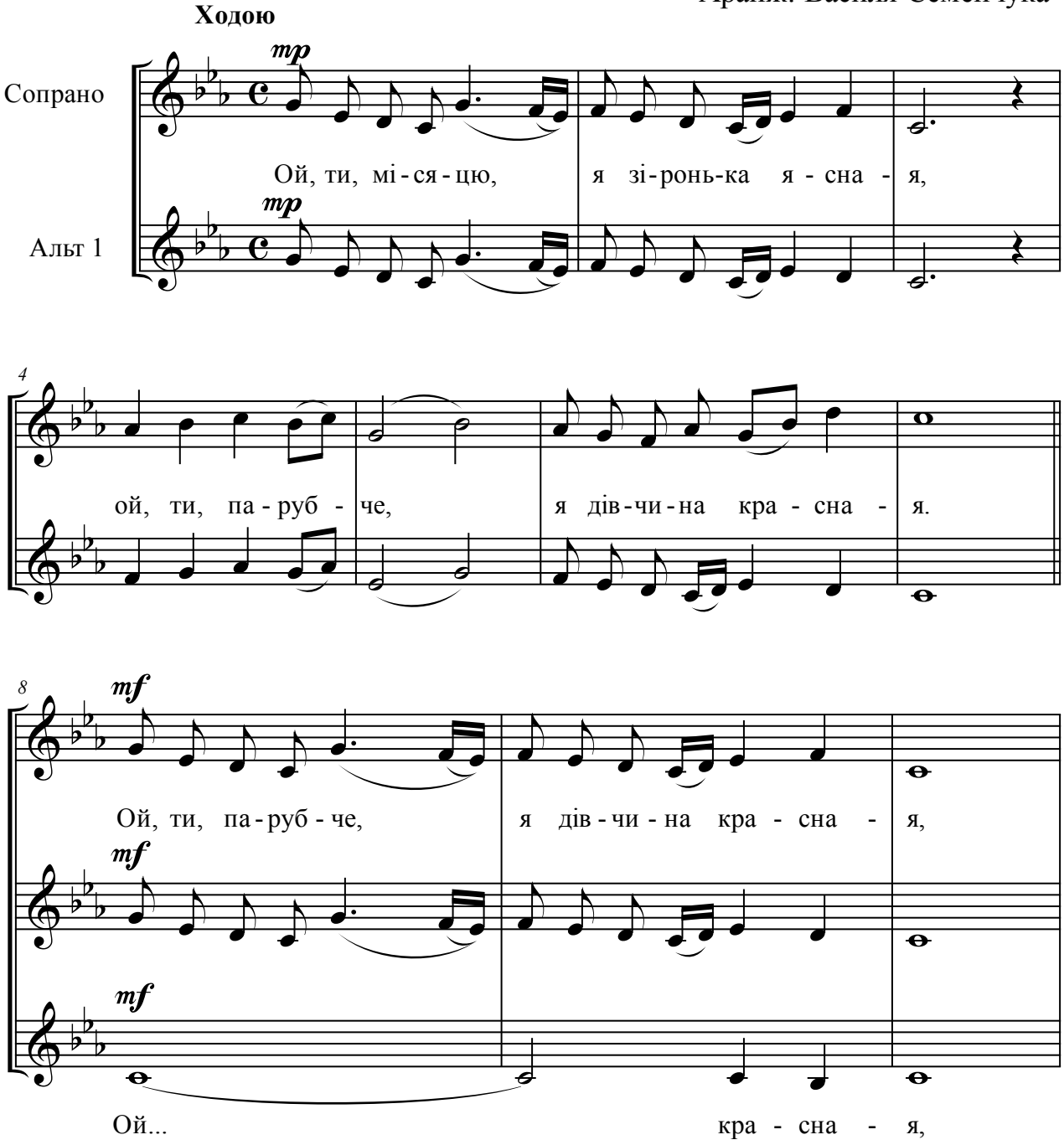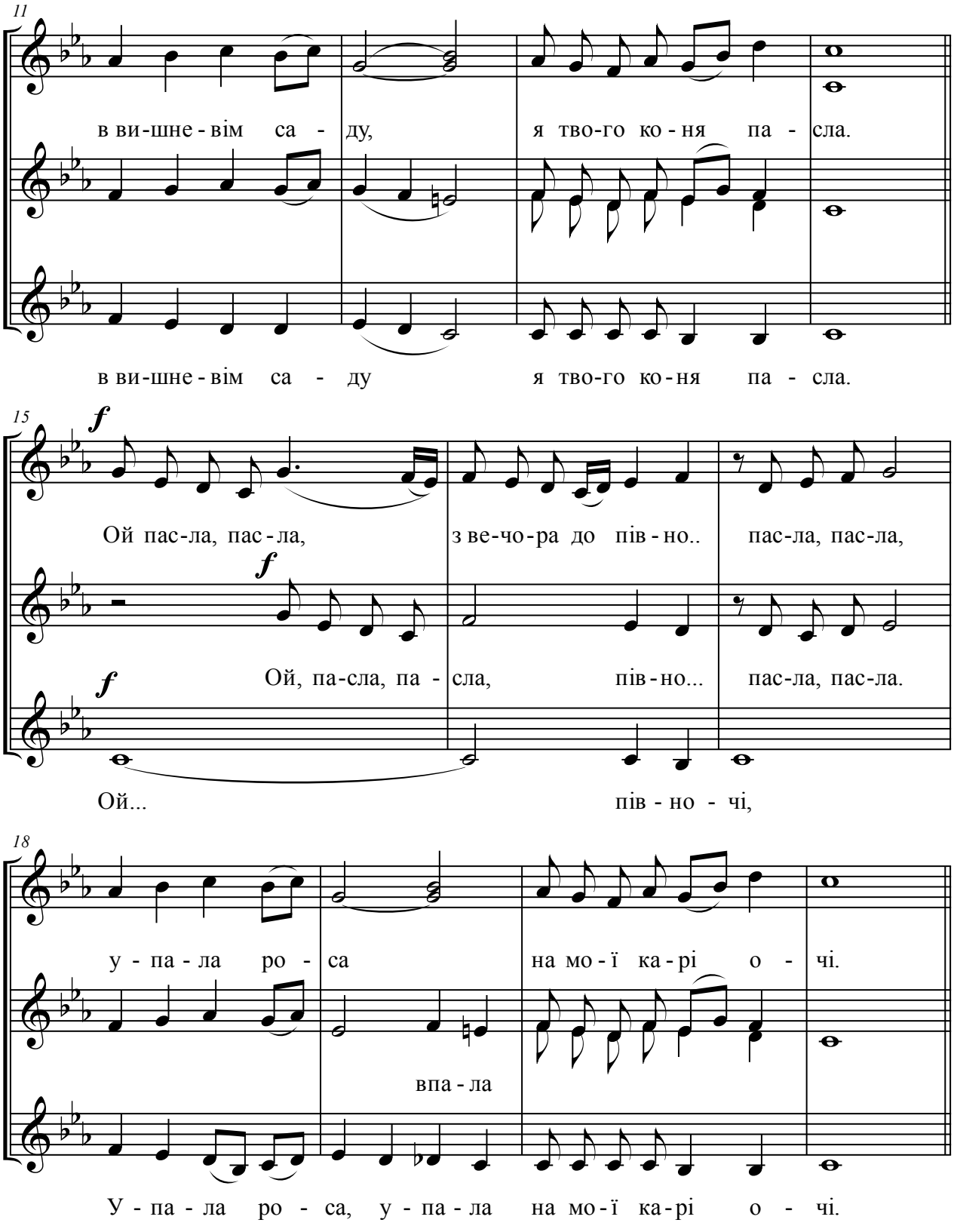




*за другий раз співати із закритим ротом на "м".
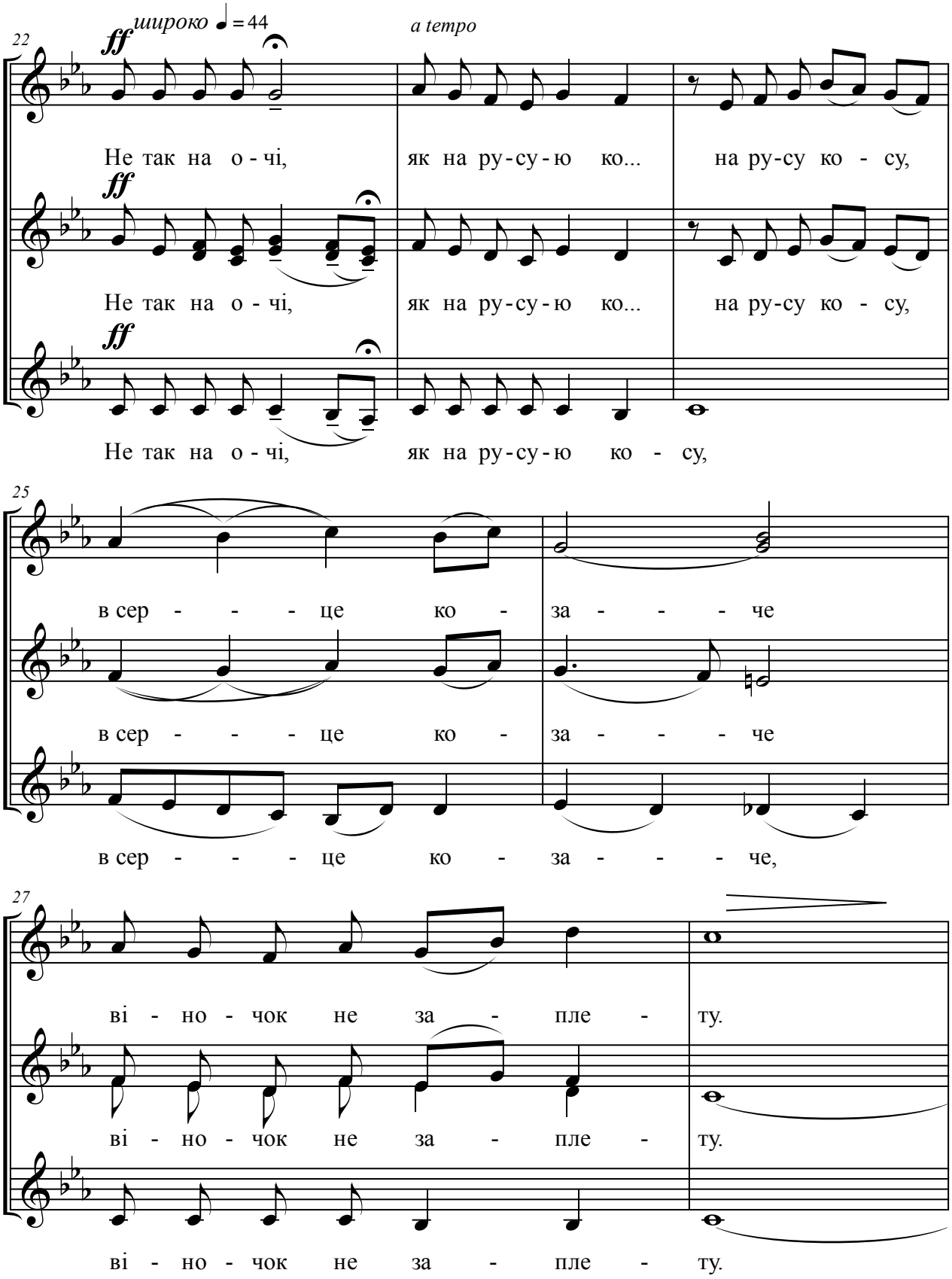
ОЙ, ТИ, МІСЯЦЮ, Я ЗІРОНЬКА ЯСНАЯ

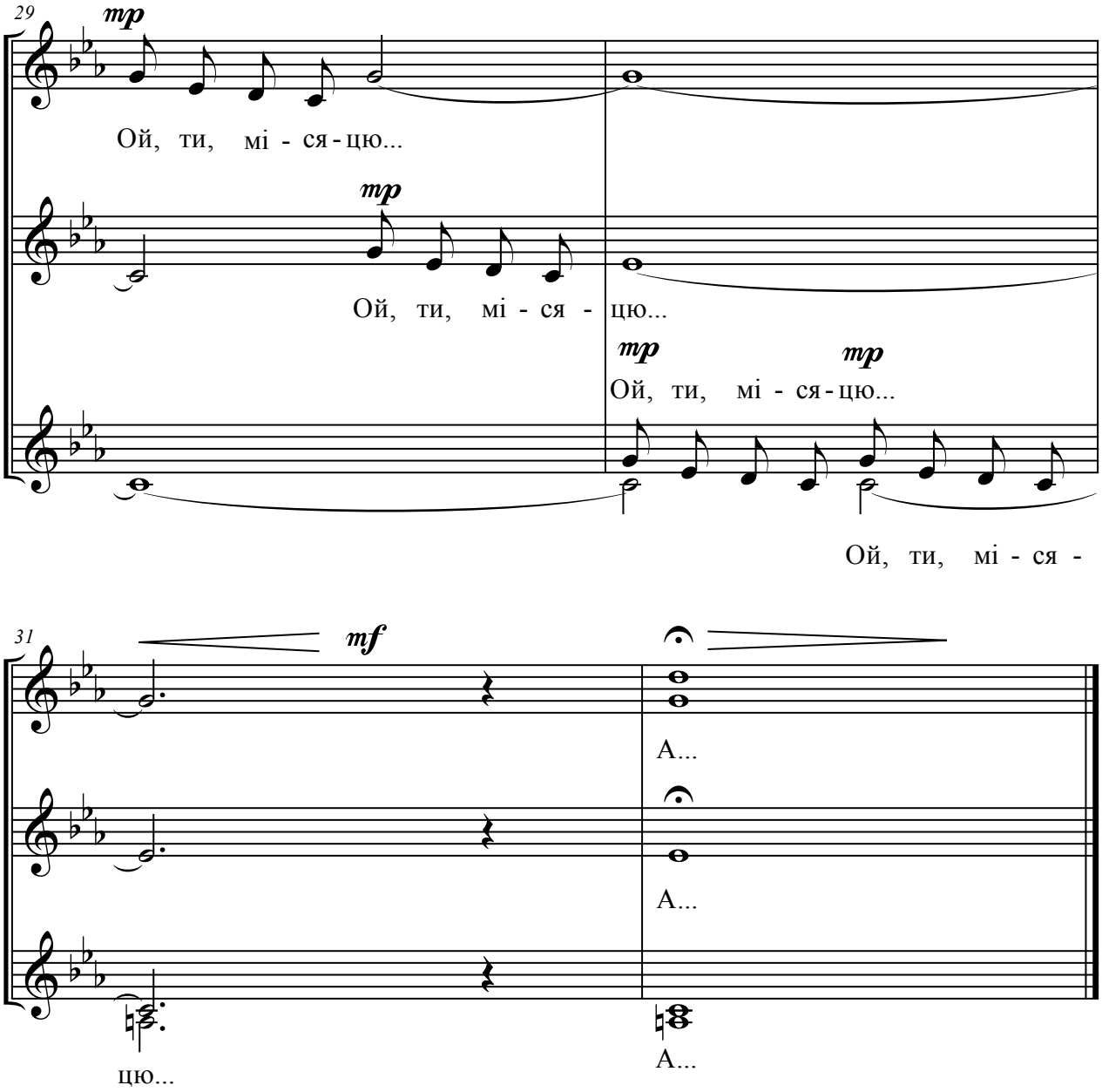
Українська народна пісня

Аранж. Василя Семенчука




11
в ви-шне-вім са - ду, я тво-го ко-ня па - сла.
в ви-шне-вім са - ду я тво-го ко-ня па - сла.
15
f
Ой пас-ла, пас-ла, з ве-чо-ра до пів-но.. пас-ла, пас-ла,
f
Ой, па-сла, па - сла, пів-но... пас-ла, пас-ла.
f
Ой... пів - но - чі,
18
у - па - ла ро - са на мо-ї ка-рі о - чі.
впа-ла
У - па - ла ро - са, у - па - ла на мо-ї ка-рі о - чі.
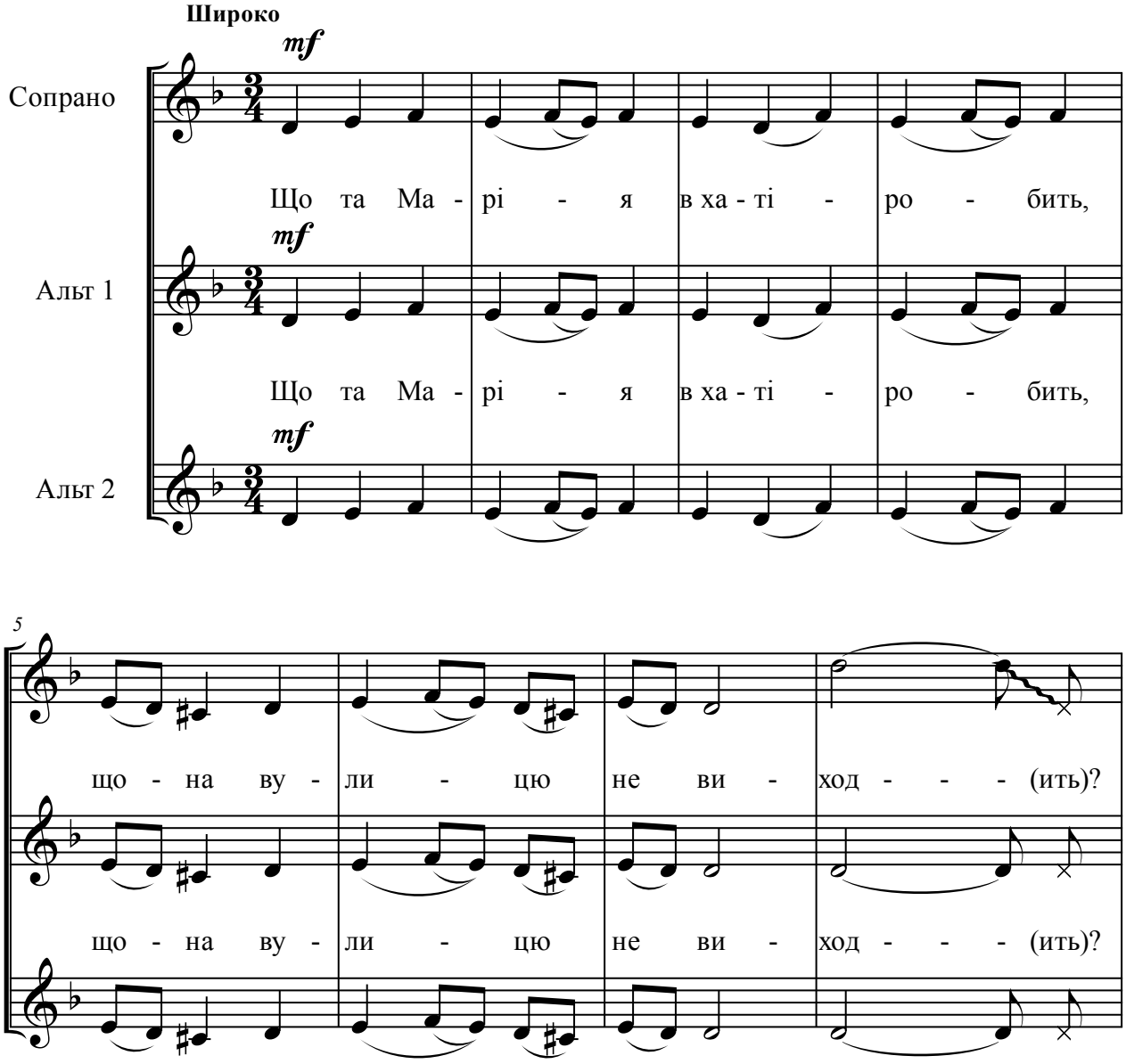

широко ♩ = 44
a tempo
22
ff
Не так на о - чі, як на ру-су-ю ко... на ру-су ко - су,
Не так на о - чі, як на ру-су-ю ко... на ру-су ко - су,
Не так на о - чі, як на ру-су-ю ко - су,
25
в сер - - - - це ко - за - - - - че
в сер - - - - це ко - за - - - - че
в сер - - - - це ко - за - - - - че,
27
ві - но - чок не за - пле - ту.
ві - но - чок не за - пле - ту.
ві - но - чок не за - пле - ту.
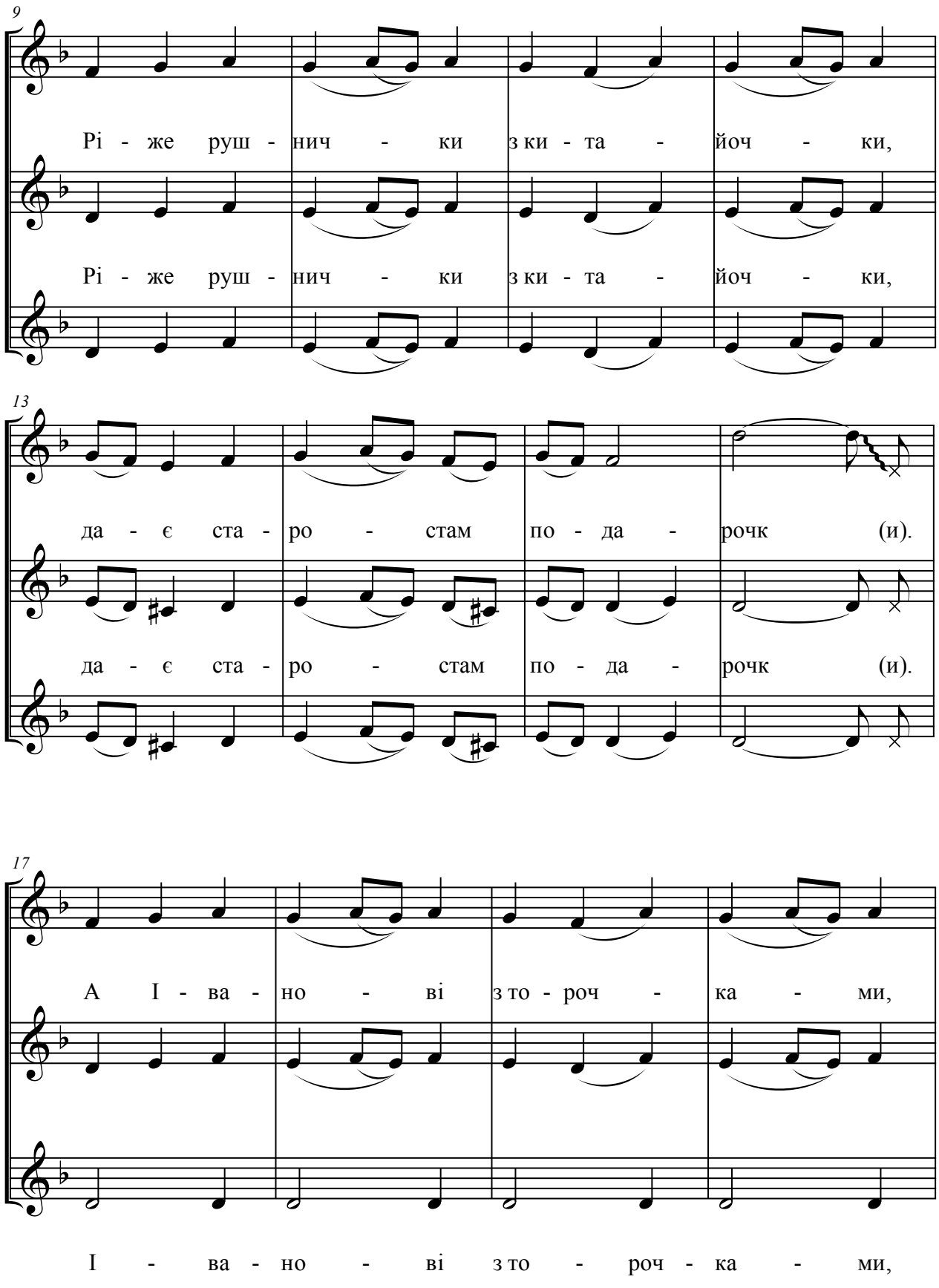

29
mp
Ой, ти, мі - ся - цю...
mp
Ой, ти, мі - ся - цю...
mp
mp
Ой, ти, мі - ся - цю...
Ой, ти, мі - ся -
31
mf
А...
А...
цю...
А...
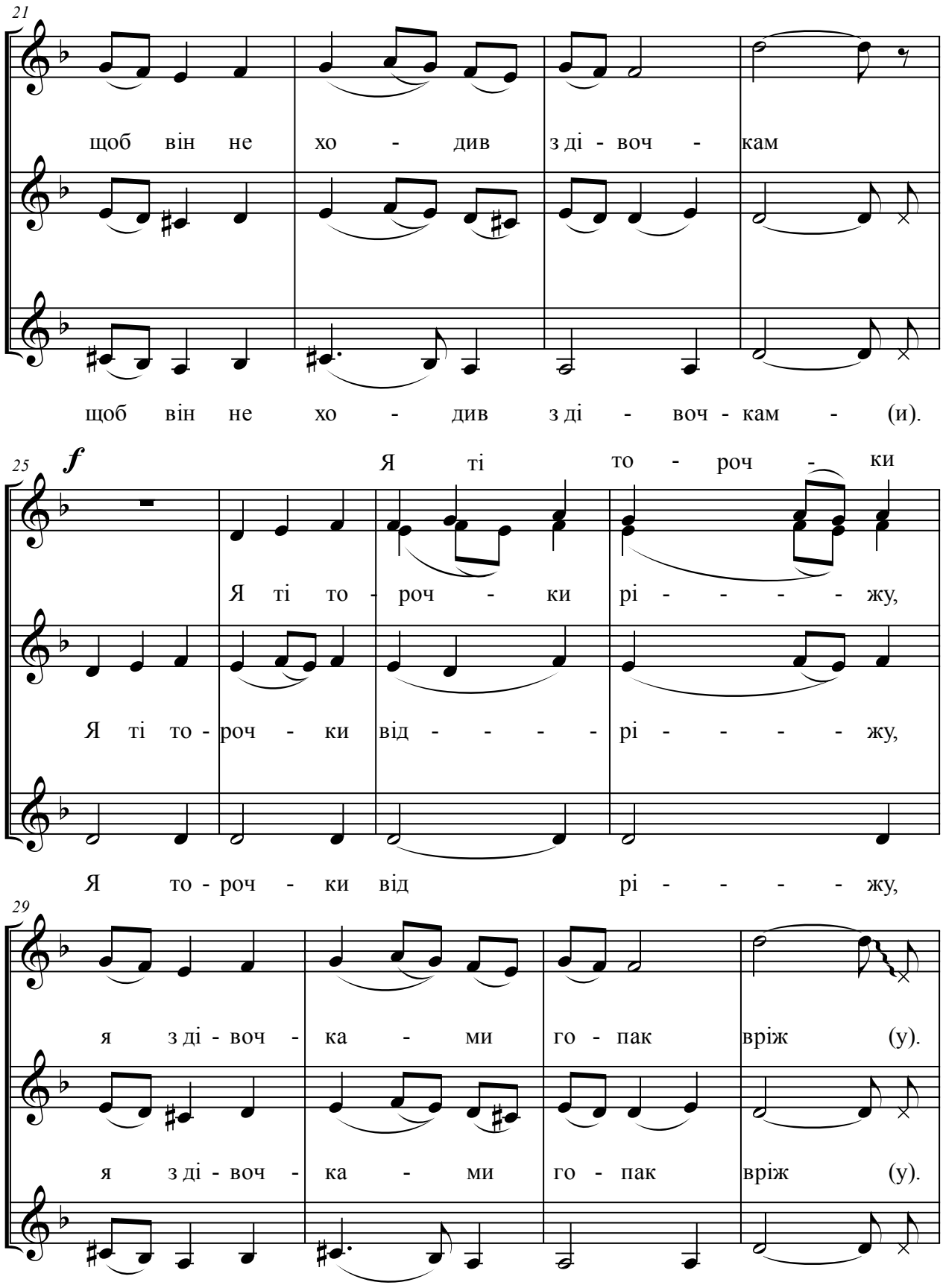
ЩО ТА МАРІЯ В ХАТІ РОБИТЬ
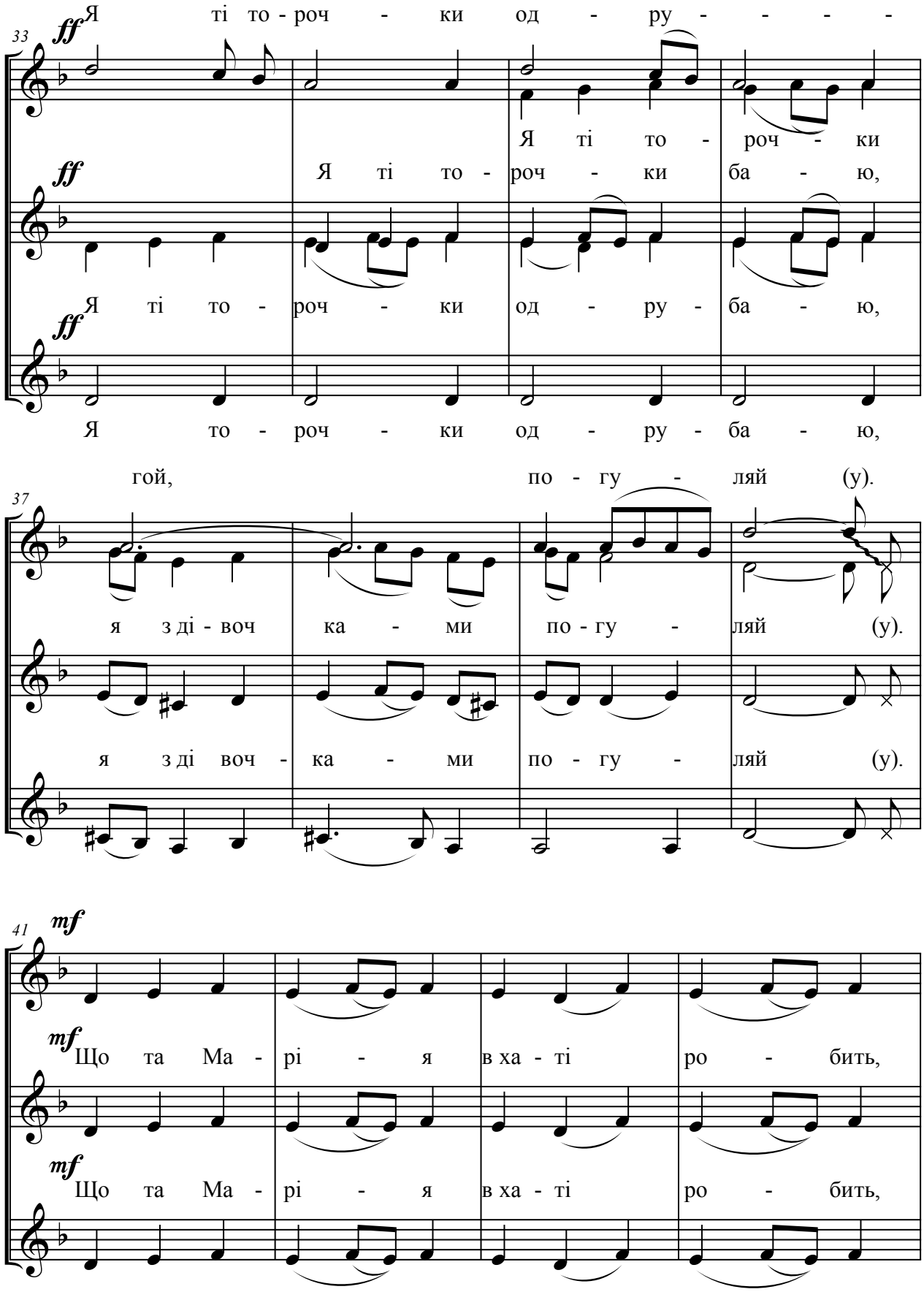
Українська народна пісня
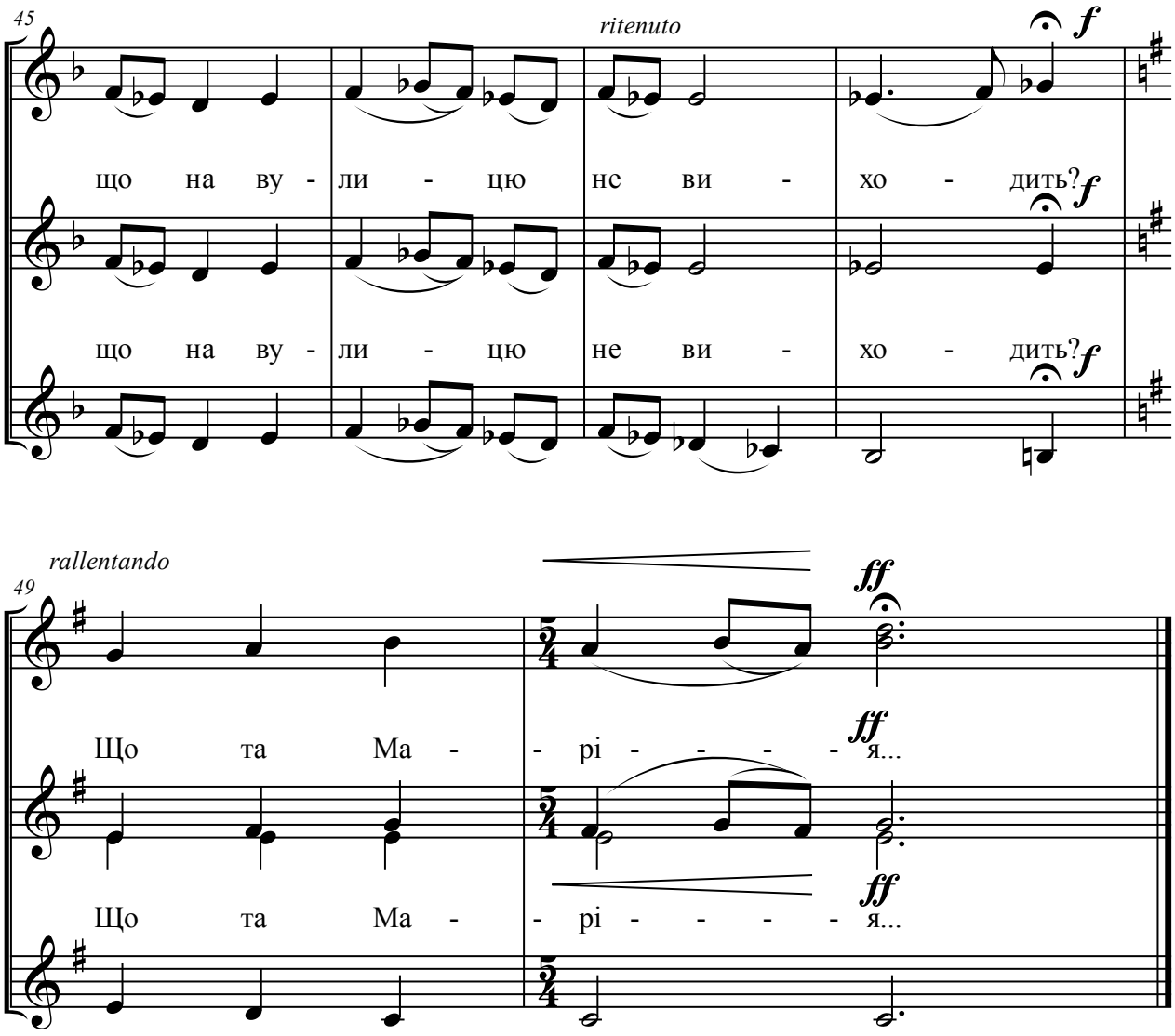
Обр. Василя Семенчука




9
Рі - же руш - нич - ки з ки - та - йоч - ки,
Рі - же руш - нич - ки з ки - та - йоч - ки,
13
да - є ста - ро - стам по - да - рочк (и).
да - є ста - ро - стам по - да - рочк (и).
17
А І - ва - но - ві з то - роч - ка - ми,
І - ва - но - ві з то - роч - ка - ми,


21
щоб він не хо - див з ді - воч - кам
щоб він не хо - див з ді - воч - кам - (и).
25
f
Я ті то - роч - ки
Я ті то - роч - ки рі - - - - - жу,
Я ті то - роч - ки від - - - - - рі - - - - - жу,
Я то - роч - ки від рі - - - - - жу,
29
я з ді - воч - ка - ми го - пак вріж (у).
я з ді - воч - ка - ми го - пак вріж (у).
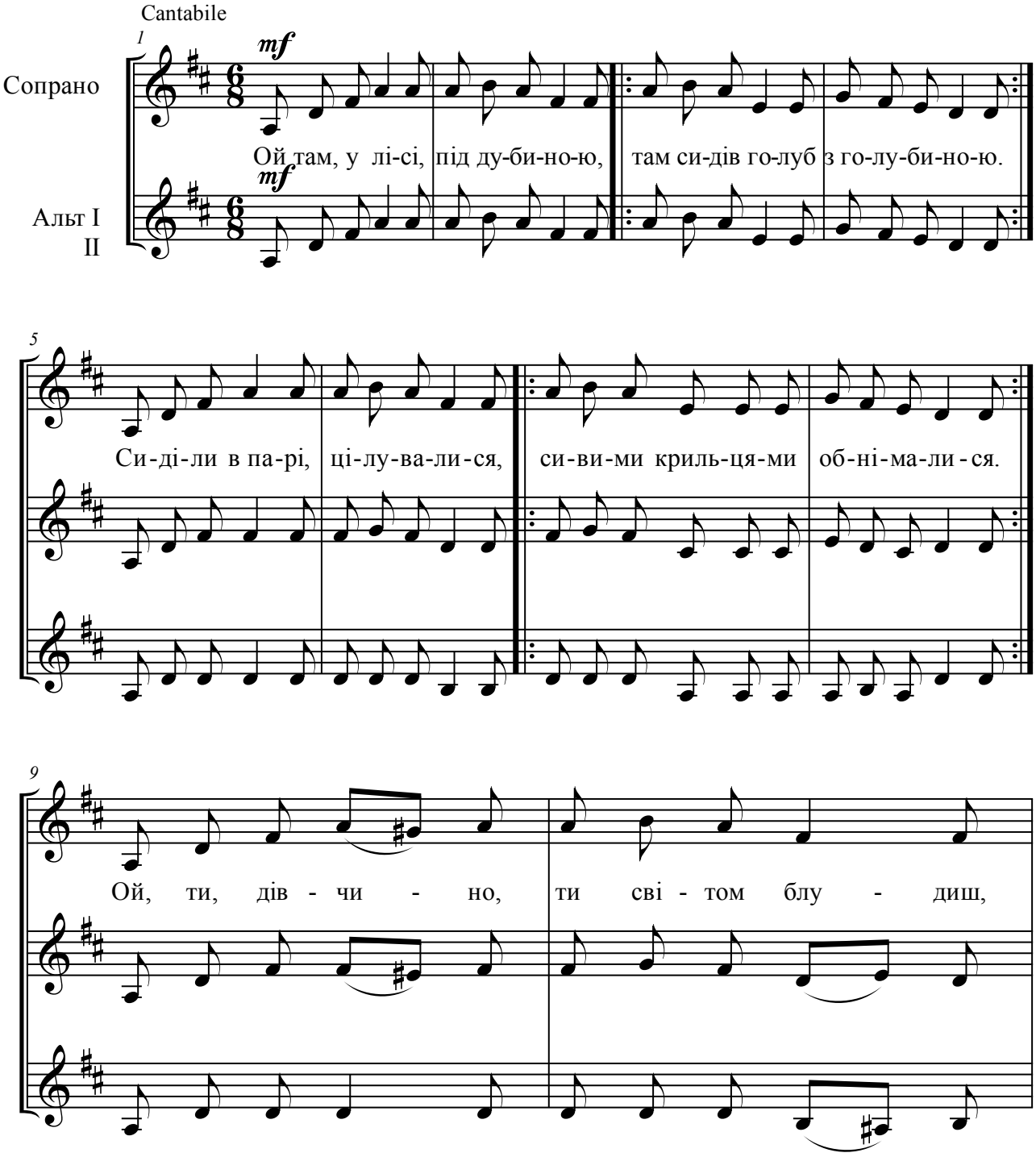

33
ff
Я ті то - роч - ки од - ру - - - - -
Я ті то - роч - ки
ff
Я ті то - роч - ки ба - ю,
ff
Я ті то - роч - ки од - ру - ба - ю,
Я то - роч - ки од - ру - ба - ю,
гой, по - гу - ляй (у).
37
я з ді - воч ка - ми по - гу - ляй (у).
я з ді воч - ка - ми по - гу - ляй (у).
41
mf
mf
Що та Ма - рі - я в ха - ті ро - бить,
mf
Що та Ма - рі - я в ха - ті ро - бить,
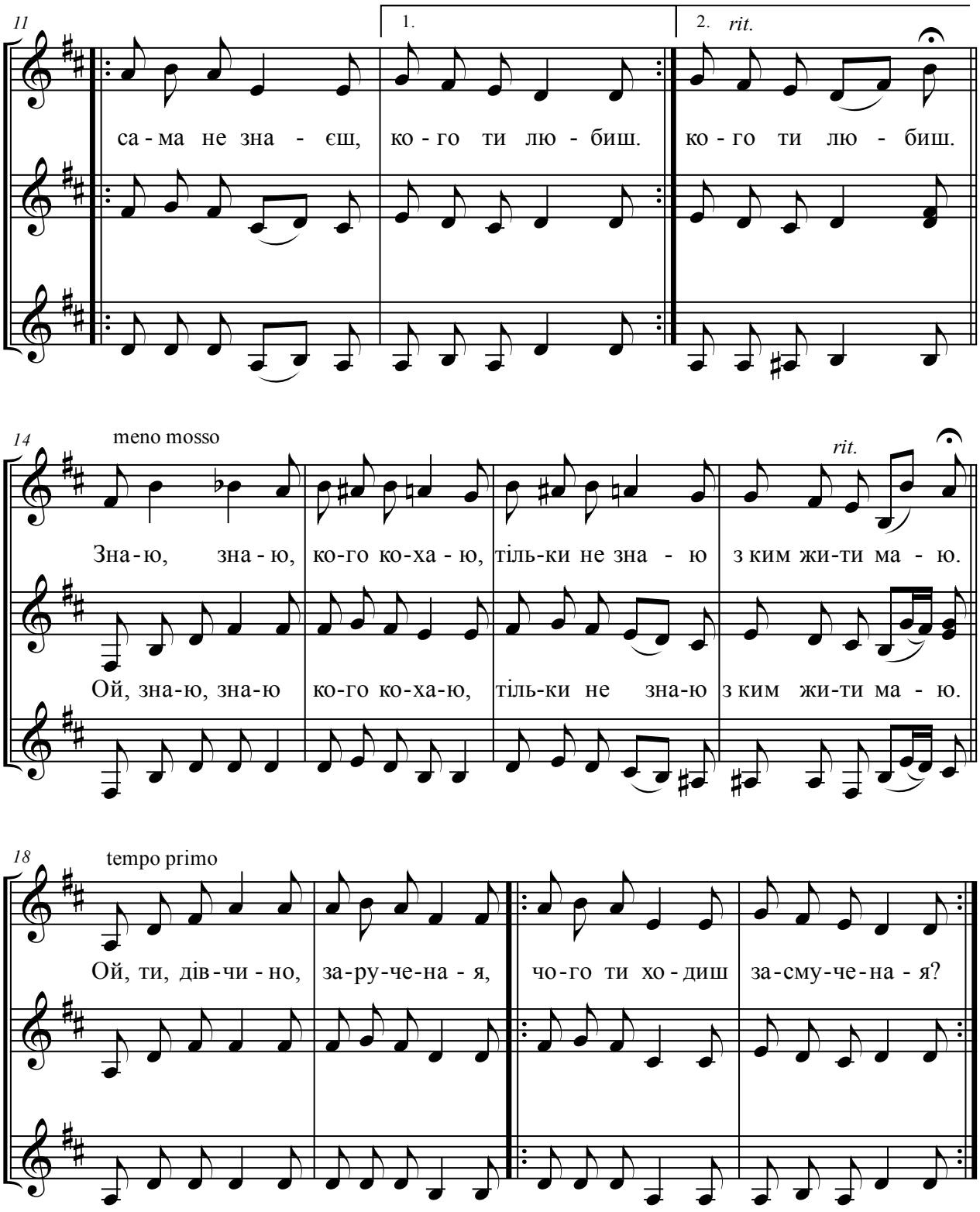

45
ritenuto
f
що на ву - ли - цю не ви - хо - дить?
f
що на ву - ли - цю не ви - хо - дить?
f
rallentando
49
ff
Що та Ма - - рі - - - - я...
ff
Що та Ма - - рі - - - - я...
ff
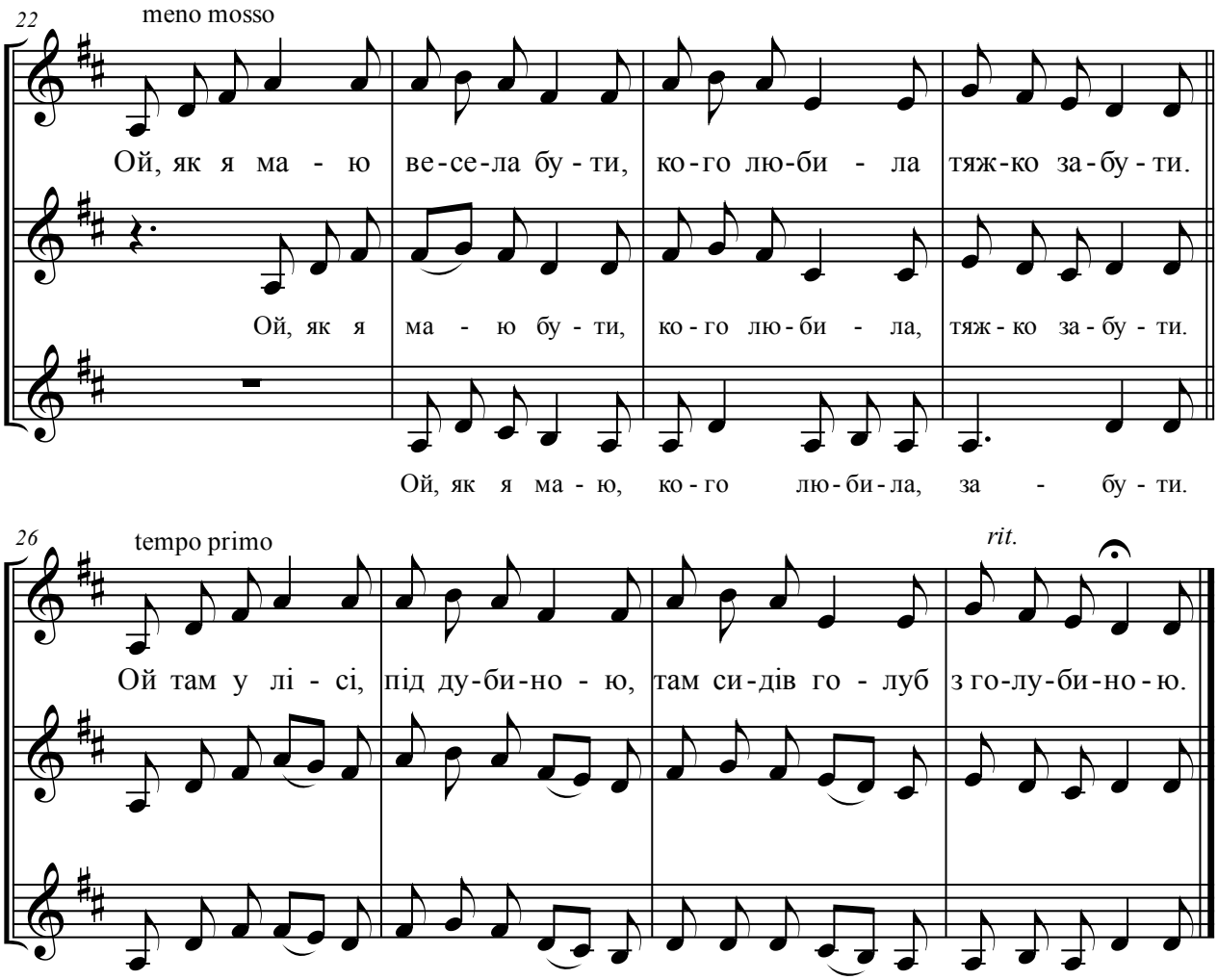
ОЙ ТАМ У ЛІСІ ПІД ДУБИНОЮ

Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука
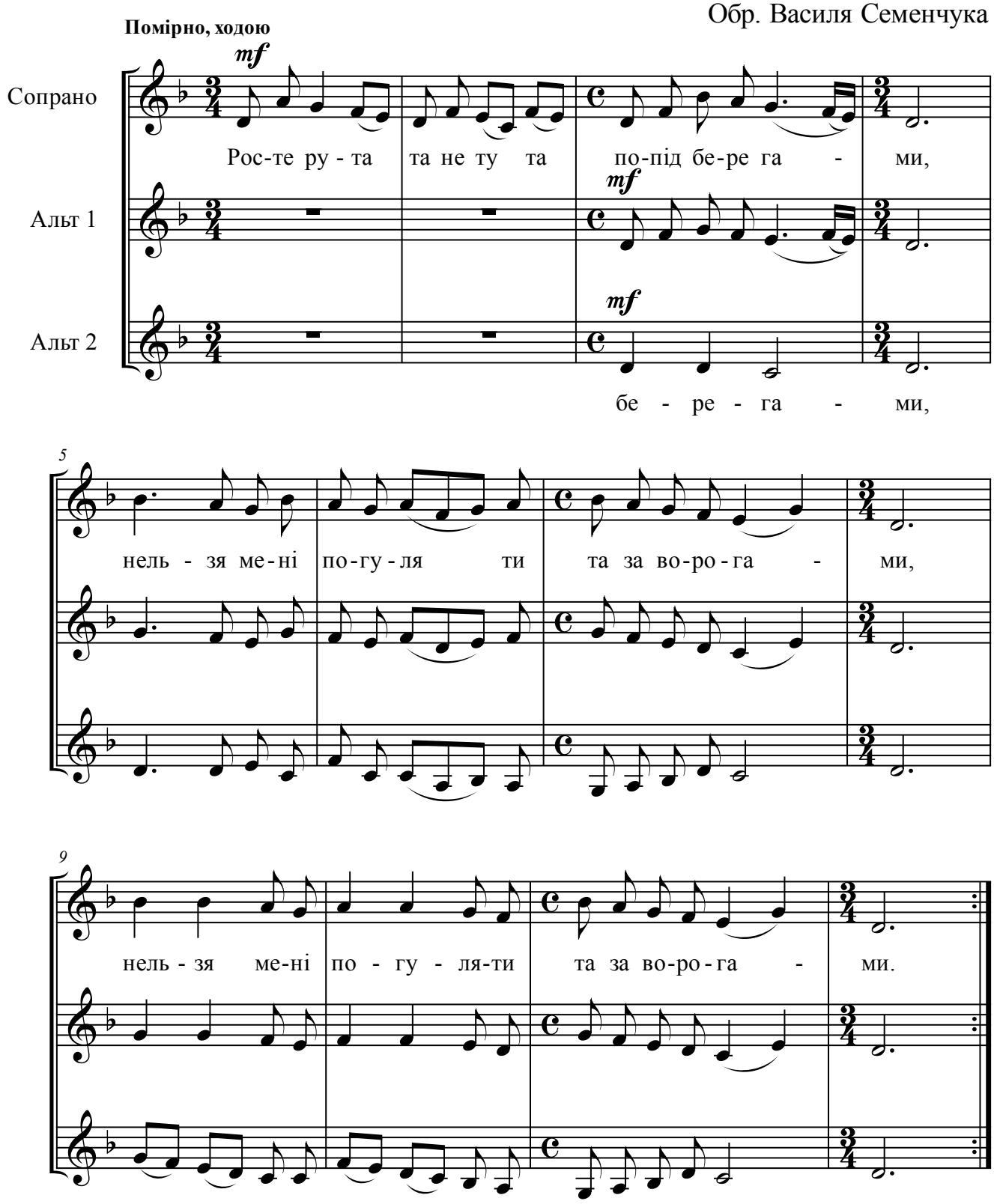



11
1.
2. rit.
са - ма не зна - єш, ко - го ти лю - биш. ко - го ти лю - биш.
14
meno mosso
rit.
Зна - ю, зна - ю, ко-го ко-ха - ю, тіль-ки не зна - ю з ким жи-ти ма - ю.
Ой, зна-ю, зна-ю ко-го ко-ха-ю, тіль-ки не зна-ю з ким жи-ти ма - ю.
18
tempo primo
Ой, ти, дів - чи - но, за-ру-че-на - я, чо-го ти хо - диш за-сму-че-на - я?


22
meno mosso
Ой, як я ма - ю ве-се-ла бу - ти, ко-го лю-би - ла тяж-ко за-бу - ти.
Ой, як я ма - ю бу - ти, ко - го лю - би - ла, тяж - ко за - бу - ти.
Ой, як я ма - ю, ко - го лю-би-ла, за - бу - ти.
26
tempo primo
rit.
Ой там у лі - сі, під ду-би-но - ю, там си-дів го - луб з го-лу-би-но-ю.

РОСТЕ РУТА ТА НЕ ТУТА

Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука



Росте рута та не тута,
Попід берегами,
Нельзя мені погуляти
Та за ворогами.

Ой у рути верхи круті,
Піду посхиляю.
Воріженьки спати ляжуть,
Піду погуляю.

Ой, піду я на вулицю,
Гуляю, гуляю,
Як білая лебедонька
По тихім Дунаю.
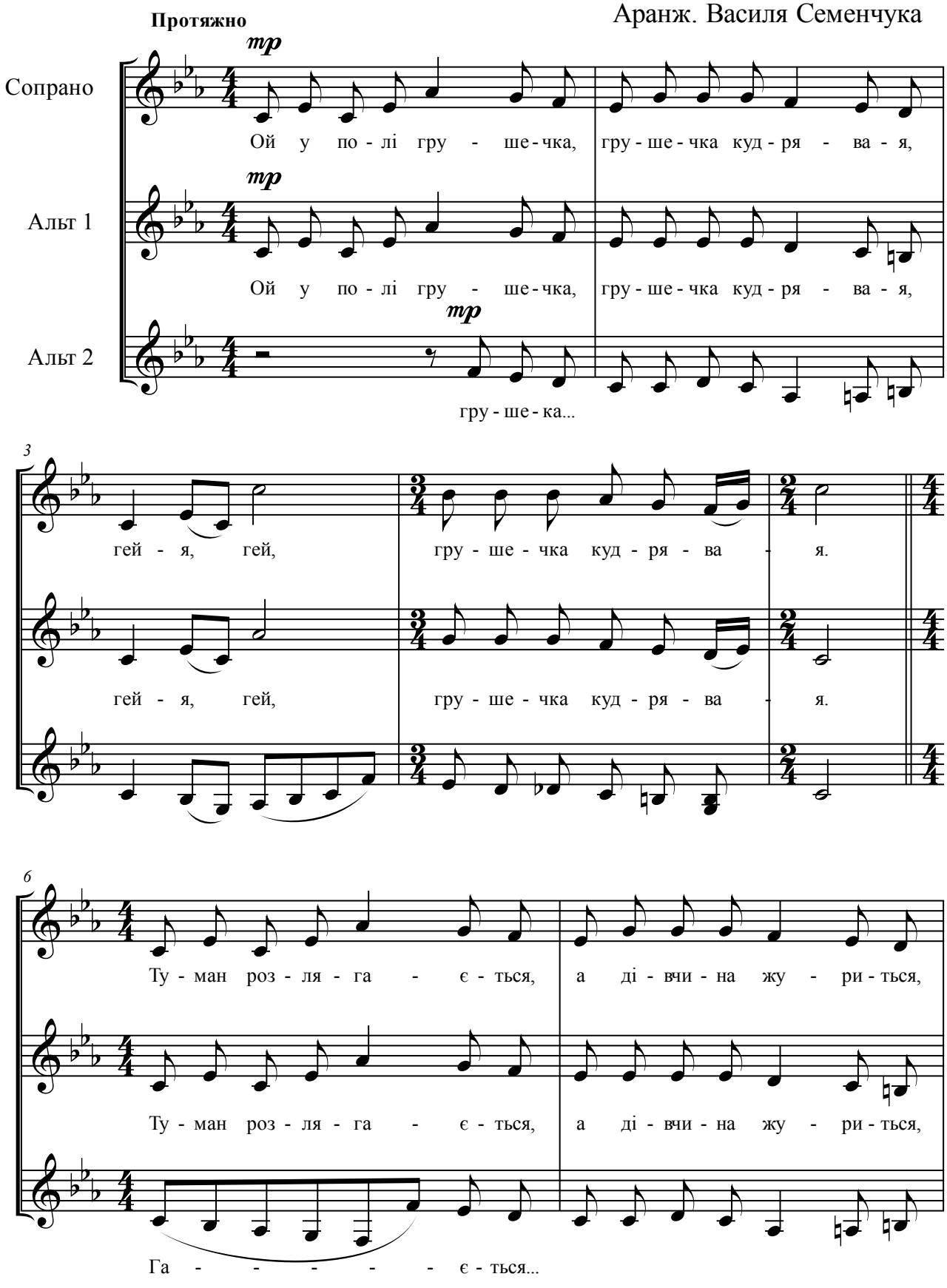
Ой на воді два лебеді,
Обидва біленькі,
Не будемо, серце, в парі
Через воріженьки.
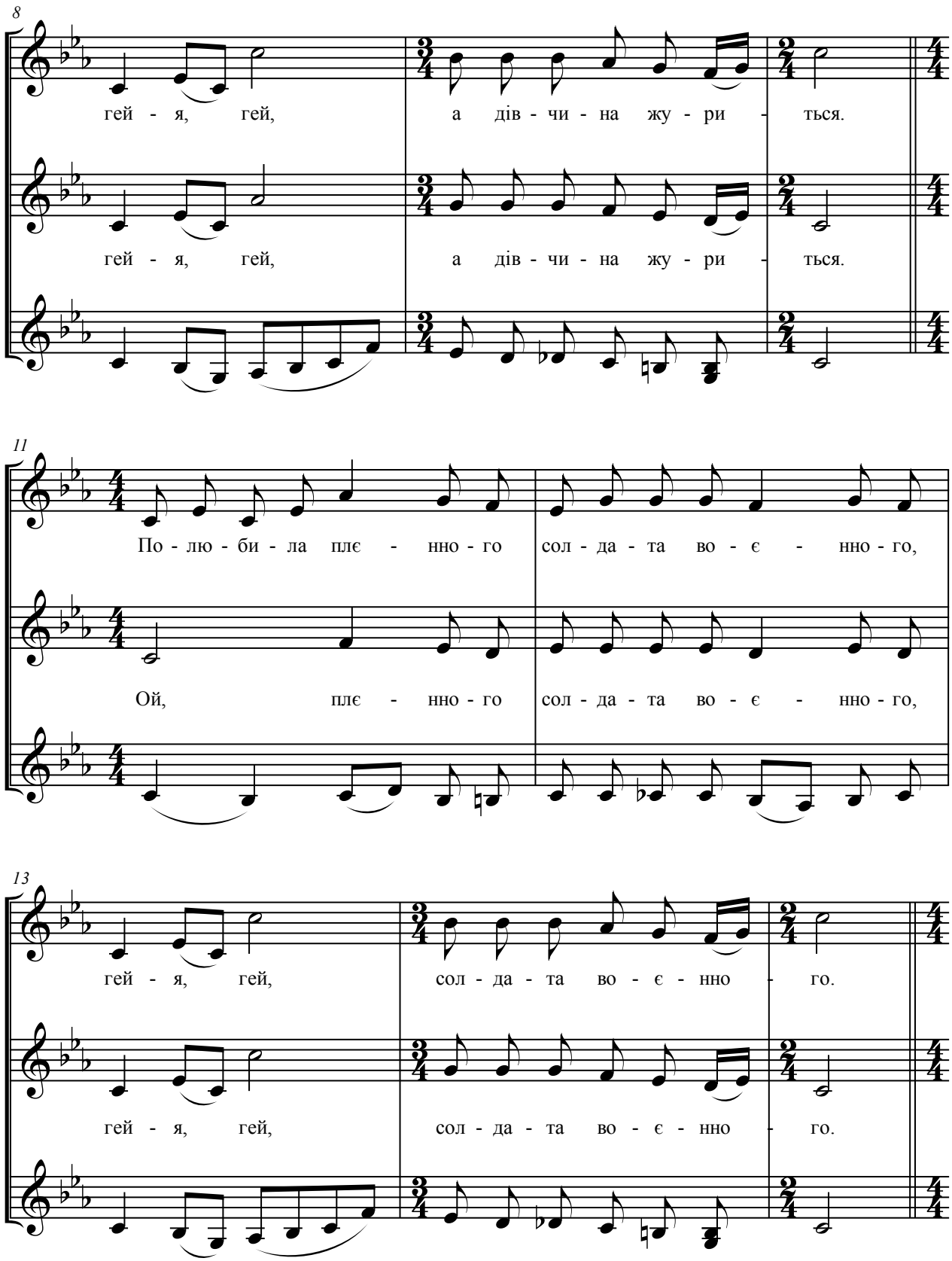
Чорна хмара наступає,
Дрібен дощик іде,
А з нашого коханнячка
Нічого не буде.

ОЙ У ПОЛІ ГРУШЕЧКА
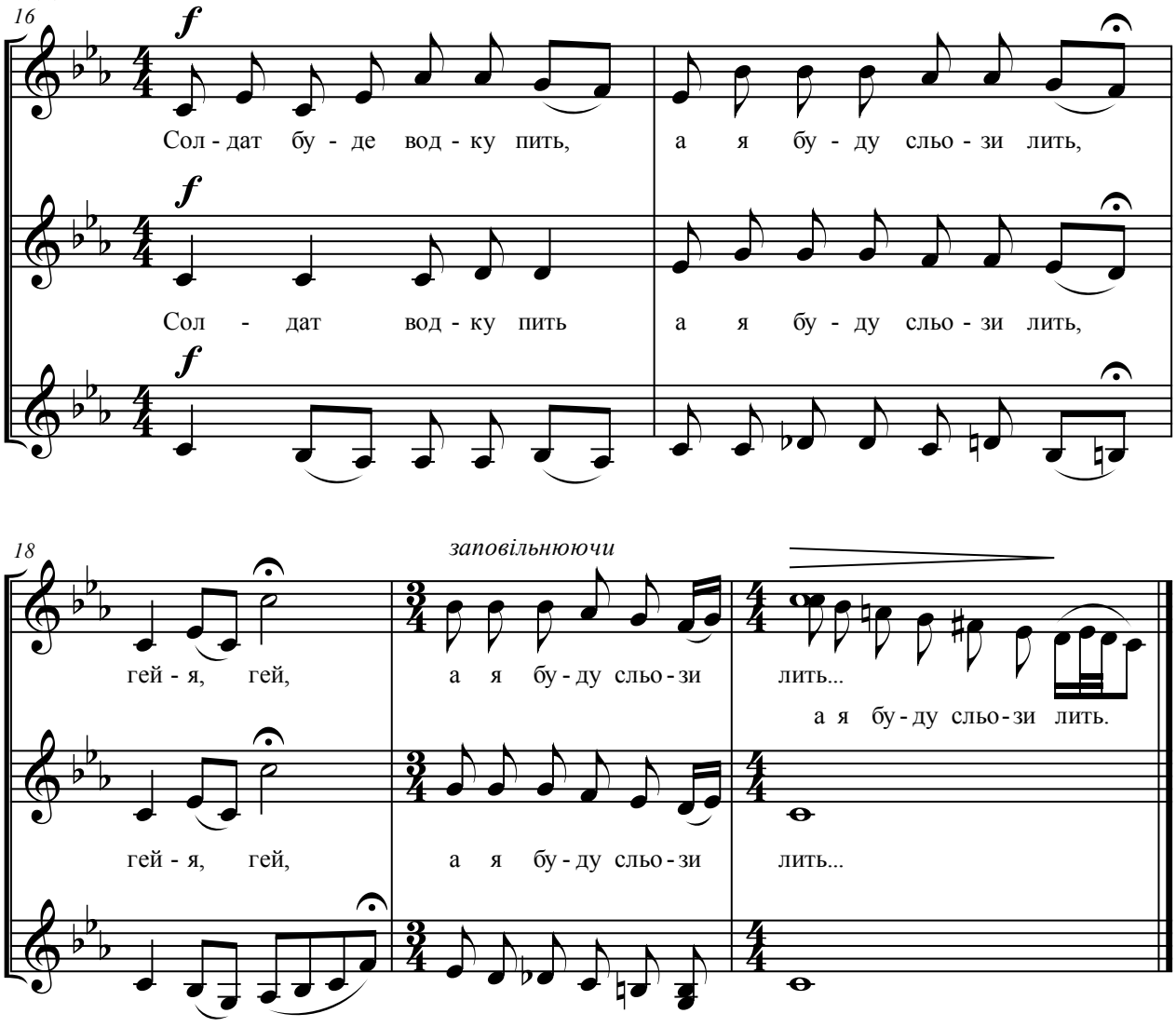
Українська народна пісня

Аранж. Василя Семенчука




8
гей - я, гей, а дів - чи - на жу - ри - ться.
гей - я, гей, а дів - чи - на жу - ри - ться.
11
По - лю - би - ла плє - нно - го сол - да - та во - є - нно - го,
Ой, плє - нно - го сол - да - та во - є - нно - го,
13
гей - я, гей, сол - да - та во - є - нно - го.
гей - я, гей, сол - да - та во - є - нно - го.
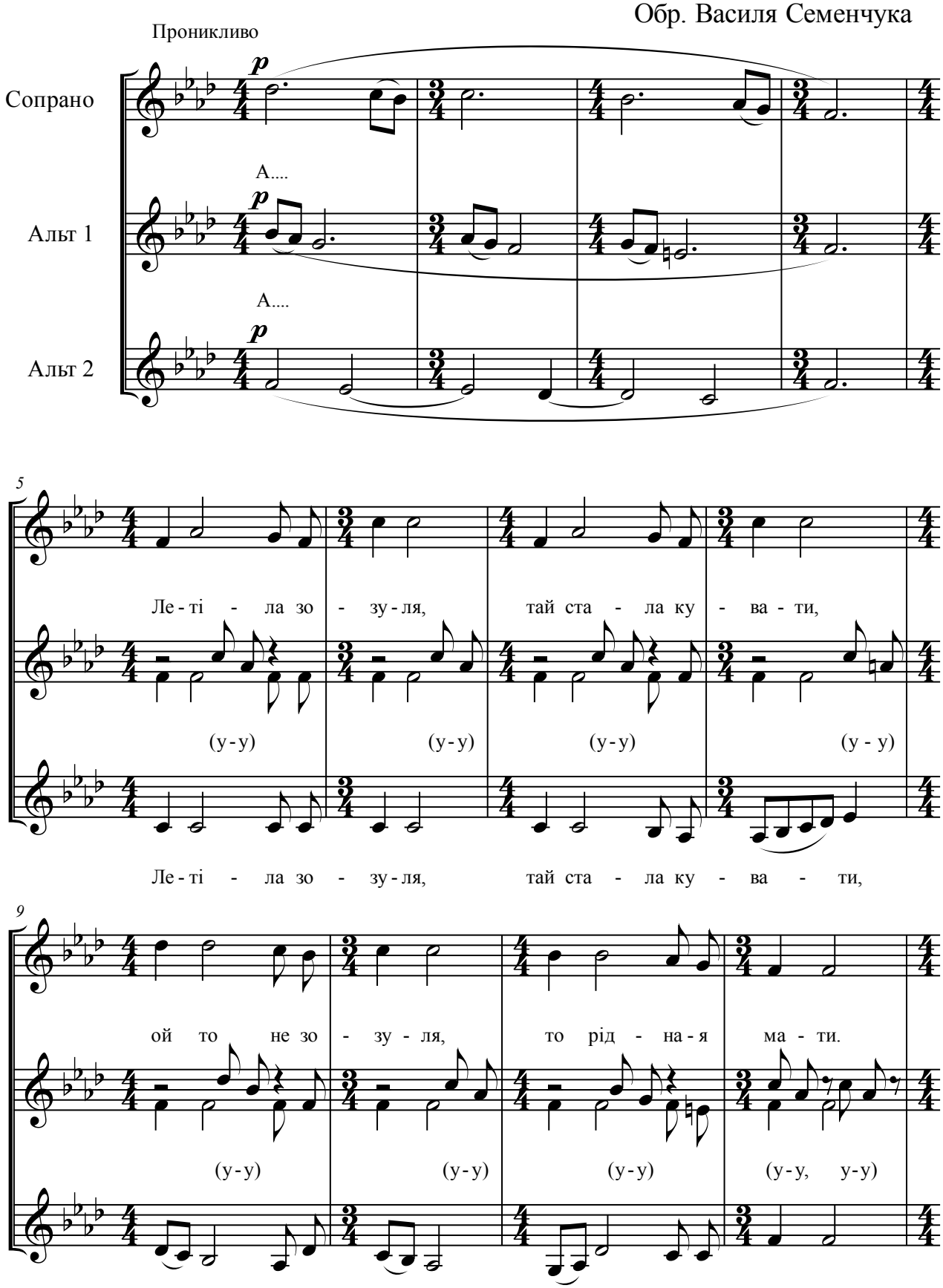
Доволі повільно, важко
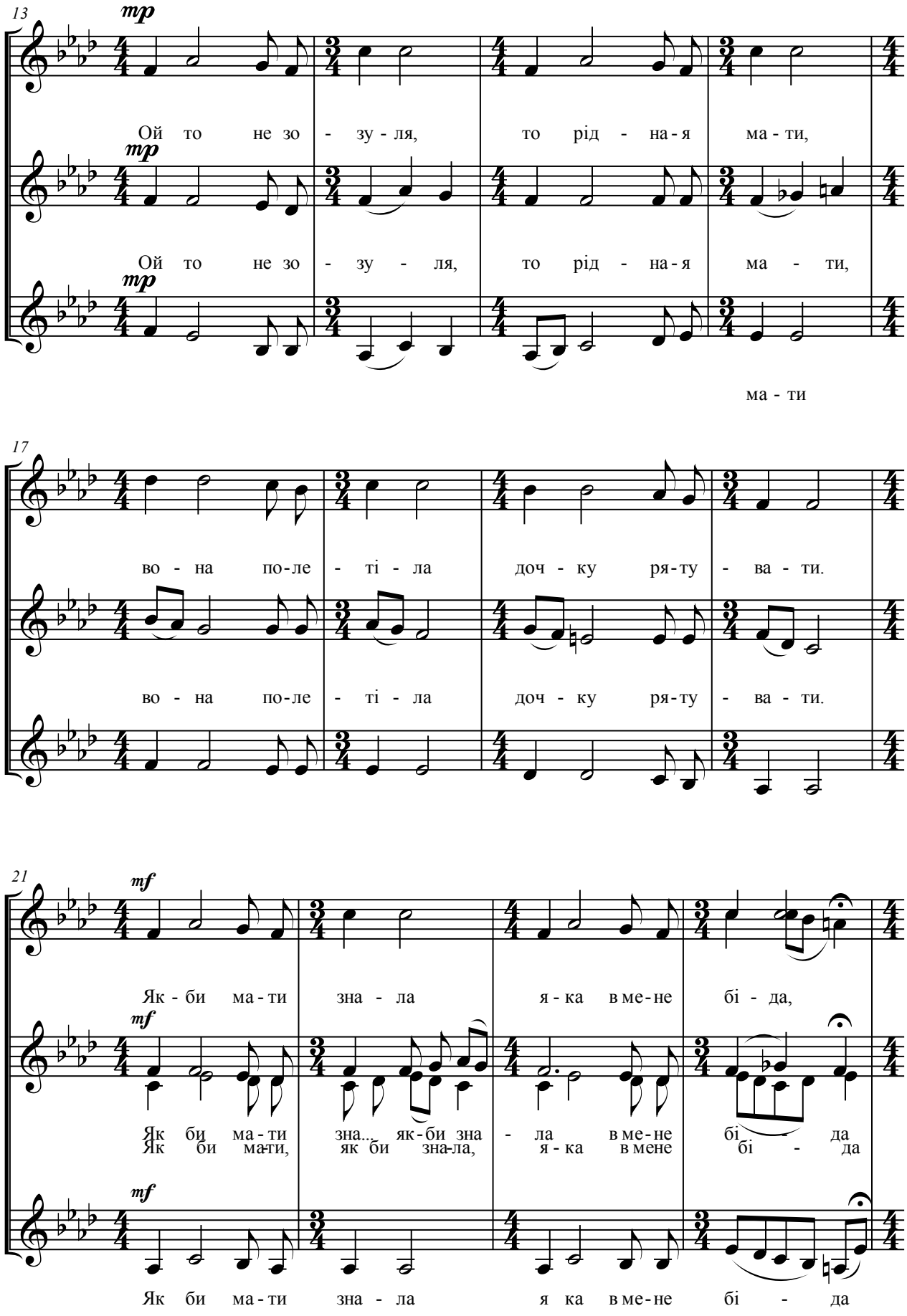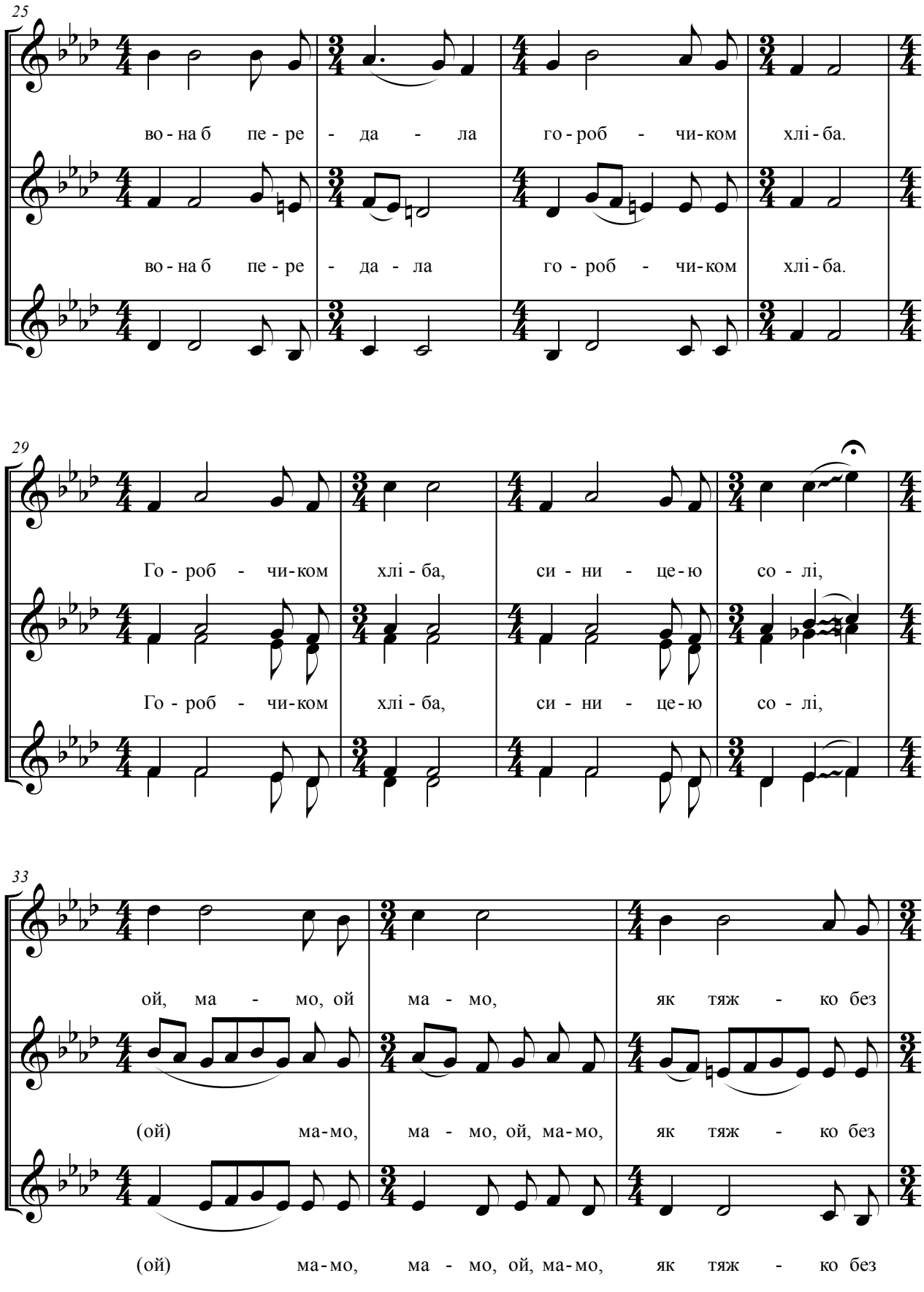


ЛЕТІЛА ЗОЗУЛЯ ТАЙ СТАЛА КУВАТИ
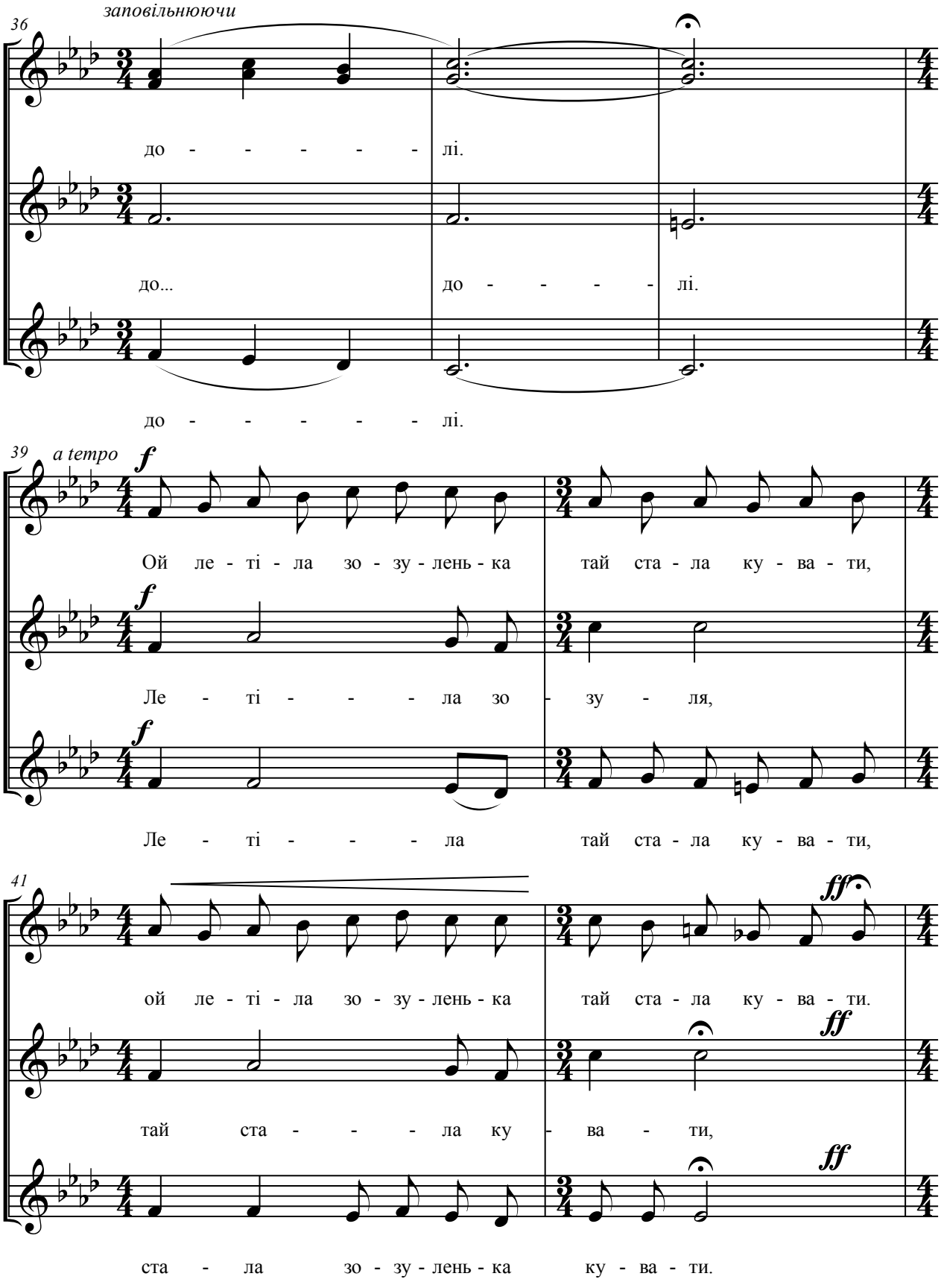
Українська народна пісня
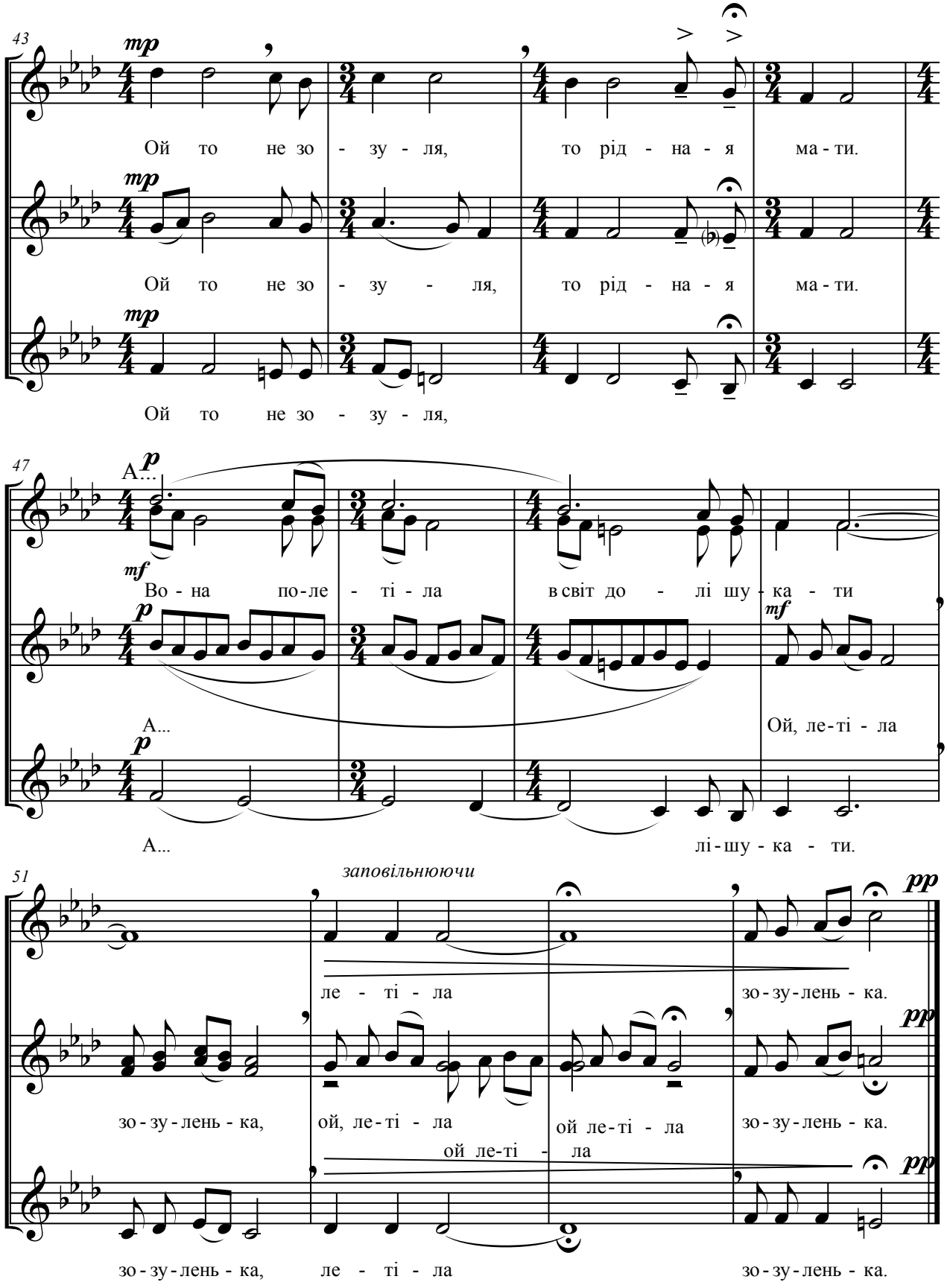
Обр. Василя Семенчука




13
mp
Ой то не зо - зу - ля, то рід - на - я ма - ти,
mp
Ой то не зо - зу - ля, то рід - на - я ма - ти,
mp
ма - ти
17
во - на по-ле - ті - ла доч - ку ря-ту - ва - ти.
во - на по-ле - ті - ла доч - ку ря-ту - ва - ти.
21
mf
Як - би ма - ти зна - ла я - ка в ме - не бі - да,
mf
Як би ма - ти зна... як - би зна - ла в ме - не бі да
Як би ма-ти, як би зна-ла, я - ка в мене бі - да
mf
Як би ма - ти зна - ла я ка в ме - не бі - да


25
во - на б пе - ре - да - ла го - роб - чи - ком хлі - ба.
во - на б пе - ре - да - ла го - роб - чи - ком хлі - ба.
29
Го - роб - чи - ком хлі - ба, си - ни - це - ю со - лі,
Го - роб - чи - ком хлі - ба, си - ни - це - ю со - лі,
33
ой, ма - мо, ой ма - мо, як тяж - ко без
(ой) ма - мо, ма - мо, ой, ма - мо, як тяж - ко без
(ой) ма - мо, ма - мо, ой, ма - мо, як тяж - ко без
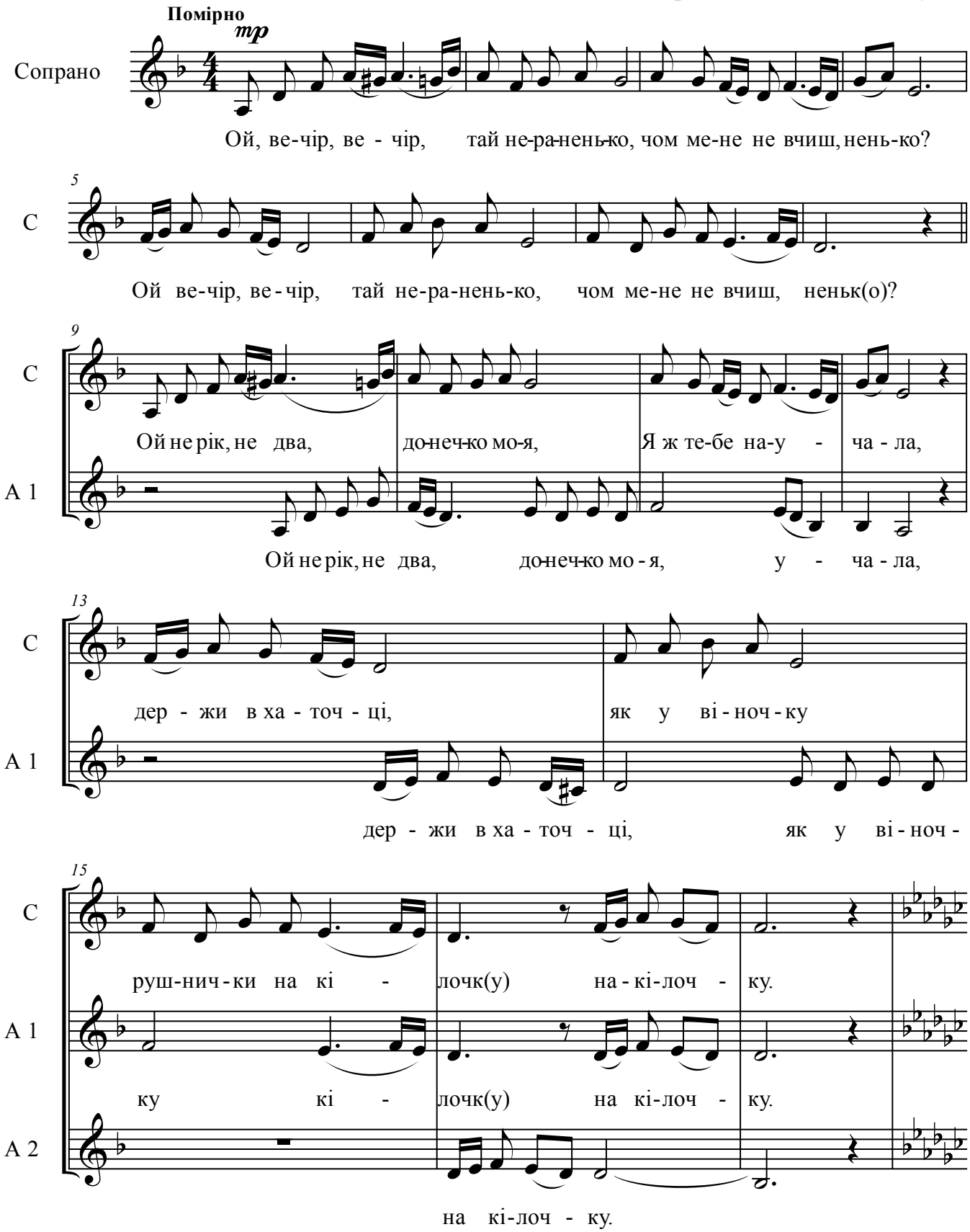

36
заповільнюючи
до - - - - - - лі.
до...
до - - - - - лі.
до - - - - - - лі.
39
a tempo
f
Ой ле - ті - ла зо - зу - лень - ка тай ста - ла ку - ва - ти,
Ле - ті - - - - ла зо - зу - ля,
Ле - ті - - - - ла тай ста - ла ку - ва - ти,
41
ff
ой ле - ті - ла зо - зу - лень - ка тай ста - ла ку - ва - ти.
тай ста - - - - ла ку - ва - ти,
ста - ла зо - зу - лень - ка ку - ва - ти.
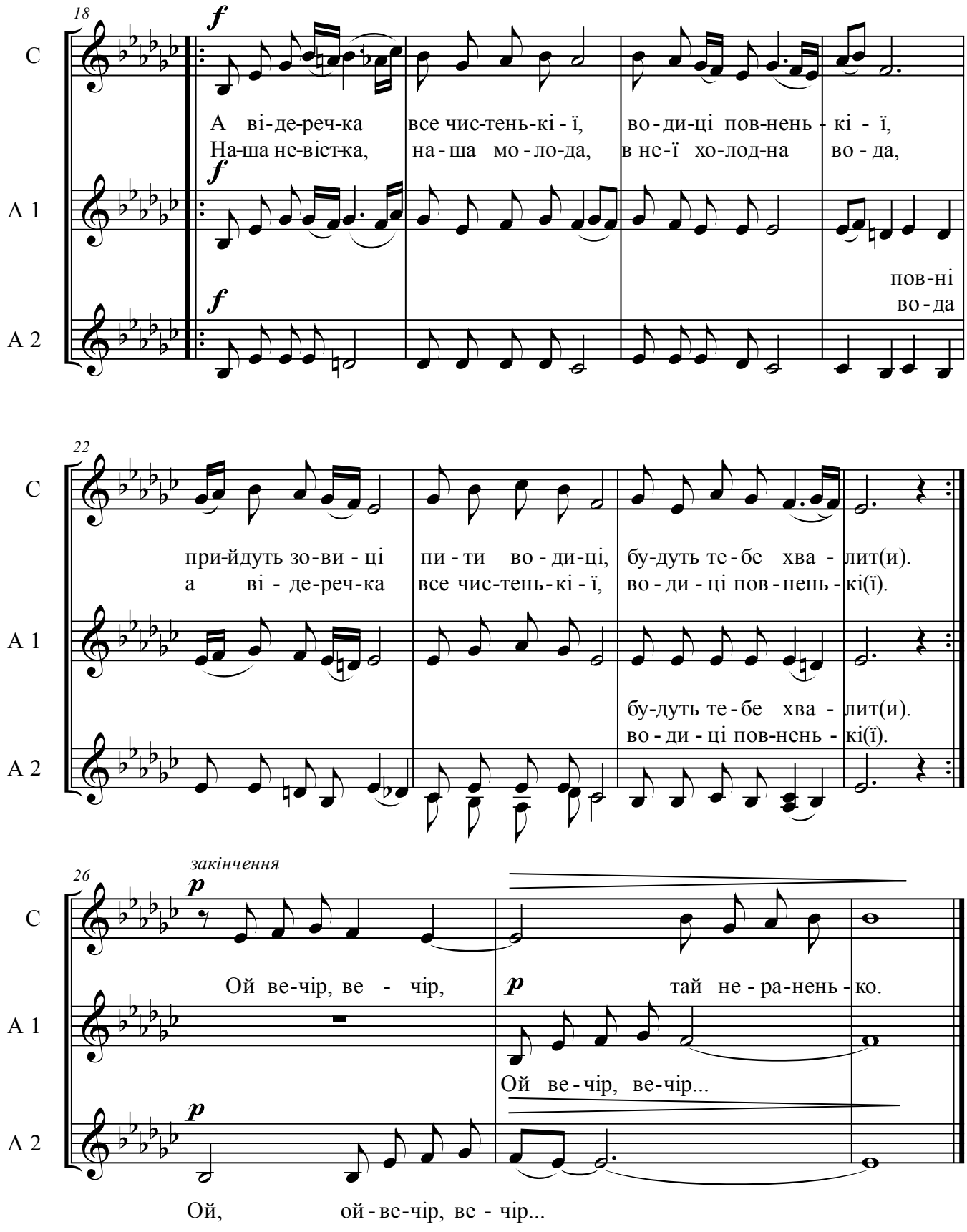

43
mp
Ой то не зо - зу - ля, то рід - на - я ма - ти.
mp
Ой то не зо - зу - ля, то рід - на - я ма - ти.
mp
Ой то не зо - зу - ля,
47
p
А...
mf
Во - на по-ле - ті - ла в світ до - лі шу - ка - ти
p
А...
mf
Ой, ле-ті - ла
p
А... лі-шу - ка - ти.
51
заповільнюючи
pp
ле - ті - ла зо-зу-лень - ка.
pp
зо - зу - лень - ка, ой, ле-ті - ла ой ле-ті - ла зо-зу-лень - ка.
ой ле-ті - ла
pp
зо - зу - лень - ка, ле - ті - ла зо-зу-лень - ка.

ОЙ, ВЕЧІР, ВЕЧІР, ТАЙ НЕРАНЕНЬКО

Обрядова весільна (дівич-вечір)

Аранж. Василя Семенчука

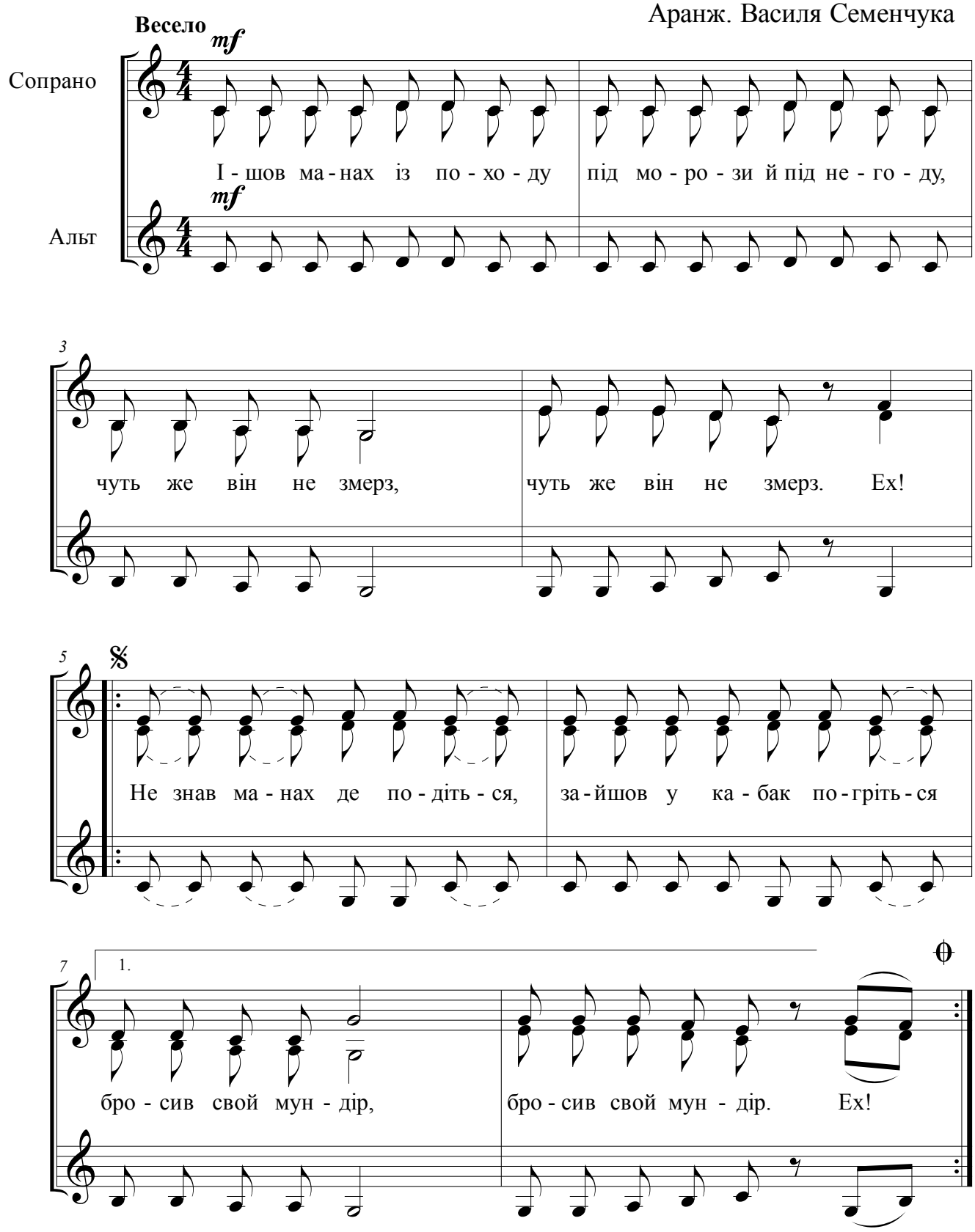


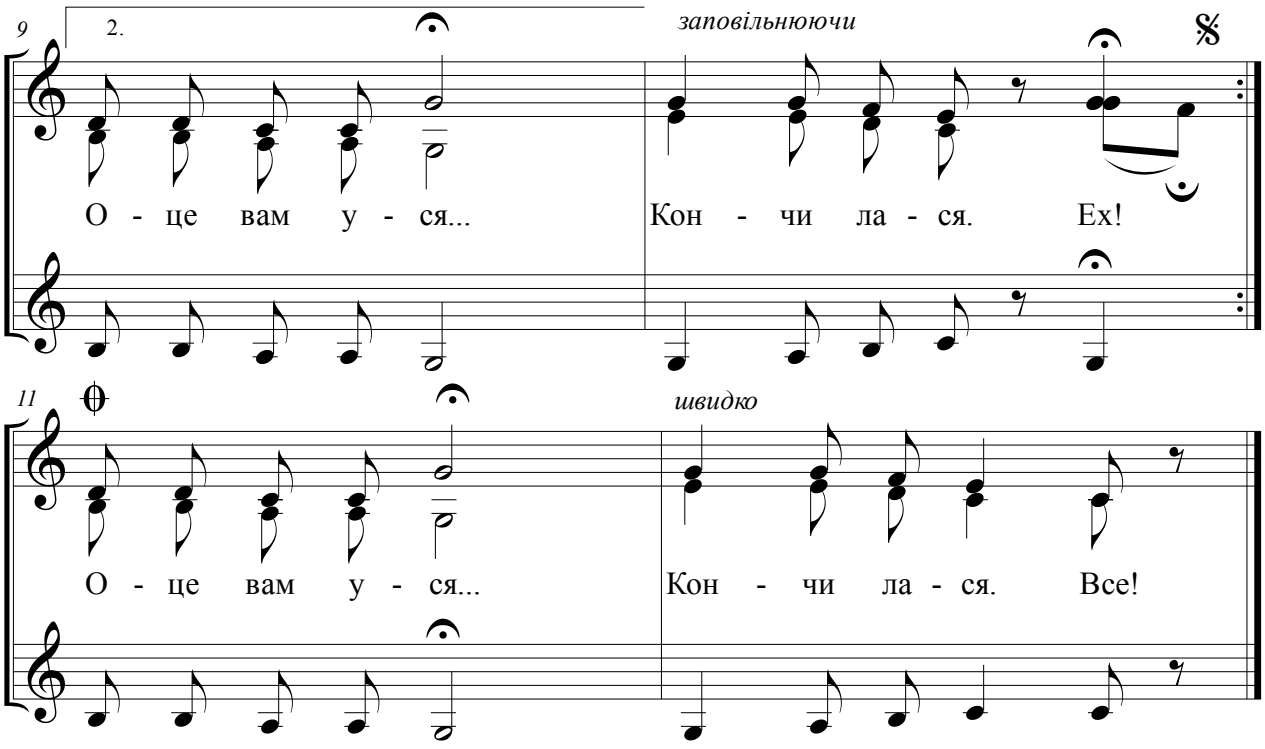

18
C
A 1
A 2
f
А ві-де-реч-ка все чис-тень-кі-ї, во-ди-ці пов-нень-кі-ї,
На-ша не-вістка, на-ша мо-ло-да, в не-ї хо-лод-на во-да,
пов-ні
во-да
22
при-йдуть зо-ви-ці пи-ти во-ди-ці, бу-дуть те-бе хва-лит(и).
а ві-де-реч-ка все чис-тень-кі-ї, во-ди-ці пов-нень-кі(ї).
бу-дуть те-бе хва-лит(и).
во-ди-ці пов-нень-кі(ї).
26
закінчення
p
Ой ве-чір, ве-чір, тай не-ра-нень-ко.
Ой ве-чір, ве-чір...
Ой, ой-ве-чір, ве-чір...

ІШОВ МАНАХ ІЗ ПОХОДУ

Українська народна пісня

Аранж. Василя Семенчука
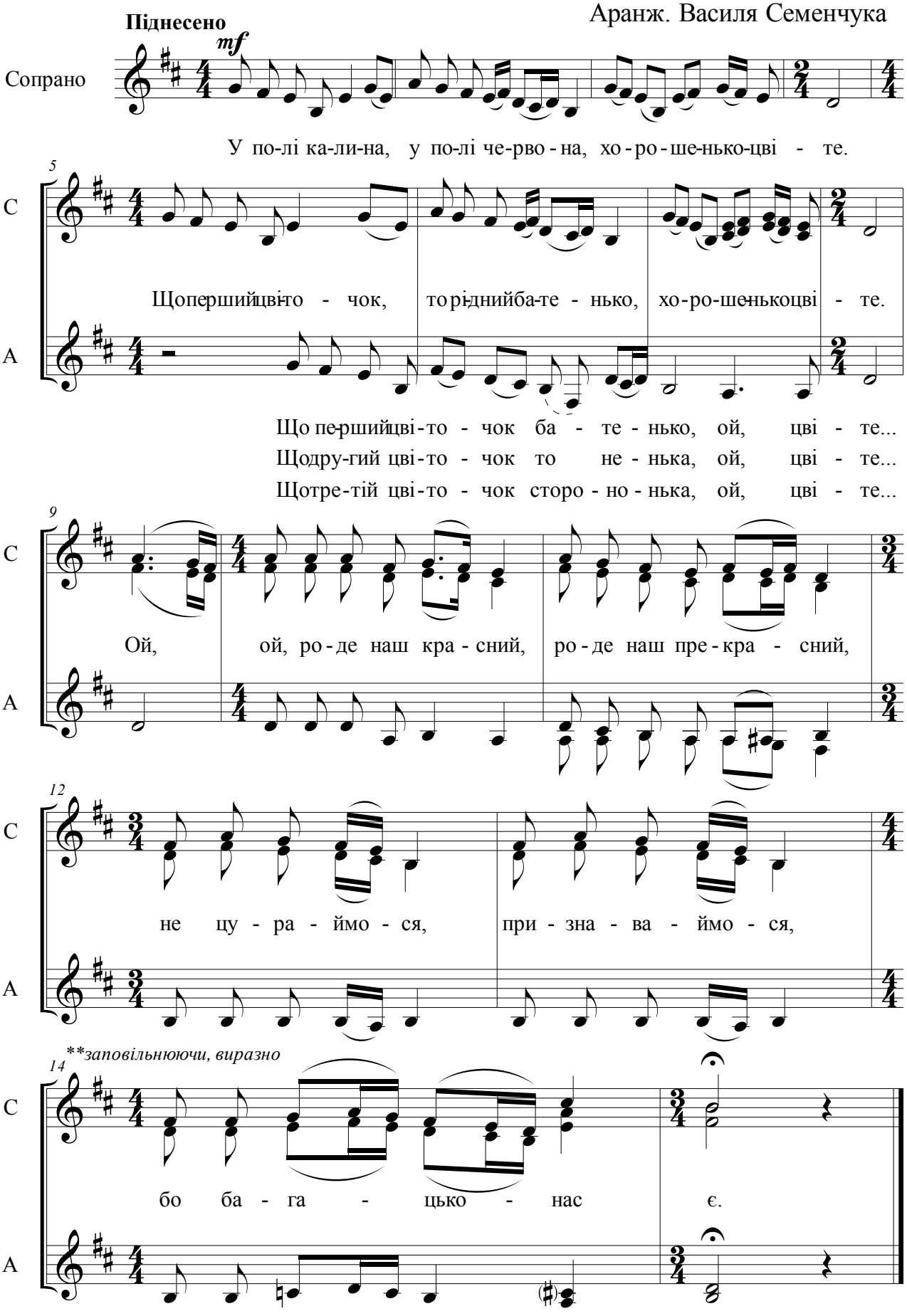




Ішов манах із походу під морози й під негоду
Чуть же він не змерз, чуть же він не змерз. Ех!
Не знав манах де подіться, зайшов у кабак погріться
Бросив свой мундір, бросив свой мундір. Ех!
Бросив мундір ще й очки, да порвав рясу на клочки, да
Сам пойшов плясать, сам пошов плясать. Ех!
Наплясався, наіграв, з доброй вольой розпрощався,
Скочив на крильцо, вдарив об кольцо. Ех!
Манах на коня садітся, под манахом конь бодрітся
Зельоним лугом, зельоним лугом. Ех!
Ой, лугом, лугом, лугом стоять дєвочки кругом,
Дєвки не найшов, до вдови пойшов. Ех!
Цілував, милував, роздушею називав,
Сам кричав ура, сам кричав ура. Ех!
Ой ура, й-ура, й-ура, сочинилася біда,
Тай не малая, тай не малая. Ех!
В Великодную суботу побросали всі роботу,
Рухнули в кабак, рухнули в кабак. Ех!
Мед їли, вино пили, кабашника одурили,
Курили табак, курили табак. Ех!
Накурившись табаку, да полягали на боку, да
Оце вам уся... Кончилася!

З "сеньо"на "сеньо" переходимо з "В Великодную суботу..." повільно та все прискорюючи, а з "ліхтаря" на "ліхтар" - закінчення.

У ПОЛІ КАЛИНА, У ПОЛІ ЧЕРВОНА

Українська народна пісня

Аранж. Василя Семенчука



У полі калина,
У полі червона.
Хорошенько цвіте.

Приспів:
Ой, роде наш красний,
Роде наш прекрасний,
Не цураймося, признаваймося,
Бо багацько нас є.

Що перший цвіточок -
То рідний батенько.
Хорошенько цвіте.

Приспів.

Що другий цвіточок -
То рідная ненька.
Хорошенько цвіте.

Приспів.

Що третій цвіточок -
Рідна сторононька.
Хорошенько цвіте.
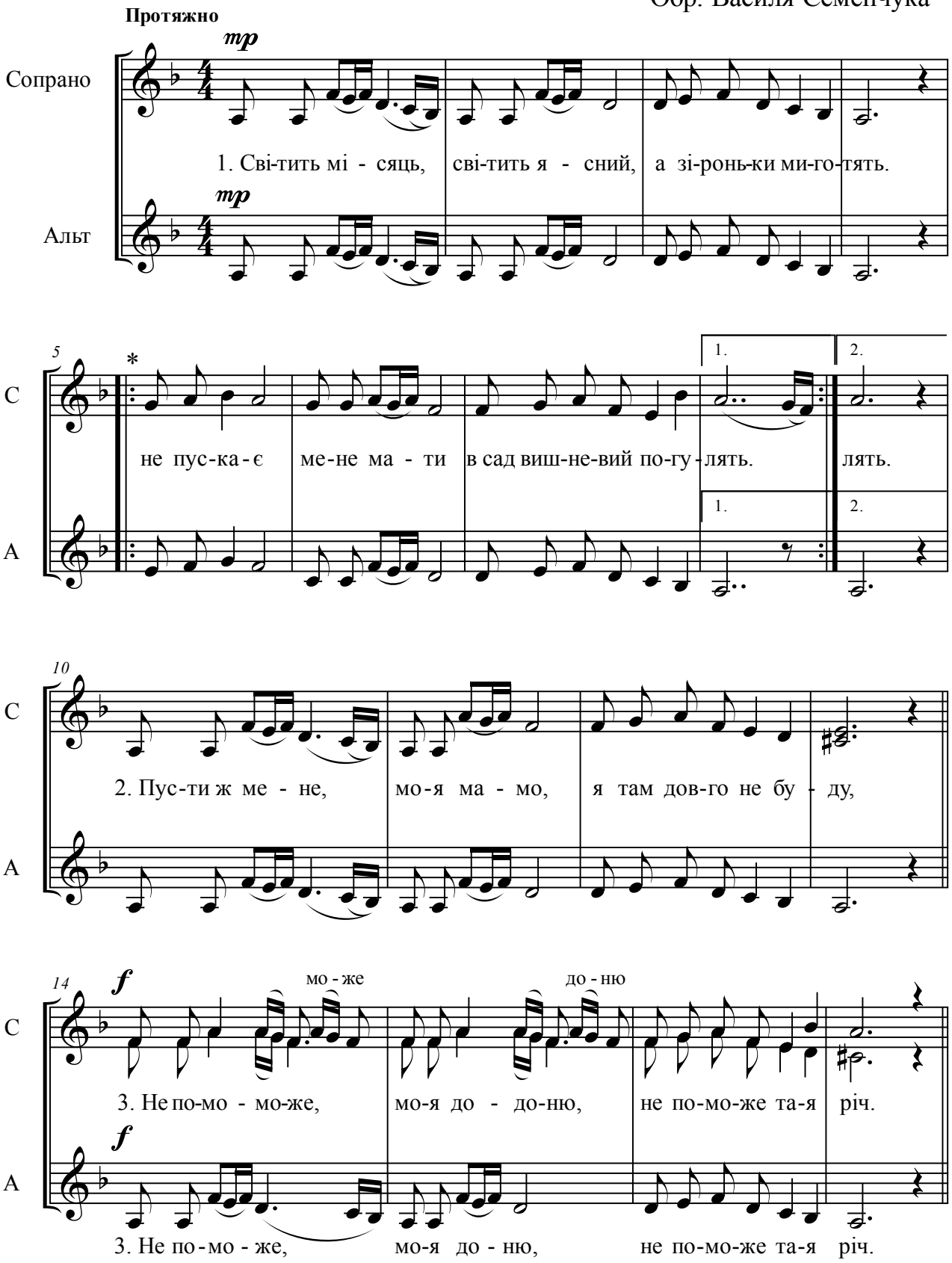
Приспів.
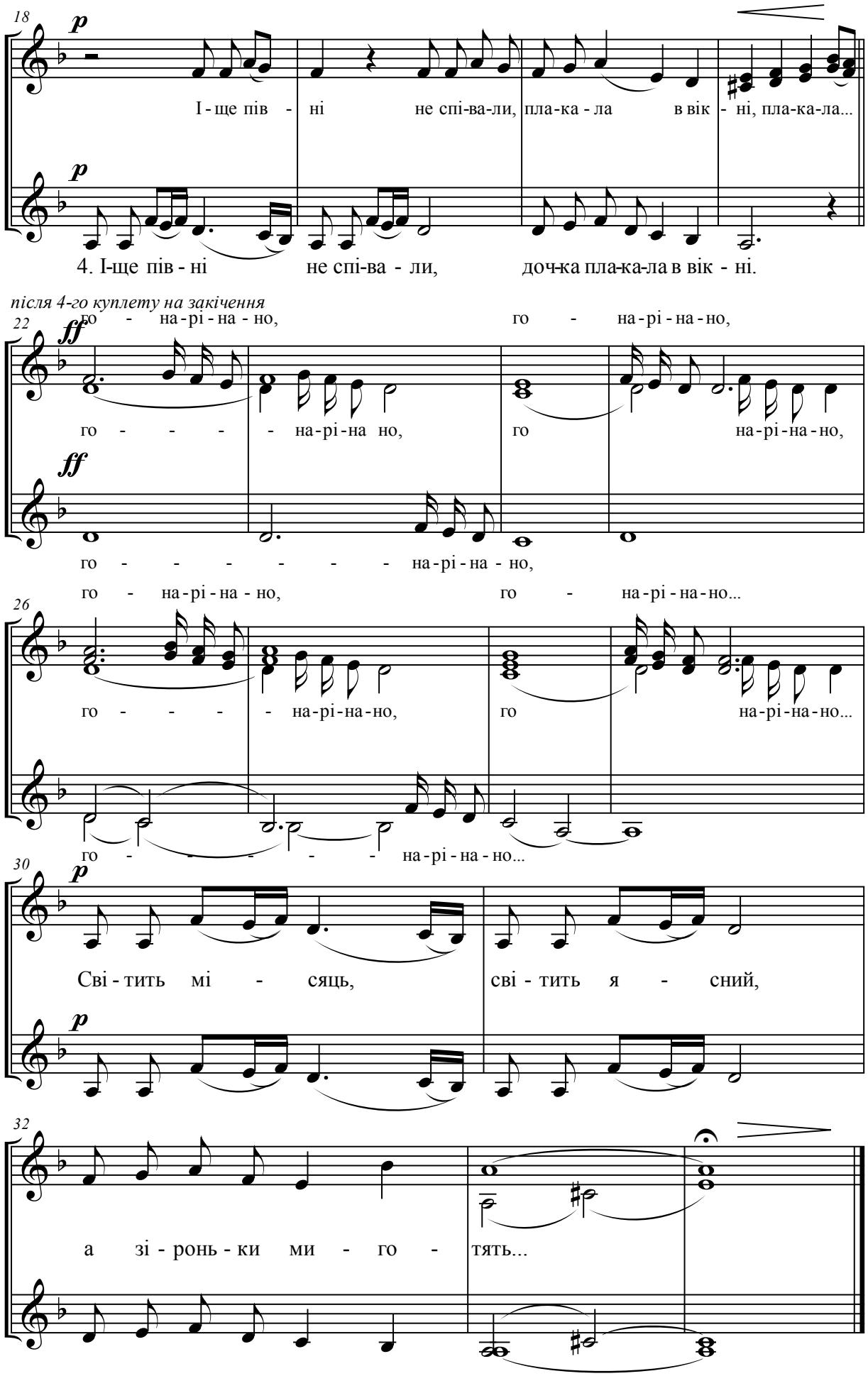
*приспів однаковий після всіх куплетів.
**після останнього куплету.

СВІТИТЬ МІСЯЦЬ, СВІТИТЬ ЯСНИЙ

Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука




18
p
С
І - ще пів - ні не спі-ва-ли, пла-ка - ла в вік - ні, пла-ка-ла...
p
А
4. І-ще пів - ні не спі-ва - ли, доч-ка пла-ка-ла в вік - ні.
після 4-го куплету на закічення
го - на-рі - на - но, го - на-рі - на-но,
22
ff
С
го - - - - на-рі-на но, го на-рі-на-но,
ff
А
го - - - - - - - на-рі - на - но,
го - на-рі - на - но, го - на-рі - на-но...
26
С
го - - - - на-рі-на-но, го на-рі-на-но...
А
го - - - - - - на-рі - на - но...
30
p
С
Сві - тить мі - сяць, сві - тить я - сний,
p
А
32
С
а зі - ронь - ки ми - го - тять...
А

Світить місяць, світить ясний,
А зіроньки миготять.
Не пускає мене мати
В сад вишневий погулять. *

Пусти ж мене, моя мамо,
Я там довго не буду,
Там співає соловейко,
Я його послухаю.

Не поможе, моя доню,
Не поможе тая річ.
Відчини своє віконце,
Слухай його цілу ніч.
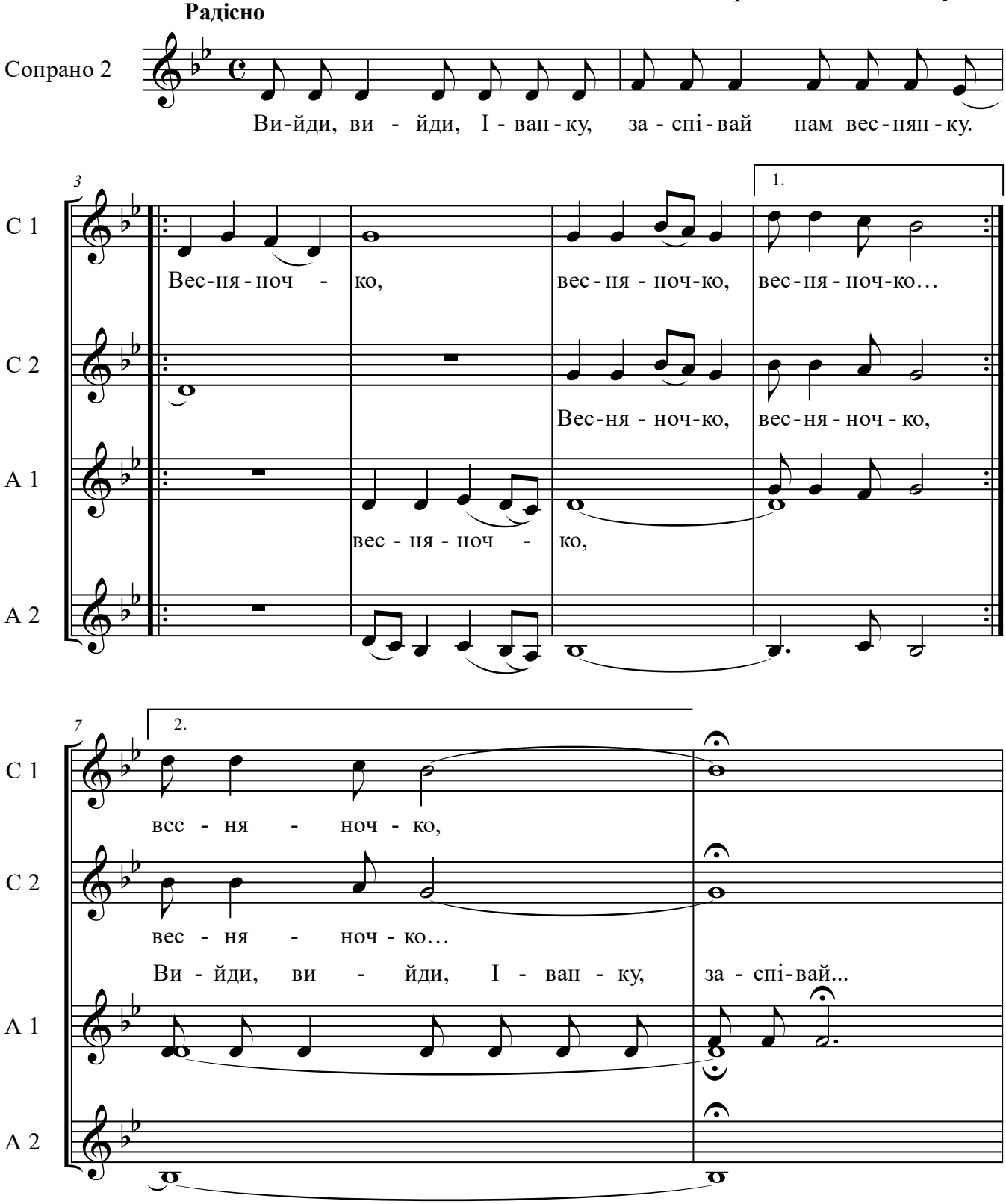
Іще півні не співали,
Дочка плакала в вікні.
Мати зятя вибирала
Дочка думала, що ні.
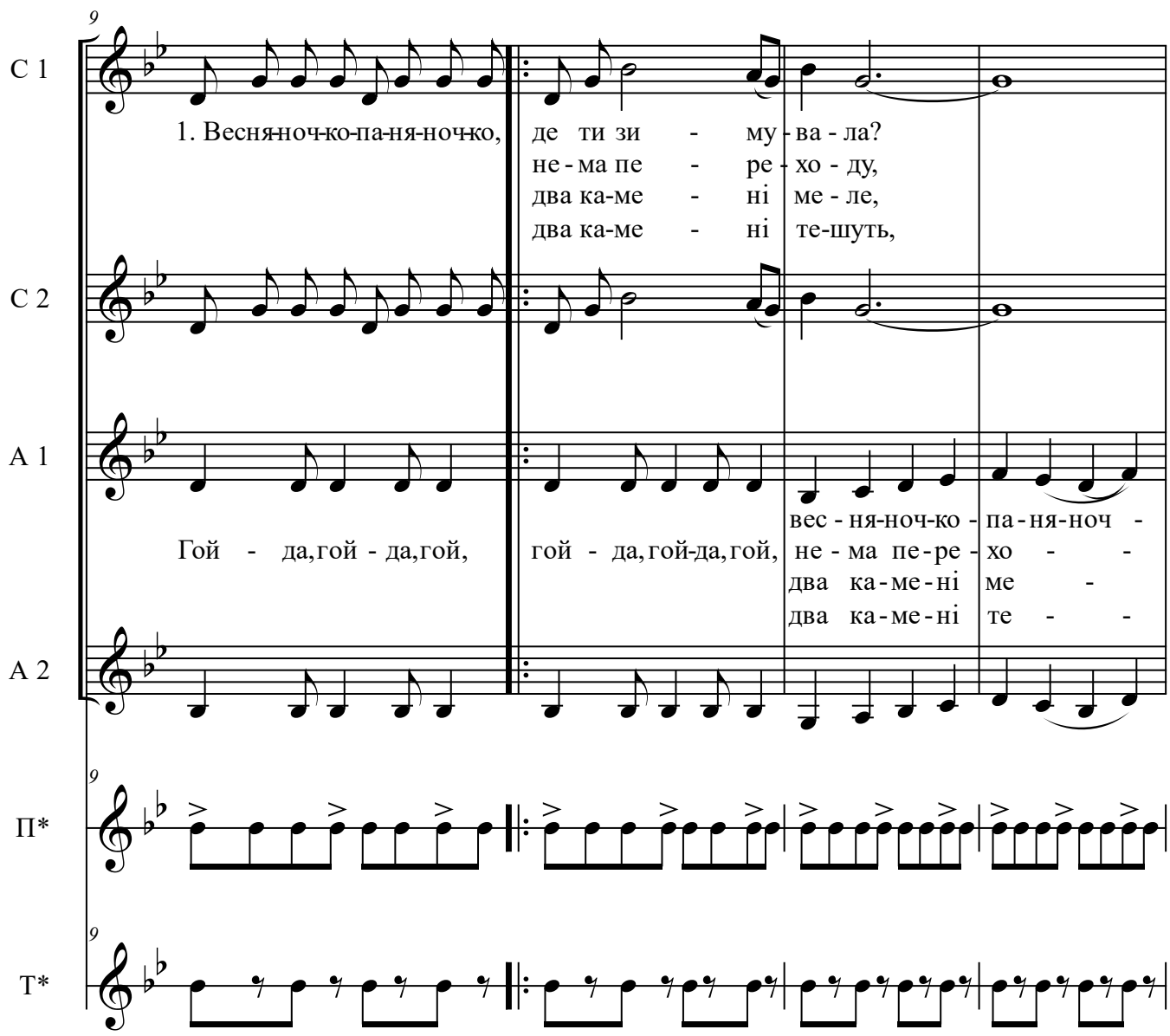
*останні два рядки повторюються двічі; у всіх куплетах партії сопрано та альтів однакові (з 5-го по 9-й такти).
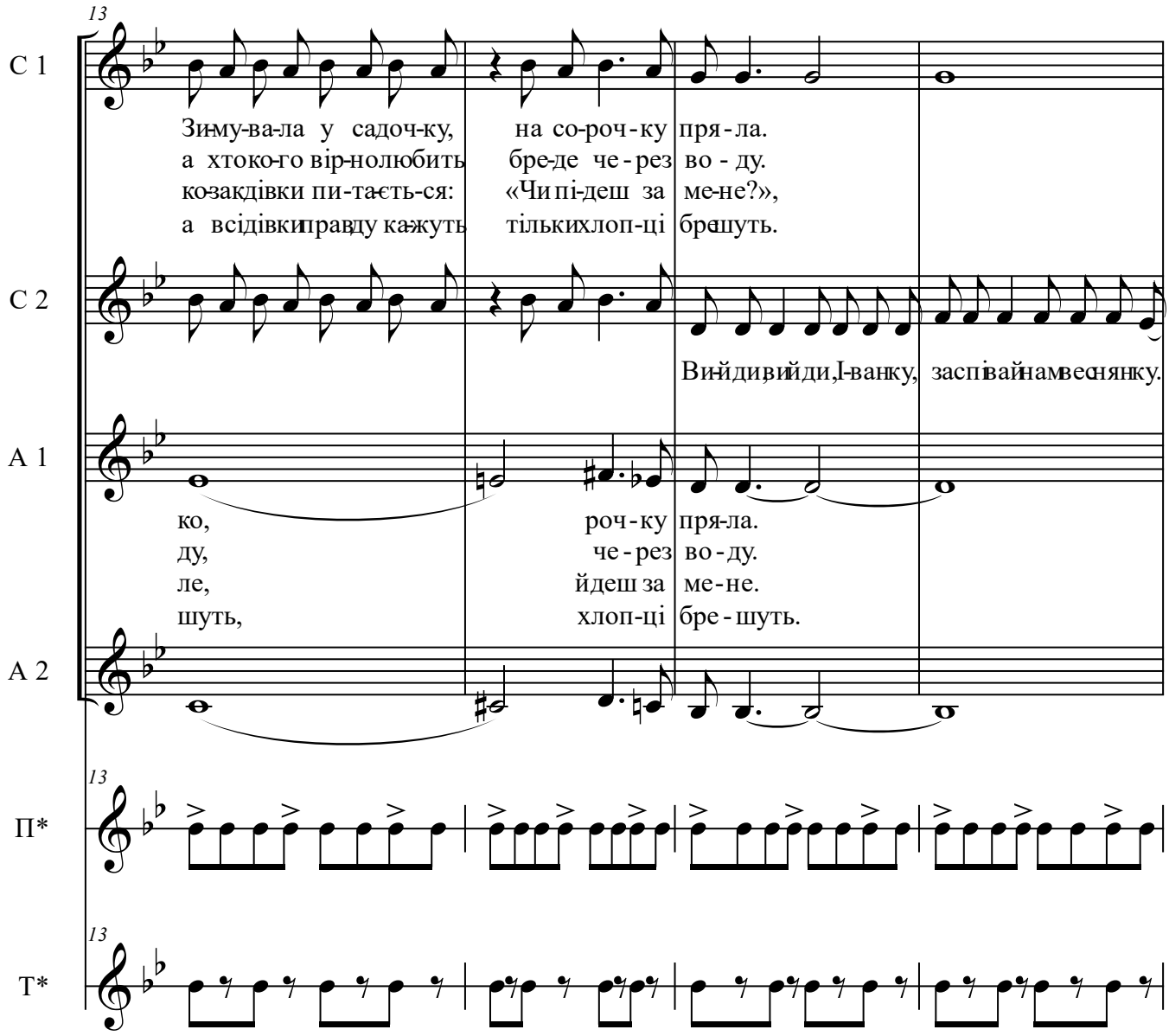
ВЕСНЯНОЧКО-ПАНЯНОЧКО
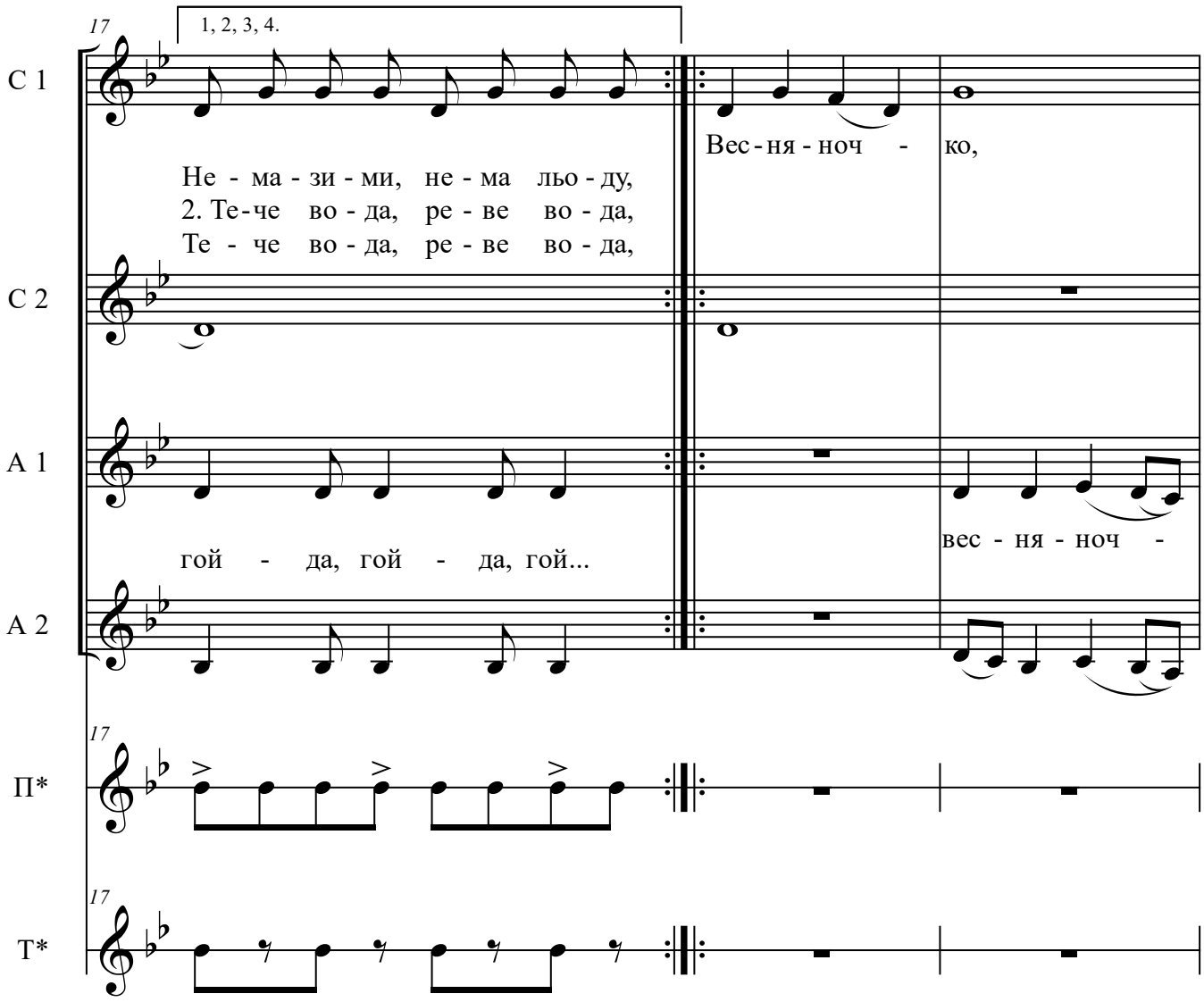
Веснянка
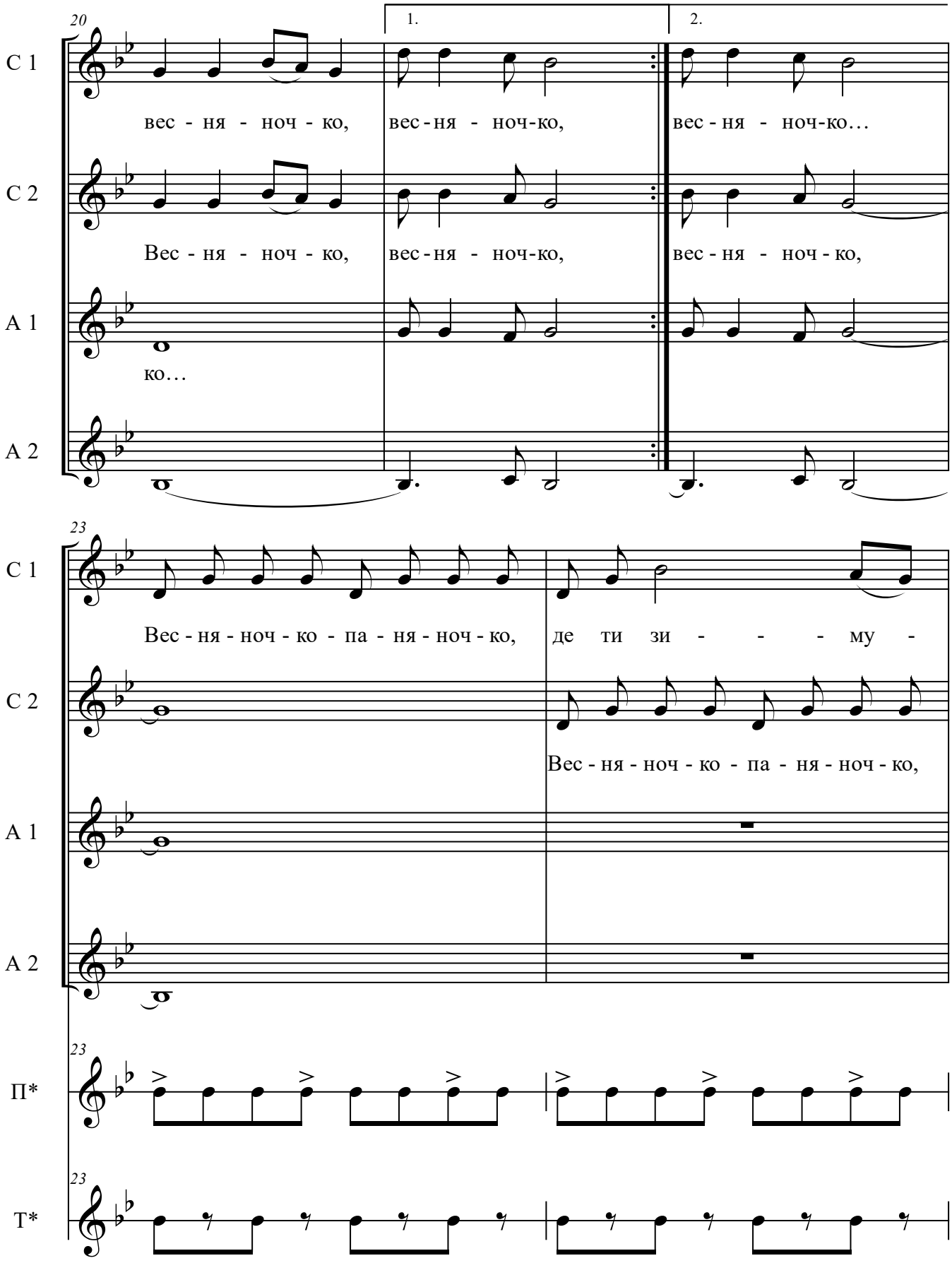
Обр. Василя Семенчука
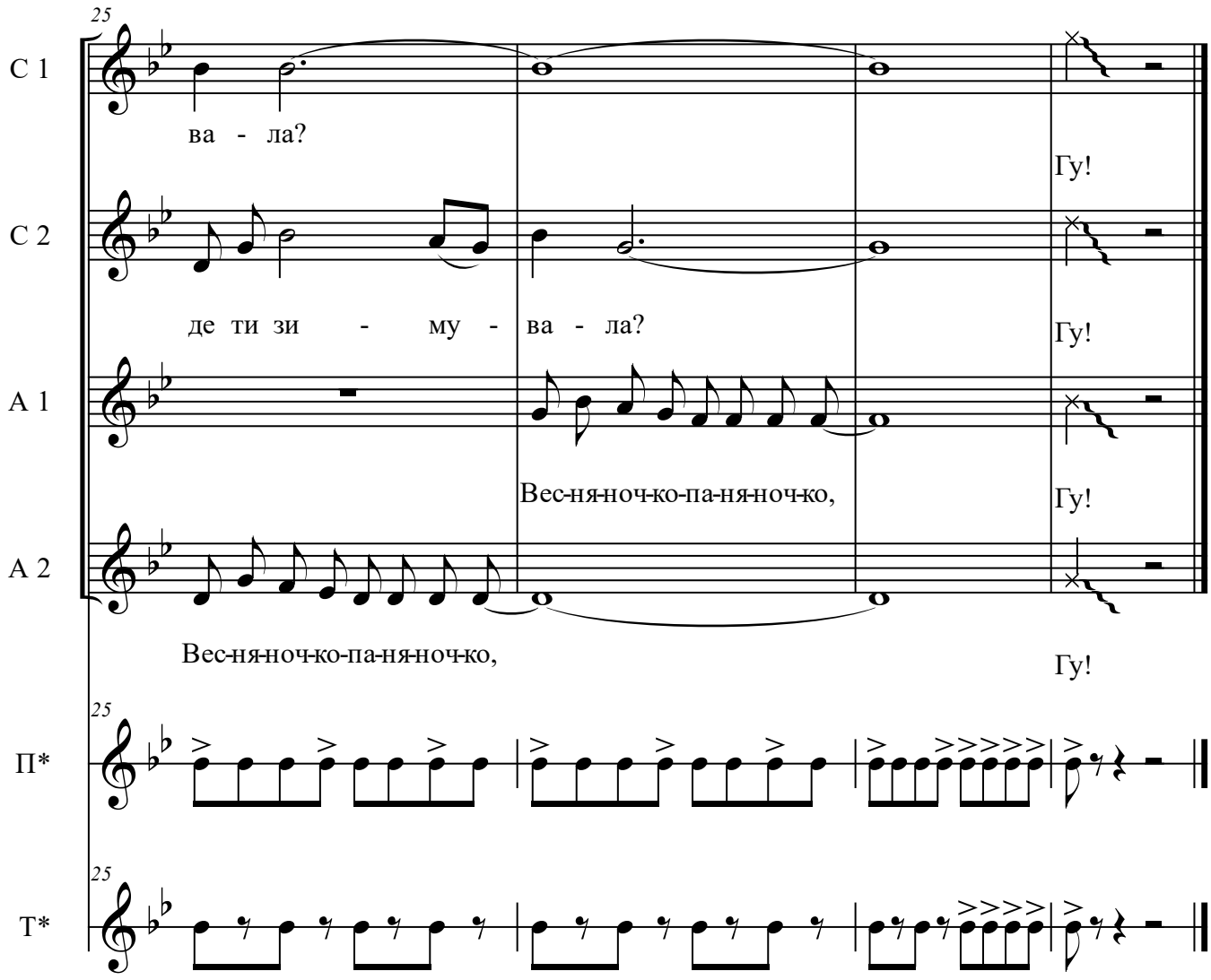



9
С 1
1. Весня-ноч-ко-па-ня-ноч-ко,
де ти зи - му - ва - ла?
не - ма пе - ре - хо - ду,
два ка-ме - ні ме - ле,
два ка-ме - ні те-шуть,
С 2
А 1
Гой - да, гой - да, гой,
гой - да, гой-да, гой,
вес - ня-ноч-ко - па - ня-ноч -
не - ма пе - ре - хо - -
два ка - ме - ні ме -
два ка - ме - ні те - -
А 2
9
П*
9
Т*


13
С 1
Зи-му-ва-ла у садоч-ку, на со-роч-ку пря-ла.
а хтоко-го вір-нолюбить бре-де че-рез во-ду.
ко-закдівки пи-тається-ся: «Чи пі-деш за ме-не?»,
а всідівкиправду ка-жуть тількихлоп-ці бре-шуть.
С 2
Вийдивийди,І-ванку, заспівайнамвес-нянку.
А 1
ко, роч-ку пря-ла.
ду, че-рез во-ду.
ле, йдеш за ме-не.
шуть, хлоп-ці бре-шуть.
А 2
13
П*
13
Т*
13


17
1, 2, 3, 4.
С 1
Не - ма - зи - ми, не - ма льо - ду,
2. Те - че во - да, ре - ве во - да,
Те - че во - да, ре - ве во - да,
Вес - ня - ноч - ко,
С 2
А 1
гой - да, гой - да, гой...
вес - ня - ноч -
А 2
17
П*
17
Т*


20
1.
2.
С 1
С 2
А 1
А 2
вес - ня - ноч - ко,
вес-ня - ноч-ко,
вес - ня - ноч-ко…
Вес - ня - ноч - ко,
вес-ня - ноч-ко,
вес - ня - ноч - ко,
ко…
23
Вес - ня - ноч - ко - па - ня - ноч - ко,
де ти зи - - - му -
Вес - ня - ноч - ко - па - ня - ноч - ко,
П*
Т*
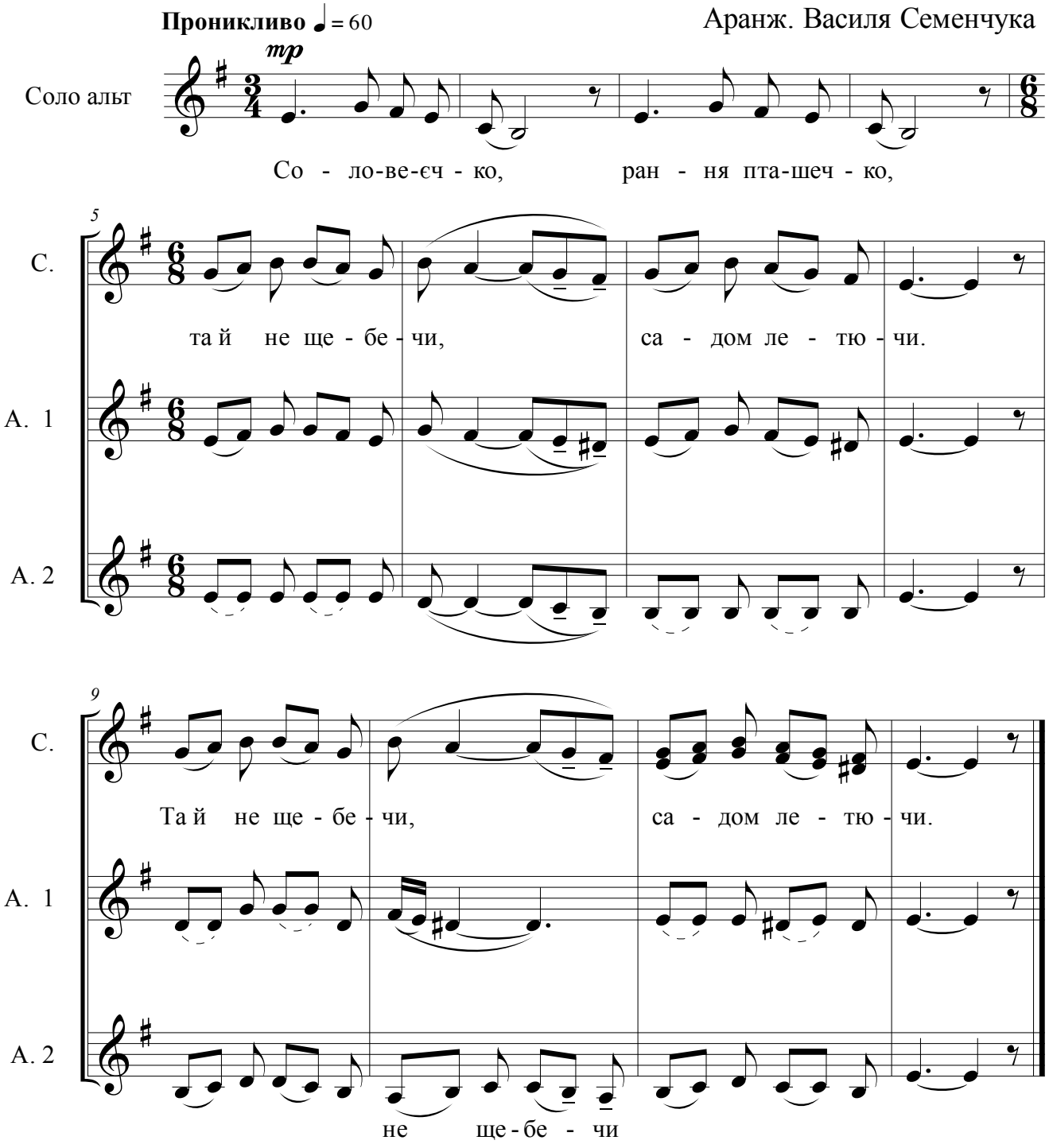


П*плескіт у долоні.
Т*тупання ногами.

СОЛОВЕЄЧКО, РАННЯ ПТАШЕЧКО

Українська народна пісня

Проникливо ♩ = 60 Аранж. Василя Семенчука



Соловеєчко, рання пташечко,
Та й не щебечи, садом летючи.*

Та й не щебечи, садом летючи,
Та й не обтряси ранньої роси.

Нехай обіб'є матінка моя,
До мене йдучи, одвідуючи.

- Чоловіче мій, дружино моя,
Завіз ти мене в чужії края.

Ой ні з ким піти, поговорити
І свою тугу та й розважити.

- Ой жінко моя, голубко моя,
Через дорогу рідная кума.

- Я в тії куми зроду не була,
А вона мене вже й осудила.

- Підожди, жінко, до неділоньки,
Повезу тебе до родиноньки.

Підожди, жінко, хоч до п'ятінки,
Повезу тебе вже до матінки.

*кожен другий рядок повтоюється двічі.
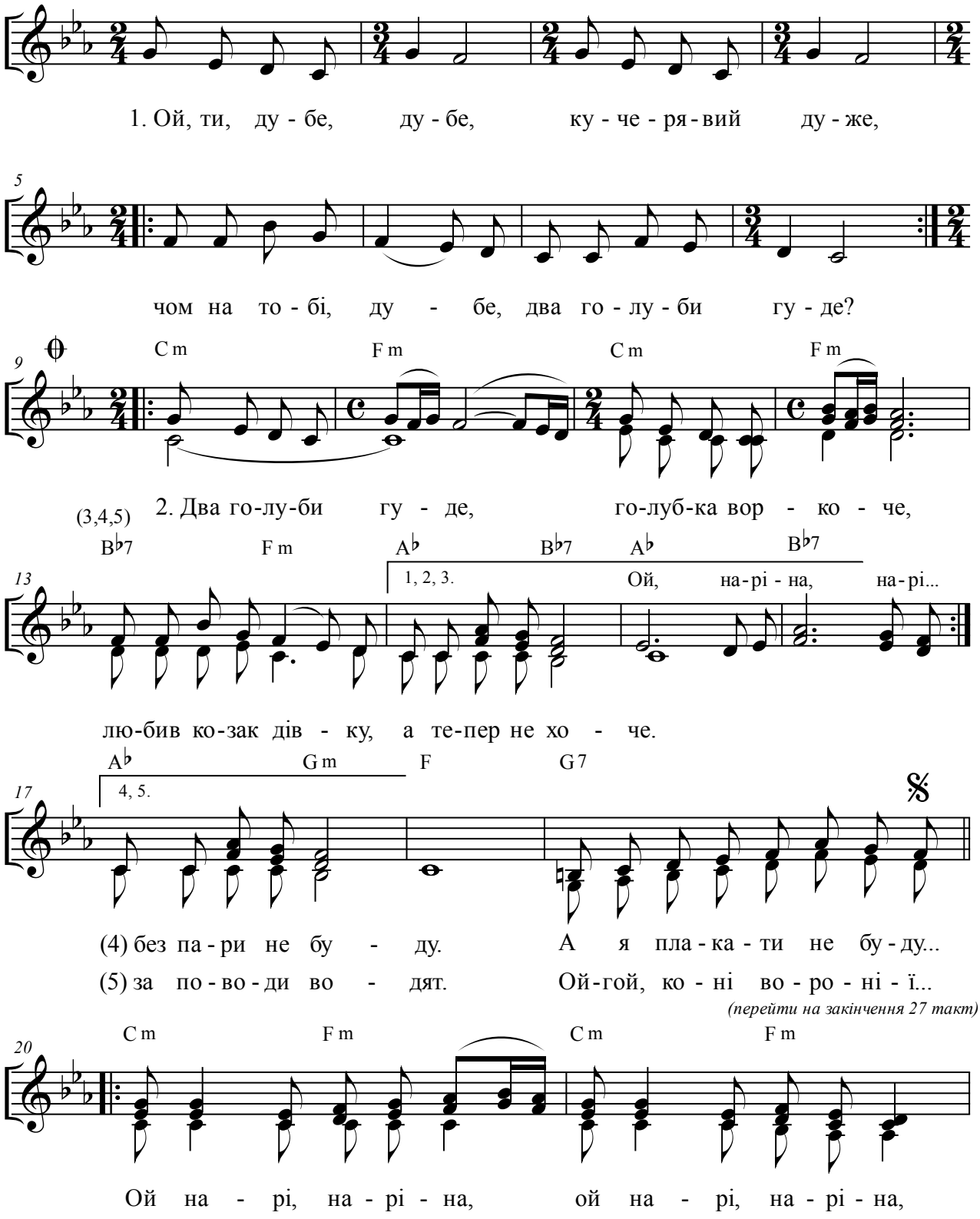
ОЙ, ТИ ДУБЕ, ДУБЕ
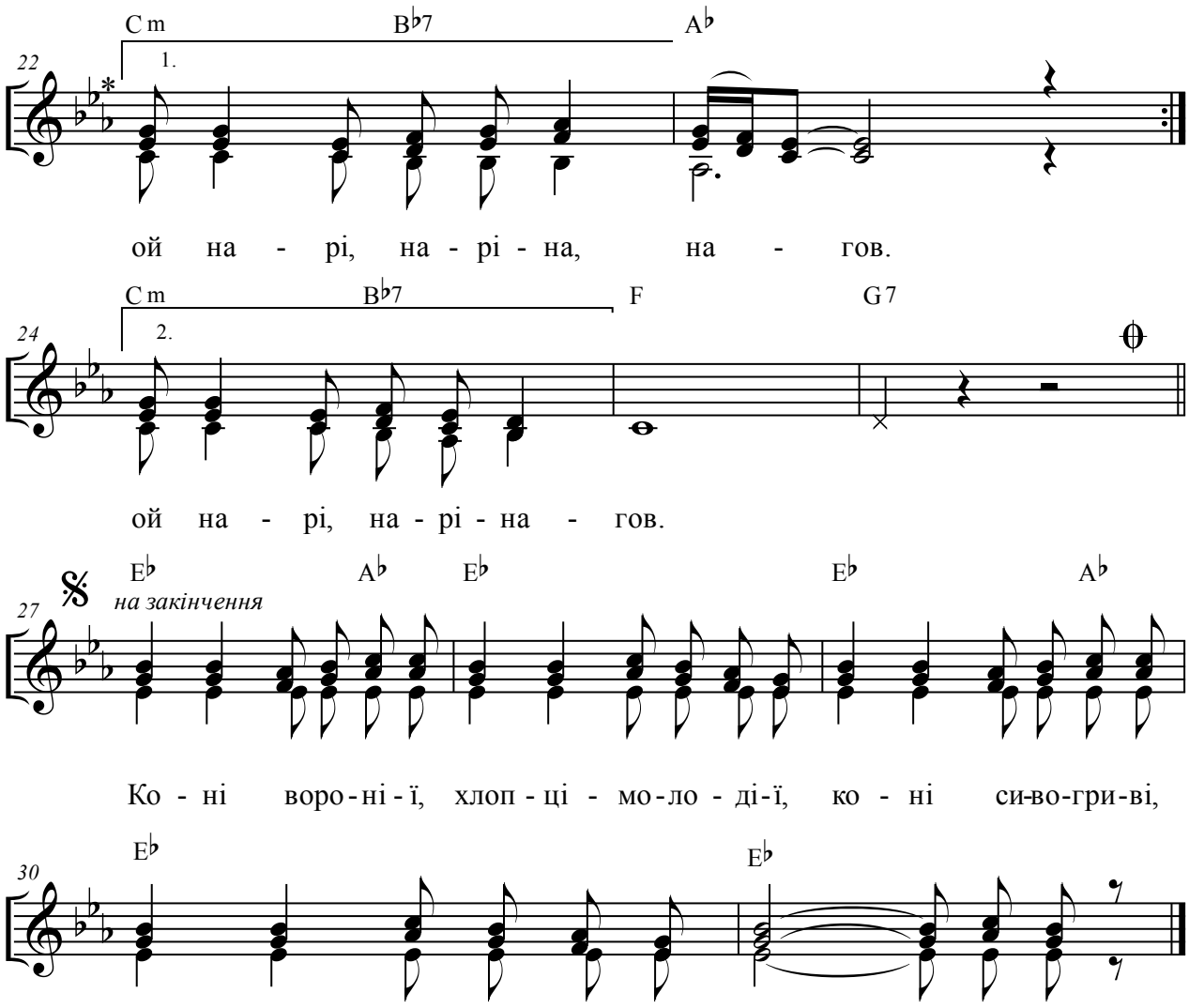
Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука

Помірно, ходою ♩ = 80

Сопрано
Альт





1. Ой, ти, дубе, дубе, кучерявий дуже,
Десь на тобі, дубе, два голуби гуде.
2. Два голуби гуде, голубка воркоче,
Любив козак дівку, а тепер не хоче.
3. Любив козак дівку, як місяць зірницю,
Тепер покидає, бере удовицю.
4. Хоч кидай не кидай, плакати не буду,
Я ще молоденька, без пари не буду.
5. А до мене хлопці, щовечіра ходят,
Коні воронії за поводи водят.
6. Коні воронії - хлопці молодії,
Коні сивогриві - хлопці чорнобриві.
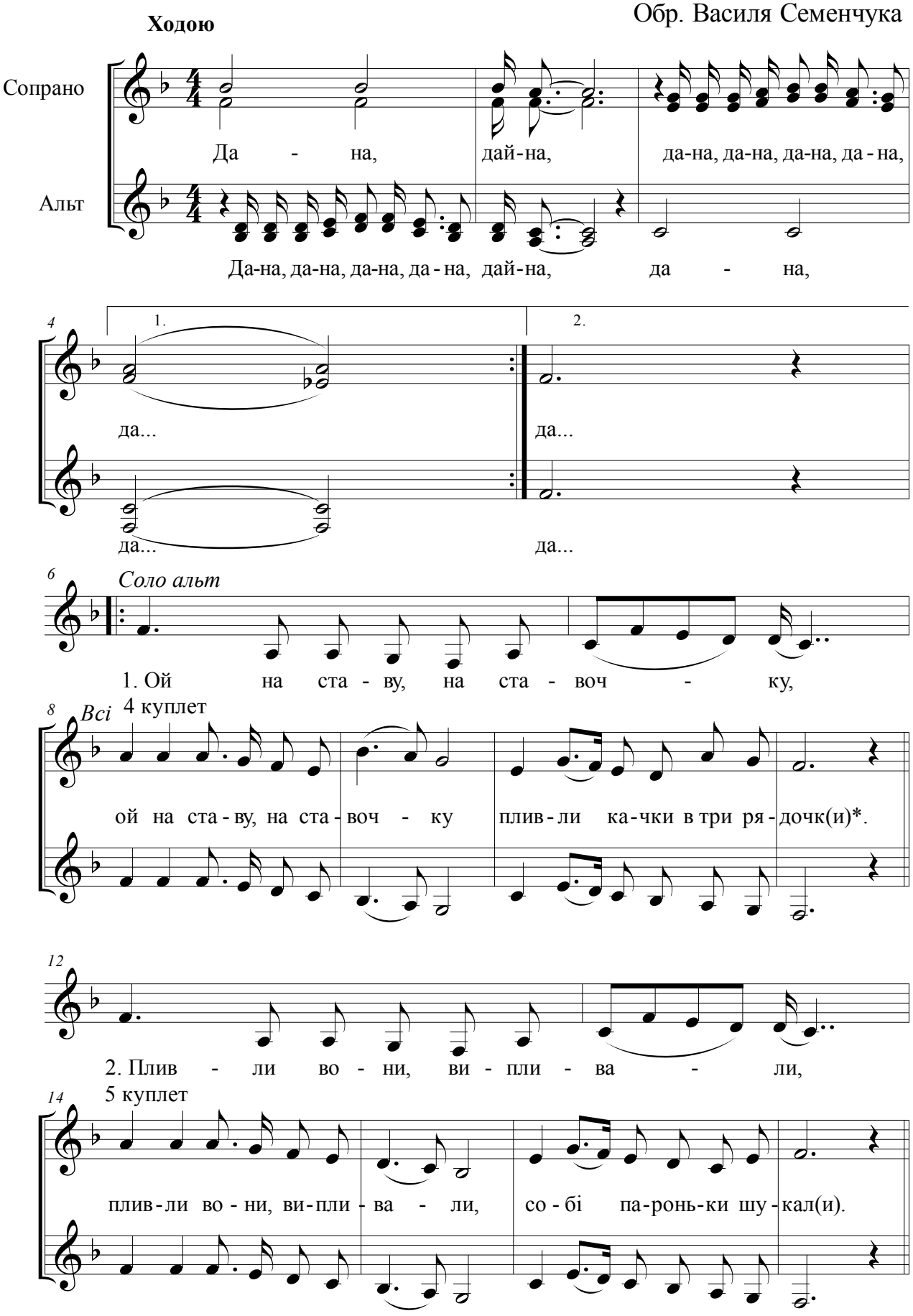
*співати після четвертого куплету та перейти до п'ятого і на закінчення
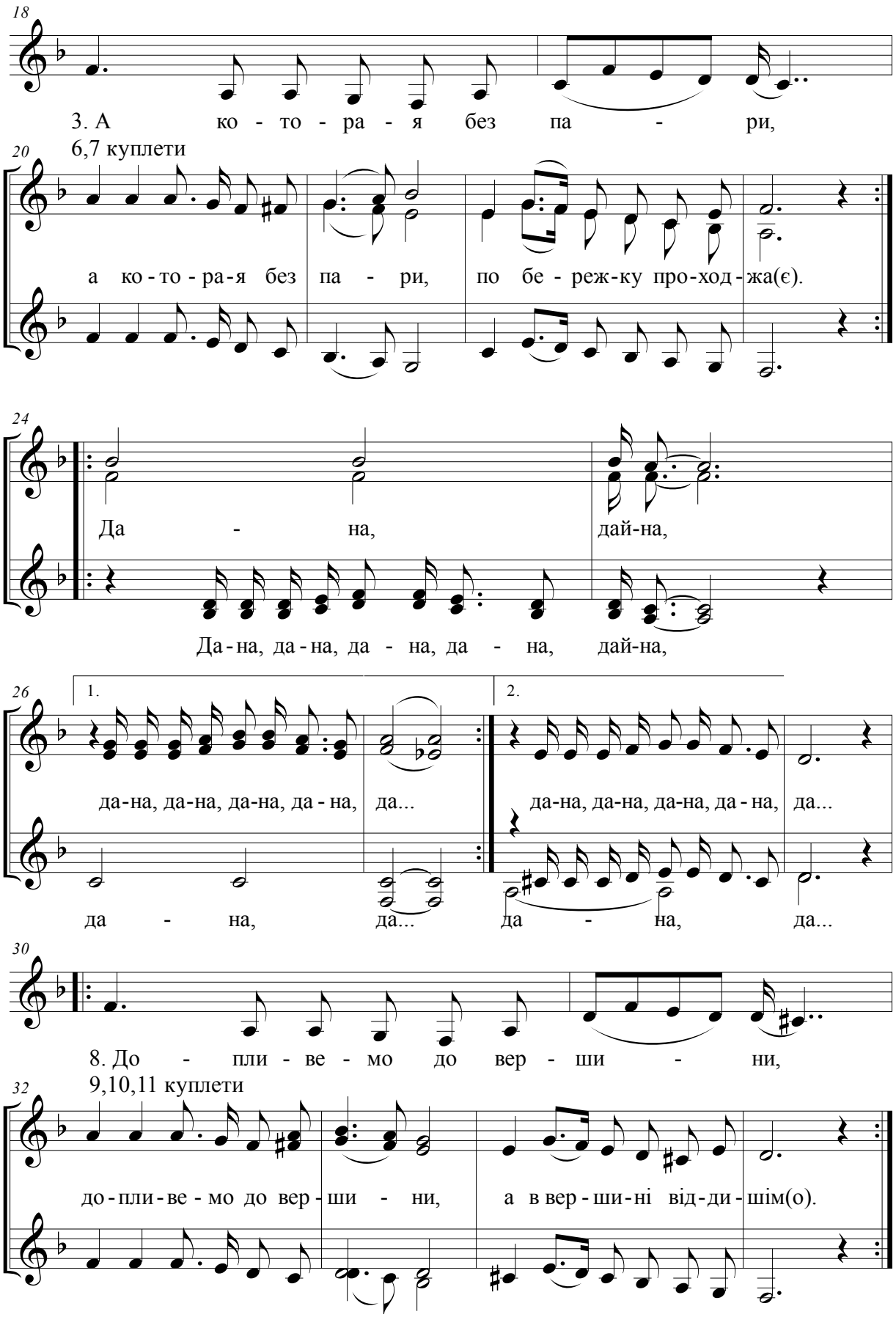
Записано Петром Волошиним 26.07.2007 р. в с. Іванівка, Уманського району, Черкаської області від Марії Василівни Волошин 1927 року народження.

ОЙ, НА СТАВУ, НА СТАВОЧКУ
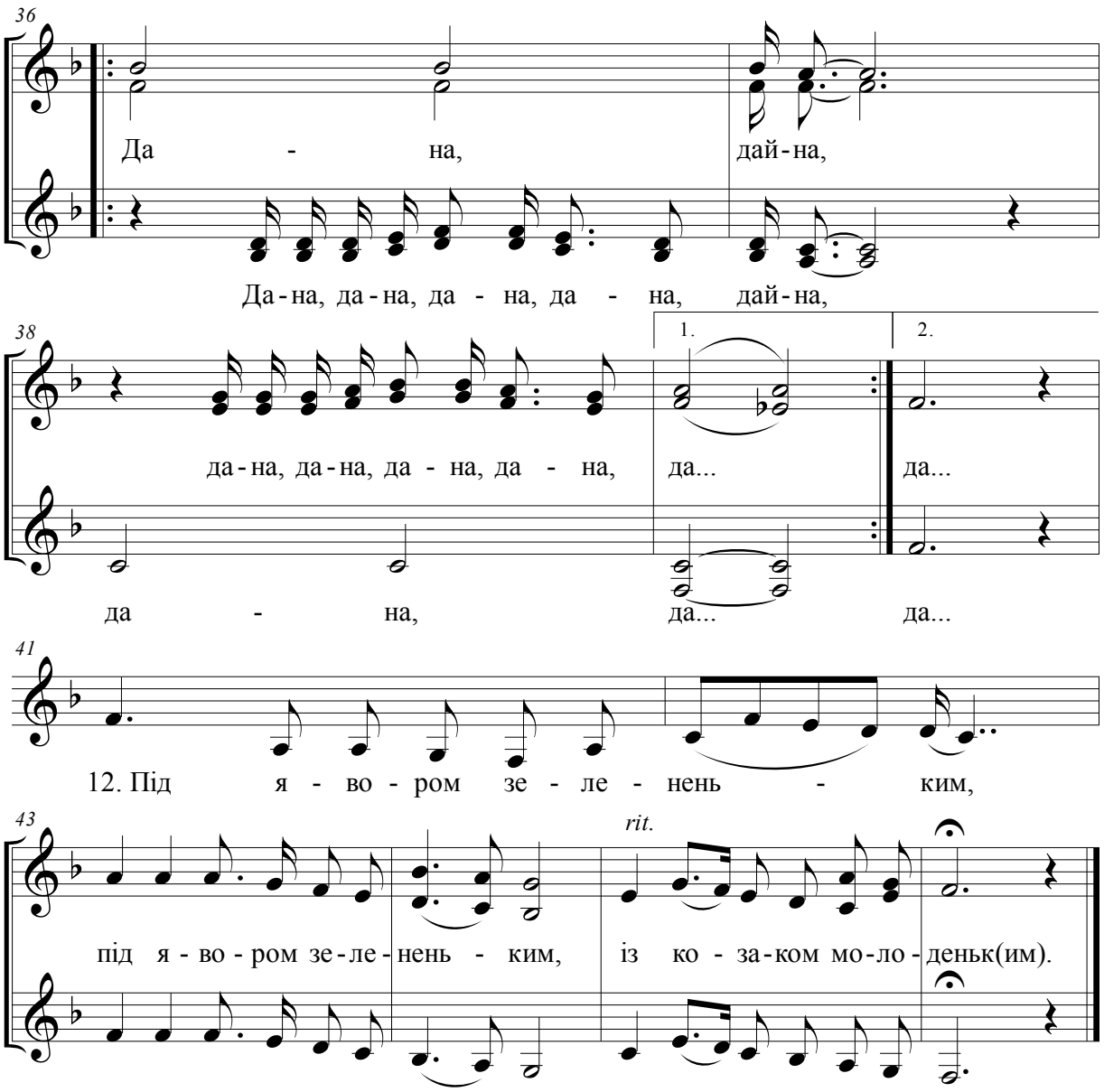
Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука




18
3. А ко - то - ра - я без па - ри,
20
6,7 куплети
а ко - то - ра - я без па - ри, по бе - реж - ку про - ход - жа(є).
24
Да - на, дай-на,
Да - на, да - на, да - на, да - на, дай-на,
26
1.
2.
да-на, да-на, да-на, да - на, да...
да-на, да-на, да-на, да - на, да...
да - на, да... да - на, да...
30
8. До - пли - ве - мо до вер - ши - ни,
32
9,10,11 куплети
до - пли - ве - мо до вер - ши - ни, а в вер - ши - ні від - ди - шім(о).

Ходою



*останній склад в усіх куплетах не доспівується.
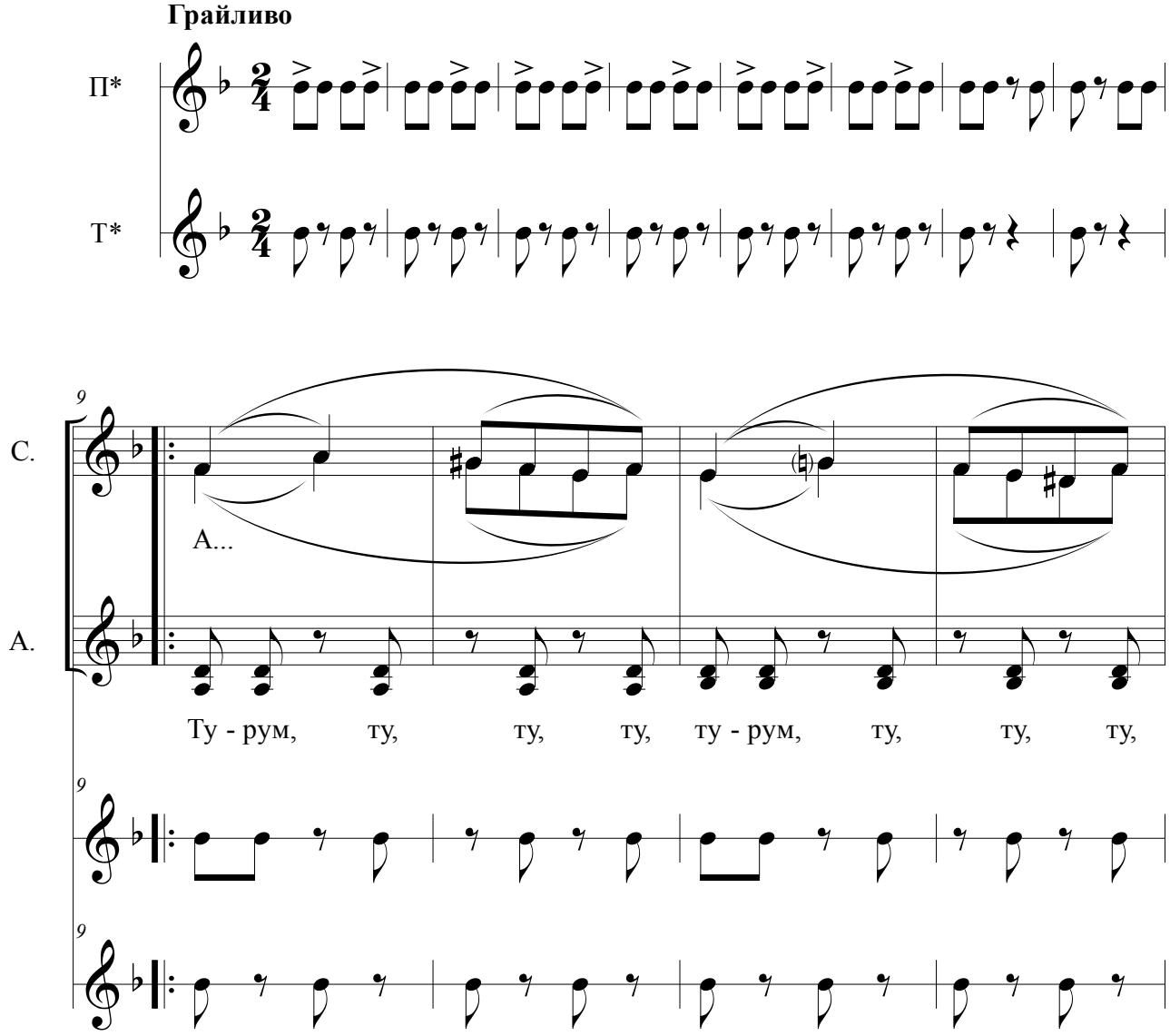
1. Ой на ставу, на ставочку,
Ой на ставу, на ставочку,
Пливли качки в три рядочк(и).
2. Пливли вони, випливали,
Пливли вони, випливали,
Собі пароньки шукал(и).
3. А которая без пари,
А которая без пари,
По бережку проходжа(є).
4. По бережку проходжає,
По бережку проходжає,
Собі пароньки шука(є).
5. – Або пару мені дайте,
Або пару мені дайте,
Або мене розстріляйт(е).
6. А я живу в Божій карі ,
А я живу в Божій карі -
Не дав мені Господь пар(и).
7. А дав мені Господь долю,
А дав мені Господь долю -
Тай поплила за водо(ю).
8. Допливемо до вершини,
Допливемо до вершини,
А в вершині віддишім(о).
9. А в вершині віддишімо,
А в вершині віддишімо,
Батьку листа напишім(о).
10. Нехай батько не турбує,
Нехай батько не турбує,
Нехай вінок не купу(є).
11. Потеряла я віночок,
Потеряла я віночок,
Де зелений барвіноч(ок).
12. Під явором зелененьким,
Під явором зелененьким,
Із козаком молоденьк(им).
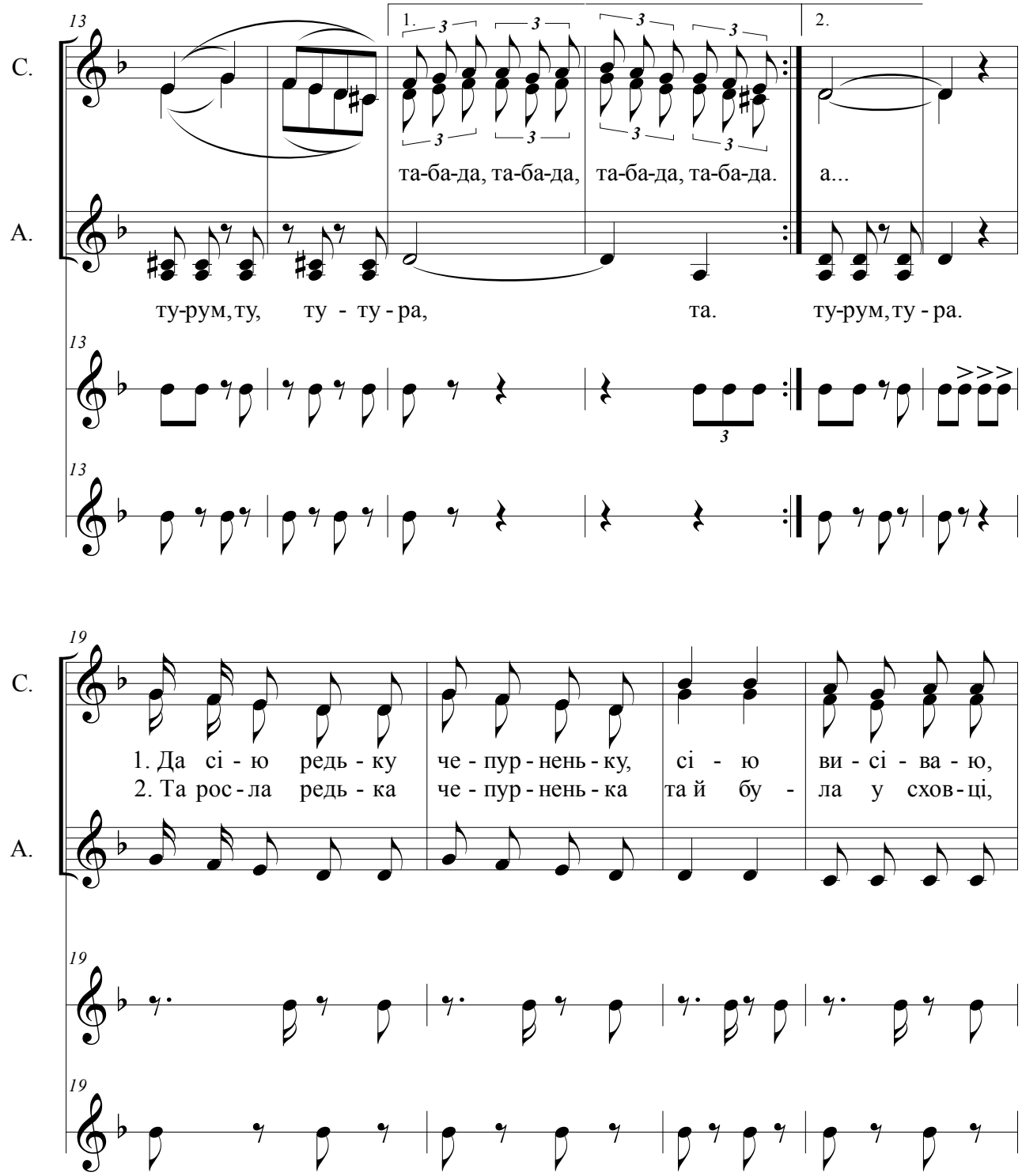
Записано Василем Семенчуком від гурту «Дзвін» у
селі Косенівка, Уманського району, Черкаської області, липень 2017 року.
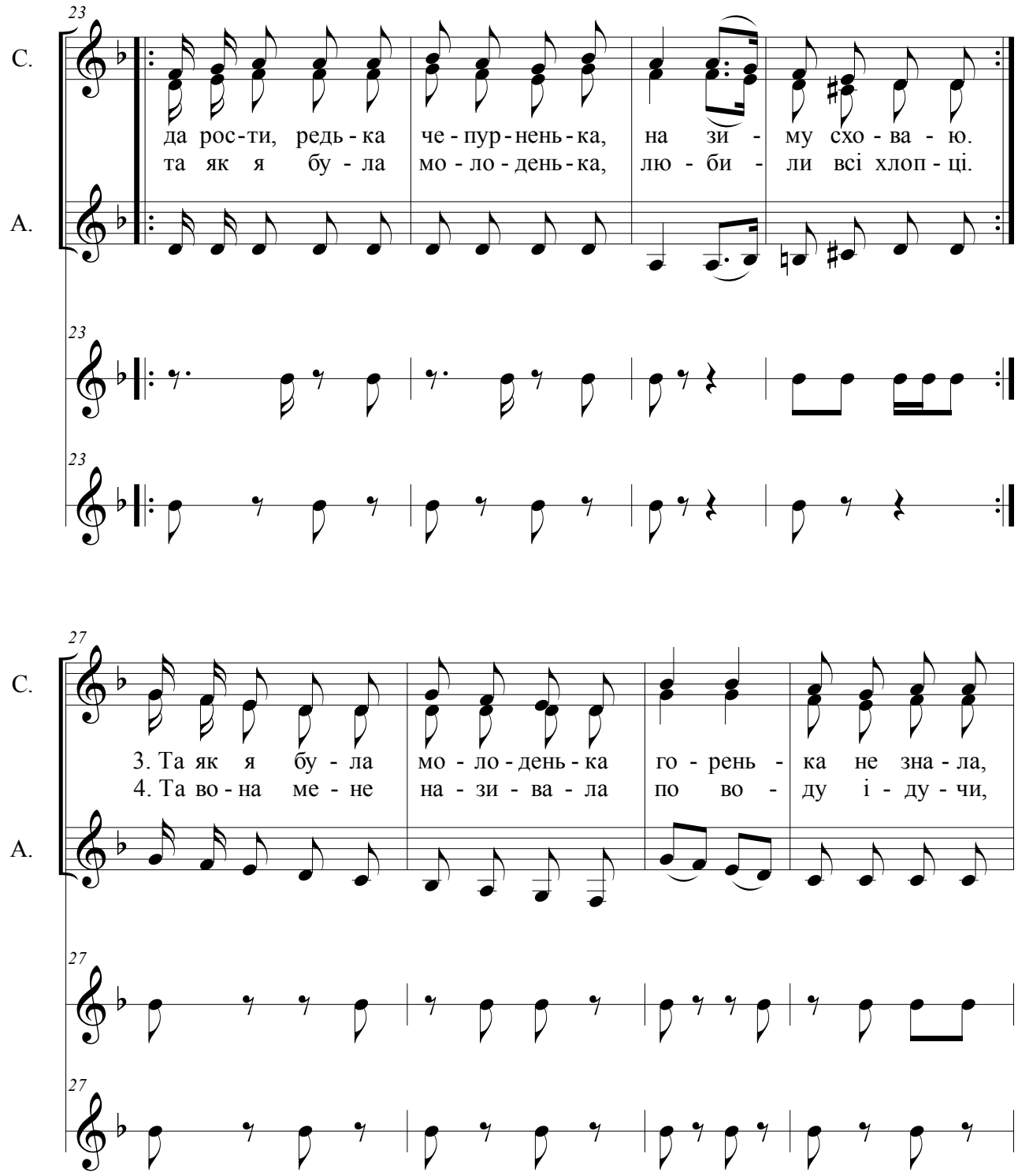
ДА СІЮ РЕДЬКУ ЧЕПУРНЕНЬКУ
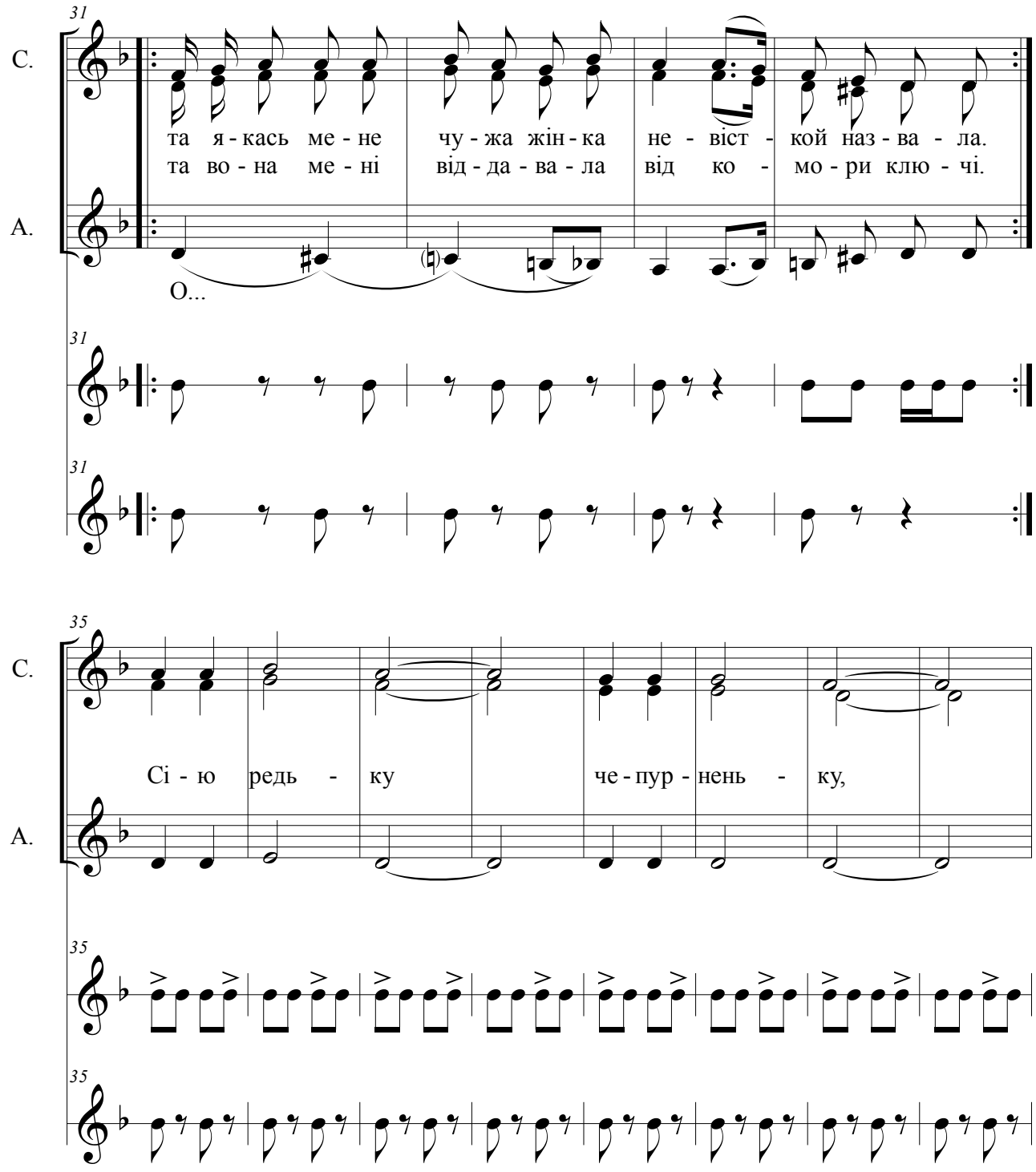
Українська народна пісня
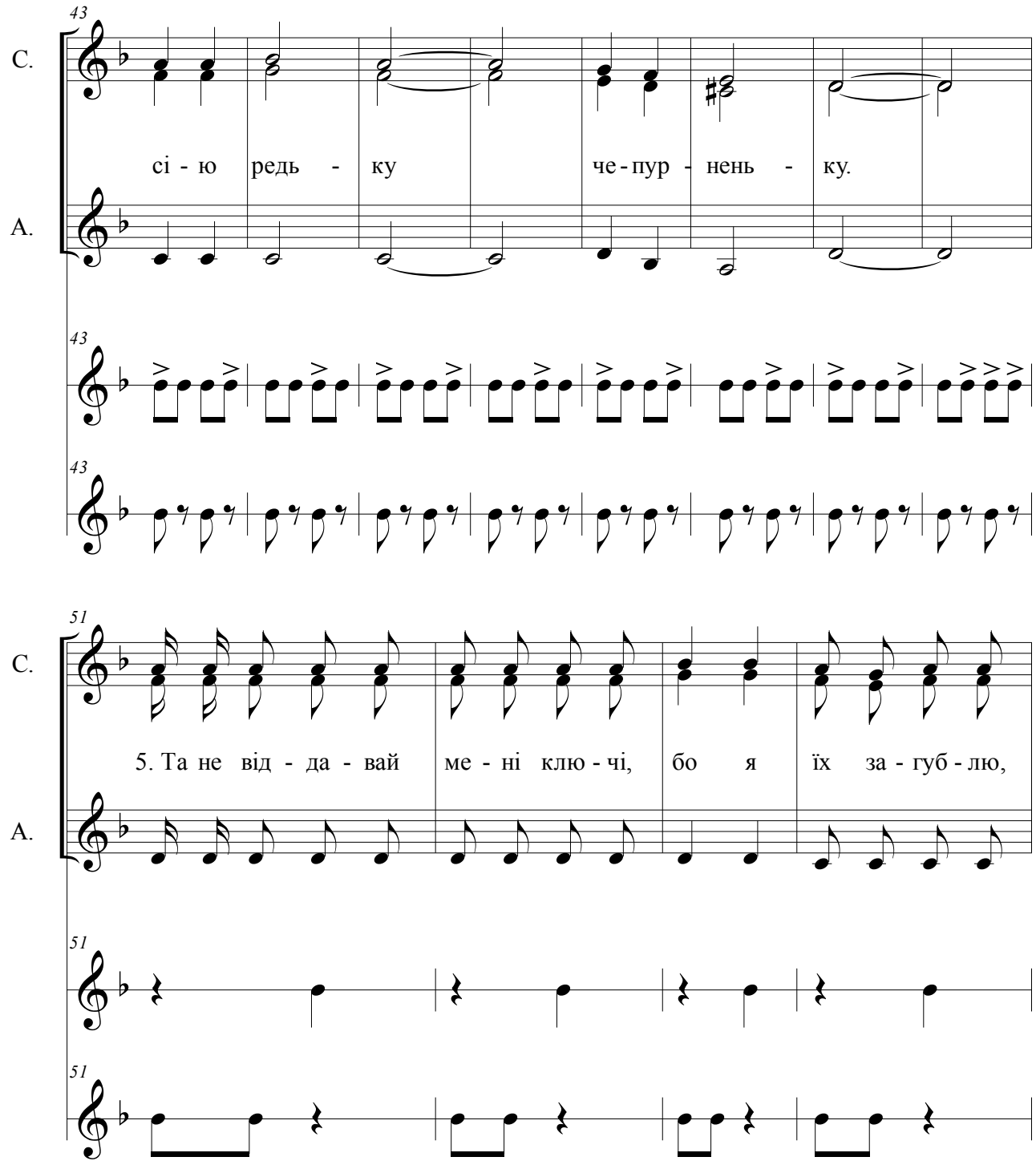
Обр. Василя Семенчука
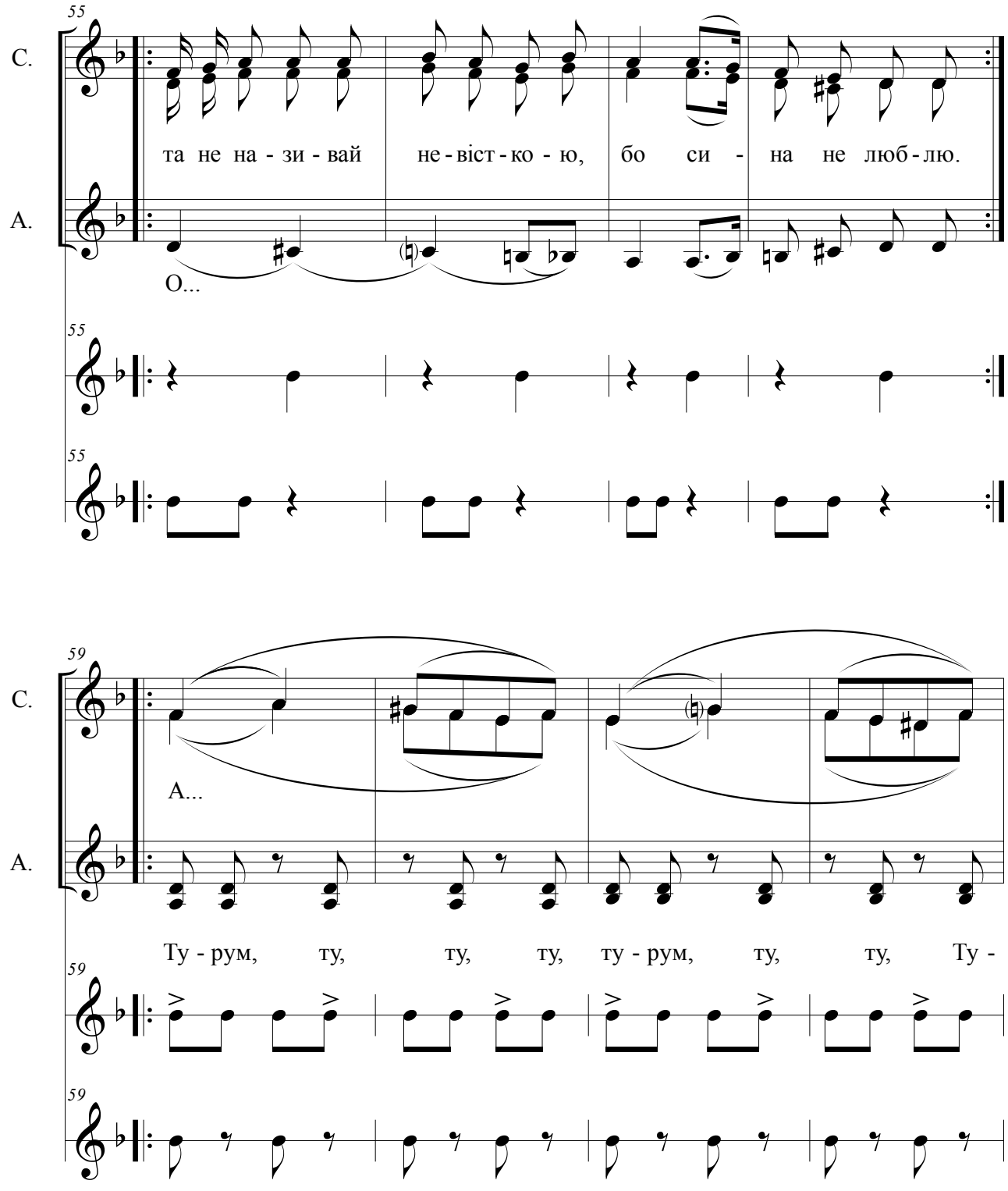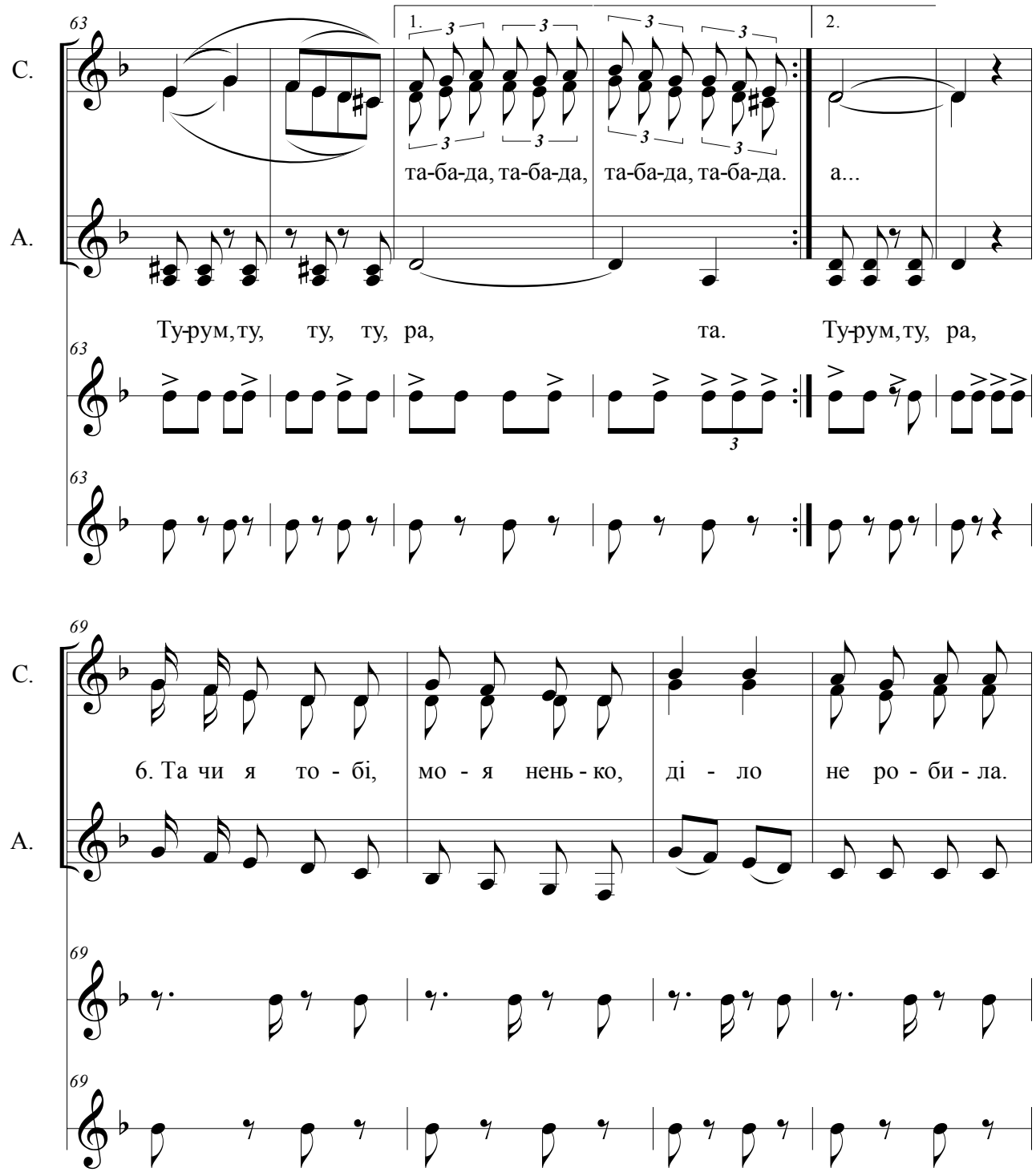



13
C.
A.
1.
2.
та-ба-да, та-ба-да, та-ба-да, та-ба-да.
а...
ту-рум, ту, ту - ту - ра, та. ту-рум, ту - ра.
19
1. Да сі - ю редь - ку че - пур - нень - ку, сі - ю ви - сі - ва - ю,
2. Та рос - ла редь - ка че - пур - нень - ка та й бу - ла у схов - ці,
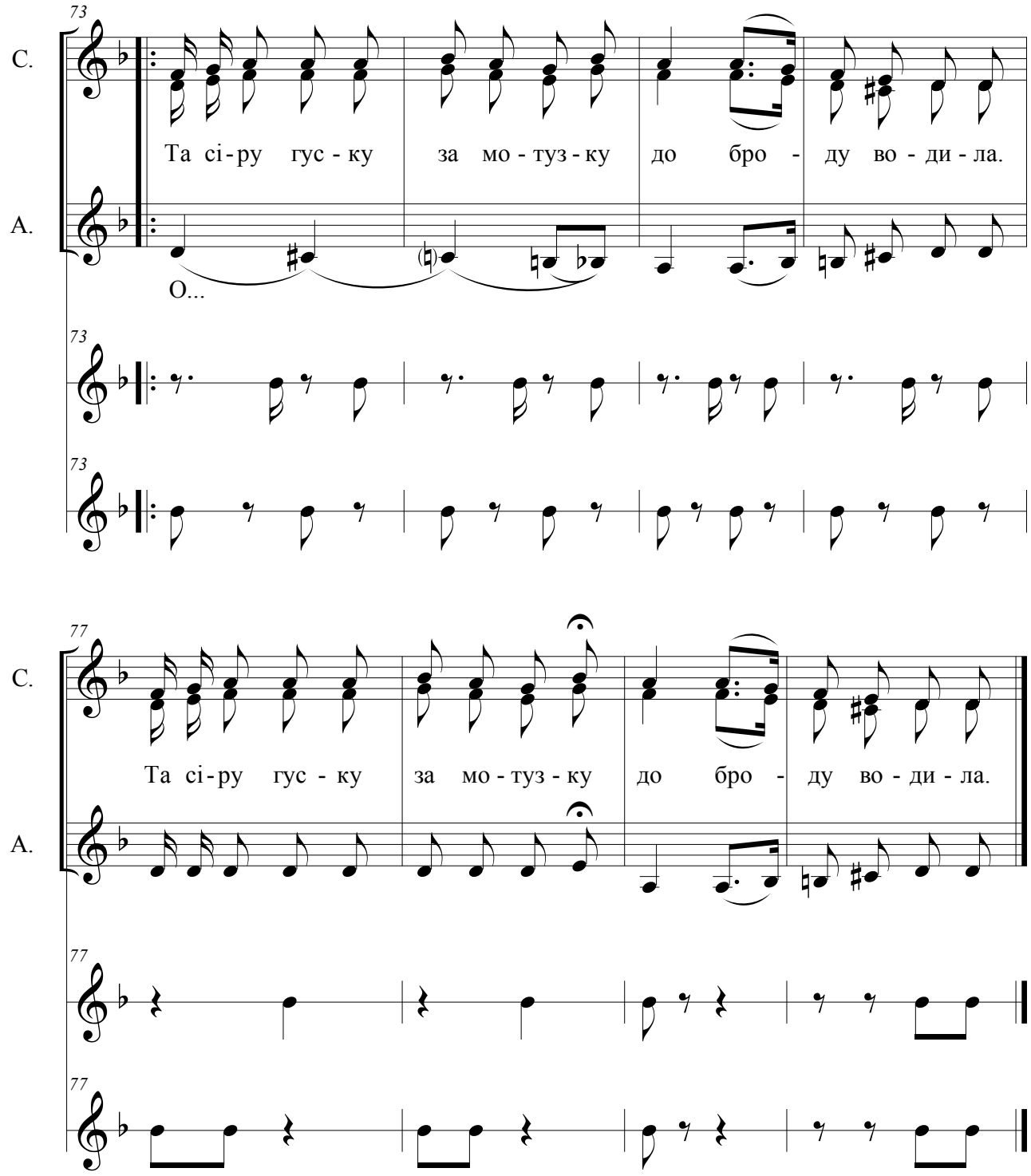

23
С.
А.
да рос-ти, редь-ка че-пур-нень-ка, на зи- му схо-ва-ю.
та як я бу-ла мо-ло-день-ка, лю-би- ли всі хлоп-ці.
23
23
27
С.
А.
3. Та як я бу-ла мо-ло-день-ка го-рень- ка не зна-ла,
4. Та во-на ме-не на-зи-ва-ла по во- ду і-ду-чи,
27
27


31
С.
та я - кась ме - не чу - жа жін - ка не - віст - кой наз - ва - ла.
та во - на ме - ні від - да - ва - ла від ко - мо - ри клю - чі.
А.
О...
31
31
35
С.
Сі - ю редь - ку че - пур - нень - ку,
А.
35
35


43
С.
сі - ю редь - ку че - пур - нень - ку.
А.
43
43
51
С.
5. Та не від - да - вай ме - ні клю - чі, бо я їх за - губ - лю,
А.
51
51


55
С.
та не на - зи - вай не - віст - ко - ю, бо си - на не люб - лю.
А.
О...
55
55
59
С.
А...
А.
Ту - рум, ту, ту, ту, ту - рум, ту, ту, Ту -
59
59


63
C.
A.
1.
2.
та-ба-да, та-ба-да, та-ба-да, та-ба-да.
а...
Ту-рум, ту, ту, ту, ра, та. Ту-рум, ту, ра,
69
6. Та чи я то - бі, мо - я нень - ко, ді - ло не ро - би - ла.
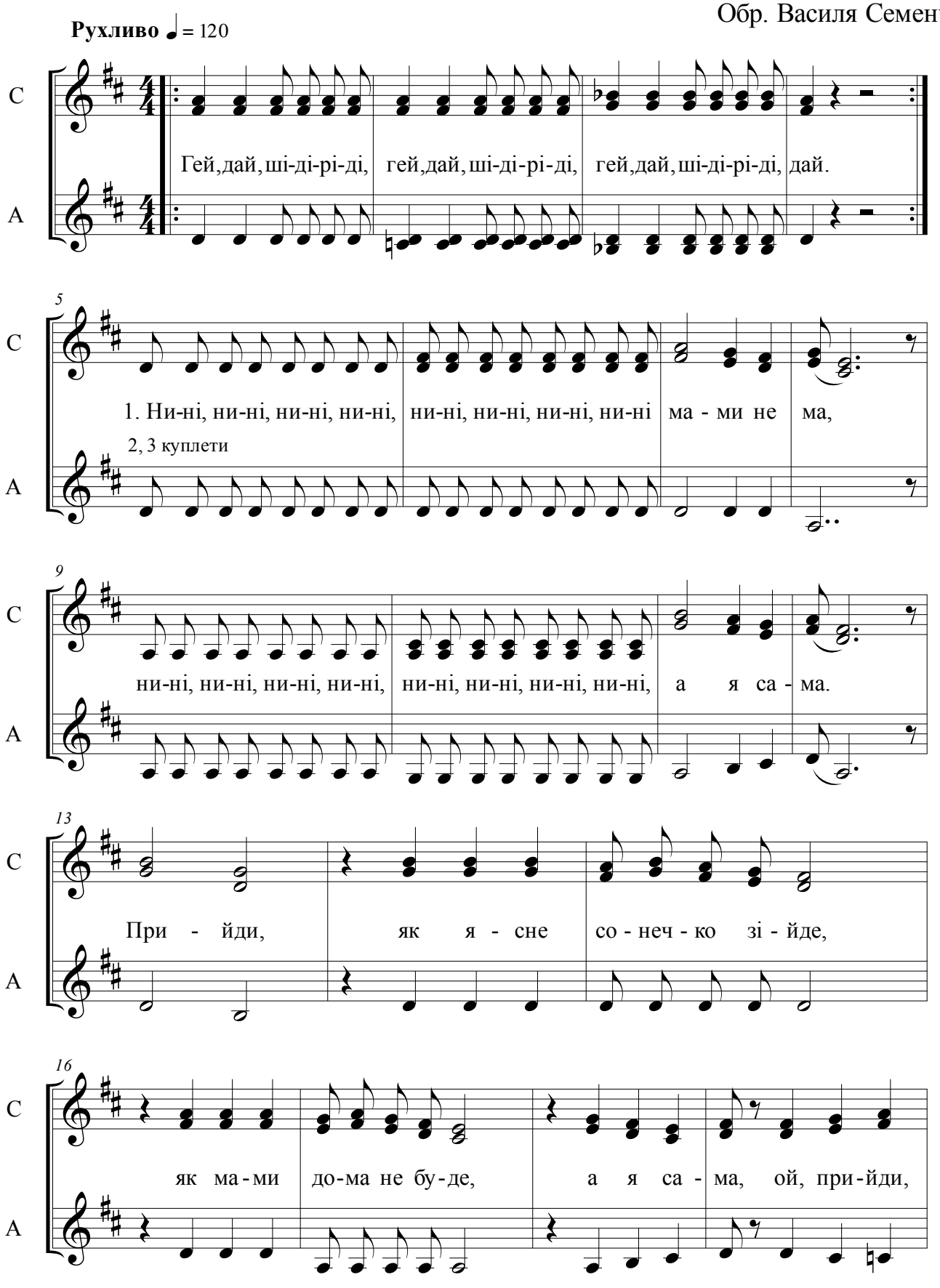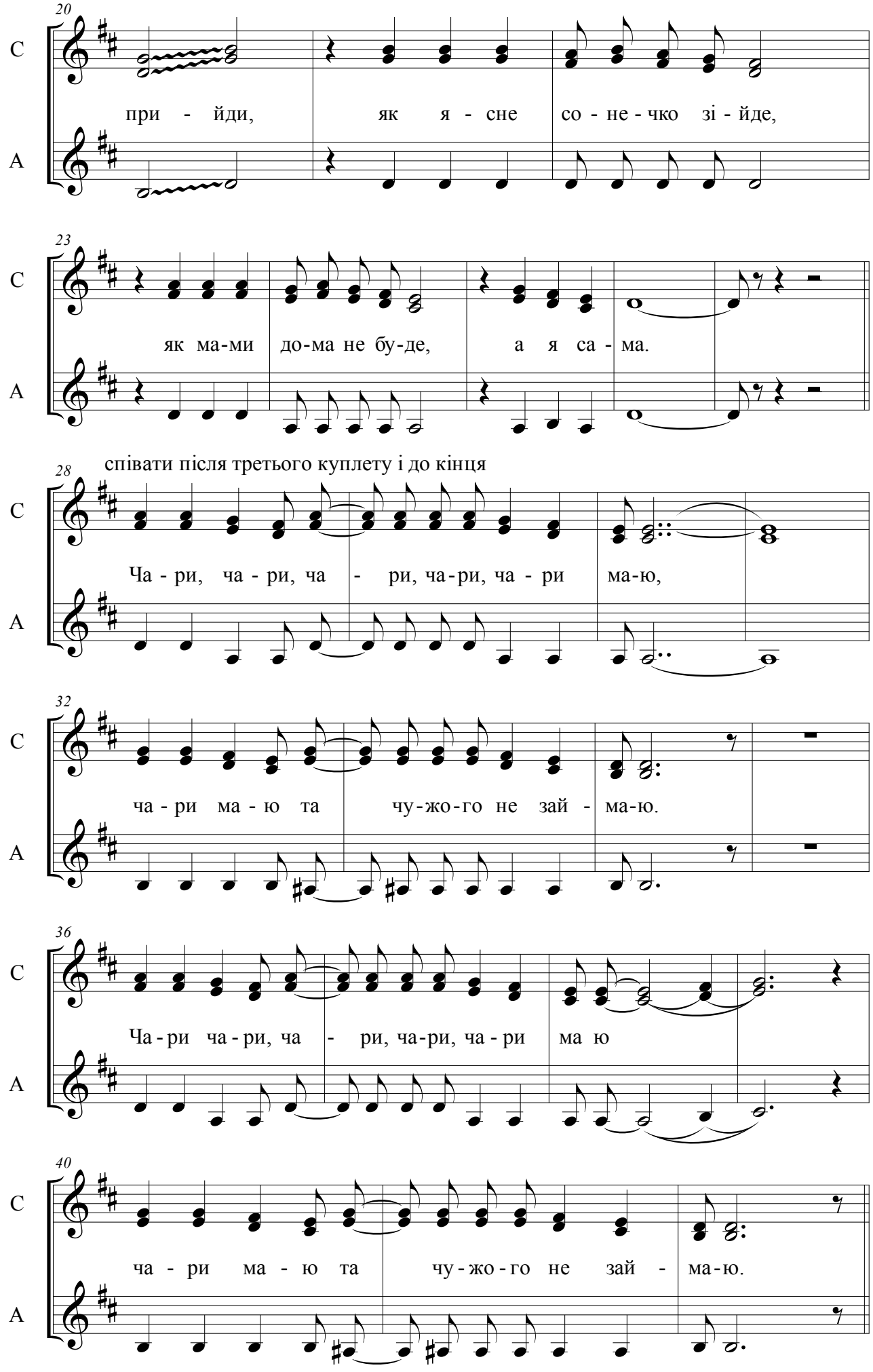


П*плескіт у долоні.
Т*тупання ногами.
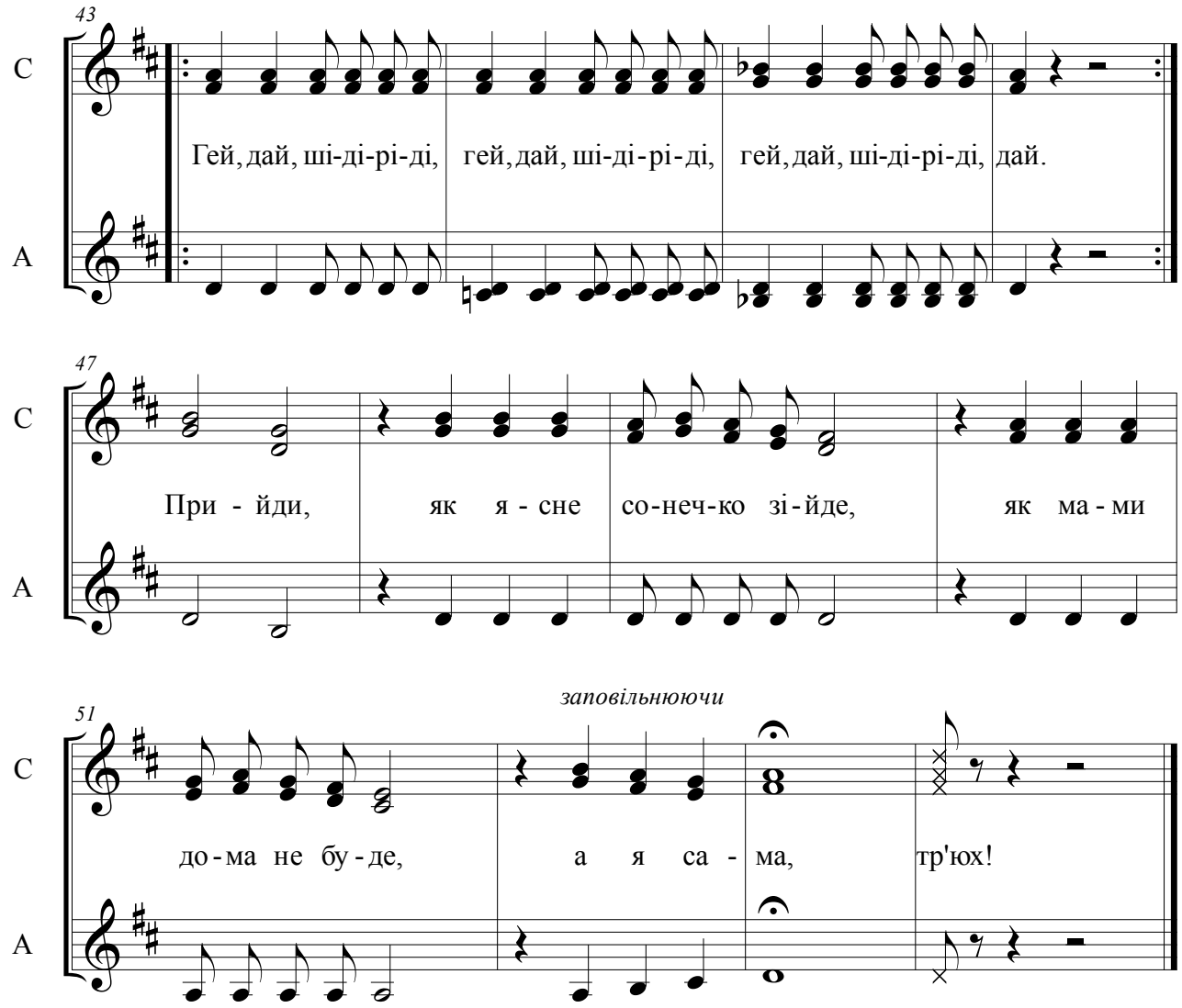
НИНІ МАМИ НЕМА

Українська народна пісня

Обр. Василя Семенчука




20
С
А
при - йди, як я - сне со - не - чко зі - йде,
23
С
А
як ма-ми до-ма не бу-де, а я са - ма.
28
співати після третього куплету і до кінця
С
А
Ча - ри, ча - ри, ча - ри, ча-ри, ча - ри ма-ю,
32
С
А
ча - ри ма - ю та чу-жо-го не зай - ма-ю.
36
С
А
Ча-ри ча-ри, ча - ри, ча-ри, ча - ри ма ю
40
С
А
ча - ри ма - ю та чу-жо-го не зай - ма-ю.


43
С
А
Гей, дай, ші-ді-рі-ді, гей, дай, ші-ді-рі-ді, гей, дай, ші-ді-рі-ді, дай.
47
При - йди, як я - сне со-неч-ко зі-йде, як ма - ми
заповільнюючи
51
до - ма не бу - де, а я са - ма, тр'юх!

2. Чую, чую, чую, чую
Чую, чую, чую, чую: тато встає,
А як він тут нас побачить
А як він тут нас побачить - лихо буде.
Ранок уже надходить,
І сонце сходить - прощай мене.

3. Нині, нині, нині, нині,
Нині, нині, нині, нині мами нема,
Нині, нині, нині, нині,
Нині, нині, нині, нині вдома сама.
Буду тебе кохати,
Щоб знала мати любов мою.

Чари, чари,
Чари, чари, чари маю,
Чари маю, та чужого не займаю.

Чари, чари,
Чари, чари, чари маю,
Чари маю, та чужого не займаю.
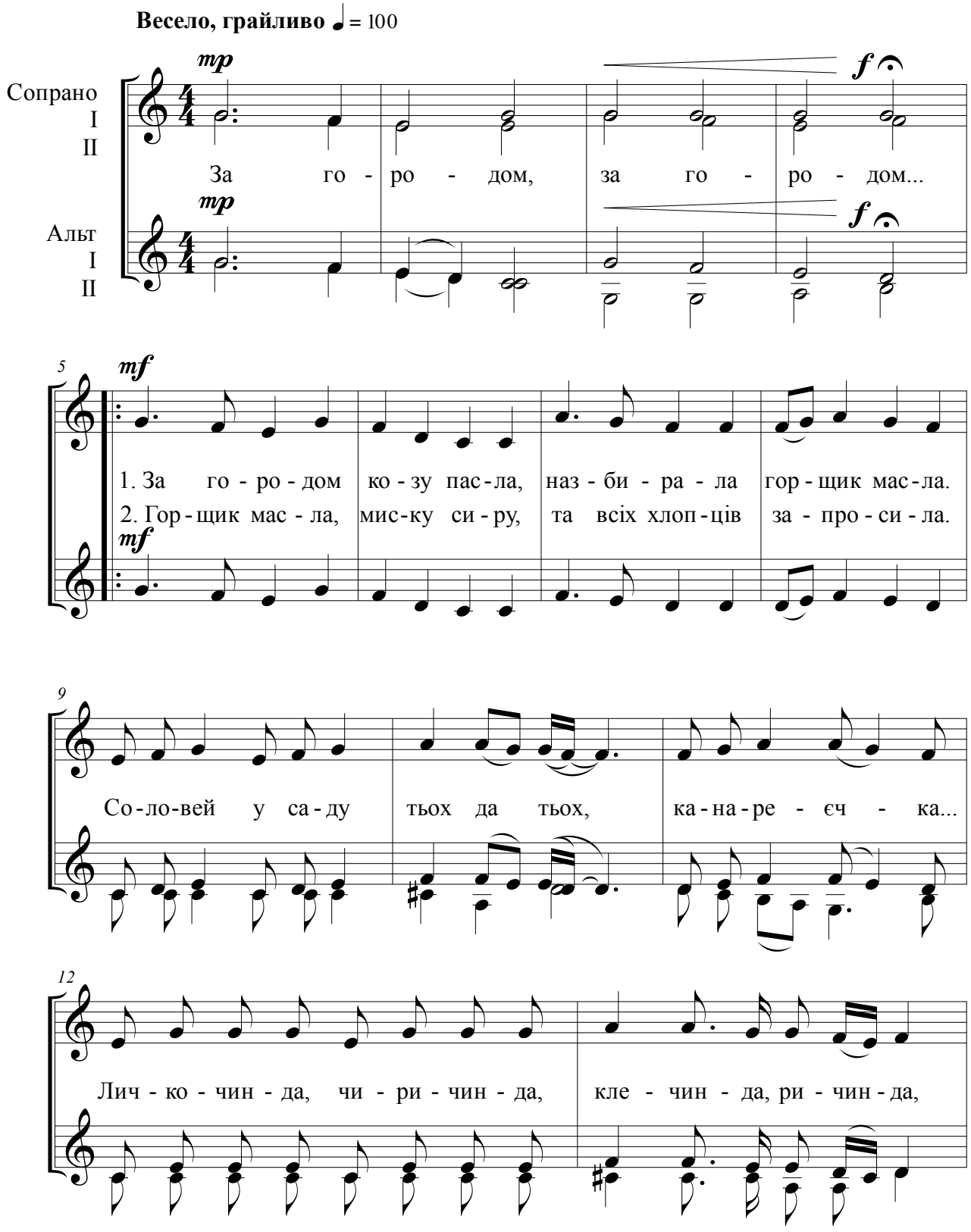
Гей, дай, шіді-ріді, гей, дай, шіді-ріді,
Гей, дай, шіді-ріді, дай.
Гей, дай, шіді-ріді, гей, дай, шіді-ріді,
Гей, дай, шіді-ріді, дай.
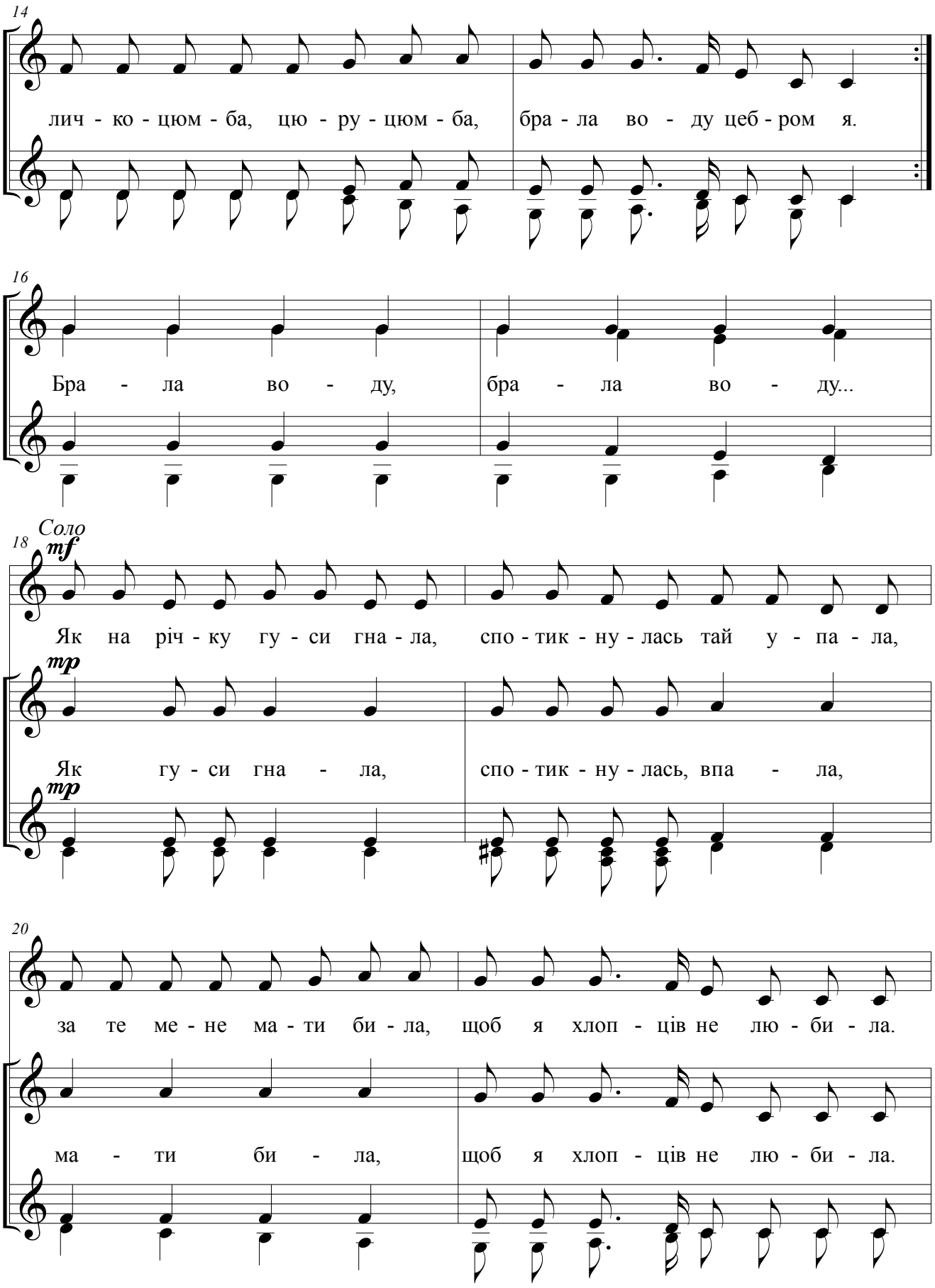
Прийди, як ясне сонечко зійде,
Як мами дома не буде, а я сама.
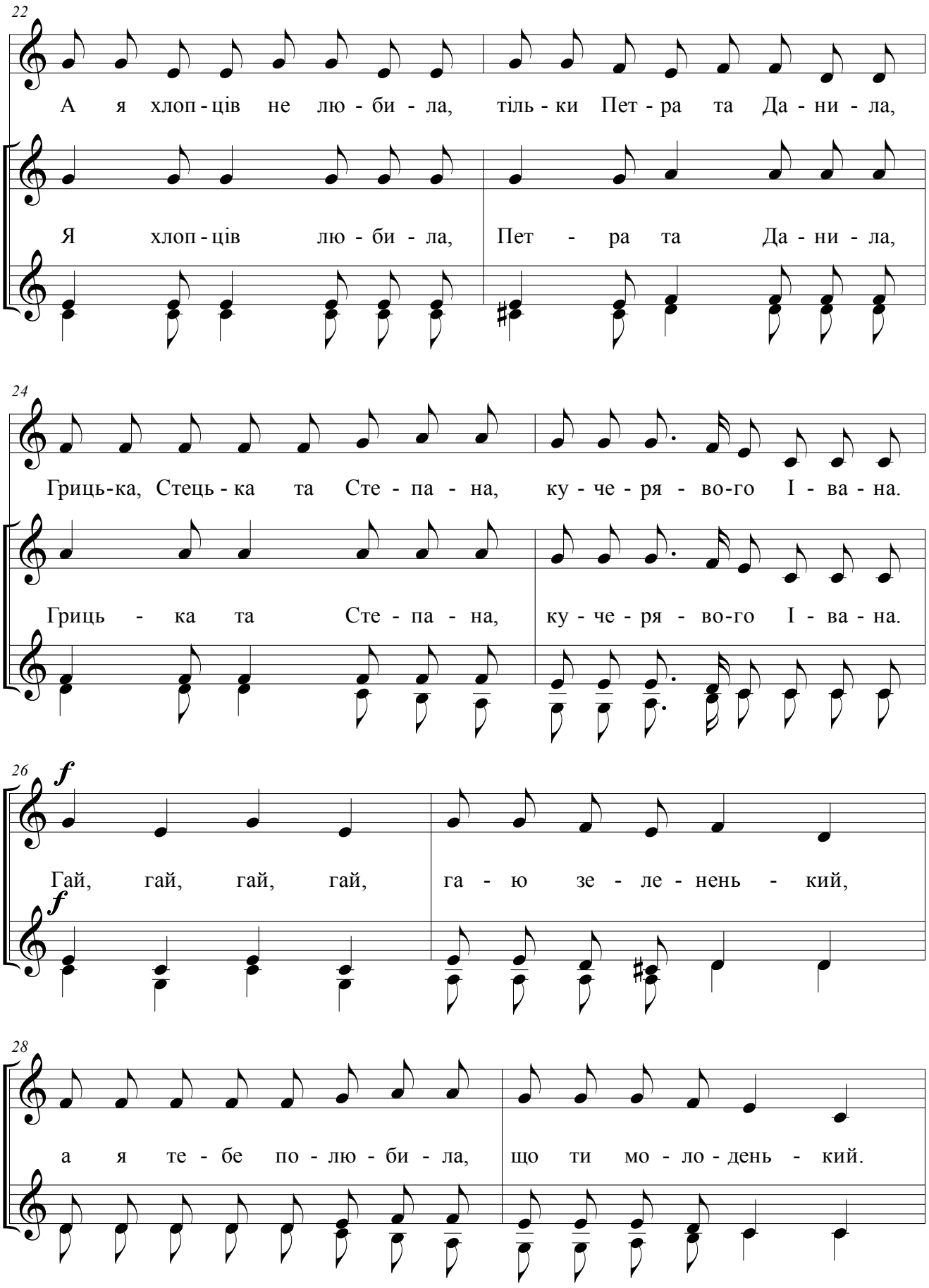
В'ЯЗАНКА
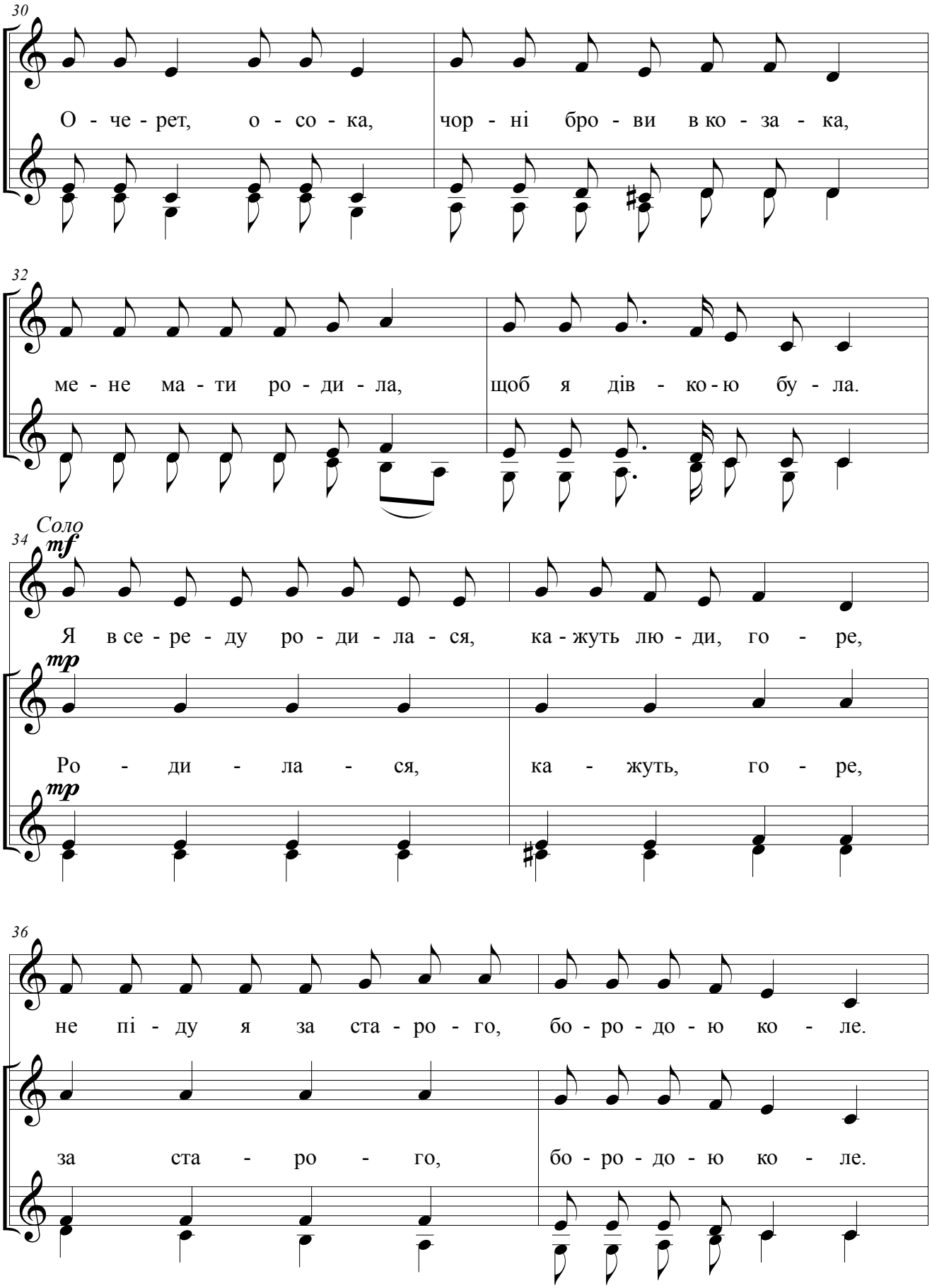
Українські народні жартівливі пісні
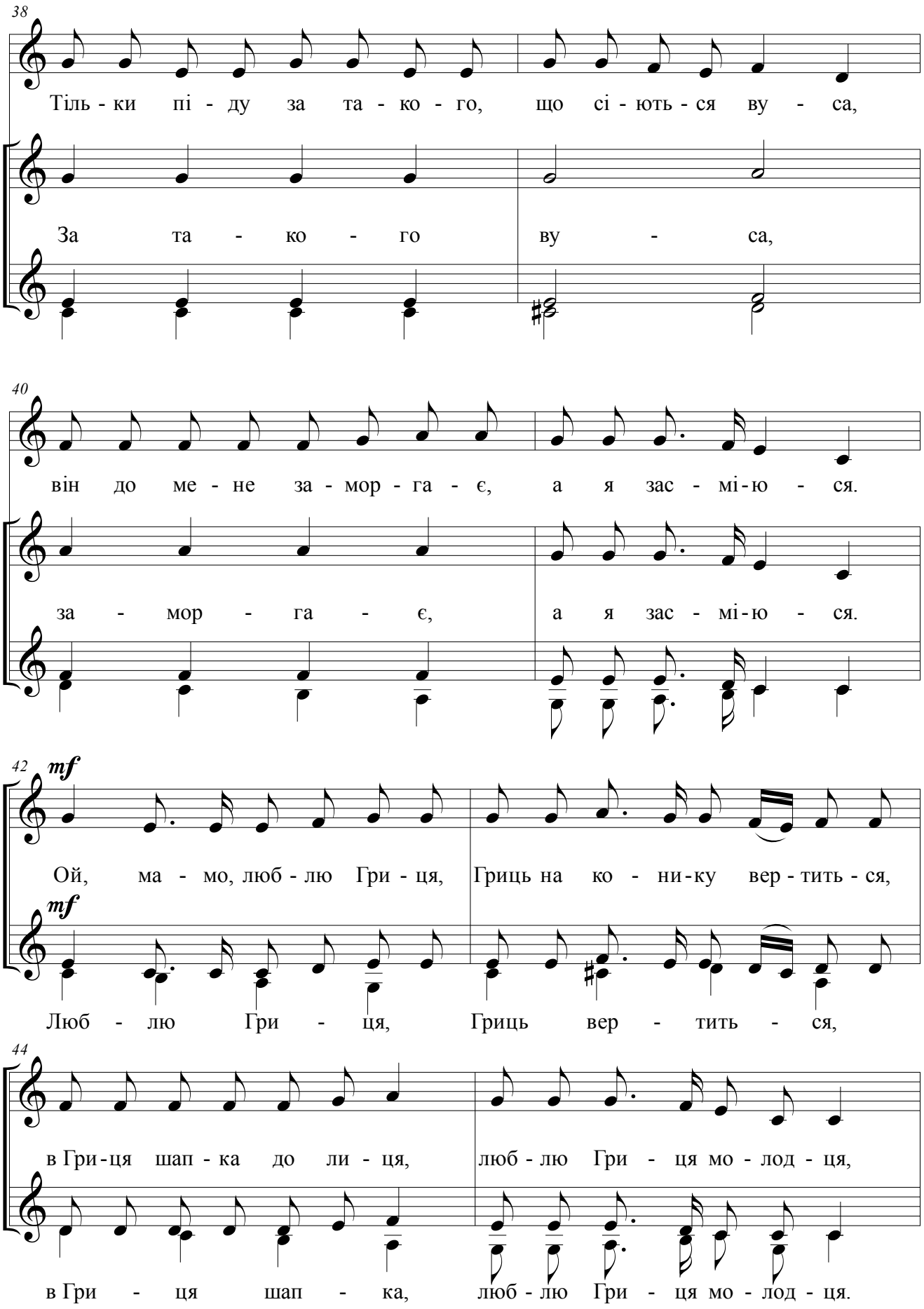
Обр. Василя Семенчука
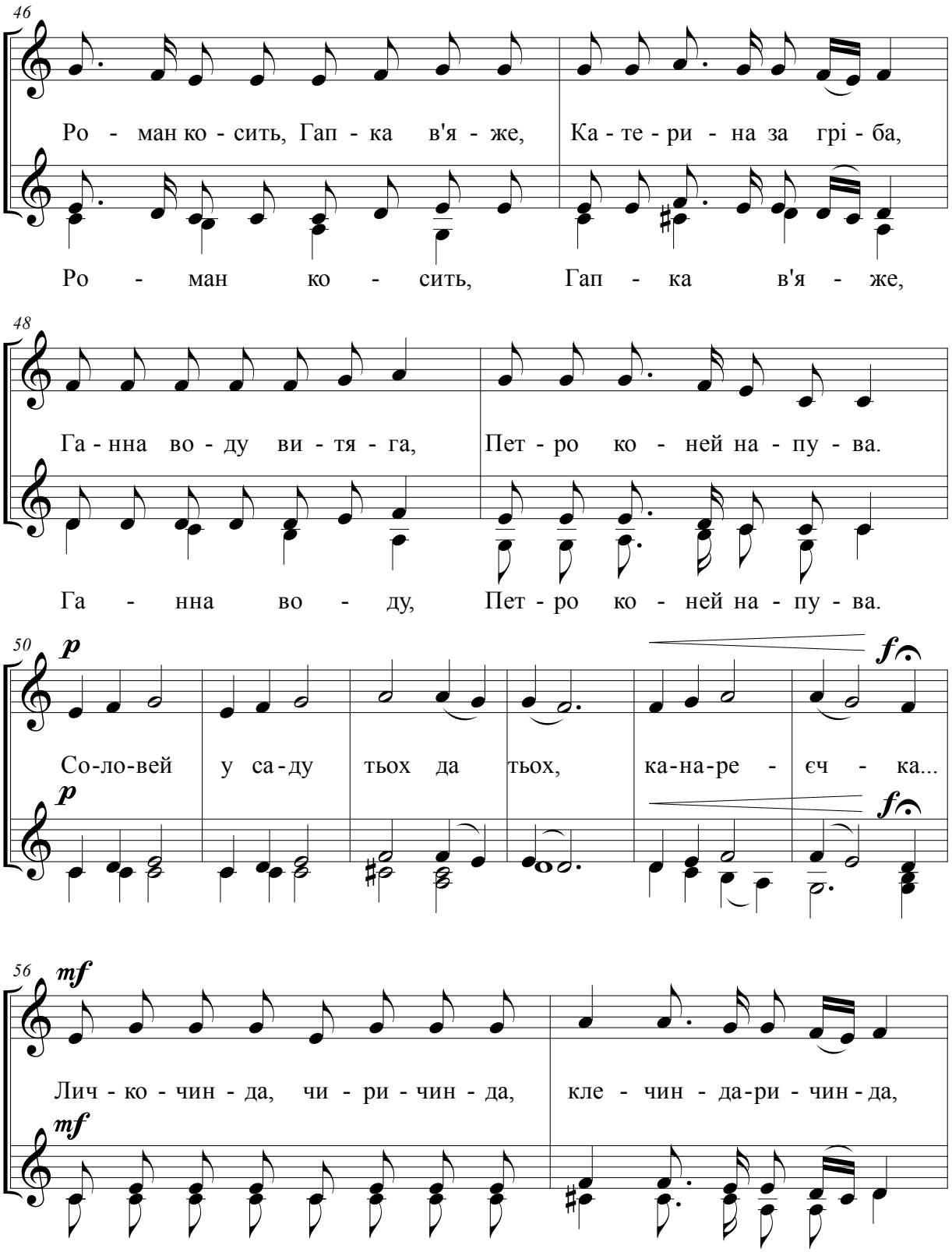


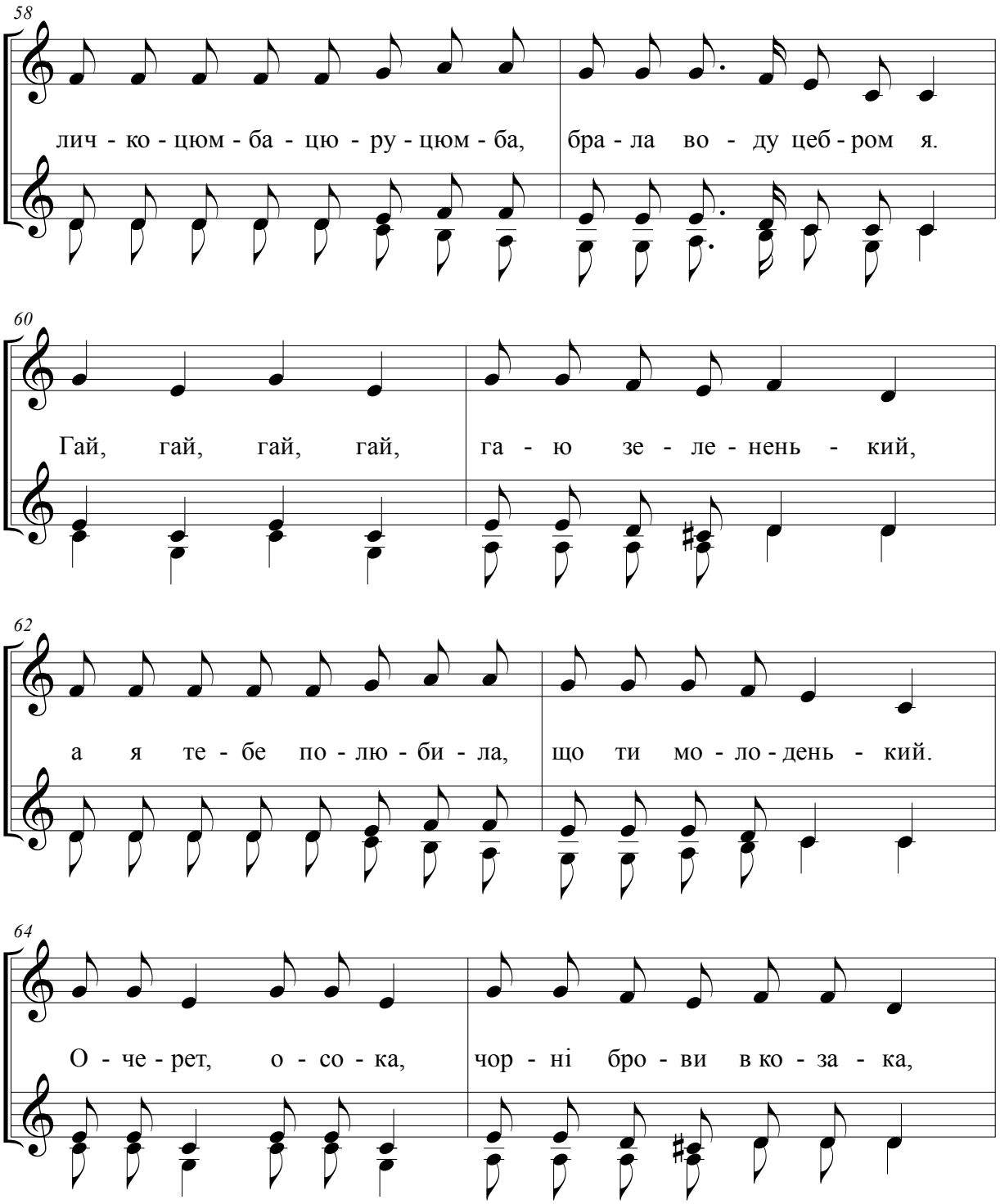

14
лич - ко - цюм - ба, цю - ру - цюм - ба, бра - ла во - ду цеб - ром я.
16
Бра - ла во - ду, бра - ла во - ду...
18
Соло
mf
Як на річ - ку гу - си гна - ла, спо - тик - ну - лась тай у - па - ла,
mp
Як гу - си гна - ла, спо - тик - ну - лась, впа - ла,
mp
20
за те ме - не ма - ти би - ла, щоб я хлоп - ців не лю - би - ла.
ма - ти би - ла, щоб я хлоп - ців не лю - би - ла.
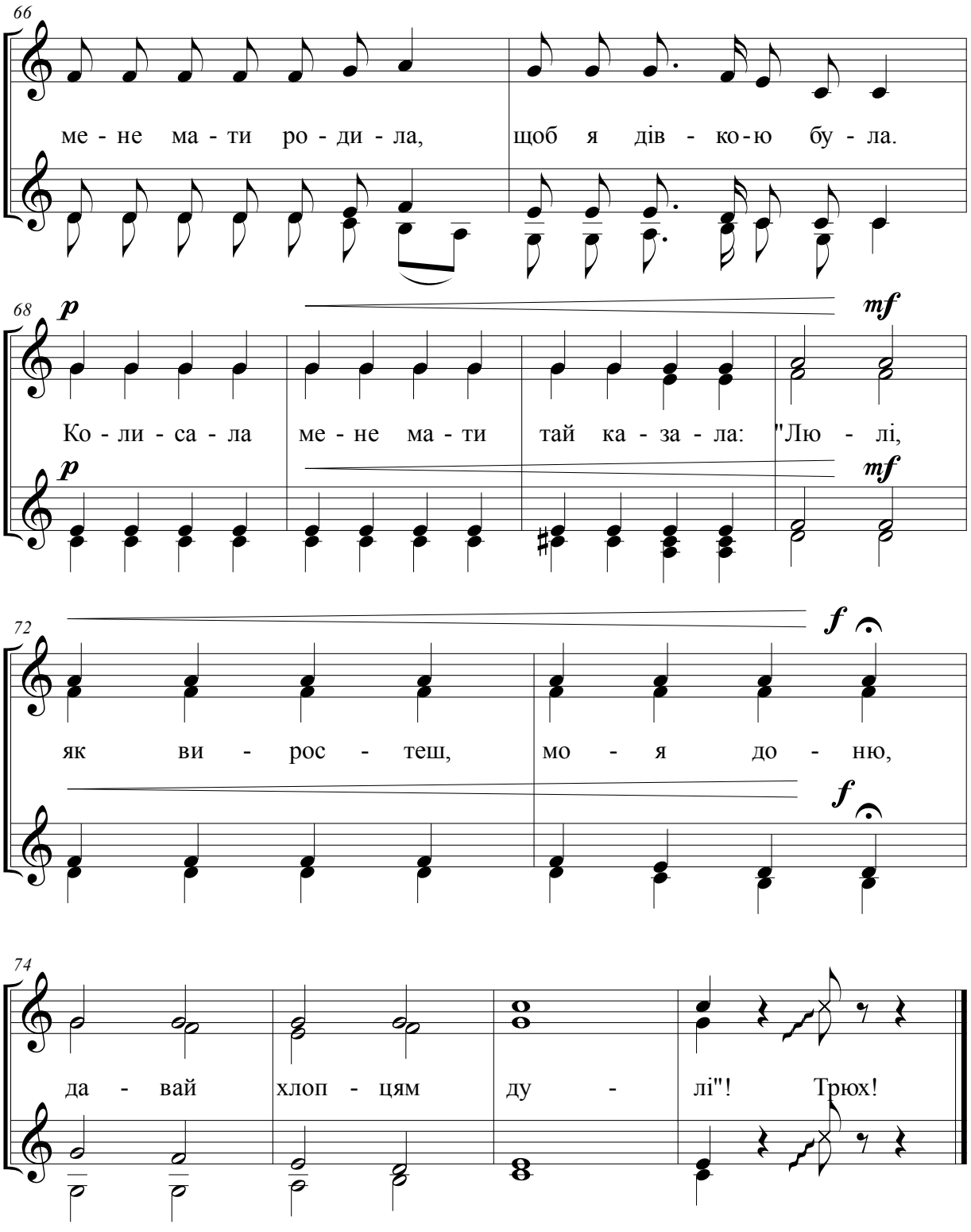

22
А я хлоп - ців не лю - би - ла, тіль - ки Пет - ра та Да - ни - ла,
Я хлоп - ців лю - би - ла, Пет - ра та Да - ни - ла,
24
Гриць-ка, Стець - ка та Сте - па - на, ку - че - ря - во-го І - ва - на.
Гриць - ка та Сте - па - на, ку - че - ря - во-го І - ва - на.
26
f
Гай, гай, гай, гай, га - ю зе - ле - нень - кий,
f
28
а я те - бе по - лю - би - ла, що ти мо - ло - день - кий.


30
О - че - рет, о - со - ка, чор - ні бро - ви в ко - за - ка,
32
ме - не ма - ти ро - ди - ла, щоб я дів - ко - ю бу - ла.
34
Соло
mf
Я в се - ре - ду ро - ди - ла - ся, ка - жуть лю - ди, го - ре,
mp
Ро - ди - ла - ся, ка - жуть, го - ре,
mp
36
не пі - ду я за ста - ро - го, бо - ро - до - ю ко - ле.
за ста - ро - го, бо - ро - до - ю ко - ле.


38
Тіль - ки пі - ду за та - ко - го, що сі - ють - ся ву - са,
За та - ко - го ву - са,
40
він до ме - не за - мор - га - є, а я зас - мі - ю - ся.
за - мор - га - є, а я зас - мі - ю - ся.
42
mf
Ой, ма - мо, люб - лю Гри - ця, Гриць на ко - ни - ку вер - тить - ся,
mf
Люб - лю Гри - ця, Гриць вер - тить - ся,
44
в Гри - ця шап - ка до ли - ця, люб - лю Гри - ця мо - лод - ця,
в Гри - ця шап - ка, люб - лю Гри - ця мо - лод - ця.


46
Ро - ман ко - сить, Гап - ка в'я - же, Ка - те - ри - на за грі - ба,
Ро - ман ко - сить, Гап - ка в'я - же,
48
Га - нна во - ду ви - тя - га, Пет - ро ко - ней на - пу - ва.
Га - нна во - ду, Пет - ро ко - ней на - пу - ва.
50
p
f
Со-ло-вей у са-ду тьох да тьох, ка-на-ре - єч - ка...
p
f
56
mf
Лич - ко - чин - да, чи - ри - чин - да, кле - чин - да-ри - чин - да,
mf


58
лич - ко - цюм - ба - цю - ру - цюм - ба, бра - ла во - ду цеб - ром я.
60
Гай, гай, гай, гай, га - ю зе - ле - нень - кий,
62
а я те - бе по - лю - би - ла, що ти мо - ло - день - кий.
64
О - че - рет, о - со - ка, чор - ні бро - ви в ко - за - ка,


66
ме - не ма - ти ро - ди - ла, щоб я дів - ко - ю бу - ла.
68
p
mf
Ко - ли - са - ла ме - не ма - ти тай ка - за - ла: "Лю - лі,
72
f
як ви - рос - теш, мо - я до - ню,
74
да - вай хлоп - цям ду - лі"! Трюх!

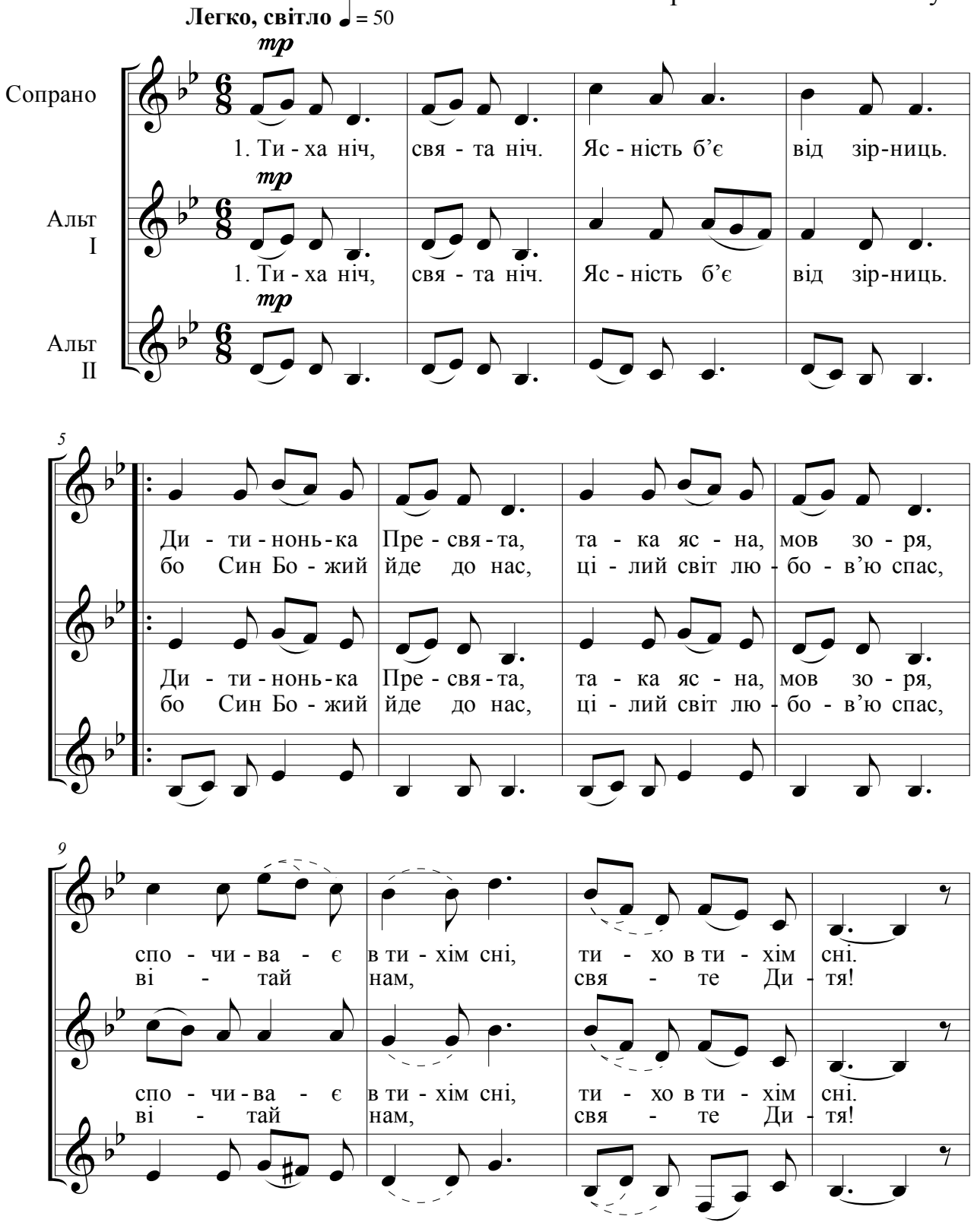
ТИХА НІЧ
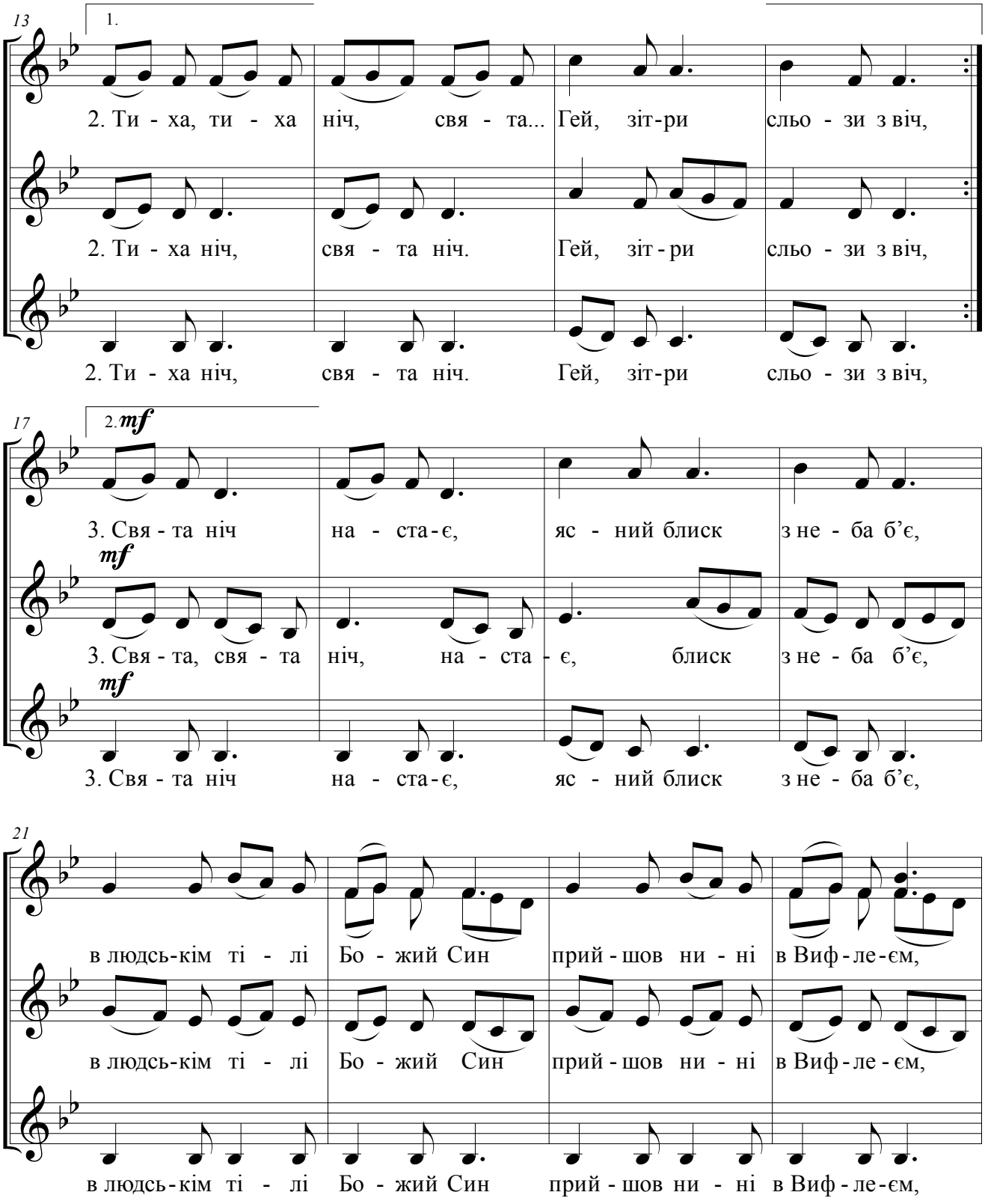
Християнська різдвяна пісня
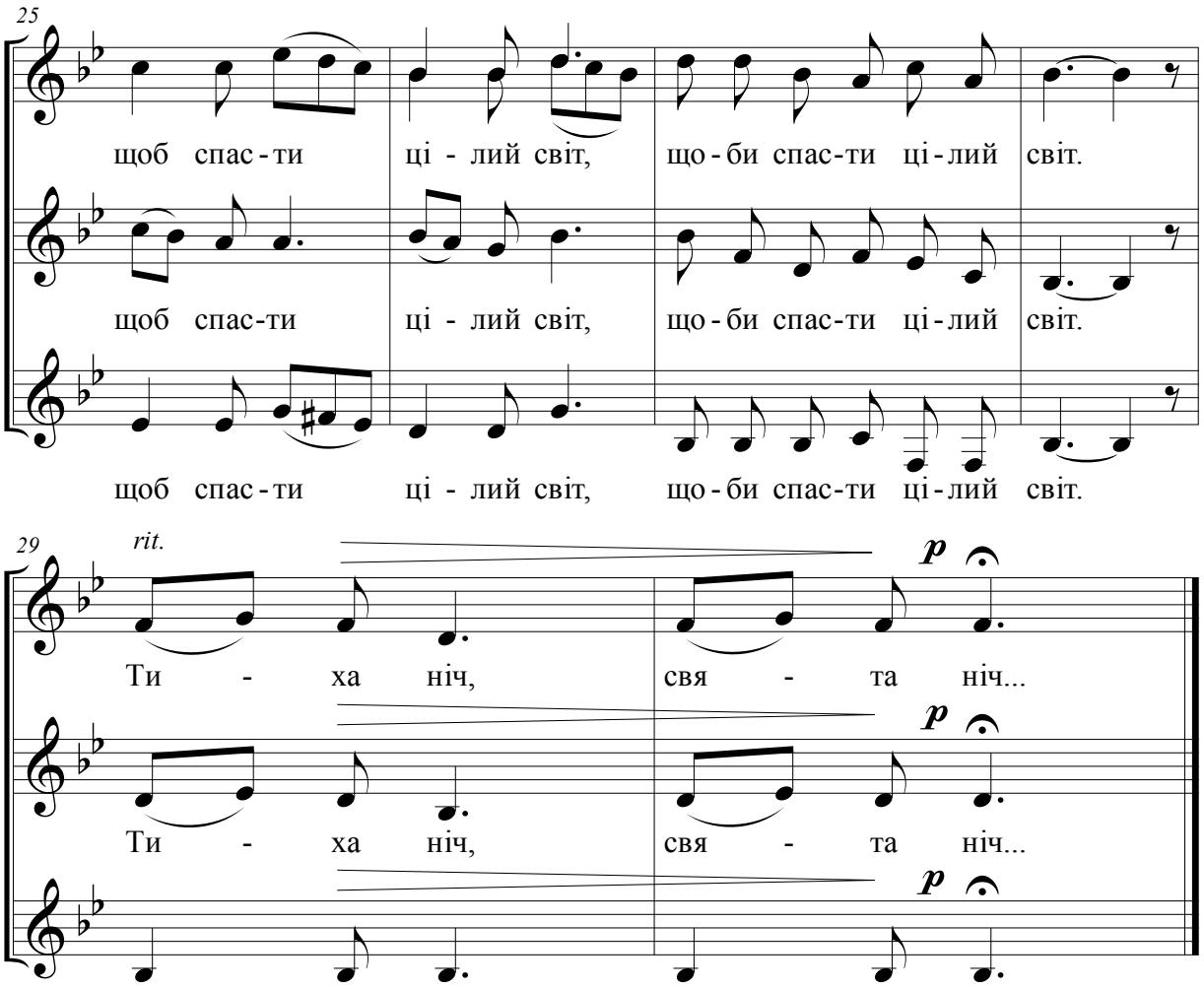
Муз. Франца Грубера

Сл. Йозефа Мора

Аранж. Василя Семенчука

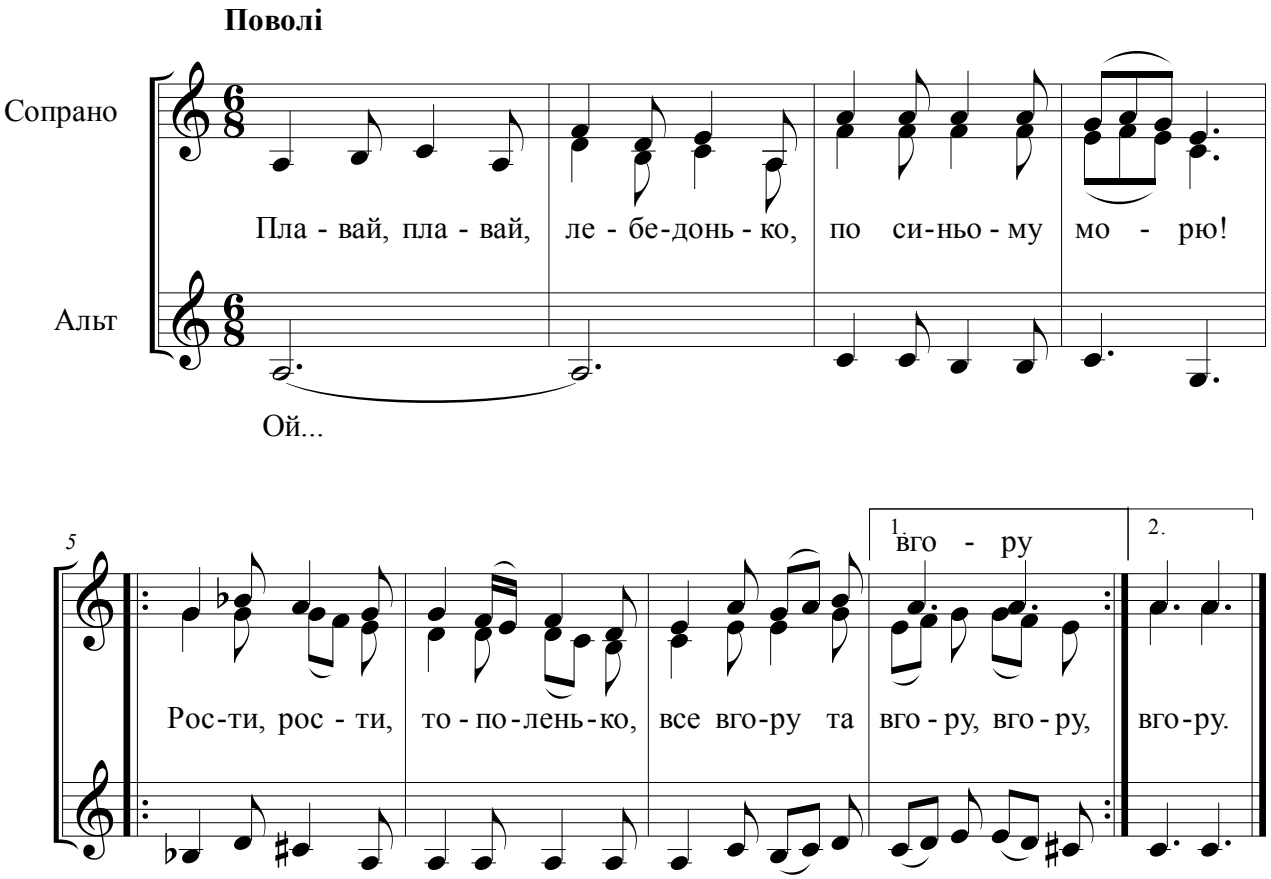



13
1.
2. Ти - ха, ти - ха ніч, свя - та... Гей, зіт-ри сльо - зи з віч,
2. Ти - ха ніч, свя - та ніч. Гей, зіт - ри сльо - зи з віч,
2. Ти - ха ніч, свя - та ніч. Гей, зіт-ри сльо - зи з віч,
17
2. mf
3. Свя - та ніч на - ста-є, яс - ний блиск з не - ба б'є,
mf
3. Свя - та, свя - та ніч, на - ста - є, блиск з не - ба б'є,
mf
3. Свя - та ніч на - ста-є, яс - ний блиск з не - ба б'є,
21
в людсь-кім ті - лі Бо - жий Син прий - шов ни - ні в Виф - ле-єм,
в людсь-кім ті - лі Бо - жий Син прий - шов ни - ні в Виф - ле - єм,
в людсь - кім ті - лі Бо - жий Син прий - шов ни - ні в Виф - ле-єм,


25
щоб спас-ти ці - лий світ, що-би спас-ти ці-лий світ.
щоб спас-ти ці - лий світ, що-би спас-ти ці-лий світ.
щоб спас-ти ці - лий світ, що-би спас-ти ці-лий світ.
29
rit.
p
Ти - ха ніч, свя - та ніч...
p
Ти - ха ніч, свя - та ніч...
p

ПЛАВАЙ, ПЛАВАЙ, ЛЕБЕДОНЬКО

Музика Василя Семенчука
Слова Тараса Шевченка



Плавай, плавай, лебедонько,
По синьому морю!
Рости, рости, тополенько,
Все вгору та вгору.

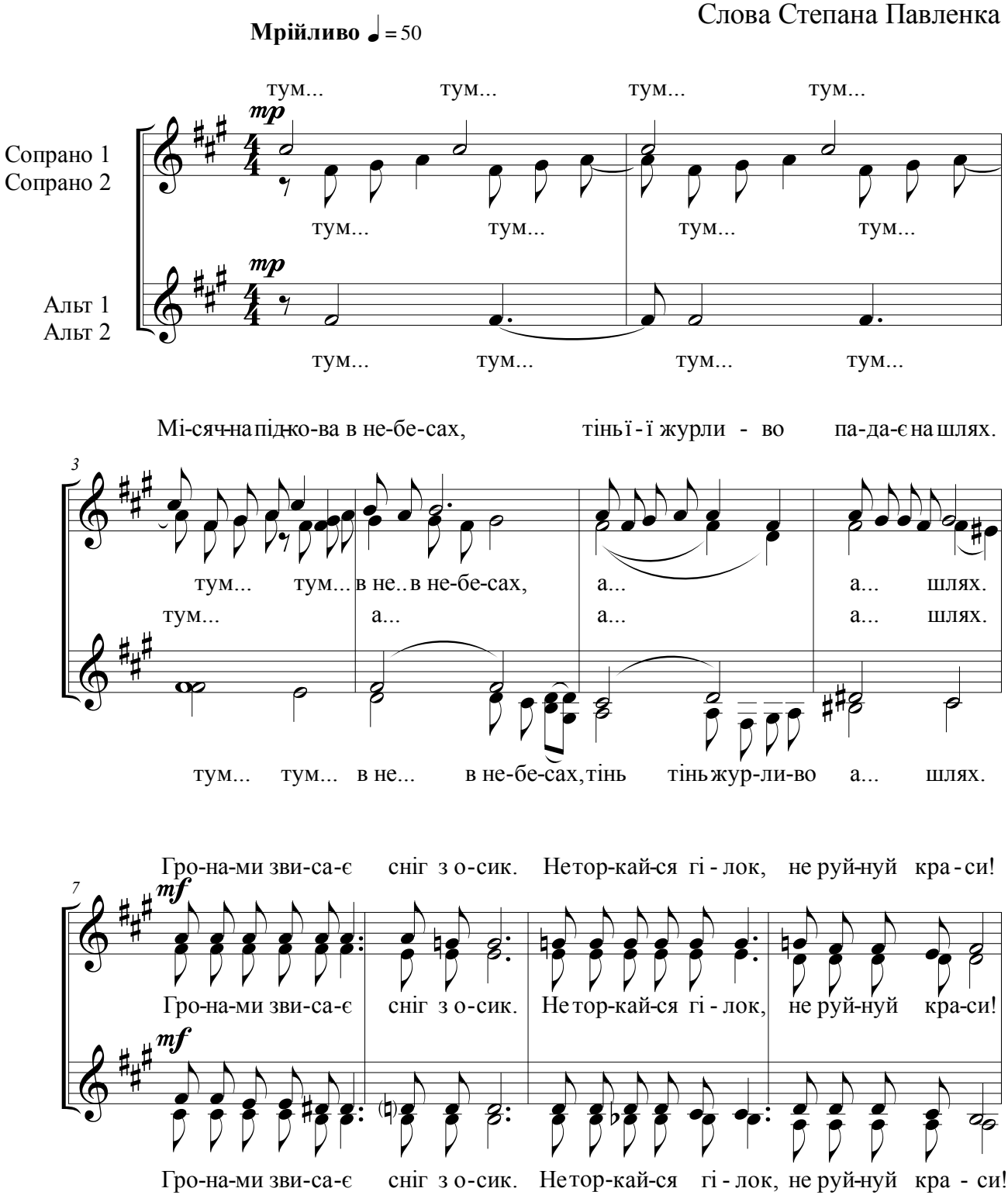
Рости гнучка та висока
До самої хмари,
Спитай Бога чи діжду я,
Чи не діжду пари?
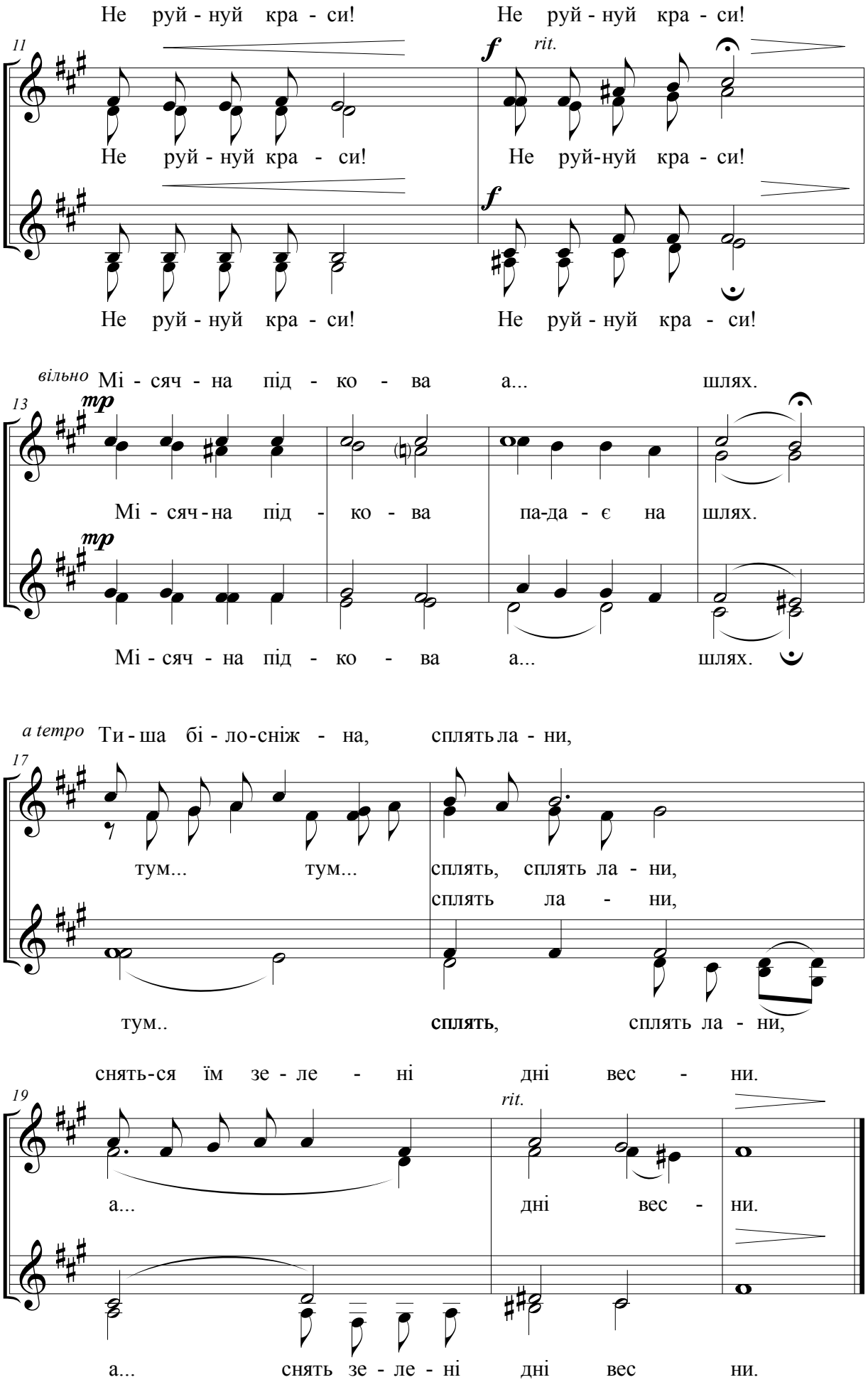
Рости, рости, подивися
За синєє море,
По тім боці - моя доля,
По сім боці - горе...

НІЧ

Музика Василя Семенчука

Слова Степана Павленка
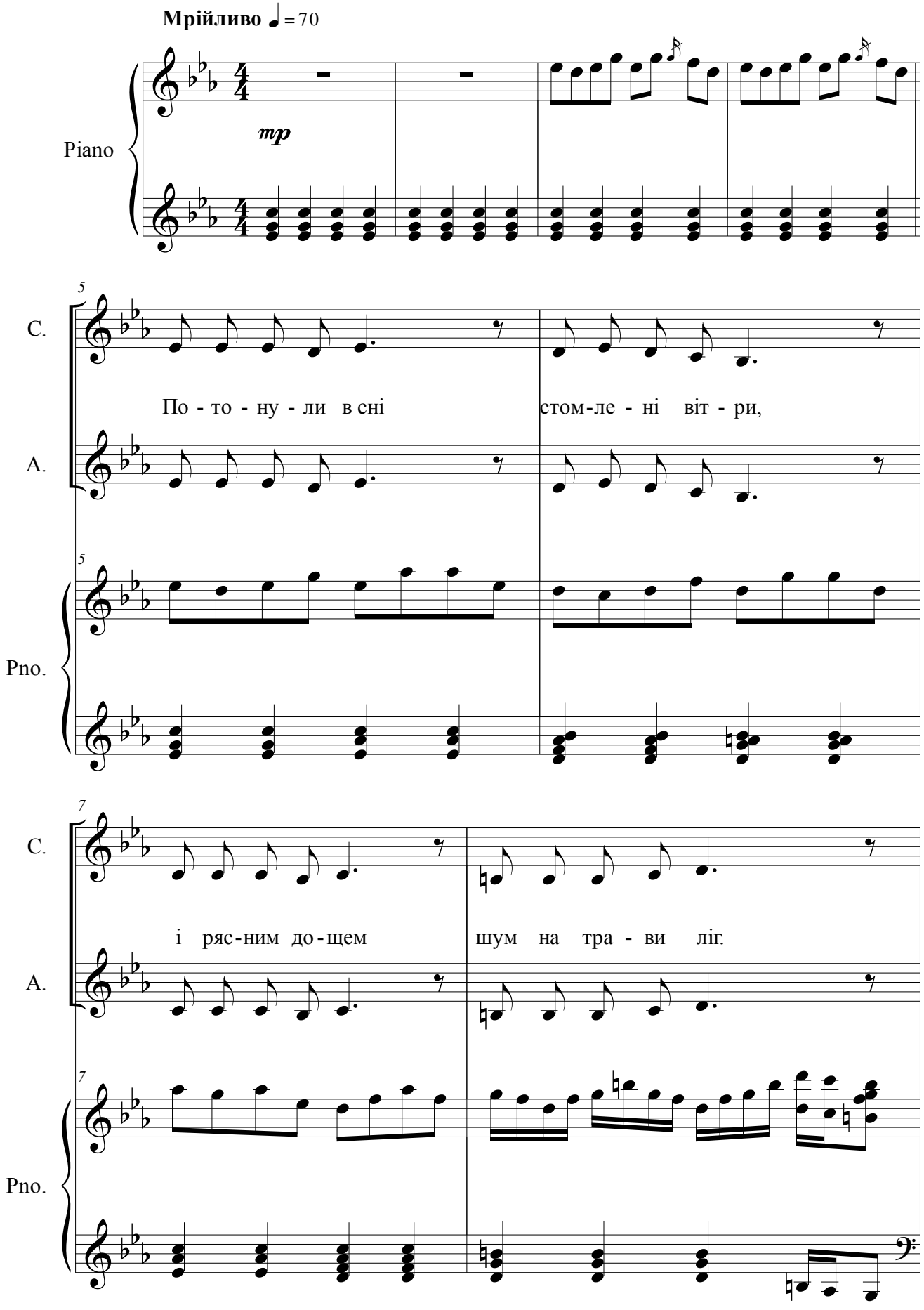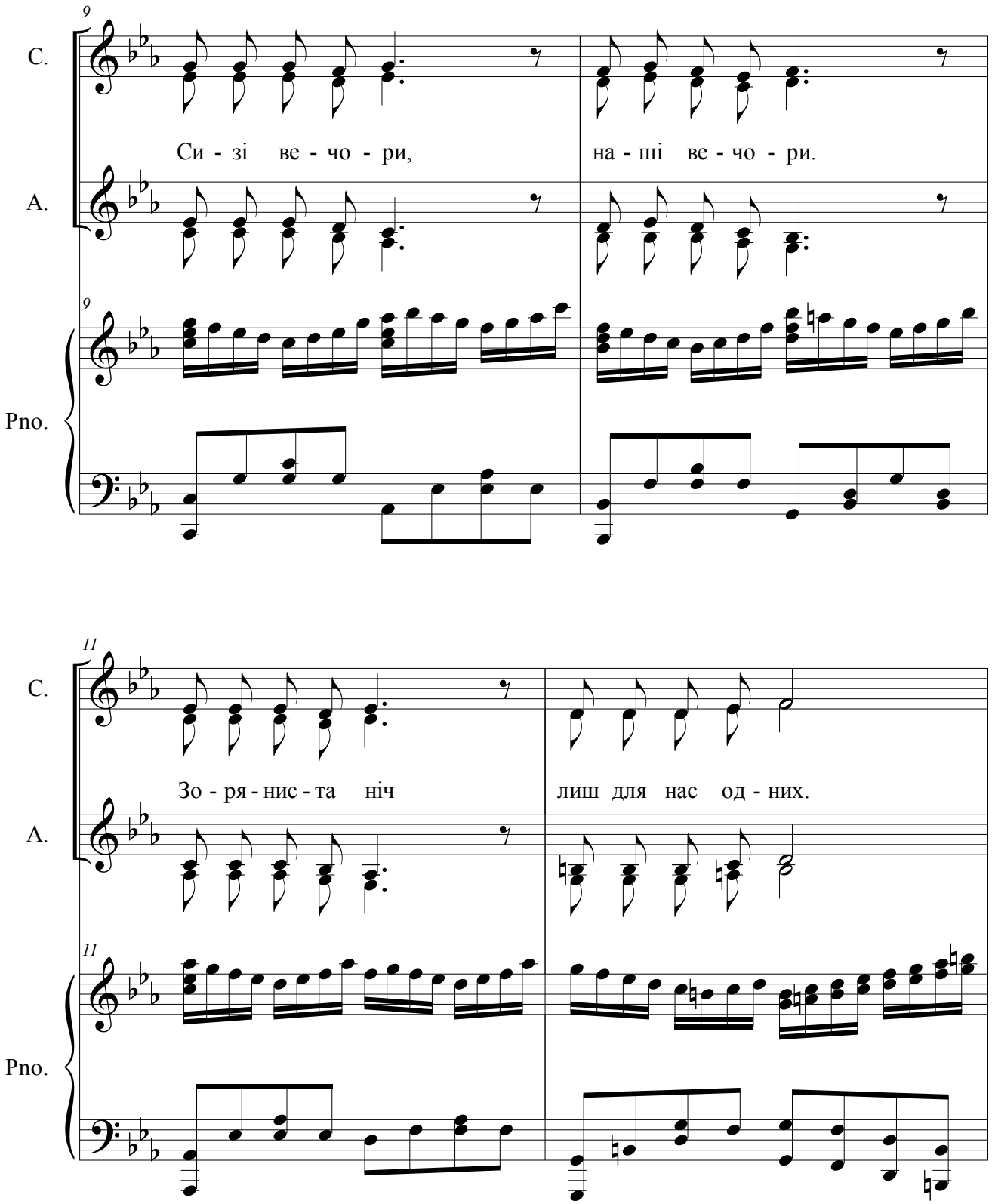



Не руй - нуй кра - си!
Не руй - нуй кра - си!
11
f
rit.
Не руй - нуй кра - си!
Не руй-нуй кра - си!
f
Не руй - нуй кра - си!
Не руй - нуй кра - си!
вільно
Мі - сяч - на під - ко - ва а... шлях.
13
mp
Мі - сяч - на під - ко - ва па-да - є на шлях.
mp
Мі - сяч - на під - ко - ва а... шлях.
a tempo
Ти - ша бі - ло - сніж - на, сплять ла - ни,
17
тум... тум... сплять, сплять ла - ни,
сплять ла - ни,
тум.. сплять, сплять ла - ни,
снять-ся їм зе - ле - ні дні вес - ни.
19
rit.
а... дні вес - ни.
а... снять зе - ле - ні дні вес ни.
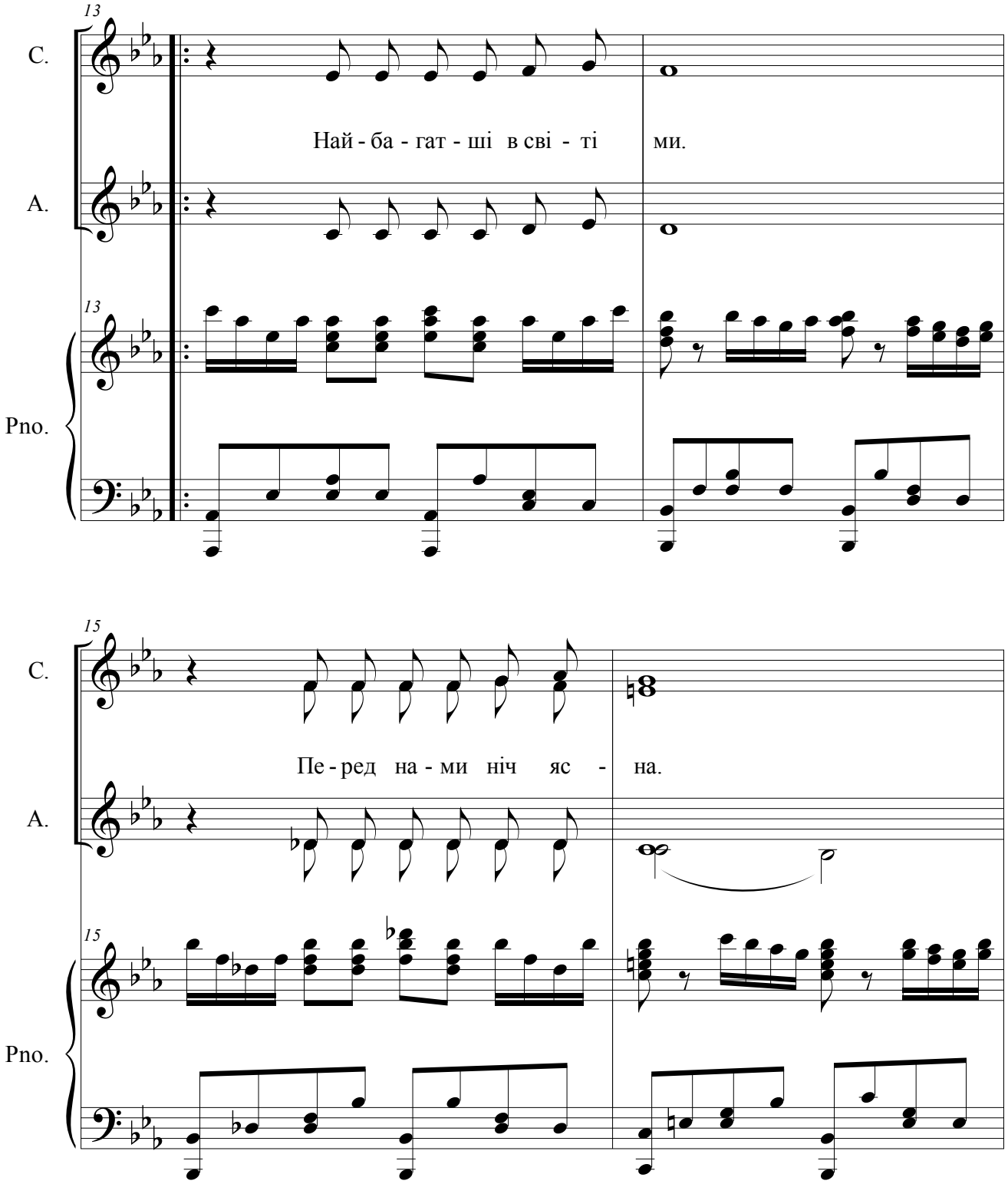
ПІСНЯ НОЧІ

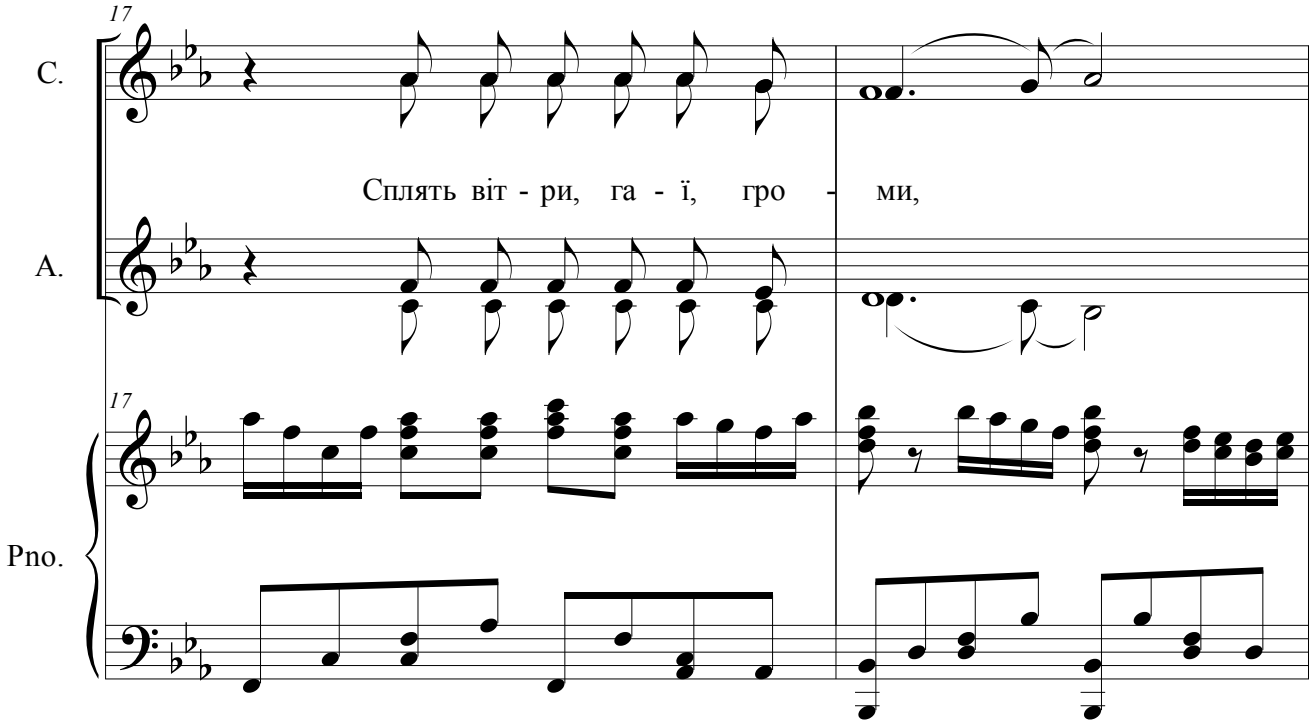
Муз. Василя Семенчука

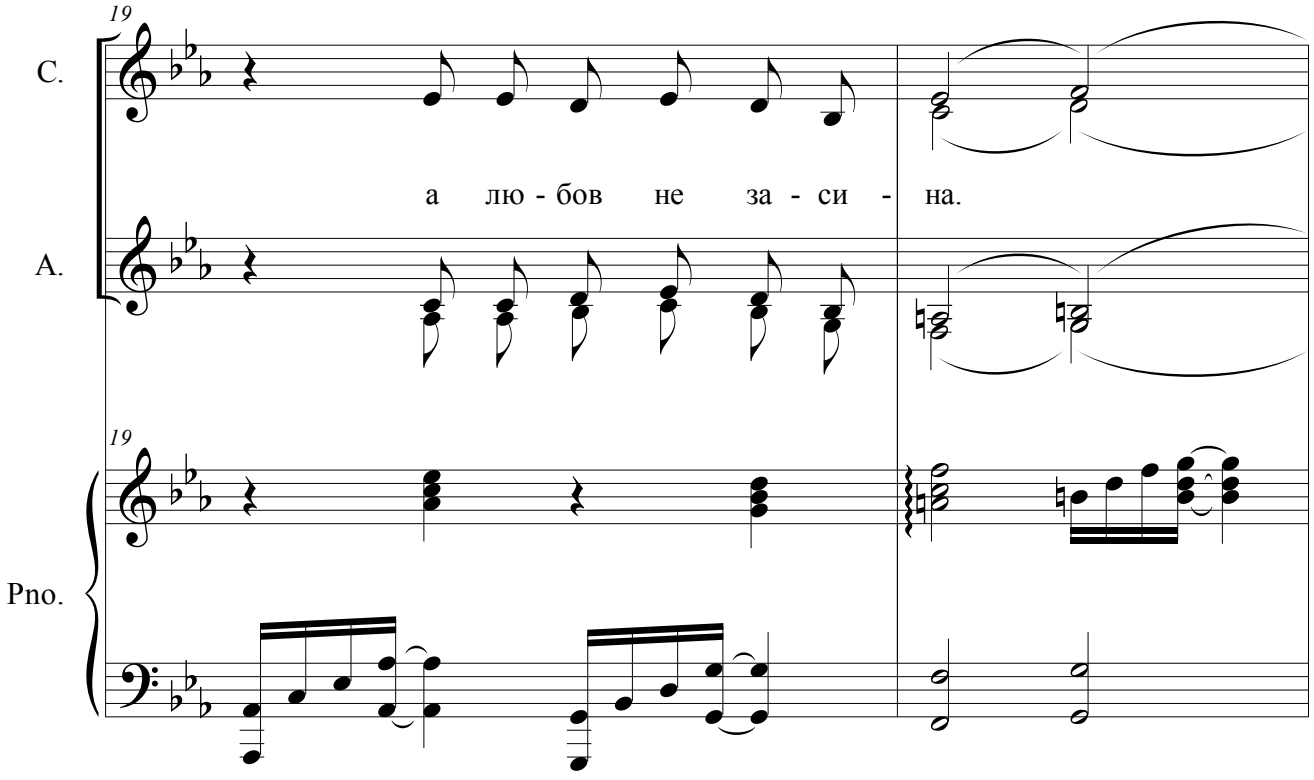
Сл. Степана Павленка
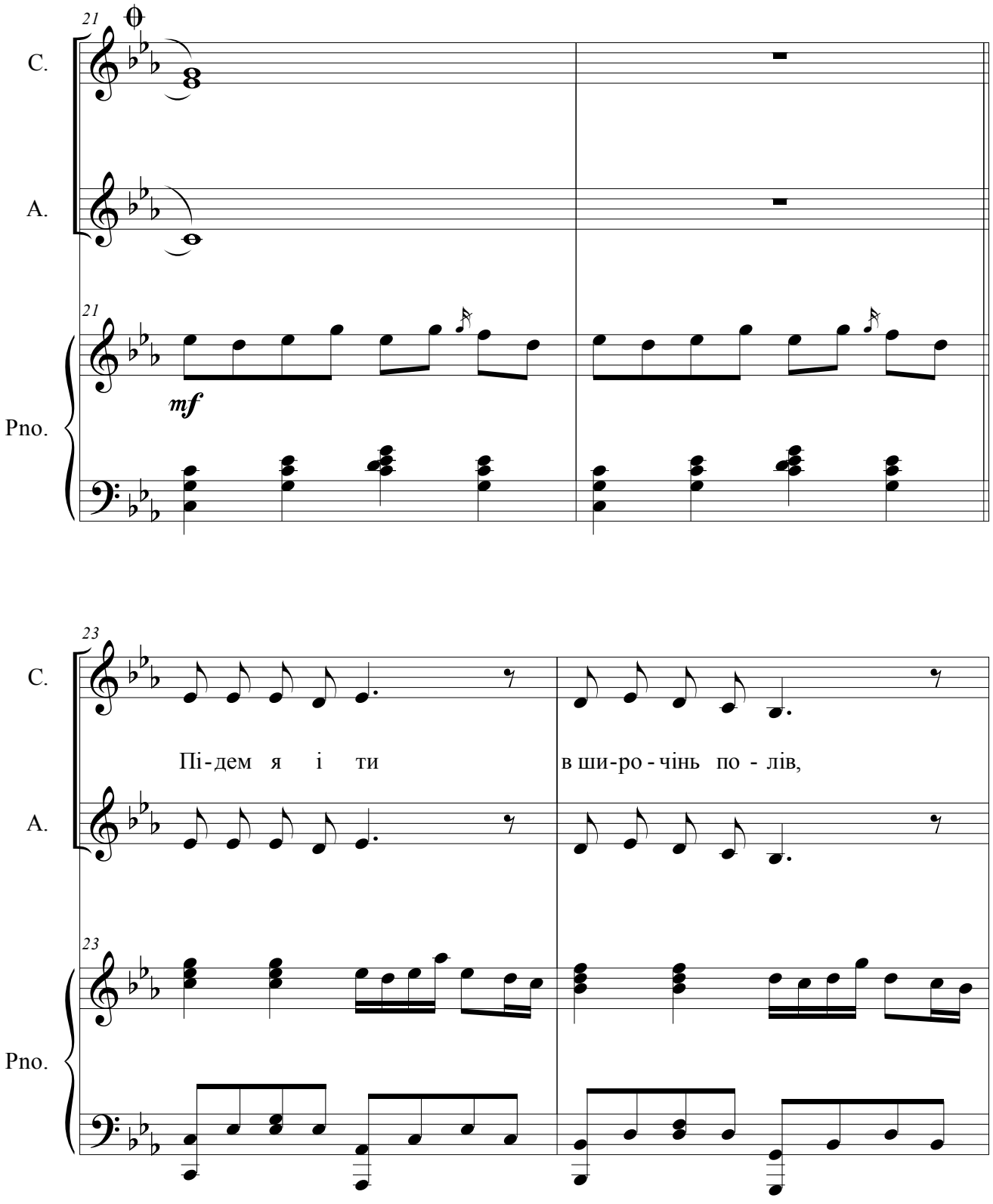


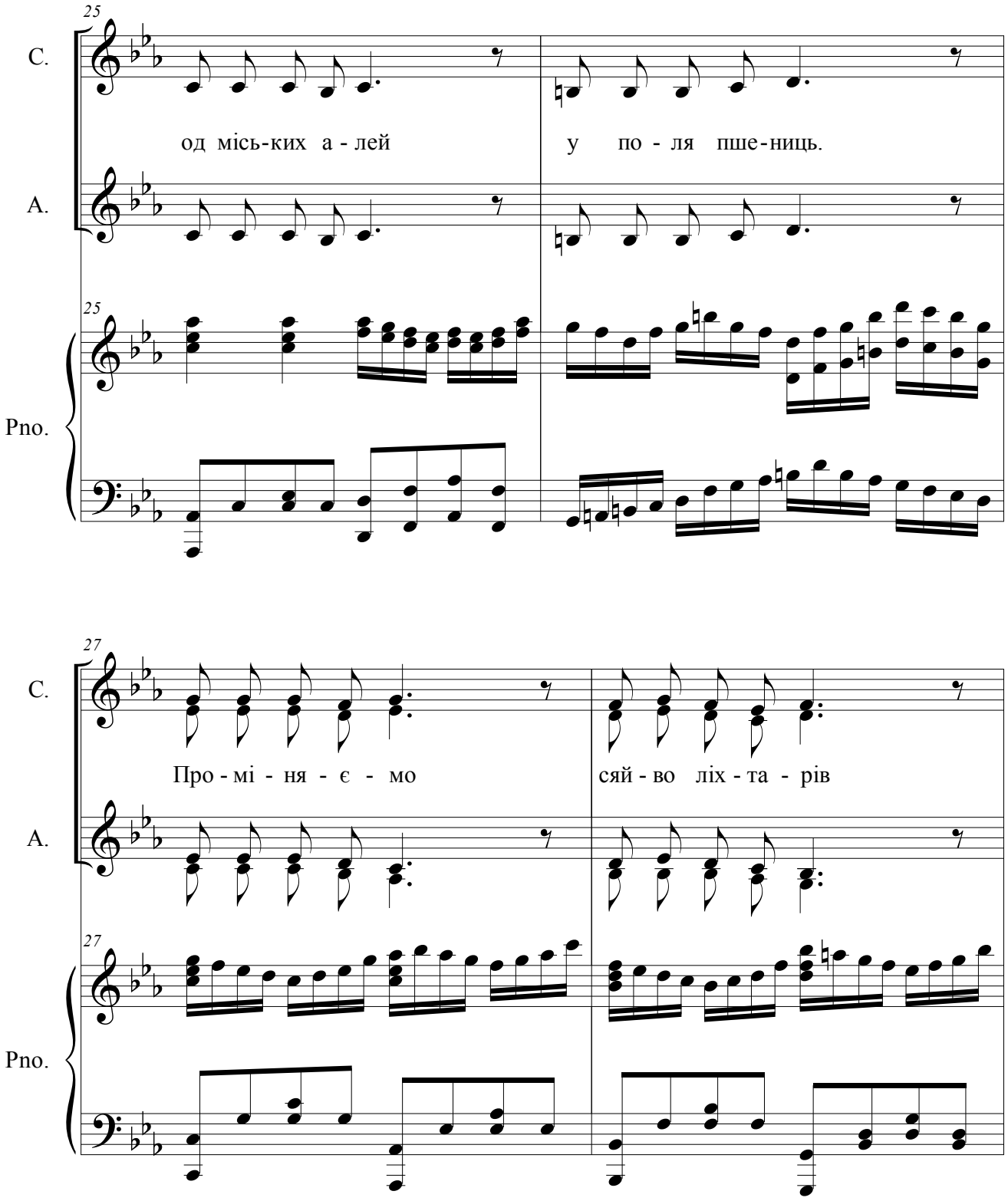

9
C.
Си - зі ве - чо - ри,
на - ші ве - чо - ри.
A.
9
Pno.
11
C.
Зо - ря - нис - та ніч
лиш для нас од - них.
A.
11
Pno.
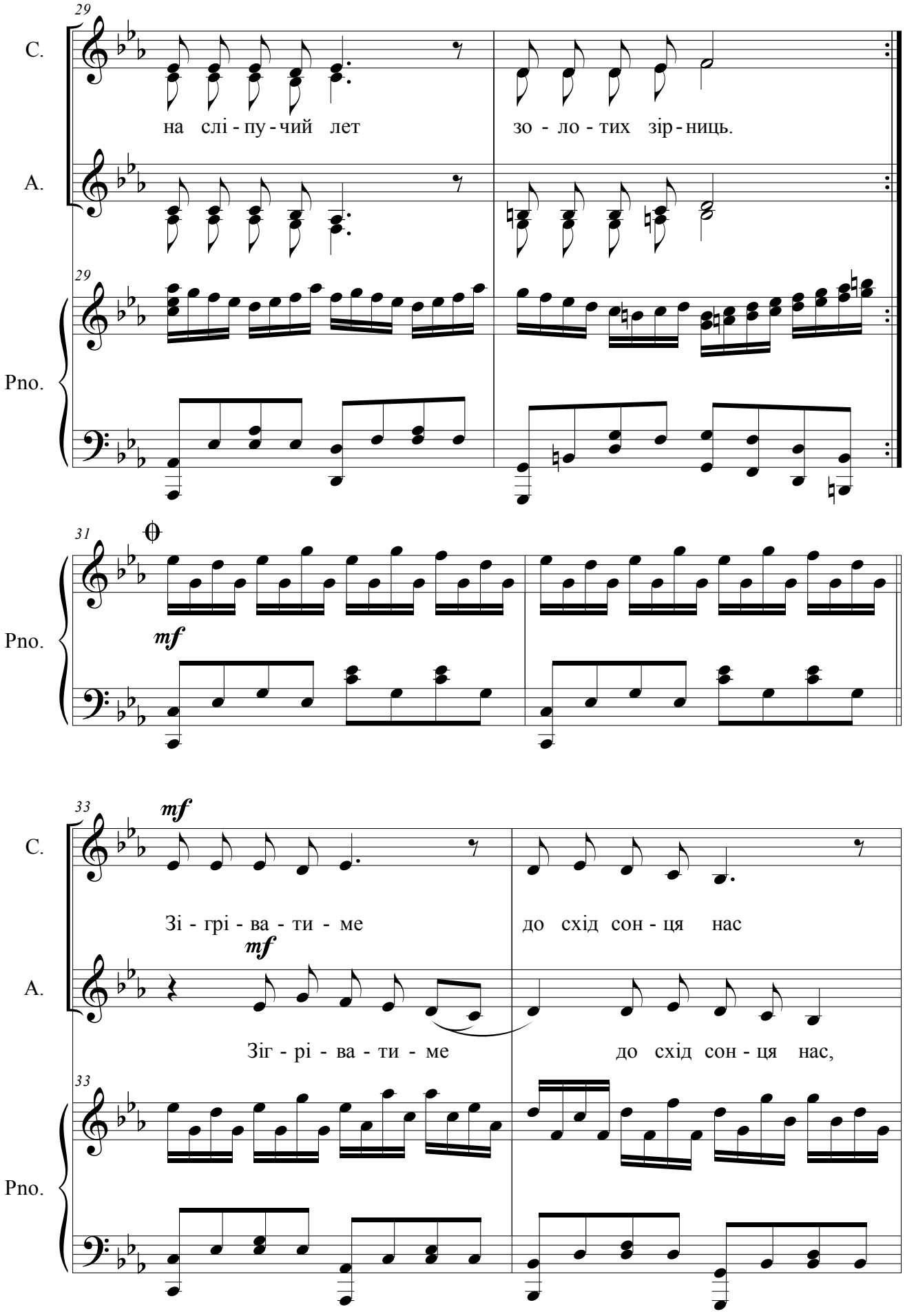

13
C.
Най - ба - гат - ші в сві - ті ми.
A.
13
Pno.
15
C.
Пе - ред на - ми ніч яс - на.
A.
15
Pno.
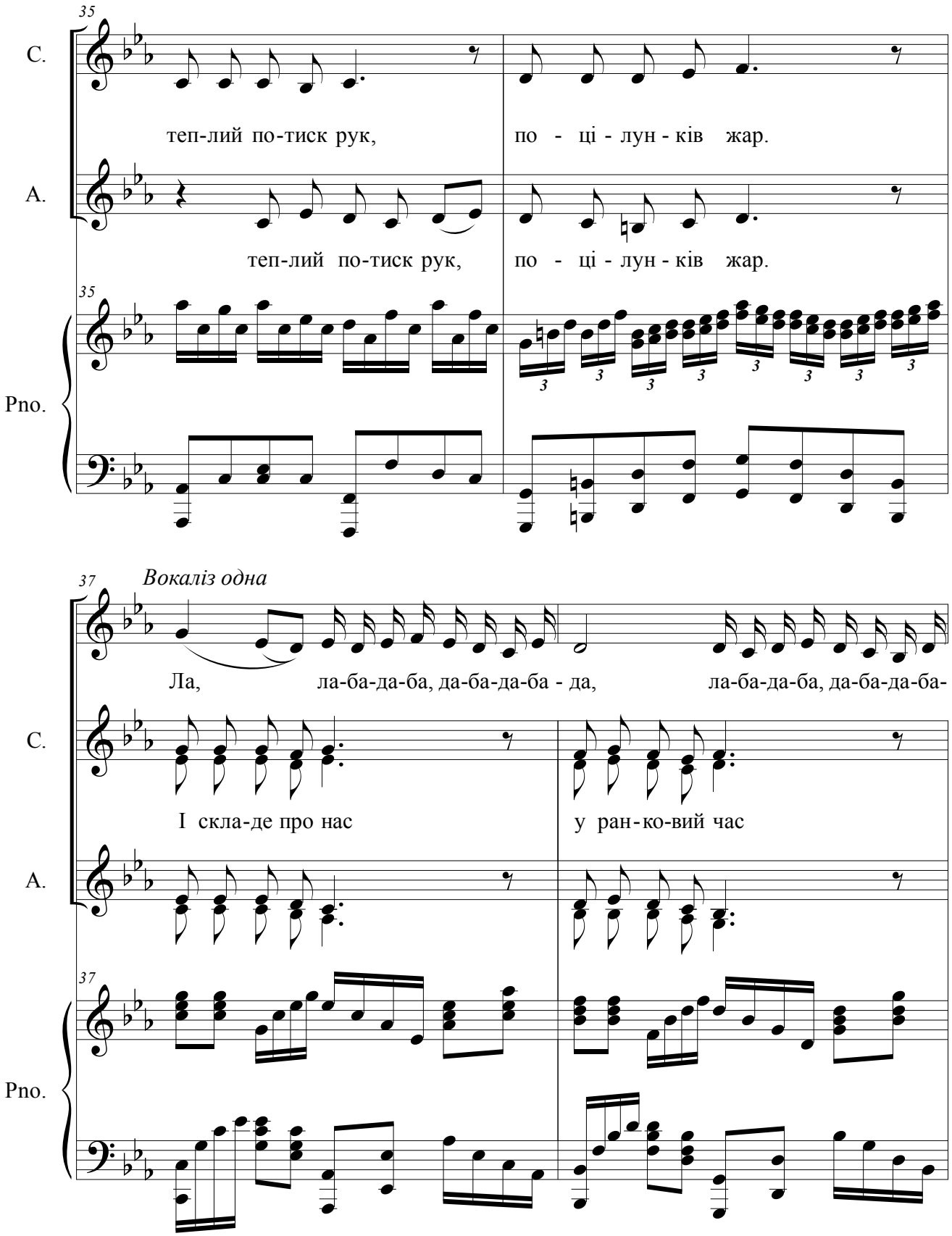

17
C.
Сплять ві - ри, га - ї, гро - ми,
A.
17
Pno.
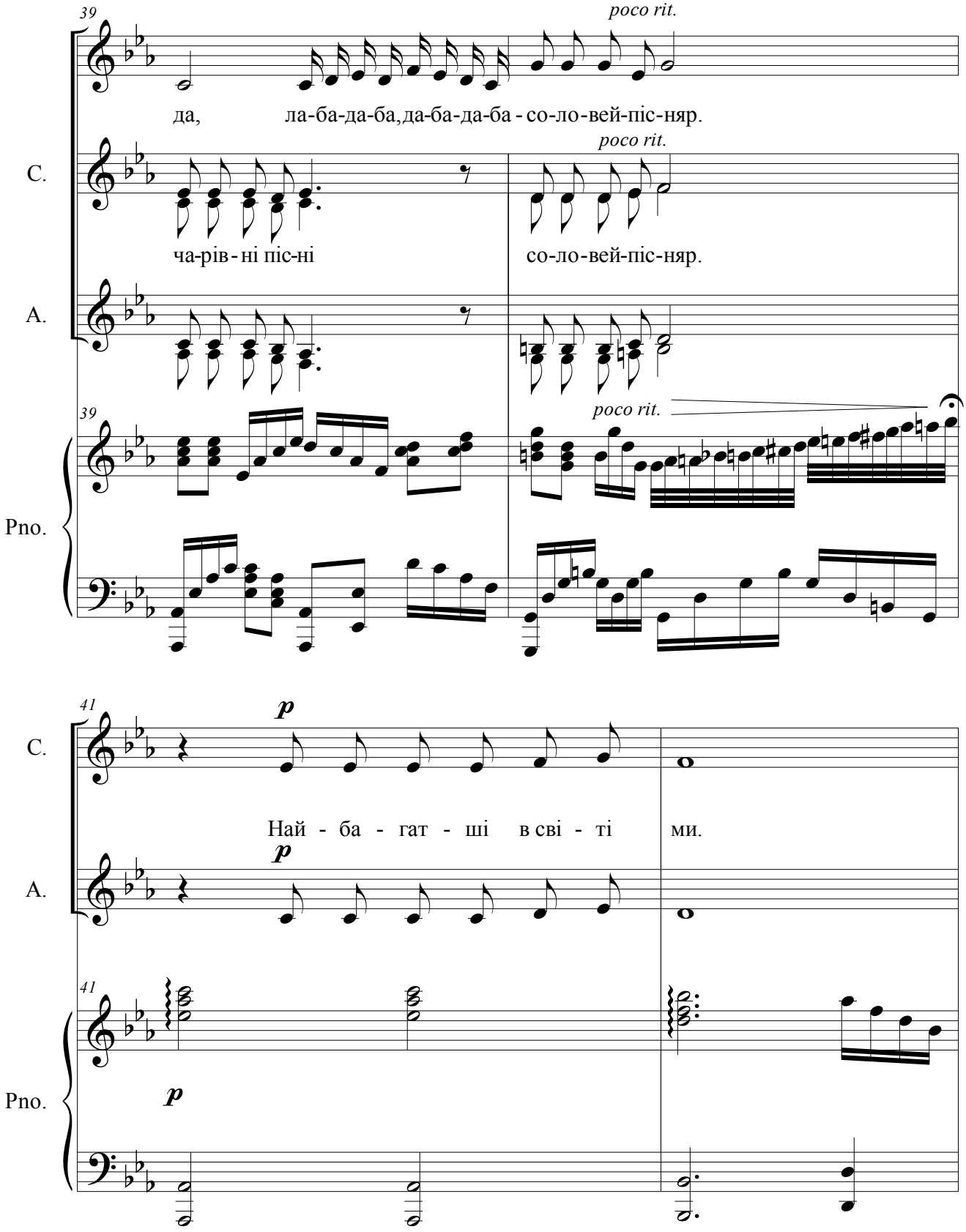

19
C.
а лю - бов не за - си - на.
A.
19
Pno.
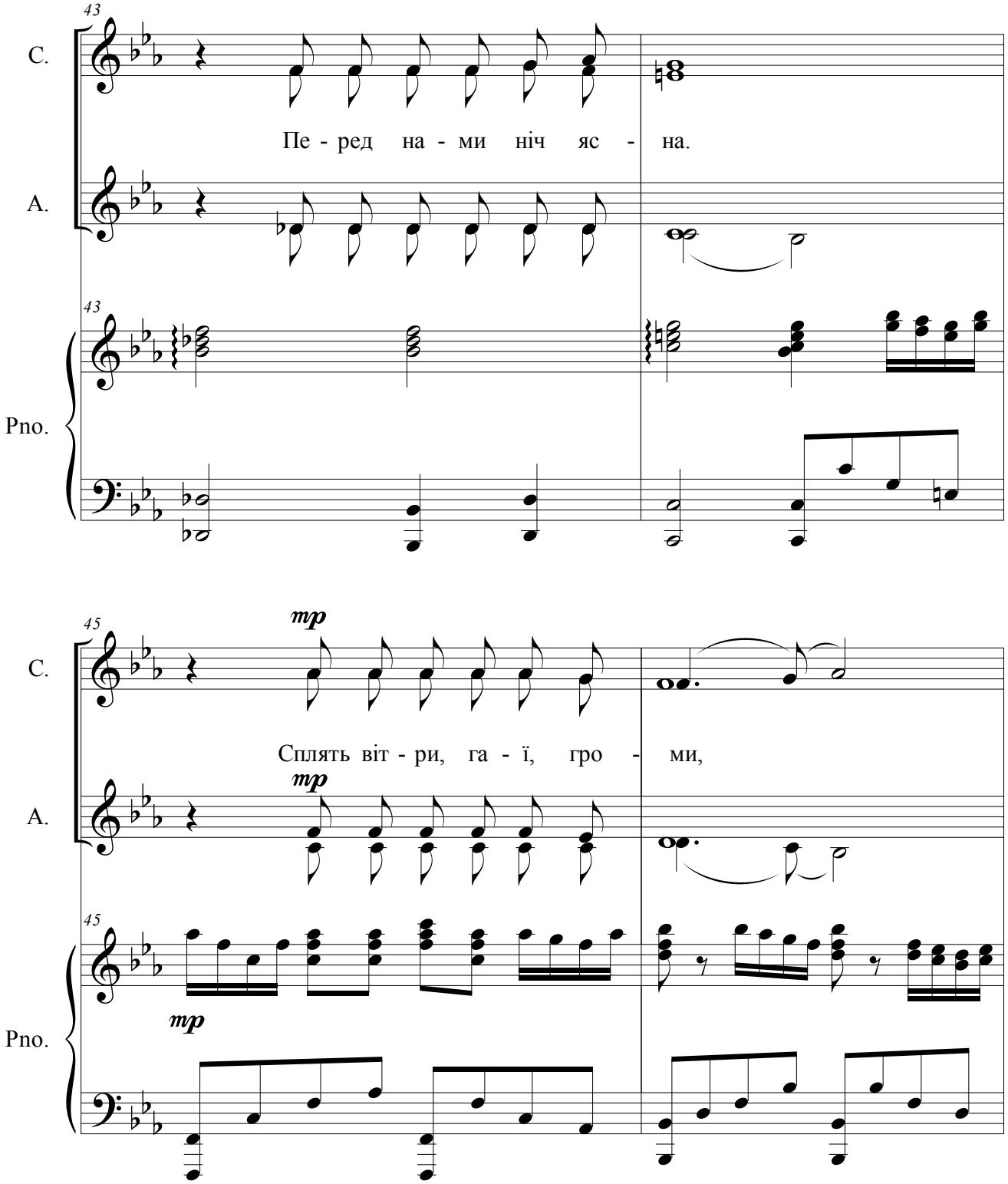

21
C.
A.
21
mf
Pno.
23
C.
Пі-дем я і ти
в ши-ро-чінь по-лів,
A.
23
Pno.
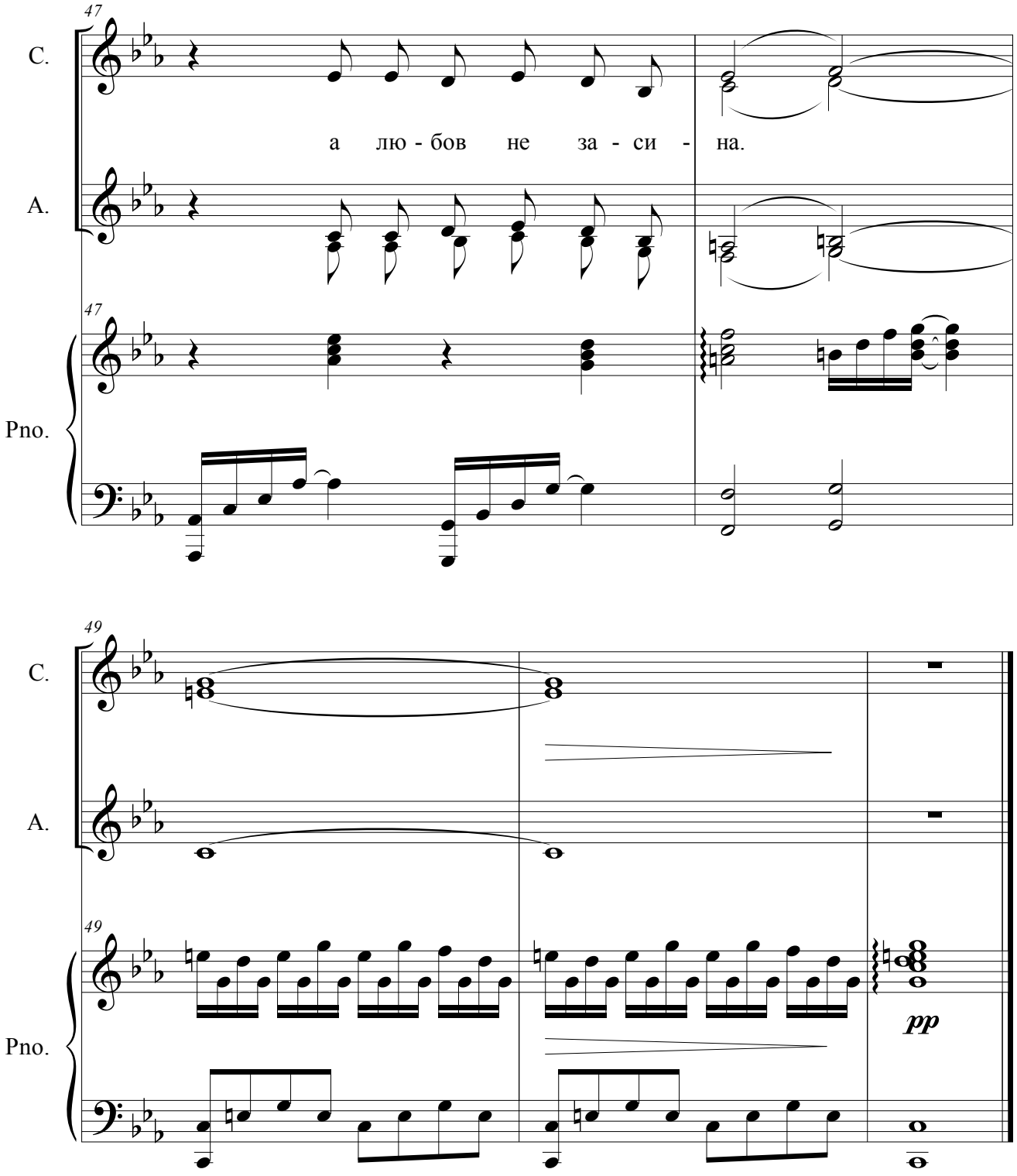

25
C.
од місь-ких а - лей
у по - ля пше-ниць.
A.
25
Pno.
27
C.
Про - мі - ня - є - мо
сяй - во ліх - та - рів
A.
27
Pno.


29
C.
на слі - пу - чий лет
зо - ло - тих зір - ниць.
A.
29
Pno.
31
Pno.
mf
33
mf
C.
Зі - грі - ва - ти - ме
до схід сон - ця нас
mf
A.
Зіг - рі - ва - ти - ме
до схід сон - ця нас,
33
Pno.


35
C.
теп-лий по-тиск рук,
по - ці - лун - ків жар.
A.
теп-лий по-тиск рук,
по - ці - лун - ків жар.
35
Pno.
37
Вокаліз одна
Ла, ла-ба-да-ба, да-ба-да-ба - да, ла-ба-да-ба, да-ба-да-ба-
C.
І скла-де про нас
у ран-ко-вий час
A.
37
Pno.


39
poco rit.
да, ла-ба-да-ба, да-ба-да-да-ба - со-ло-вей-піс-няр.
C.
poco rit.
ча-рів - ні піс-ні
со-ло-вей-піс-няр.
A.
39
poco rit.
Pno.
41
p
C.
Най - ба - гат - ші в сві - ті ми.
p
A.
41
p
Pno.


43
C.
Пе - ред на - ми ніч яс - на.
A.
43
Pno.
45
mp
C.
Сплять віт - ри, га - ї, гро - ми,
mp
A.
45
mp
Pno.


47
C.
а лю - бов не за - си - на.
A.
47
Pno.
49
C.
A.
49
Pno.
pp

Потонули в сні стомлені вітри,
І рясним дощем шум на трави ліг.
Сизі вечори – наші вечори.
Зоряниста ніч – лиш для нас одних.

Найбагатші в світі – ми.
Перед нами – ніч ясна.
Сплять вітри, гаї, громи,
А любов не засина.

Підем я і ти в широчінь полів,
Од міських алей – у поля пшениць.
Проміняємо сяйво ліхтарів
На сліпучий лет золотих зірниць.

Найбагатші в світі – ми.
Перед нами – ніч ясна.
Сплять вітри, гаї, громи,
А любов не засина.

Зігріватиме до схід сонця нас
Теплий потиск рук, поцілунків жар.
І складе про нас у ранковий час
Чарівні пісні соловей-пісняр.
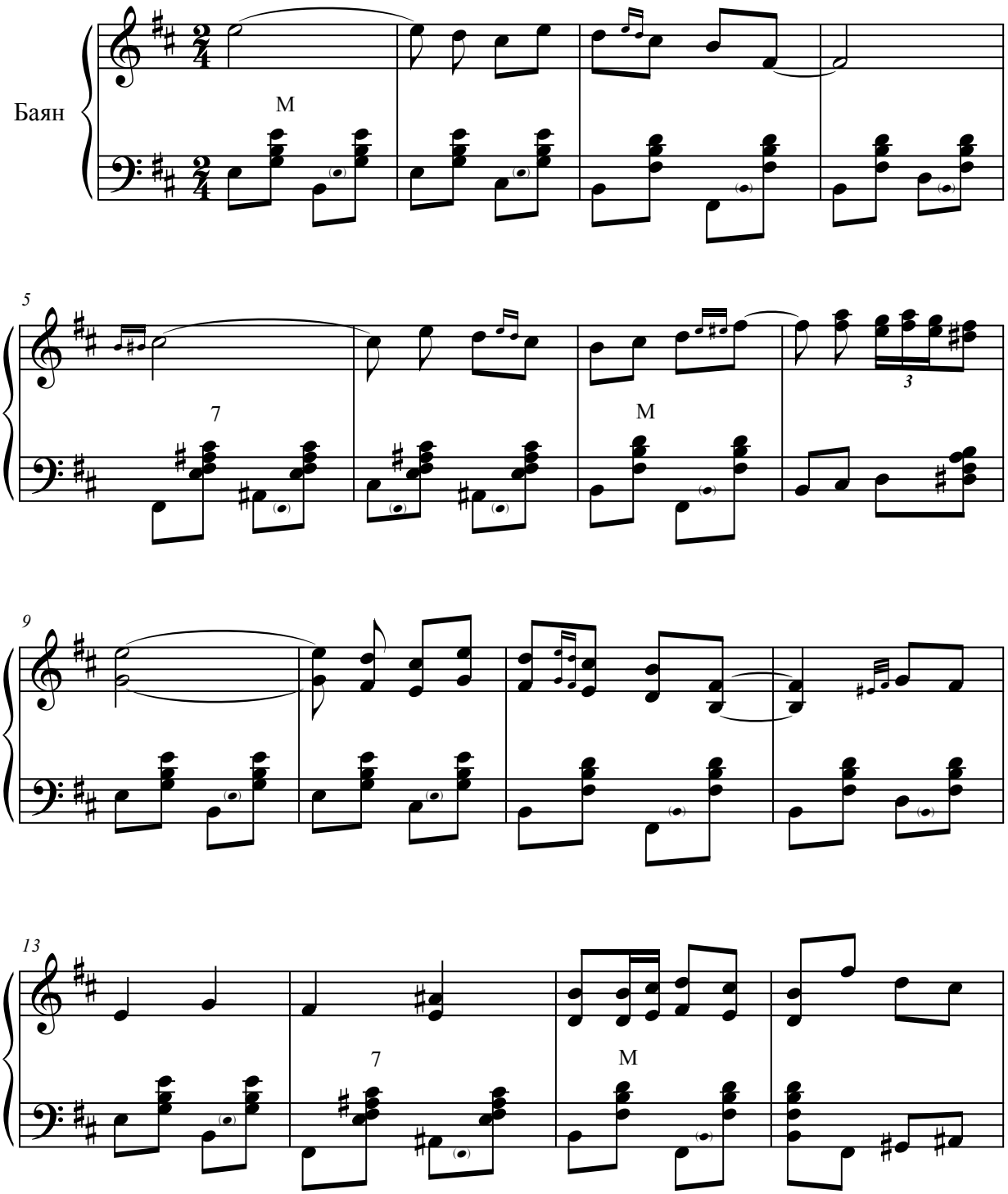
Найбагатші в світі – ми.
Перед нами – ніч ясна.
Сплять вітри, гаї, громи,
А любов не засина.

МІСЯЦЮ-ЛЕБЕДИКУ

Муз. Василя Семенчука

Сл. Галини Саблук

Грайливо



2

17

С.
А.

1. Мі - сяць стеж - ку про - во - джа - є
2. Мі - сяць щед - рий на гос - ти - ну,

17

М 7

21

С.
А.

че - рез по - ле, че - рез ліс.
на на - ді - ю мо - ло - ду.

21

М 7
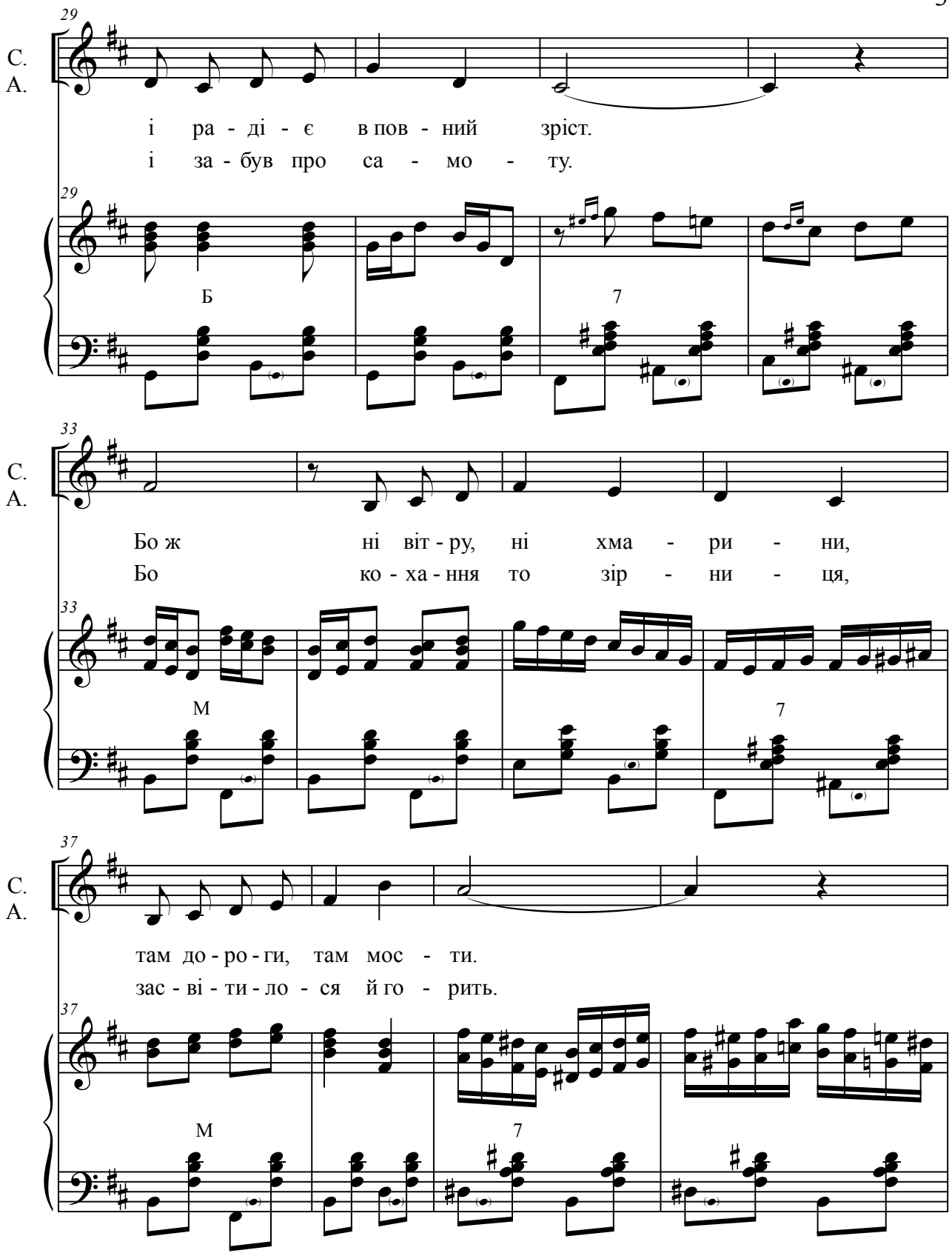
25

С.
А.

Сяй - во нав - кру - ги гу - ля - є
І зуст - рів ю - нак дів - чи - ну,

25

Б 7 М


29
С.
А.
і ра - ді - є в пов - ний зріст.
і за - був про са - мо - ту.
29
Б
7
33
С.
А.
Бо ж ні віт - ру, ні хма - ри - ни,
Бо ко - ха - ння то зір - ни - ця,
33
М
7
37
С.
А.
там до - ро - ги, там мос - ти.
зас - ві - ти - ло - ся й го - рить.
37
М
7

41

С.
А.

Там ю - нак че - ка дів - чи - ну:
Сяй - во у о - чах іск - рить - ся,

41

М 7 Б

45

С.
А.

кра - ще, мі - ся - цю, сві - ти. Приспів:
як же мож - на не лю - бить?

45

М 7
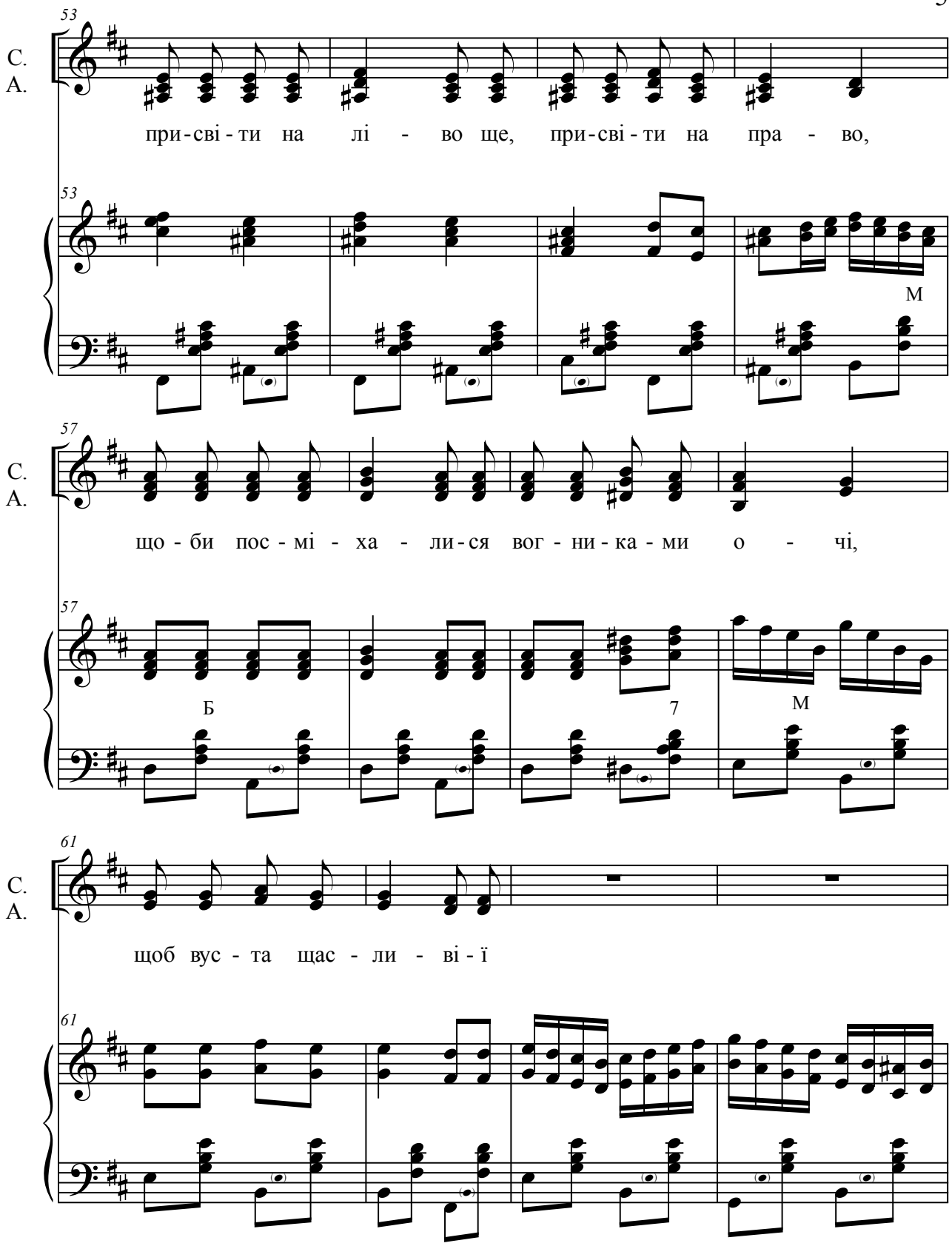
49
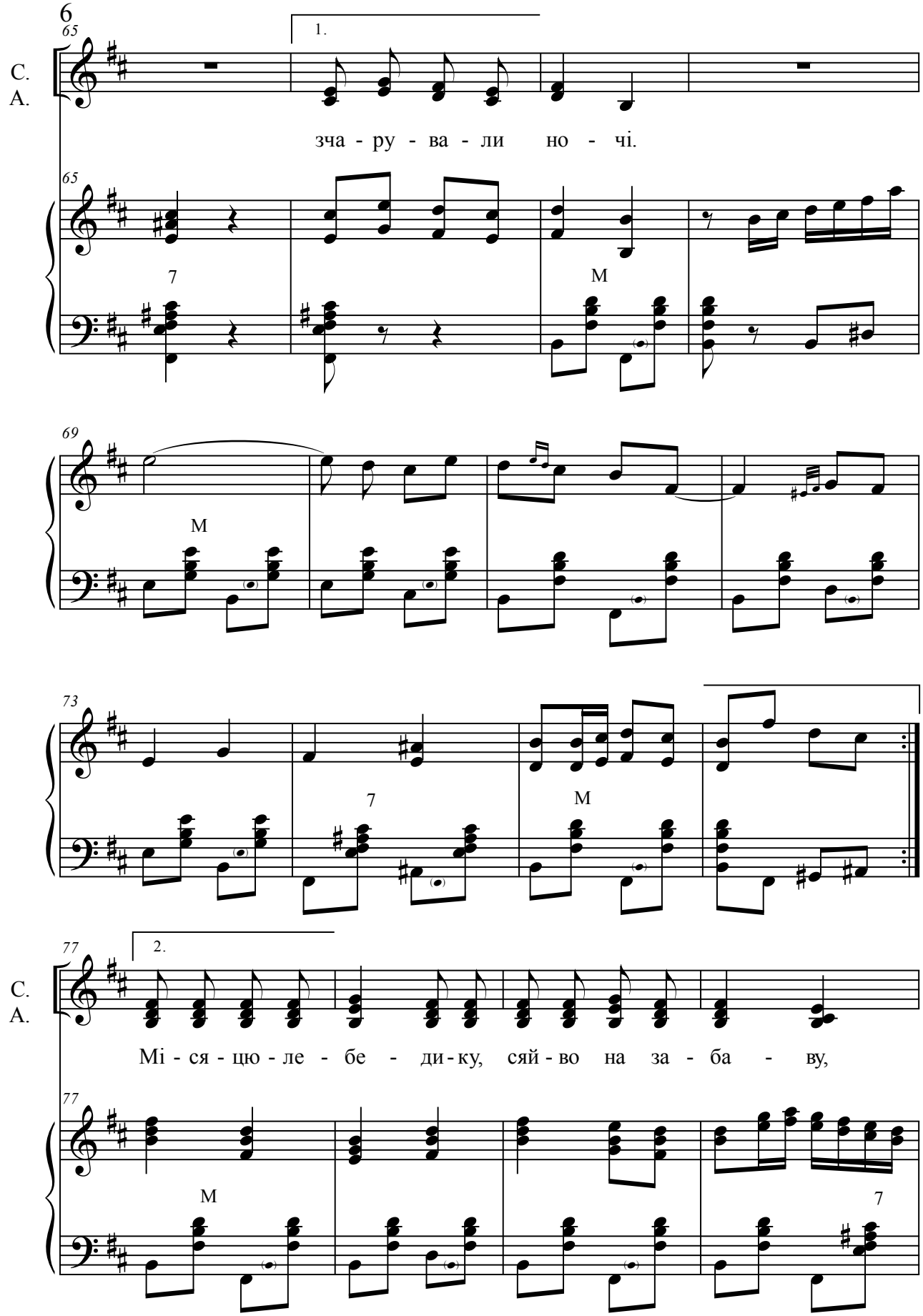
С.
А.
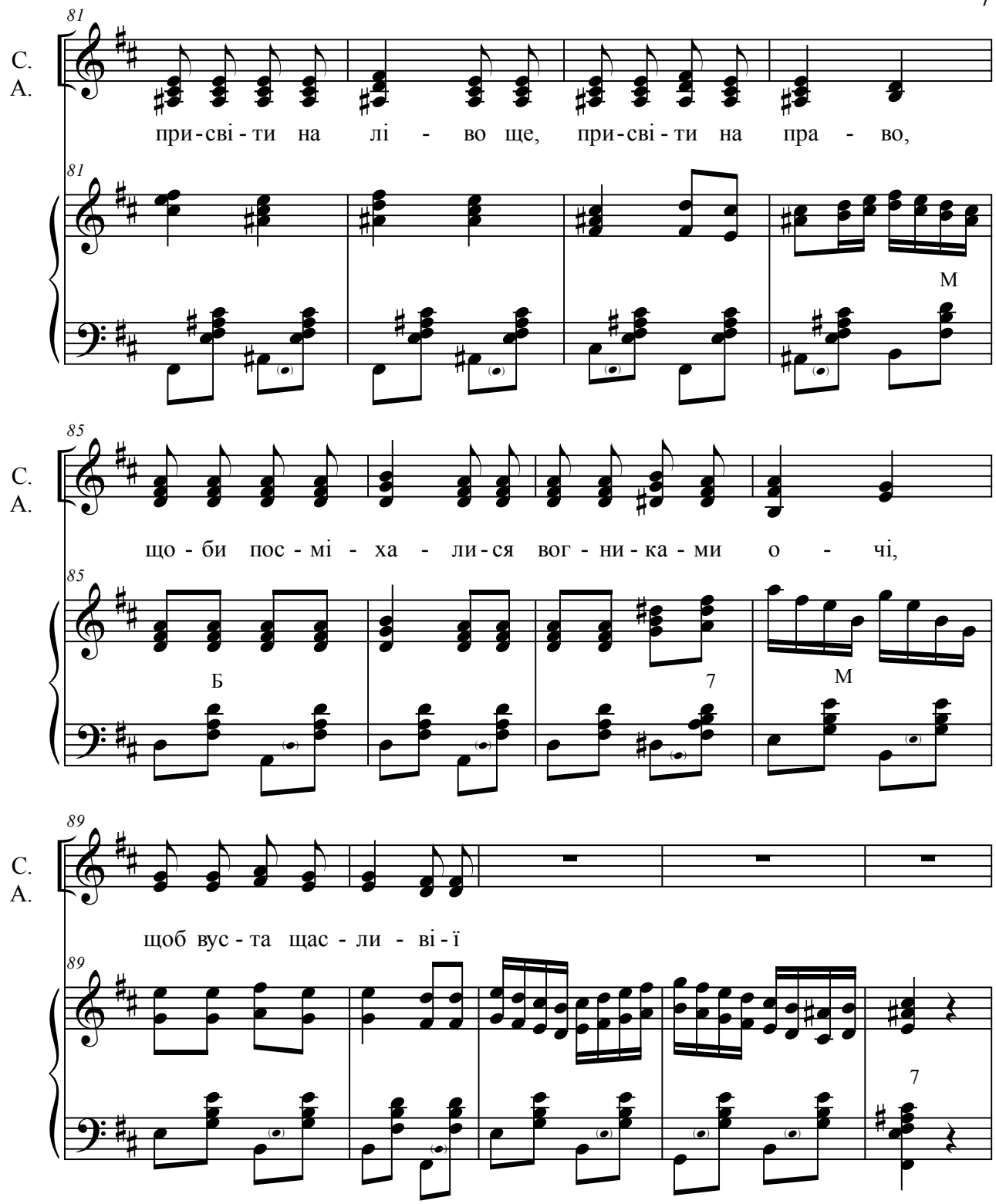
Мі - ся - цю - ле - бе - ди - ку, сяй - во на за - ба - ву,
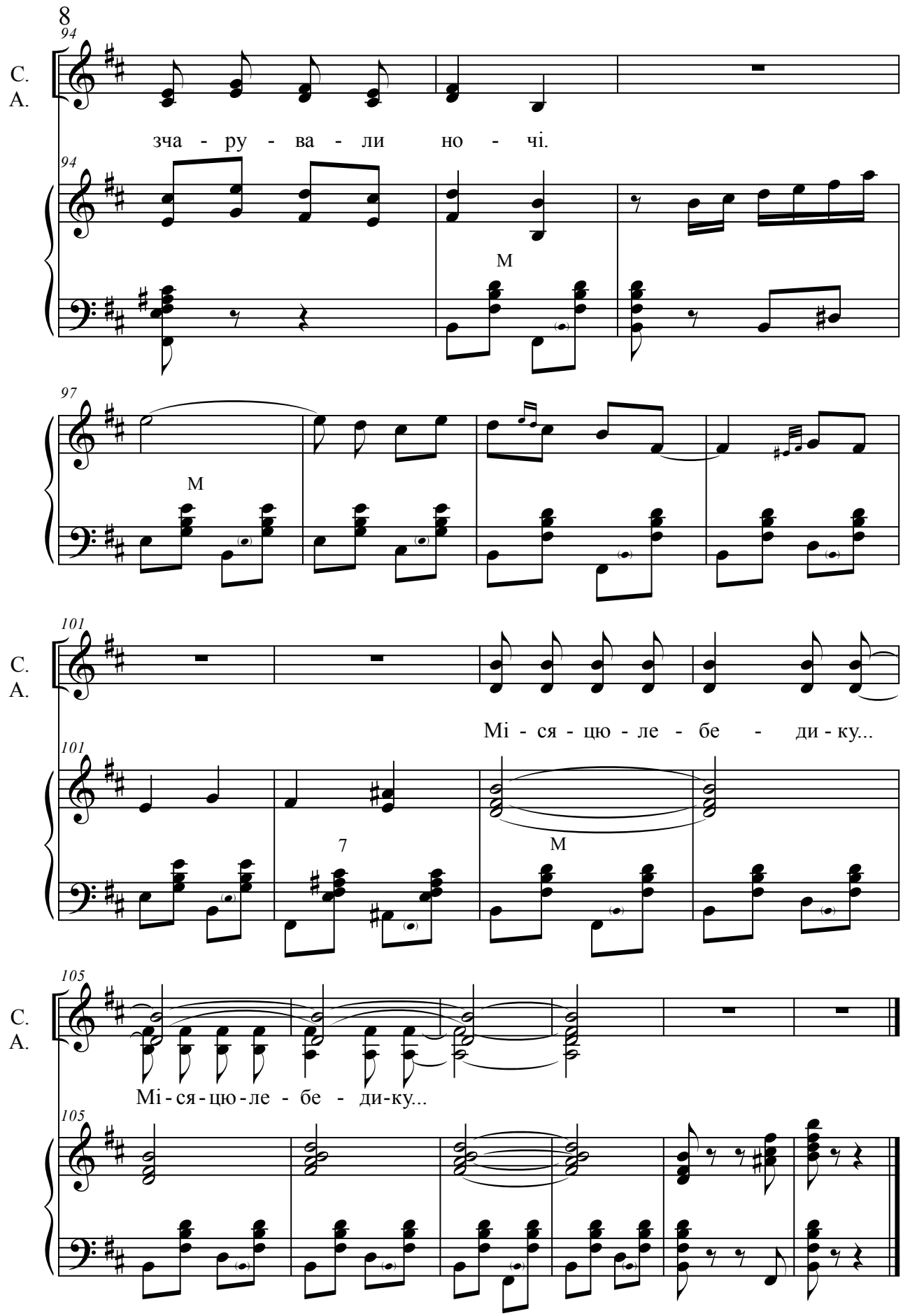
49

М 7


53
С.
А.
при-сві-ти на лі - во ще, при-сві-ти на пра - во,
53
М
57
С.
А.
що - би пос - мі - ха - ли-ся вог - ни-ка - ми о - чі,
57
Б
7
М
61
С.
А.
щоб вус - та щас - ли - ві - ї
61


65
1.
С.
А.
зча - ру - ва - ли но - чі.
65
7
M
69
M
73
7
M
77
2.
С.
А.
Мі - ся - цю - ле - бе - ди - ку, сяй - во на за - ба - ву,
77
M
7
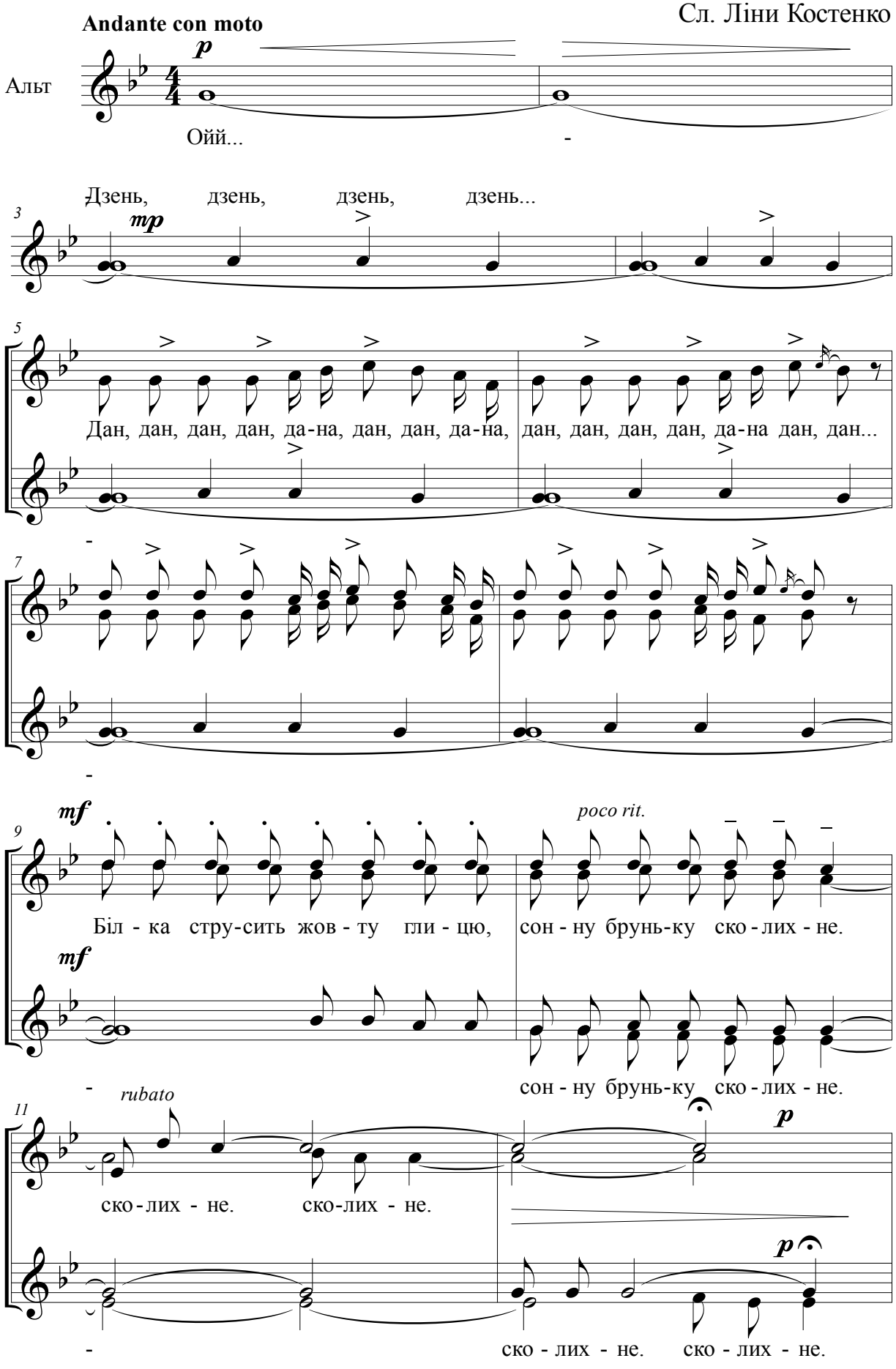

81
С.
А.
при-сві-ти на лі - во ще, при-сві-ти на пра - во,
М
85
С.
А.
що-би пос-мі-ха-ли-ся вог-ни-ка-ми о - чі,
Б
7
М
89
С.
А.
щоб вус-та щас-ли - ві-ї
7
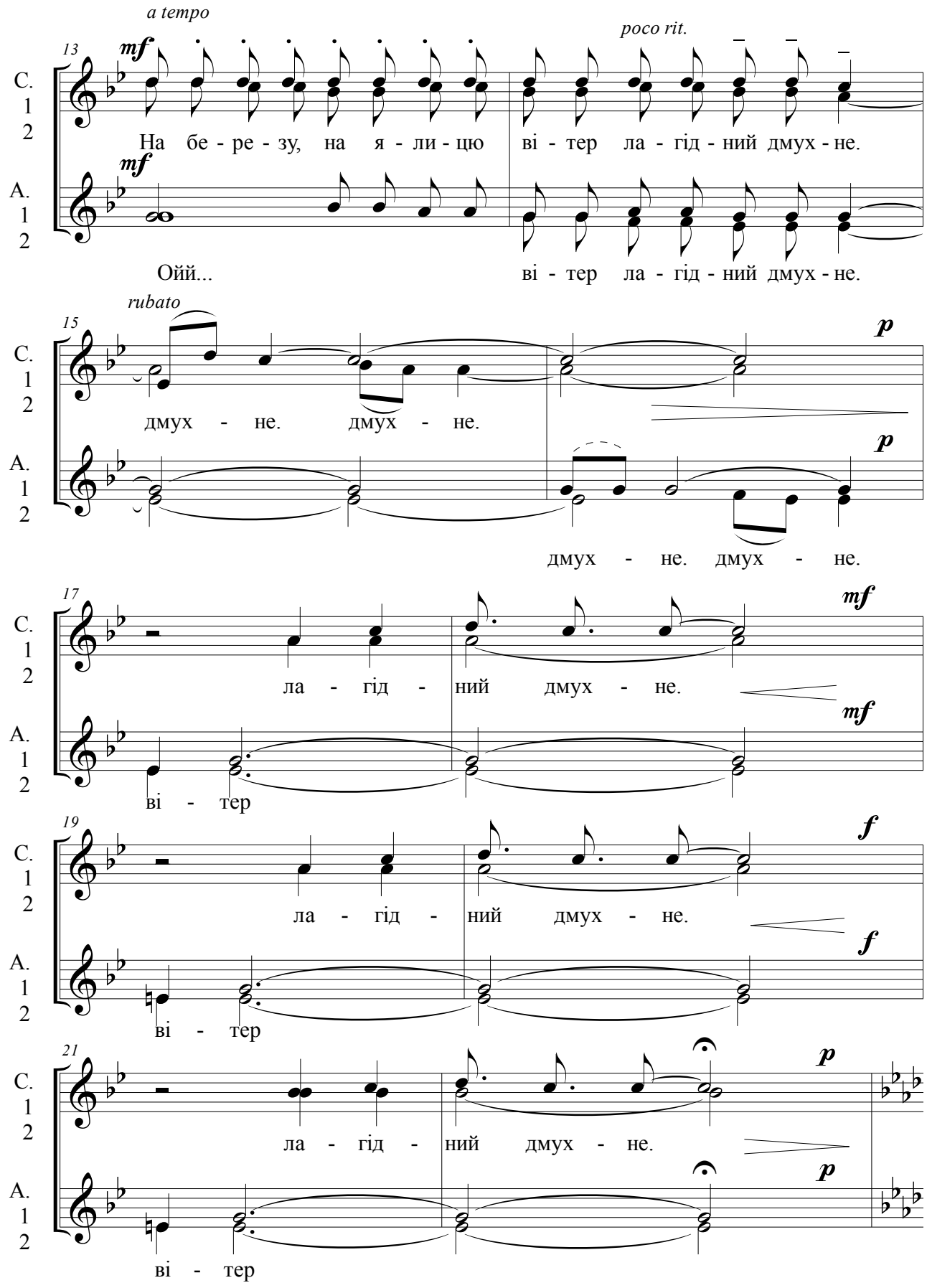

8
94
С.
А.
зча - ру - ва - ли но - чі.
94
M
97
M
101
С.
А.
Мі - ся - цю - ле - бе - ди - ку...
101
7
M
105
С.
А.
Мі - ся - цю - ле - бе - ди - ку...
105

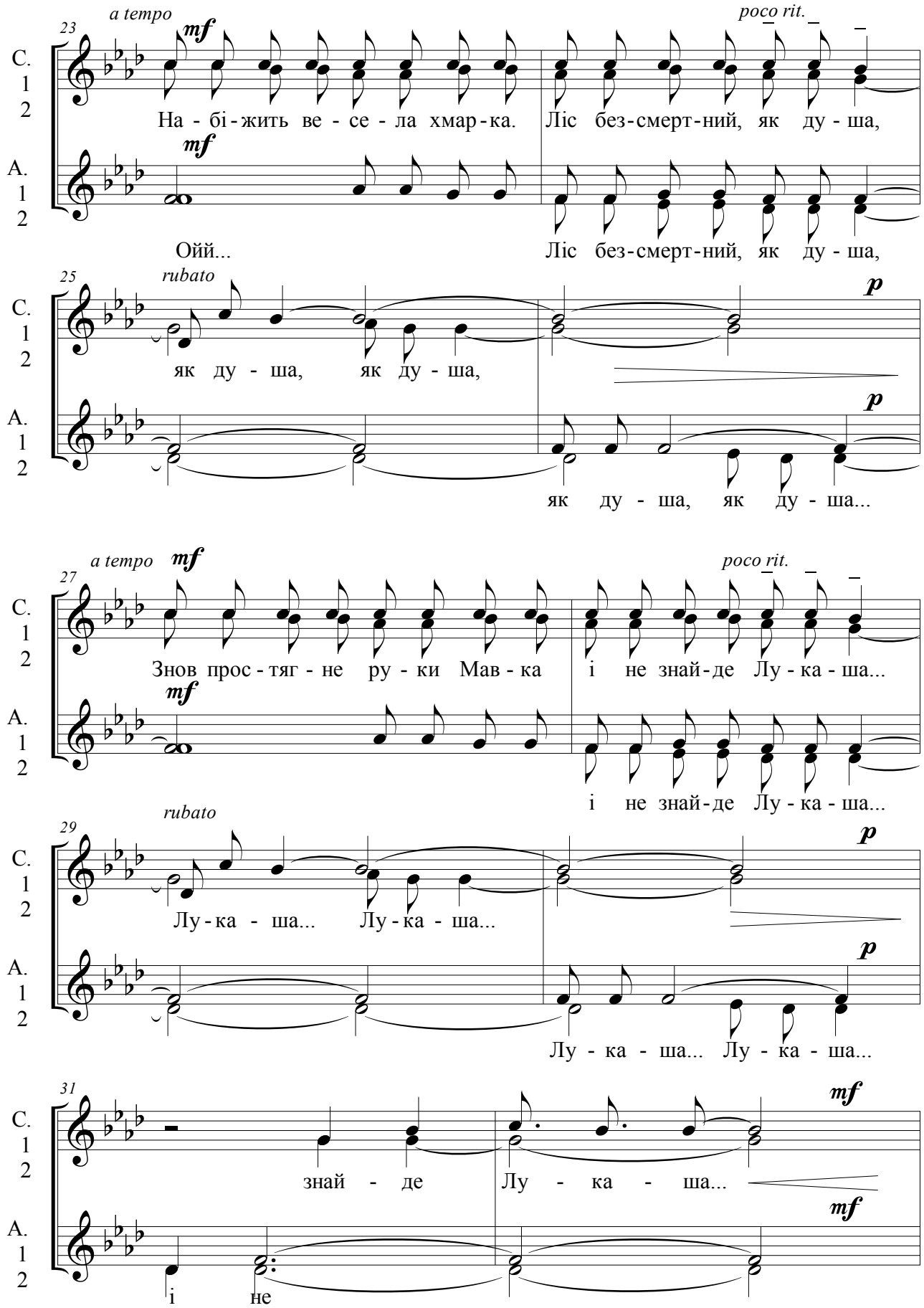
ЩЕ ОДНА ВЕСНА
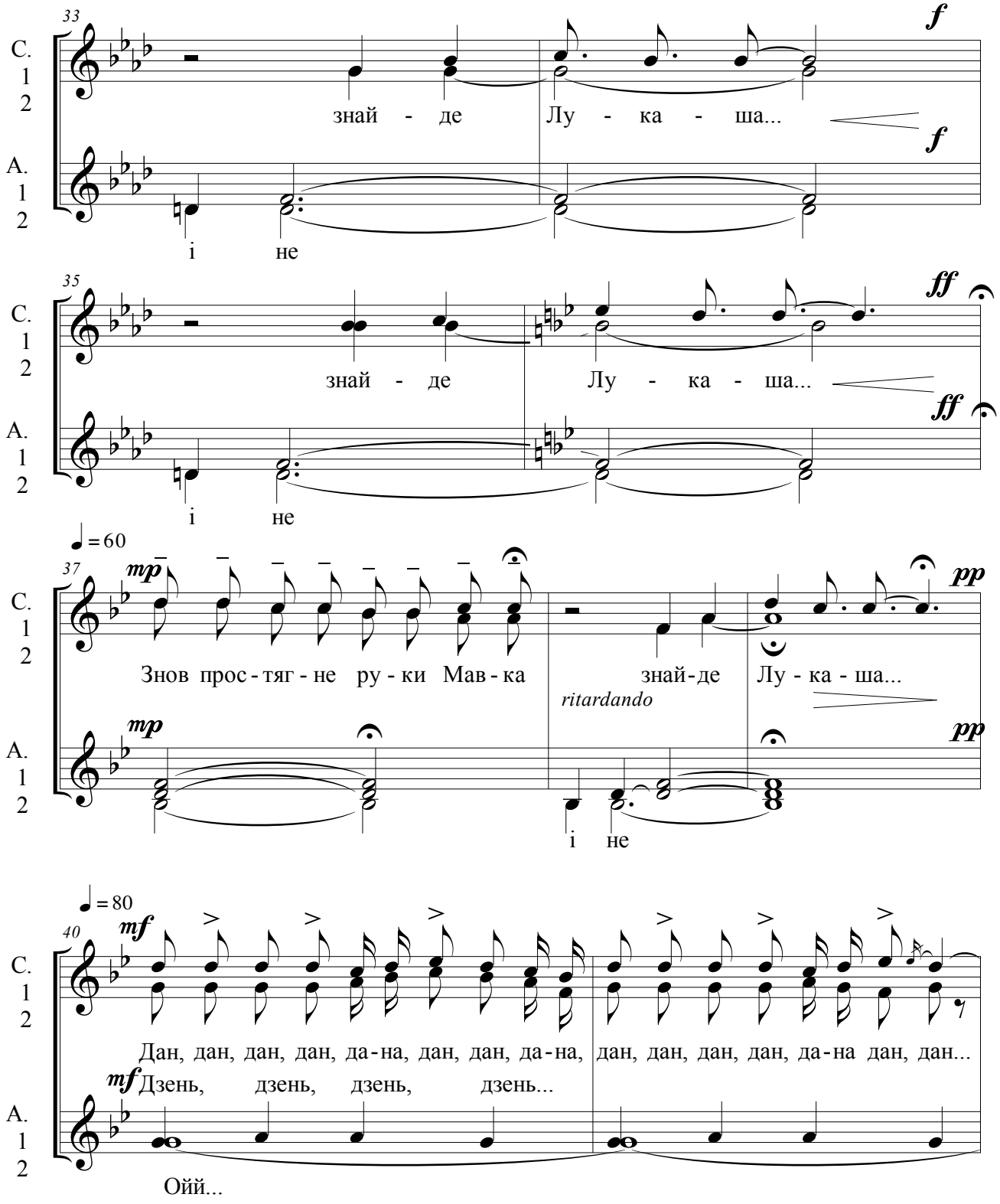
Муз. Василя Семенчука
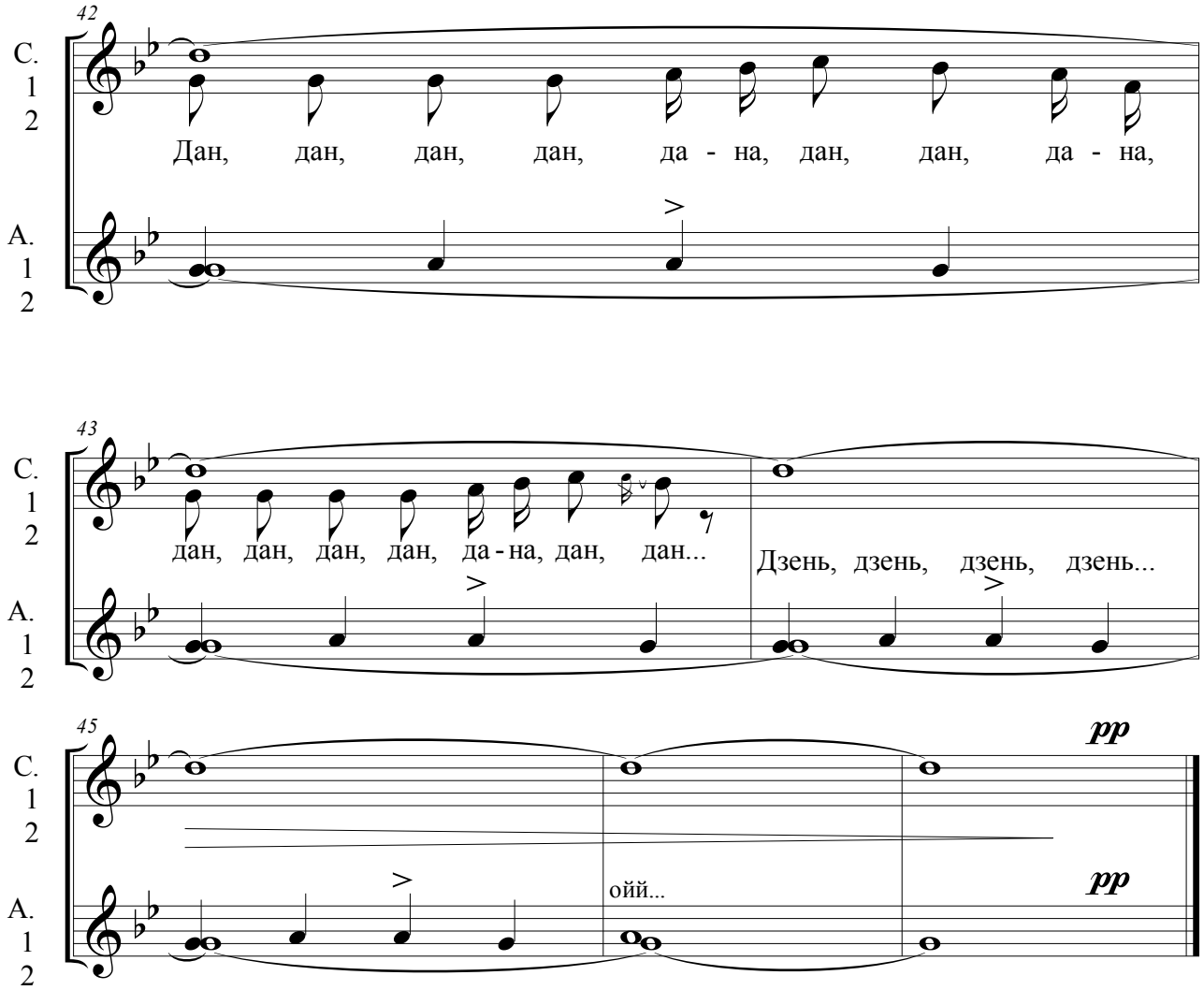
Сл. Ліни Костенко




a tempo
poco rit.
13
mf
C. 1 2
На бе - ре - зу, на я - ли - цю ві - тер ла - гід - ний дмух - не.
A. 1 2
mf
Ойй... ві - тер ла - гід - ний дмух - не.
rubato
15
p
дмух - не. дмух - не.
p
дмух - не. дмух - не.
17
mf
ла - гід - ний дмух - не.
mf
ві - тер
19
f
ла - гід - ний дмух - не.
f
ві - тер
21
p
ла - гід - ний дмух - не.
p
ві - тер


23
a tempo
mf
poco rit.
C. 1 2
На - бі - жить ве - се - ла хмар - ка.
Ліс без - смерт - ний, як ду - ша,
A. 1 2
mf
Ойй...
Ліс без - смерт - ний, як ду - ша,
25
rubato
p
як ду - ша, як ду - ша,
p
як ду - ша, як ду - ша...
27
a tempo
mf
poco rit.
Знов прос - тяг - не ру - ки Мав - ка
і не знай - де Лу - ка - ша...
mf
і не знай - де Лу - ка - ша...
29
rubato
p
Лу - ка - ша... Лу - ка - ша...
p
Лу - ка - ша... Лу - ка - ша...
31
mf
знай - де
Лу - ка - ша...
mf
і не


33
C. 1 2
A. 1 2
f
знай - де Лу - ка - ша...
і не
35
ff
знай - де Лу - ка - ша...
і не
♩ = 60
37
mp
pp
Знов прос - тяг - не ру - ки Мав - ка
знай - де Лу - ка - ша...
ritardando
і не
♩ = 80
40
mf
Дан, дан, дан, дан, да - на, дан, дан, да - на, дан, дан, дан, дан, да - на дан, дан...
Дзень, дзень, дзень, дзень...
Ойй...


42
C. 1 2
Дан, дан, дан, дан, да - на, дан, дан, да - на,
A. 1 2
43
C. 1 2
дан, дан, дан, дан, да - на, дан, дан...
Дзень, дзень, дзень, дзень...
A. 1 2
45
C. 1 2
pp
ой...
pp
A. 1 2

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ЛЕТІЛА ЗОЗУЛЯ ТАЙ СТАЛА КУВАТИ» В ОБРОБЦІ ВАСИЛЯ СЕМЕНЧУКА

Структура музичної форми

Українська народна пісня «Летіла зозуля тай стала кувати» в обробці Василя Семенчука написана для жіночого тріо в куплетно-варіаційній формі з вступом та доповненням. Куплетність виявляється у принципі повтору мелодії зі зміною тексту в кожному проведенні; форма варіацій – у перегармонізації мелодії, у зміні фактури, у передачі основної мелодії з одного голосу в інші, у розширенні куплетів.

Тональність твору – d-moll натуральний, гармонічний і мелодичний. Загальний розмір твору – перемінний 4_4 і 3_4. Чергування розмірів –періодичне. Ритмічний двотактовий мотив незмінно повторюється протягом твору. Ритмічно наступні чотири фрази теми (T_1) будуються на матеріалі першої. Перший та всі наступні періоди у своєму принципі фразоутворення залишаються незмінними.

Вступ – ритмічно змінений варіант другої частини основної теми у викладі партії сопрано, що утворює низхідну секвенцію. В партії першого альта одразу звучить підголосок, побудований на низхідних секундових інтонаціях. Партія другого альта складає основу акордових утворень з відхиленням. Починається вступ з субдомінантового квартсекстакорду, секундакорду другого ступеня, який еліптично (еліпсис – гармонічний зворот, в якому один нестійкий акорд однієї тональності, без розв'язання, переходить в інший нестійкий акорд вже іншої тональності) переходить в неповний домінатновий септакорд до тональності третього ступеня. Цей зворот утворює першу ланку низхідної секвенції. В другій і в третій ланках секвенції відхилень немає, акордова послідовність з тонічного секундакорду, септакорду шостого ступеня,

секундакорду сьомого ступеня та домінантового септакорду закінчується розвязанням в тонічний унісон.

Перший період – однотональний, неповторної квадратної будови. Період складається з двох речень по чотири такти. Мелодія народної пісні (T_1) проходить в партії сопрано, побудована на звуках тонічного тризвуку з квінтовими стрибками (перше речення) та поступовому низхідному русі від шостого ступеня до першого (друге речення). В першому реченні друга фраза є репризним повтором першої фрази. В другому реченні друга фраза є секвентним повтором першої фрази цього ж речення. Тому синтаксична структура даного та наступних періодів ділиться на двотактні фрази (2+2 2+2); наступні куплети мають ідентичну будову з першим.

В першому періоді-куплеті партія першого альта поділяється на два голоси, верхній з яких створює коротку гармонічну фігурацію, загострюючи образ жалю, плачу та підкреслюючи метричну пульсацію на фоні довготривалих акордів, що створюються в інших голосах. Звуки мелодії у першому реченні линуть на фоні тонічно-домінантової педалі (c-f). Акорди першого речення – тонічний квартсекстакорд, тонічний секстакорд, в кінці – відхилення через домінантовий секундакорд до субдомінанти. В другому реченні в партії другого альта спостерігаємо розвиток мелодії, зерно якої було закладене в партії першого альта у вступі (T_2). Якщо порівняти акорди другого речення з гармонізацією вступу, виявиться відсутність відхилення та застосування субдомінанти і субдомінантового секундакорду, тонічного тризвуку, септакорду другого ступеня, кадансу, домінанти та розв’язання тоніку.

В другому періоді тема проводиться в партії сопрано на тлі акордово-підголоскового викладу. Перше речення закінчується відхиленням через терцквартакорд в тональність субдомінанти, в другому реченні відхилення в тональність третього ступеня відбувається через домінантовий тризвук. T_2 в другому реченні звучить в партії першого альта, а в першому реченні елемент цієї теми (15) спостерігаємо в партії другого альта в оберненні. Гармонія

ускладнюється новими акордами: секстакорд третього ступеня, квінтсекстакорд сьомого ступеня, викладені у гармонічному f-moll.

Тема пісні у третьому періоді-куплеті починається в партії сопрано, друге речення теми звучить в партії другого альта, закінчується тема в партії сопрано. Така розстановка обумовлена розвитком емоційного напруження змісту пісні. Складається образне враження, що оповідачка не може стримати емоцій від своєї «біди» та зупиняється, їй «допомагають» завершити речення.

В першому реченні третього куплету партія першого альта поділена на два глоси. Тому, фактично, звучить чотириголосся. Мотиви T_2, розширюючись проходять почергово в голосах першого альта.

Відхилення в даному періоді залишається одне – в тональність субдомінанти через тризвук другого ступеня та домінантовий квінтсекстакорд, але фактура насичується септакордами з оберненнями: тонічний квінтсекстакорд, натуральний терцквартакорд сьомого ступеня, септакорд шостого ступеня,секундакорд шостого підвищеного ступеня.

Четвертий і п’ятий періоди – кульмінаційні.

В четвертому куплеті-періоді відбувається розширення побудови за рахунок доповнення в кінці другого речення. Основна тема проводиться в партії сопрано. В першому реченні партії альтів поділяються на два. Друге речення проводиться в триголосому викладі. В першому реченні автор обробки використовує акордову фактуру, в другому – інтенсивну мелодичну фігурацію, що «виросла» з секундових інтонацій мотиву T_2.

В даному періоді відхилення в субдомінанту відбувається через квінтсекстакорд другого ступеня та домінантовий септакорд; відхилення в тональність третього ступеня – через домінантовий септакорд. Доповнення – двотактова акордова побудова, що починається тонічним тризвуком, а закінчується домінантовим тризвуком. Слугує «запрошенням» до наступного періоду.

Пятий період складається з трьох речень і доповнення, де третє речення є варіантом другого. Тема в першому реченні проходить в партії першого альта

на фоні мелодичної фігурації, що звучить в партії сопрано та, частково, в партії другого альта. В другому реченні тему підхоплює партія сопрано на фоні підголоскового акордового викладу в партії двох інших голосів. Третє речення – тематичний повтор другого речення, але ще більше побудова фактури та гармонії перегукується зі вступом: в партії сопрано звучить тема пісні (T_1), в нижньому сопрано підголоском звучить T_2. Фоном є мелодична фігурація (розвинений мотив T_2) в партії першого альта та довгі тривалості в партії другого альта.

Даний розділ надає відчуття поступового спаду після кульмінації. Автор обробки використовує акорди як в мелодичному, так і в натуральному мінорі.

Доповнення – чотиритактова побудова, в якій розвинений мотив з T_2 проводиться імітаційно в деяких голосах(52), або в усіх голосах (51, 54).

Як бачимо, для точного виразу образного змісту твору автор обробки використав різні варіанти гармонізації від куплету до куплету, розширив форму вступом та доповненнями, ввів у твір та піддав тематичному розвитку другу тему (T_2).

Особливості фактури викладу

Тональність української народної пісні «Летіла зозуля тай стала кувати» в обробці Василя Семенчука f-moll натуральний, гармонічний і мелодичний. Коротокочасне відхилення в тональність субдомінанти відбувається на межі першого і другого речень в кожному періоді. У вступі, у другому, четвертому і п’ятому періодах також існує короткочасне відхилення у тональність третього ступеня. Кожного разу для відхилень автор обробки використовує різні гармонічні послідовності. Модуляції відсутні.

У п’ятому періоді (40, 42, 47-53) відбувається перехрещення голосів, а саме – звуки партії сопрано знаходяться нижче, ніж звуки партії першого альту.

В творі застосовуються різні види фактури: акордово-гармонічна природно сполучається та переходить у підголоскову, підголоскова – в імітаційну. Неодноразово автор використовує мелодичну та гармонічну

фігурацію для створення так званої «вокальної інструментовки» (перший період – вся партія верхнього голосу першого альта; частково – в другому реченні четвертого періоду в партіях альтів; в першому реченні п’ятого періоду в партії сопрано; в третьому реченні п’ятого періоду в партії першого альту). Дублювання мелодії в терцію, сексту, навіть акордами (частково в другомі, четвертому, п’ятому періодах), низхідні секвенції в мелодії та в гармонічних послідовностях, імітаційні проведення мотивів в доповненні п’ятого періоду сприяють виявленню тужливого, зажуреного образу.

Темп вокальної твору «Летіла зозуля тай стала кувати» – «помірний». Фермати на межах речень у третьому, четвертому, п’ятому періодах-куплетах (24, 32, 42) підкреслюють напруженість дисонуючих акордів домінантової групи у відхиленнях; «заповільнюючи» (36), великий розспів слова «долі», фермата на домінантовому тризвуку з затриманням в доповненні четвертого куплету (36-38) виявляють повну незакінчену каденцію; фермата в кінці другого речення п’ятого періоду разом з підкресленням та акцентуванням на кожному складі виділяє рух паралельних квартсекстакордів (тонічний, та сьомого натурального ступеня) (45); «заповільнюючи» і фермати у кінцевих тактах твору (52-54) зумовлені емоційним спадом, «затиханням».

Протягом твору динаміка зазнає чималих змін: *p* на початку твору до *ff* в кульмінаційному розділі та *pp*в кінці твору. Ці зміни пов’язані з текстовим змістом народної пісні і створенням образності жалібної розповіді, нестерпної туги.

Побудова мелодії та її незмінний ритмічний мотив, відхилення, поєднання різних типів фактури, темп та агогіка, наявність великого спектру динаміки, варіаційна гармонізація мелодії, використання секвентних зворотів як в мелодії окремо, так і в поєднанні з акордами, перемінний розмір передають велике емоційне напруження тужливого, жалібного причитання.

Тип і вид ансаблю, наявність унісонів та гармонічно-інтервальних структур. Загальний діапазон твору й загальна теситура, прийоми звуковедення, дихання.

Українська народна пісня «Летіла зозуля тай стала кувати»в обробці Василя Семенчука написана для жіночого вокального ансамблю академічного співу a cappella. Виконання потребує стриманості ті строгості. Партитура для трьох жіночіх голосів – сопрано, першого та другого альта. Партії час від часу поділяються на два голоси, тобто, кількість співаків, що входять до ансамблю – шість, а дана обробка – секстет.

Загальний діапазон твору – широкий – від «*g*» малої октави до «*es*» другої октави.

Теситура (італ. tessitura, від tessere – ткати; складати) – висотне положення звуків у музичному творі відповідно до діапазону співочого голосу або музичного інструмента [5]. Умовою художнього виконання (природності, вільності і краси звучання) є відповідність теситури у вокальному творі характерові голосу співака, а в інструментальному – технічним можливостям інструмента. Теситура може бути низькою, середньою, високою. Середня теситура, в порівнянні знизькою та високою, є зручною для чистого співу. Для уникнення негараздів, пов’язаних зі «строкатістю» співу у високій теситурі, потрібно працювати над прикритим звуком. Вокальна партія, яка знаходиться у низькій теситурі вимагає роботи над щільністю та виразністю кожного звука. Теситура в даному творі середня для всіх голосів.

В народній пісні «Летіла зозуля тай стала кувати» в обробці Василя Семенчука використано тісний акордовий виклад, що значно полегшує роботу над досягненням ансамблю.

Унісоном починається другий, четвертий, п’ятий періоди, в унісон, також, закінчується побудова вступу, першого, третього періоду, першого речення п’ятого періоду. Перехрещення голосів створюються виключно в тих розділах, де автор обробки звертається до «інструменталізації» вокальної партії в першому періоді та в доповненні між партіями сопрано і верхніх альтів.

Аналіз гармонічних послідовностей вказує на наявність головних і побічних тризвуків з оберненнями, септакордів і обернень в натуральному, гармонічному та мелодичному мінорі.

Для створення характеру твору та передачі образності основним прийомом звуковедення є наспівне legato з використанням твердої і м'якої атак.

Ансамбль – узгодженість по силі і тембру звучання окремих голосів у складі однієї вокальної партії та рівновага між усіма партіями в колективі. Параметрами ансамблю є: по-перше – єдність дій музикантів, єдність замислу, єдність відбиття цього замислу; по-друге – характеристика ансамблевого виконання як колективної творчості, яка припускає органічне злиття індивідуальностей і утворює при цьому колективно-індивідуальне обличчя ансамблю, яким різні ансамблі повинні відрізнятися один від одного [4].

Керівник колективу повинен працювати над повним злиттям голосів певної вокальної партії за висотою, динамікою, темпом, метроритмом та специфікою тембру.

Робота над якістю ансамблевого звучання полягає в виробленні сукупності навичок та вмінь, пов'язаних з розвитком та активізацією слухової уваги, з пристосуванням звучання свого голосу до голосів інших учасників музичного колективу, а також з виробленням правильного звукоутворення, співацького дихання, артикуляції, дикції.

Змістовне насичене звукоутворення посідає велике значення, адже є одним з головних чинників сприйняття твору слухачами. Тому завданням керівника ансамблю є узлагодженість грудного, мішаного і головного регістрів. Адже від форсованого звука складається неприємне враження. Вирівнюванню регістрів допомагає знайдена у процесі занять висока співацька позиція та активна робота артикуляційного апарату.

Та частина голосового аппарату, де формуються звуки мови називається артикуляційною, а органи які входять до його складу – артикуляційними органами. До них входять ротова порожнина, язик, піднебіння, нижня щелепа, глотка, гортань. Робота цих органів направлена на утворення звуків мови

(голосних, приголосних), називається артикуляцією. Мовно-артикуляційний апарат повинен бути завжди вільний від скованості, натуральним, естетичним. Важко поєднувати чітку вимову слова і бездоганну дикцію у кантилені (легато). Коли рухаються органи голосового апарату, спів набуває більшої легкості і ясності. Чітка і правильна робота артикуляційних органів створює добру дикцію і навпаки. Співоча дикція залежить від правильного формування голосних. Усі співаки-початківці часто невміло користуються своїм голосовим апаратом. Причиною є користування при співі мовними навиками роботи артикуляційного апарату. Тому чітка вимова звуків вимагає постійного тренування артикуляційного апарату. Слід зазначити що надмірне підвищення активності артикуляційного апарату може вивести вокальну вимову з позиційного звучання, а текст твору зробити штучним і неприроднім [2].

Дихання – інструмент співака. Правильне дихання під час співу є однією з умов чистого музичного звукоутворення. Найбільш затребуваним типом вокального дихання, серед інших, є комбіноване або нижньореберне діафрагмальне. Збереження під час вдиху і видиху єдиного положення грудної клітини є неодмінною умовою правильного співацького дихання.

Брати дихання рекомендується через ніс та беззвучно, розширюватись можуть тільки нижні ребра. Якщо взяти повітря з надлишком, то воно буде давити на голосові зв’язки, виконавець буде видобувати неточно інтоновані напружені звуки. Для чистого інтонування керівник ансамблю повинен працювати над вчасним і достатнім вдихом, над ріномірним видихом, над правильною позицією, над координацією звукоутворення та слухового контролю; довести на прикладах, що чим менша сила звуку, тим більше треба затримувати дихання, продемонструвати спів «на опорі» та «без опори».

Опанування співацьким диханням є основою вокально-хорової техніки. Звук при співі мусить домінувати над диханням. Це забезпечує дзвінкість, повноту і темброве забарвлення, тривале й однорідне звучання по всьому діапазону, а також заощаджує вокально-дихальну енергію (повітря) в процесі співу. «Тип і якість співацького дихання зумовлює характер звучання хору в

цілому, оскільки воно невід'ємно пов'язане з іншими елементами вокально-хорової техніки та фактично є її основою».

Прийом ланцюгового дихання під час виконання української народної пісні «Летіла зозуля тай стала кувати» в обробці Василя Семенчука надає можливість співати довгі фрази без цезур для вдиху та підтримує безперервність звучання. Керівник ансамблю зобов'язаний працювати над тим, щоб кожний з учасників колективу прагнув не брати дихання на межах побудови, а непомітно включався після вдиху до звучання партії.

Загальний ансамбль

Ансамблевий спів за відчуттям – це «об'ємне», тобто, і горизонтальне, і вертикальне осмислення музичного матеріалу. Правильному інтонуванню в гармонічних і мелодичних лініях приділяється багато уваги. Поняття «чистого інтонування» пов'язане з поняттям «строю» – гармонічного і мелодичного.

«Без чистоти інтонації не може бути художньої перспективи хорового виконання, тому що фальш – настільки сильний негативний фактор, що ним заслоняються всі інші переваги, а правільніше – вони не можуть існувати» зазначав К. К. Пігров.

Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. Зона (з грецької – пояс) – область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до 1/8 тону) відхиленнях від його точної висоти вверх чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435-443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізняти в рамках інтервальної зони три види інтонації: нормальну, високу та низьку. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному – навпаки. Поняття «зонний стрій» введено музичним акустиком В. Гарбузовим [1, 93].

Мелодичний стрій характеризується своїми специфічними закономірностями інтонуваннямелодичної лінії. Це пов'язано з внутрішньоладовими тяжіннями: до прикладу, II ступінь мажору і мінору мають тенденцію до підвищення; III ступінь – характеризує лад, тому у мажорі інтонується з тенденцією до підвищення, в мінорі – з тенденцією до пониження; в мажорі I і V ступінь звучать стійко; I ступінь в мінорі потрібно виконувати з тенденцією до підвищення, тому що мінорна гама трактується як похідна від VI ступеня мажору; VI ступінь натурального мінору та гармонічного мажору повинен звучати з тенденцією до пониження; VII ступінь – ввідний – в мажорі та гармонічному мінорі інтонується напруженіше.

Важливими навичками є вміння інтонувати мелодичні інтервали. Щоб вдосконалититакі вміння потрібно виконувати спеціальні гамоподібні вправи в мажорі та мінорі. Розвитку точного інтонування допомагають вправи в акапельному виконанні.

Робота над гармонічним строєм в ансамблі полягає в правильності інтонування гармонічних інтервалів і акордів в процесі роботи над поєднанням партій. Прийоми інтонування гармонічних інтервалів зберігають таку ж специфіку, як і інтонування мелодичних.

Виконавцям потрібно підлаштовуватися один до одного в межах своєї партії і одночасно підлаштовувати свою партію по вертакалі до партій інших голосів. Чим ширше розташування інтервалу або акорду, тим важче підлаштуватися до звучання всього колективу, і навпаки.
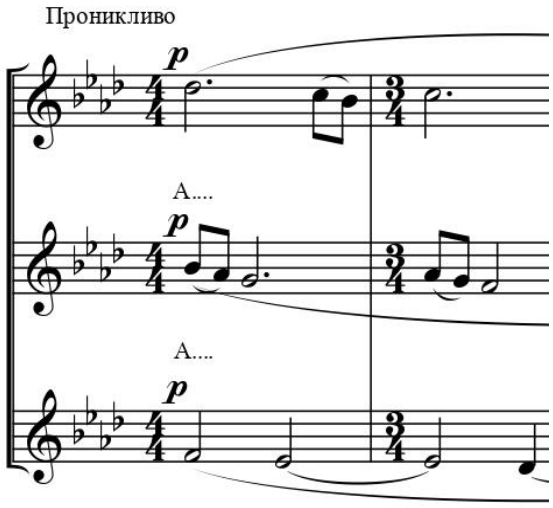
Робота над загальним ансамблем повинна містити в собі роботу над метроритмічним, динамічним, темповим, тембровим, дикційним видами ансамблю для якісного професійного виконання вокального твору.

Обробка пісні «Летіла зозуля тай стала кувати» виконуєтьсяа *a cappella* (без інструментального супроводу). Учасникам ансамблю потрібно концентрувати увагу на власних слухових та резонаторних відчуттях, що допоможе активізувати пам'ять при звукоутворенні. Такі дії будуть розвивати координацію між слухом і голосовим апаратом.

У процесі підготовки до виконання керівник повинен добиватися чистого інтонування по вертикалі та горизонталі; ансамблю ритму, динаміки та звуковидобування; безшумного вдиху; однобарвності звучання.

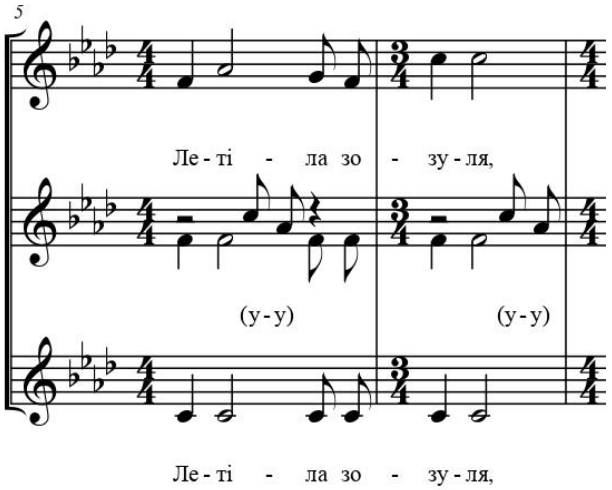
Пропонуються типові характеристики умов ансамблю на прикладах окремих фрагментів української народної пісні «Летіла зозуля тай стала кувати» в обробці Василя Семенчука.

Приклад №1(1-2 такти)
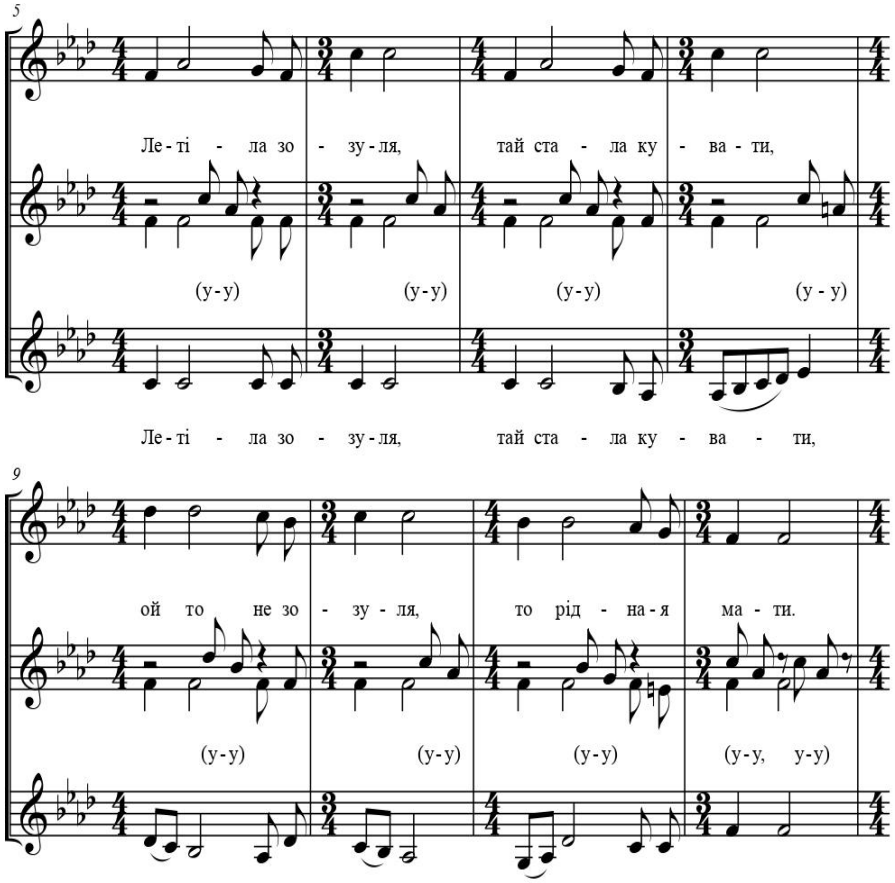


Починається акапельний твір з субдомінантових функцій, що разом з ритмічним малюнком складає важкість виконання. Тому керівник вокального ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладо-тембральному і метро-ритмічному ансамблі: в субдомінантовому квартсекстакорді чиста кварта повинна звучати стійко, а мала терція з тенденцією до звуження; в секундакорді другого ступеня велика секунда повинна звучати «широко»; квартсекстакорд третього ступеня є мажорним, тому велика теція в ньому повинна виконуватися «широко».

Приклад №2(5-6 такти)



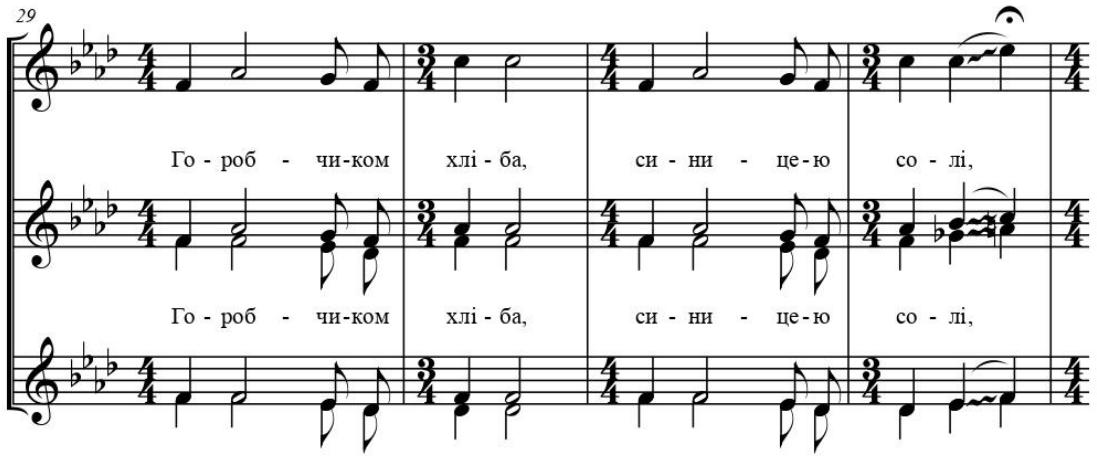
В даному фрагменті керівник вокального ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладо-тембральному і метро-ритмічному ансамблі для уникненя пониження строю потрібно «загострено» інтонувати приму і квінту в партіях першого ті другого альтів при стійкому терцієвому тоні в партії сопрано.

Приклад №3(8-9 такти)



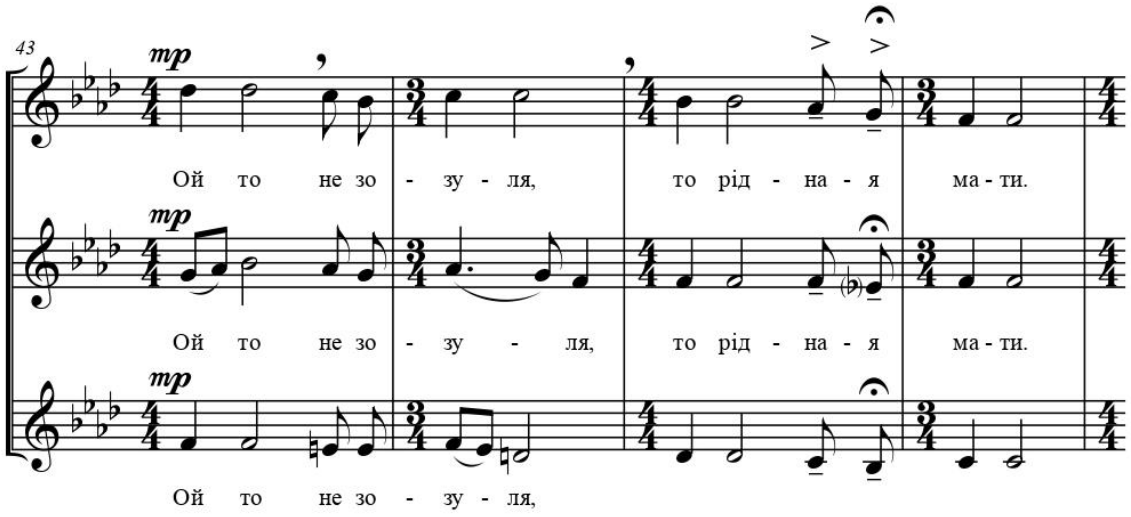
У даному прикладі керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно переосмислення третього підвищеного ступеня f-moll як сьомого гармонічного ступеня b-moll ускладі домінантового секундакорду в процесі відхилення в тональність субдомінанти. В акорді примовий, терцієвий, квінтовий звуки інтонуються по принципу інтонування мажорного тризвуку, а велика секунда між септимою та примою повинна звучати «широко» за рахунок пониження септими.

Приклад №4(32 такт)



У даному прикладі керівник вокального колективу повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно гармонічного строю квінтсекстакорд другого ступеня та домінантовий септакорд у процесі відхилення в тональність субдомінанти та звернути увагу на: рух трьох паралельних тризвуків,що утворились в складі трьох акордів; на збільшену секунду в партії нижнього першого альту в мелодичному b-moll.

Приклад №5(45 такт)



Вся композиція виконується на «легато», а в даному епізоді зустрічається артикулювання портаменто. Керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному ансамблі відносно гармонічного строю рух паралельними квартсекстакордами: тонічний квартсекстакорд та квартсекстакорд сьомого натурального ступеня f-moll; звернути увагу на «широкість» великої терції в квартсекстакорді сьомого ступеня. Труднощі пов'язані зі співом паралельних кварт в даних акордах. Потрібно поставити звук на опору, адже правильне дихання забезпечує стійку інтонацію.

Дикція

Одним з важливих аспектів роботи над вокальним твором є відпрацювання правильної дикції. Зміст та художній образ вокального твору нероздільно пов'язані з текстом. Співакам необхідно працювати над якістю та чіткістю вимови для донесення до слухачів поетичну ідею твору. В музиці, особливо вокальній, ресурси виразності безкінечні. Одне й те ж слово можна вимовити на тисячу ладів, не змінюючи навіть інтонації, ноти в голосі, а змінюючи тільки акцент, надаючи вустам то посмішку, то серйозний, строгий вираз.

Якість дикції впливає на рівень співочого звуку та активізує дихання.

За словами Г. О. Дмитревського (хорового диригента, педагога та суспільного діяча) – «Диригент повинен виховати в хорі свідоме відношення до словесного тексту твору і його художнього змісту і далі – до володіння всіма засобами його передачі. Добре вироблена дикція полегшує роботу диригенту в досягненні цієї важливої цілі».

В академічному вокальному виконанні голосні звучать близько до літери «о». Зауваження вимагають голосні «е» та «і», що потребують більшого заокругленя.

Дикційні труднощі пов'язують з тим, що приголосні є своєрідною перешкодою на шляху голосних. Саме нечітка вимова приголосних призводить до поганої виразності, ускладнює розуміння літературного тексту та змісту твору. Тому, при роботі над дикцією акцентувати увагу виконавців на коротку, швидку вимову (виштовх) приголосних. Приголосні, що закінчують слово, потрібно чітко замикати для запобігання дублювання звучання в колективному виконанні. Особливо це стосується закінчення складів з одночасним вимовленням декількох приголосних.

Для вироблення досконалих навичок застосування чіткої, виразної дикції керівнику колективу необхідно: приділяти увагу роботі над щільністю зімкнення губ і активністю дотику кінчика язика до ясен при вимові слів; працювати над еластичною рухливістю нижньої щелепи та під'язикової кістки; використовувати різні скоромовки для тренування губ і кінчика язика; промовляти слова пісень з перебільшеною активністю роботи апарату артикуляції [3].

Учасникам колективу необхідно формувати єдину манеру звуковидобування та природну вимову слів при вірних наголосах та акцентах. Таке рішення забезпечить ансамблевість в тембровому відношенні. Робота над формуванням правильної дикції під час виконання української народної пісні «Летіла зозуля тай стала кувати» в обробці Василя Семенчука пов'язана з опрацюванням чіткої атаки звуку, фразування, розставлення логічних акцентів; керівнику ансамблю потрібно звертати увагу на вимову сонорних приголосних

«в, й, м, л, л`, р, р`, н, н`». та на артикуляцію закінчень у словах «тай», «ой», і на переніс складів «зо-зу-ле-нька», «та-йста-ла», «рі-дна-я», «до-чку», «го-ро-бчи-ко-мхлі-ба», «тя-жко».
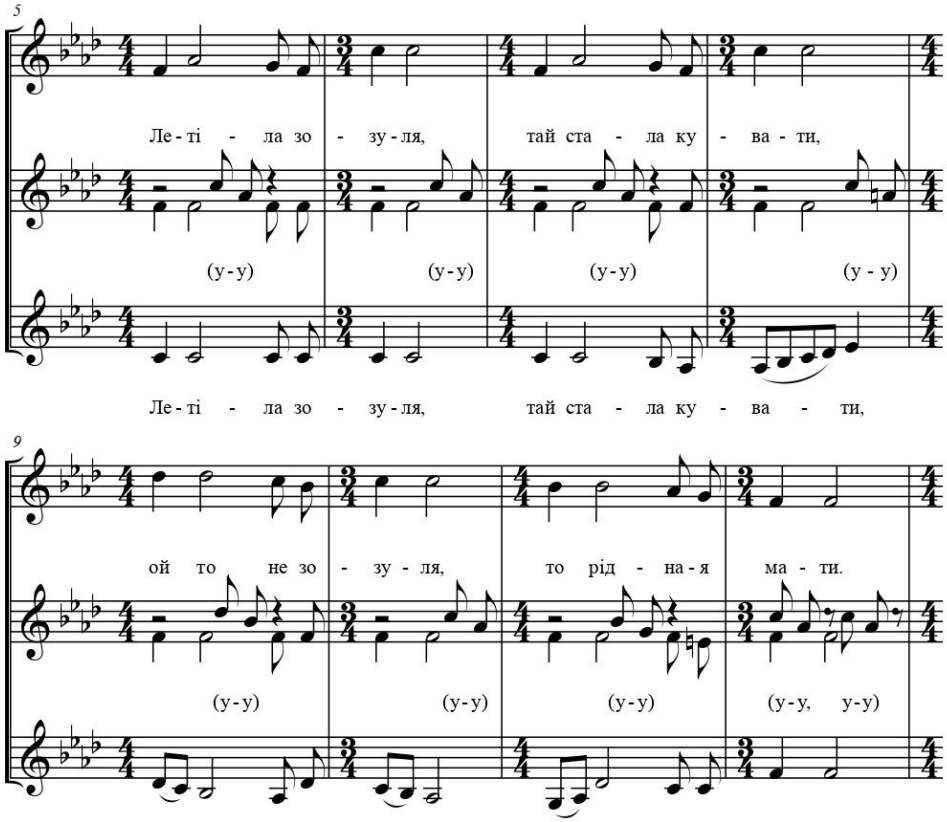
Аналіз і характеристика кожної вокальної партії

Аналіз і характеристика партії сопрано

Загальний діапазон вокальної партії сопрано середній, у межах октави – від «*e*» першої октави до «*es*» другої октави. Теситура як висотне положення звуків мелодії стосовно діапазону голосу зручна. Наспівне, наближене до академічної прикритої манери співу голосоведіння характеризується плавними висхідними і низхідними секундовими і терцієвими інтонаціями, висхідними квінтовими та секстовими стрибками. В окремих розділах спостерігаємо розділення на два підголоски, що звучать в секунду, терцію, кварту та квінту.

Ритмічна структура мелодичної лінії основної теми побудована на повторі одного й того ж двотактового малюнку з урахуванням перемінного розміру в кожному такті:

Приклад № 6 (5 такт)



У процесі варіаційних перетворень та застосування урізноманітнення фактури ритмічний малюнок насичується й іншими тривалостями.

Партія сопрано виконує мелодію пісні протягом майже всього твору. Передача теми відбувається в другому реченні третього періоду. Партія сопрано дублює в сексту основну тему, що проходить в партії другого альта. В першому реченні п'ятого періоду основна тема звучить в партії першого альту в той час, коли в партії сопрано автор обробки застосував прийом «вокальної інструментовки» (мелодична фігурація).

Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії пов'язані:

-з рухом мелодії по звукам мінорного тризвуку; з стійким виконанням п'ятого ступеня; з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеня натурального f-moll під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з підтягуванням вниз четвертого, третього та підтягуванням вверх другого ступеня f-moll під час руху вниз мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю сьомого підвищеного ступеня гармонічного f-moll;

- з «широкістю» виконання великої секунди та «вузкістю» малої терції у фрагменті розходження голосів партії сопрано на два у процесі відхилення в тональність субдомінанти та переосмислення третього підвищеного ступеня як терцієвого тону домінантового квінтсекстакорду;

- з гострим підвищенням сьомого ступеня мелодичного b-moll відповідно до правил інтонування малих інтервалів при русі вниз мелодичної лінії та з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю шостого ступеня під час низхідного руху мелодичної лінії в процесі відхилення в тональність субдомінанти;

- з умінням співати зібраним, прикритим звуком на головному регістрі та з виконанням різних інтервалів по вертикалі у фрагментах розділення партії.

Динаміка від *p* до *ff,* чітка артикуляція звуку, агогіка взаємопов'язані під час виконання вокальної партії сопрано. Вони підпорядковуються стилістиці і розвитку композиції твору.

Аналіз і характеристика партії першого альта

Загальний діапазон вокальної партії альту не широкий, у межах малої сексти – від «*c*» першої октави до «d» другої октави. Теситура зручна для співу, тому що висота звука збігається з нюансом і розвитком музичної думки. Голосоведіння – плавне, наспівне, наближене до академічної прикритої манери співу, насичене поступеневими та терцієвими висхідними і низхідними інтонаціями, висхідними квартовими, квінтовими стрибками. В окремих розлілах, як і впартії сопрано, виявляємо розділення на два підголоски, що звучать в секунду, терцію, кварту та квінту, сексту.

Партія першого альта часто виступає гармонічним супроводом до теми, тому ритмічно підпорядковується партії сопрано. Основну тему партія першого альта проводить в першому реченні п'ятого періоду. В другому реченні четвертого періоду та в третьому реченні п'ятого періоду виконується мелодична фігурація восьмими тривалостями.

Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії альту пов'язані:

- зі стійким виконанням першого ступеня; з підтягуванням вверх відповідно до мелодичного строю п'ятого ступеня натурального f-moll;

- з гострим підвищенням сьомого ступеня мелодичного b-moll відповідно до правил інтонування малих інтервалів в мелодичної лінії в процесі відхилення в тональність субдомінанти;

- з підтягуванням вниз четвертого, третього та підтягуванням вверх другого ступеня f-moll під час руху вниз мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю сьомого підвищеного ступеня гармонічного f-moll; з тенденцією до пониження відповідно до мелодичного строю шостого натурального f-moll;

- зі стійким інтонуванням квінти та кварти при висхідному та низхідному русі мелодичної лінії;

- з умінням співати зібраним, прикритим звуком на головному регістрі та з виконанням різних інтервалів по вертикалі у фрагментах розділення партії;

- з умінням ансамблевого співу, особливо у фрагментах, в яких використовується імітаційні проведення мотивів.

Динаміка від *p* до *ff,* чітка артикуляція звуку, агогіка взаємопов'язані під час виконання вокальної партії першого альта. Вони підпорядковуються стилістиці і розвитку композиції твору.

Аналіз і характеристика партії другого альта

Загальний діапазон вокальної партії другого альту нешироκий, у межах септими – від «*g*» малої октави до «f» першої октави. Теситура середня, зручна для виконання. Голосоведіння партії альта плавне, просте, наспівне. Воно характеризується плавними висхідними і низхідними секундовими і терцієвими інтонаціями, висхідними квартовими, квінтовими стрибками. Є одне фрагментарне розділення на два підголоски (30).

Ритмічна структура кожної фрази охоплює різні тривалості, іноді дублюючи ритм основної мелодії, а іноді рухаючись в гармонічній або мелодичній фігурації. Основна тема виконується партією частково – в другому речення третього періоду.

Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії другого альта пов'язані:

- з виконанням верхнього низхідного тетрахорду натурального f-moll ефектом «тупого» осідання та з тенденцією до заниження сьомого і шостого ступенів;

- з підтягуванням вниз четвертого, третього ступенів f-moll під час руху вниз мелодичної лінії відповідно до мелодичного строю;

- з тенденцією до підвищення другого ступеня f-moll під час руху вниз мелодичної лінії відповідно до мелодичного строю;

- з гострим підвищенням сьомого ступеня мелодичного b-moll відповідно до правил інтонування в мелодичної лінії в процесі відхилення в тональність субдомінанти;

- з тенденцією до «широкості» великої терції у складі септакорду шостого ступеня під час розходження голосів на два відповідно до правил

інтонування інтервалів у гармонічному виконанні;

- з умінням правильного інтонування стрибків у мелодичній лінії;

- з умінням співати зібраним, прикритим звуком на головному регістрі та чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння і відхилення.

Динаміка від *p* до *ff*, чітка артикуляція звуку, агогіка взаємопов'язані під час виконання вокальної партії другого альта. Вони підпорядковуються стилістиці і розвитку композиції твору.

Список використаної літератури:

1. В. М. Осадча, В. В. Осипенко. Методологічні засади та практика підготовки співаків народного спрямування. Культура України. Вип. 42(2). 2013. С. 87–97.
2. Воспоминания о М. И. Глинке. Избранные статьи / сост. А. Серов. Т.1 Москва, 1950. 232 с.
3. Карпов В. В.Значення роботи над артикуляцією й дикцією в процесі вдосконалення співочого мовлення. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93153/25-Karpov.pdf?sequence=1 (дата звернення 11.04.2021 р.)
4. Кіреєва В. Г. Розвиток особистості засобами музики. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/33762/124-Kireeva.pdf?sequence=1 (дата звернення 12.10.2021р.)
5. Українська радянська енциклопедія. URL: https://leksika.com.ua/13510603/ure/tesitura (дата звернення 11.09.2021 р.)

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ОЙ, ТИ, МІСЯЦЮ, Я ЗІРОНЬКА ЯСНАЯ» В ОБРОБЦІ ВАСИЛЯ СЕМЕНЧУКА

Структура музичної форми

Українська народна пісня «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» в обробці В. Семенчука належить до камерної вокальної музики пісенного жанру в стилі a cappella жіночого ансамблевого співу, представляє українську музичну культуру початку XXI століття. Літературний зміст пісні розповідає про дівоче нещастя: адже вираз «…упала роса на мої карі очі. Не так на очі, як на русую косу…» в українських народних піснях символізує сльози, горе. Дівчина розповідає, що «в серце козаче віночок не заплету» в той час, коли вінок – загальнонародний символ дівування: втратити вінок в народі, у піснях – означає позбутися, втратити дівочість.

Українська народна пісня «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» в обробці В.Семенчука написана в куплетно-варіаційній формі з доповненням. Куплетність твору виявляється у повторі мелодії зі зміною тексту в кожному періоді. Варіаційність спостерігаємо у зміні фактури, у перегармонізації мелодії, у проведенні теми у різних голосах, що є необхідністю для відтворення образного та емоційого змісту.

Твір складається з чотирьох куплетів та доповнення, де кожен куплет – період неповторної неквадратної будови з двома реченнями (3+4). Всі періоди в обробці є однотональними. Основна тональність – натуральний «c-moll». Відхилення відбуваються наприкінці періодів, починаючи з другого куплету. Це відхилення у тональність субдомінанти («f-moll») та у паралеьну тональність – тональність третього ступеню («Es-dur») (12-13,18-20, 25-27).

Синтаксична структура першого речення складається з двох фраз, де перша фраза має один такт, друга – два. Друге речення містить дві фрази по два такти. Перша фраза другого речення являє собою укрупнений ритмічно

варіант другої фрази першого речення. Така структурованість фраз зберігається впродовж всіх періодів.

Ритмічна структура першої фрази речення характеризуються рухом восьмих, четвертною з крапкою, залігованою з двома шістнадцятими. Друга фраза розпочинається схоже – рівний рух восьмими, двома залігованими шістнадцятими, четвертними та закінчується половинною з крапкою у третьому такті. Перша фраза другого речення складається з двох тактів, в яких ніби розширено межі цього речення за рахунок збільшення у двічі тривалостей: спостерігаємо рівний рух четвертними, залігованими восьмими та половинними тривалостями. Друга фраза другого речення ритмічно різна, але подібна в різних голосах партитури та будується на ритмічному малюнку другої фрази першого речення.

Перше речення першого періоду звучить в унісон, лише наприкінці одноразово голоси розходяться в терцію. Перша фраза складається з поступеневого низхідного руху від п’ятого ступеню «c-moll» до першого та стрибка знову до п’ятого ступеню, ніби коротенького гліссандо, що утворилося низхідними залігованими шістнадцятими. Друга фраза – хвиля з низхідного та висхідного руху між четвертим та першим ступенем; закінчується перше речення на тоніці в унісон.

В другому реченні мелодична лінія рухається второю плавних паралельних терцій, розходиться в більші інтервали в середині другої фрази та закінчує речення паралельними октавами, що є характерною рисою народної музики.

Другий період, як і всі наступні, виконується вже в три голоси: сопрано, перший альт, другий альт. Поява окремої партії другого альту утворює три-, а подекуди і чотиризвучні сполучення, що додає твору гармонічної різнобарвності та ладотональної приналежності. В першому реченні другого періоду сопрано і перший альт дублюють перше речення першого періоду на фоні майже нерухомого тонічного органного пункту, що створює ефект

розповіді на фоні масового жалю, смутку. Закінчується речення тризвуком сьомого ступеню натурального мінору та тонічним унісоном.

В другому реченні другого періоду спостерігаємо насиченість акордами завдяки активності всіх голосів: партія сопрано та першого альту майже точно відтворює матеріал першого періоду, утворюючи, здебільшого, рух паралельними терціями, а партія другого альту прямує у протилежному низхідному напрямку, іноді утворює терцеву втору або тонічний органний пункт. При цьому у гармонічній вертикалі автор використовує тонічний тризвук, септакорд другого ступеню, тризвук третього ступеню, відхилення у тональність субдомінанти через повний домінантсептакорд, секундакорд другого ступеню, квартсекстакорд третього ступеню, тризвук сьомого ступеню натурального мінору. Закінчується період октавним унісоном.

Перше речення третього періоду цікаве своїм викладом: на тлі тонічного органного пункту партії другого альту проводиться основна тема у партії сопрано, а у партії першого альту тема проводиться частково та із запізненням у часі, що дозволяє говорити про поліфонічний імітаційний виклад. В кінці другого такту речення (16) голоси звучать у звичайному акордовому викладі, чітко прослуховується тризвук сьомого ступеню натурального мінору. Закінчення теми (17) звучить у партії другого альту на фоні терцієвого висхідного руху у двох верхніх голосах. Автор обробки вводить зміни фактури та підвищення динаміки для передачі емоційного напруження розповіді дівчини.

В другому реченні третього періоду ускладнюється гармонічний склад. Спостерігаємо відхилення через домінантовий септакорд тональність третього ступеня – у паралельну тональність («Es-dur»), та в тональність субдомінанти через терцквартакорд другого ступеня та домінантовий септакорд. Процес ускладнення гармонії виникає завдяки мелодизації партії нижнього голосу: в ній, на противагу цього ж матеріалу другого речення, з’являються розспівні восьмі (були четвертні) та четвертні (були половинні). Відмінність партії першого альта полягає в зміні мелодичного малюнку в другому такті

речення (19). Закінчується третій період секундакордм другого ступеня, квартсекстакордом третього ступеня, тризвуком сьомого ступеня натурального мінору та октавним тонічним унісоном.

Четвертий – кульмінаційний – період відрізняється :

- ущільненою акордовою фактурою – спостерігаємо використання великої кількості чотириголосних співзвуч за рахунок добавлення верхньої мелодичної лінії над основною темою (22);

- динамічним відтінком – фортіссімо;

- нетривалим уповільненням темпу, використанням фермат;

- зміною штрихів;

- ускладненням мелодичного малюнку підголосків (24).

З'являються й нові акорди. Так на початку періоду внаслідок ущільнення фактури спостерігаємо три паралельні тризвуки: тонічний, тризвук сьомого ступеня та тризвук шостого ступеня натурального мінору (1-2). У другому реченні четвертого періоду завдяки зміні мелодичного малюнку в партії першого альту спостерігаємо використання секундакорду сьомого ступеня у процесі відхилення в тональність субдомінанти (26-27).

Доповнення складається з імітаційного проведення головного мотиву пісні почергово в партіях всіх голосів, починаючи з партії сопрано, продовжуючи в партії першого альту, закінчуючи в партії другого альту, що створює ефект відлуння. Фоном імітаціям служать звуки тонічного тризвуку.

Закінчується композиція тонічним тризвуком на фоні шостого підвищеного (мелодичного) ступеня та тонічним нонакордом з пропущеною септимою на фоні шостого підвищеного (мелодичного) ступеня.

Особливості фактури викладу

У гармонічній фактурі обробки наявні прийоми перехрещення голосів (16), органний пункт. Модуляції у творі відсутні. Протягом твору відбувається зміна фактури: спостерігаємо і монодію (одноголосся, або унісон) та її різновид – дубльоване одноголосся (коли мелодія проводиться паралельними

інтервалами або акордами), і акордовий виклад, елементи підголоскової поліфонії та імітаційну поліфонію.

Темп композиції В. Семенчука – «помірний», в кульмінаційній побудові змінюється на «широко», що поряд з ферматами, з уповільненням в кінці фраз, з змістовими цезурами, диханні віддзеркалює емоційний стан та нелегке, сповнене труднощів буття молодої дівчини. В даному темпі виконавці мають можливість виразно усвідомити звучання акордів гармонічної вертикалі і відчути свій голос у загальній звуковисотній тембральній звучності ансамблю.

Розмір вокального твору складний – чотири четверті. Метр – чотиридольний.

Мелодична лінія основної теми лірична, наспівна, витончена, хвилеподібна, текуча, що поряд з порівняннями та зменшувальними суфіксами літературного тексту змальовує ніжний образ дівочості. Мелодія в першому реченні починається з високого звуку (п’ятого ступеня) та розвивається в низхідному русі в нижній частині мінорного звукоряду, повертається за допомогою стрибка до того ж високого звуку і знову розвивається в низхідному русі. В другому реченні хвилеподібний рух відбувається у верхній частині мінорного звукоряду. Мелодія насичена плавними низхідними і висхідними секундовими і терцевими інтонаціями, висхідними квінтовими, низхідними квартовими стрибками.

Обробка народної пісні написана у натуральному мінорі, тому спостерігаємо часте використання в кінці речень натурального тризвуку сьомого ступеня. Використання натурального мінору свідчить про глибоку старовинність даної пісні.

Динаміка протягом твору змінюється від *mp* і *mf* до *f* та *ff* , наявні також поступові збільшення і зменшення гучності. Динамічні відтінки у своїй сукупності відіграють суттєве значення у створенні емоційної образності.

Природна плавна низхідна і висхідна мелодика, хвилеподібний рух мелодії з контрастуванням у звуковисотності між нижньою та верхньою частинами звукоряду, використання натурального мінору та натуральних

тризвуків, відхилень у тональності третього ступеня та у тональності субдомінанти, використання різних типів фактури протягом композиції, ритмічно-інтонаційна синкопована структура закінчення фраз, неповторне мелодичне зерно кожної фрази зумовлені образно-емоційним змістом літературного тексту української народної пісні.

Тип і вид ансамблю, наявність унісонів та гармонічно-інтервальних структур. Загальний діапазон твору й загальна теситура, прийоми звуковедення, дихання.

Українська народна пісня «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» обробці В. Семенчука написана для жіночого вокального ансамблю академічного співу. Форма звучання – a cappella. Партитура охоплює три жіночі голоси – сопрано, перший та другий альти. Кожна з перелічених партій, в свою чергу, має короткочасні розділення на два голоси, тобто, кількість співаків, що входять до ансамблю – шість, тобто, даний твір – секстет. Виконання у ансамблі академічного напряму повинно бути строгим та стриманим.

Загальний діапазон твору – широкий – від «*as*» малої октави до «*d*» другої октави. Теситурні умови є важливим фактором формування ансамблевої звучності. Теситура – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура ділиться на низьку, середню та високу. Найбільш сприятливою для інтонування є середня, а низька та висока визначаються як незручні. Якщо вокальна партія знаходиться у високій теситурі керівник ансамблю і кожен співак повинні слідкувати за прикритістю звука, не допускати «строкатості». Якщо ж вокальна партія знаходиться у низькій теситурі – керівнику та кожному виконавцю особисто необхідно звертати увагу на щільність та виразність звуку.

Теситура сопрано середня та низька, що створює труднощі у розучуванні партитури; теситура партії альтів – зручна – середня.

В даній обробці української народної пісні застосовується, здебільшого, тісний акордовий виклад, іноді утворюючи секундові співзвуччя. У тісному

розташуванні легше досягти ансамблевої злагодженості, ніж у широкому. Твір починається з унісонного викладу, також унісонними октавними подвоєннями закінчується кожен період та окремі речення. Перехрещення голосів спостерігаємо у третьому періоді між партією сопрано та партією першого альту (16). Гармонічно-інтервальний аналіз виявляє наявність основних тризвуків з оберненнями, другорядних тризвуків з оберненнями та септакордів та їх обернень.

Як було зазначено вище, деякі речення закінчуються тонічним унісоном, але деякі закінчуються тонічним тризвуком, що суттєво полегшує хормейстеру роботу над ансамблевістю колективу. І навпаки, застосування паралельних тризвуків, септакордів та відхилень складають труднощі під час опрацювання твору.

Ансамбль – це художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів колективного звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі.Аналізуючи ансамбль, ми підходимо головним чином через відчуття. Для досягнення ансамблю співаку необхідно врівноважуватися та зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю[5].

Сформувати якісне ансамблеве звучання – призначення, що потребує майстерності та систематичної праці керівника колективу. Повинна постійно проводитись робота з активізації слухової уваги, вміння пристосовувати звучання свого голосу до голосів інших учасників музичного колективу, з опрацювання цієї навички у загальному звучанні ансамблю.

Однією з найважливіших навичок співака є вільне ненапружене змістовне звукоутворення. В ході роботи керівника ансамблю найважче досягти рівного злагодженого звучання у грудному, мішаному та головному регістрах на всьому діапазоні звучання голосу. Для вирівнювання регістрів потрібно використовувати високу співацьку позицію. Енергійна робота артикуляційного

апарату, чітке формування голосних з одночасною заокругленістю звучання і виразна, дещо перебільшена вимова приголосних – запорука кваліфікованого якісного звукоутворення.

Поняття артикуляції І. О. Браудо (видатний музикознавець та педагог) визначає так: «Слово це (артикуляція) запозичене музикантами з науки про мову. Там говорять про артикулювання складів, про ту чи іншу ступінь ясності, розчленуванні складів при вимові слова. Подібно до цього в музичній артикуляції розуміється мистецтво виконувати музику, а саме мелодію, з тою чи іншою ступінню розчленування» [1, 121].

«Артикуляція – це виразна вимова окремих звуків, слів, фраз, яка допомагає сприйманню змісту виконуваного твору слухачами. Неувага до неї призводить до невиразності виконання й недосконалості розкриття художнього світу твору, спотворює всю роботу, всі намагання митця. Саме тому це справа вкрай відповідальна і в професії співака. Органи артикуляції, що беруть участь у вимові, поділяються на рухомі – нижня щелепа, губи, тверде і м’яке піднебіння з маленьким язичком, та нерухомі – верхня щелепа, зуби, ясна, тверде піднебіння, задня стінка глотки. Їхнє положення і рух органів співу при вимові звуків забезпечують чіткість, ясність і чистоту вимови. Недоліки вимови, що трапляються в співі і вимові, можна усунути за допомогою спеціальних вправ щодо зручного й належного положення органів артикуляції при вимові голосних і приголосних звуків. Такі вправи розвивають артикуляцію губного апарату, насамперед усіх тих чинників мовлення, що формують приголосні» [3].

Артикуляційні навички набуваються у процесі роботи на зручних звуках діапазону, у помірному темпі і спокійному ритмі.

Правильне дихання під час вокального виконання є однією з умов гарного вокального звуку. «Цикл співочого дихання складається із трьох основних моментів:

А) Вдих короткий, але, по-можливості, спокійний, в характері і темпі виконуваного твору, помірний за кількістю повітря, без підняття плечей, при

переважному розширенні нижніх ребер;

Б) Затамування або затримання дихання перед атакою звуку;

В) Видих більш тривалий, економний, поступовий при збереженні положення вдиху за допомогою міжреберних м'язів і за рахунок плавного підтягування низу живота [5].

Надмірний вдих стає причиною напруженого, неприємного звучання голосу, тому що повітря починає сильно давити на зв'язки, і, як наслідок, призводить до неправильного інтонування. Миттєва затримка дихання сприяє повільному видиху та надає змогу колективу одночасно відтворювати музичний твір.

В ансамблевих та хорових колективах, як правило, практикується мішане дихання, тобто дихання за участю рота і носа. Якісний звук забезпечується опорою дихання як усвідомленим відчуттям м'язової напруги в ділянці нижніх ребер і діафрагми в момент співу. Це свідомо загальмований видих і збереження положення діафрагми у стані видиху. Опорне дихання дає змогу хористам співати тривалі фрази обпертим звуком [4, 193].

То ж, керівник колективу повинен продемонструвати залежність сили звуку від затримки дихання, показати різницю між тихим співом «на опорі» та «без опори», вчити співати тихо у високій теситурі.

Виконання обробки В. Семенчука української народної пісні «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» потребує використання ланцюгового дихання. Такий прийом надає можливість співати довгі фрази без цезур для вдиху та підтримує безперервність звучання.

Загальний ансамбль

Ансамблевий спів вимагає органічного злиття уміння кожного співака чути свою партію і ансамбль в цілому задля творчого донесення художнього задуму твору.

Спів в ансамблі за своїми відчуттями істотно відрізняється від сольного. Якщо сольний спів – це, в основному, «горизонтальне мислення», то

ансамблевий спів – це «об'ємне», тобто, і горизонтальне, і вертикальне осмислення музичного матеріалу. Чистота інтонації ансамблевого співу залежить від строю. Стрій – основа ансамблевого співу. Під строєм слід розуміти точне інтонування інтервалів у їх мелодичному та гармонічному видах. Це є основним елементом хорової звучності. Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. Зона (з грецької – пояс) – область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до 1/8 тону) відхиленнях від його точної висоти вверх чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435 – 443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізняти в рамках інтервальної зони три види інтонації: нормальну, високу та низьку. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному – навпаки.

Поняття «стрій» поділяють на мелодичний – горизонтальний, та гармонічний – вертикальний.

Мелодичний стрій стосується інтонування мелодичної лінії. Кожен звук мелодії має свої ладотональні тяжіння, тому характеризується своїми специфічними закономірностями:

- II ступінь мажору і мінору мають тенденцію до підвищення;
- III ступінь – характеризує лад, тому у мажорі інтонується з «підвищенням», в мінорі – з «пониженням»;
- В мажорі I і V ступінь звучать стійко;
- I ступінь в мінорі потрібно «підтягувати» вверх, тому що мінорна гама трактується як похідна від VI ступеня мажору;
- VI ступінь натурального мінору та гармонічного мажору звучати з тенденцією до пониження;
- VII ступінь – ввідний – в мажорі та гармонічному мінорі

інтонується напруженіше.

За словами К. Пігрова: «Уміння співати діатонічні та хроматичні півтони – це основний фундамент, на якому будується вірне, бездоганно чисте інтонування». Діатонічні півтони (м2) при низхідному русі потрібно виконувати якомога зближено. Хроматичні півтони при русі вгору потребують підвищення в інтонуванні, ніж діатонічні, а при русі вниз – «важчого», «осідаючого», та повинні бути осмислені в гармонічному аспекті.

Вдосконаленню навичок інтонування сприяють спеціальні гамоподібні вправи в мажорі та в мінорі. Розвитку точного інтонування допомагають вправи в акапельному виконанні.

Кожна нота мелодії інтонаційно пов'язана з гармонічною функцією, а, як відомо, наявність окремих гармонічних співзвуч, не пов'язаних між собою мелодією, у вокальному творі неможлива.

Гармонічний стрій ансамблю обумовлюється правильним інтонуванням «вертикалі» інтервалів і акордів в процесі роботи над поєднанням партій. Звикання до нових звукових співзвуч та пошуків інтонацій вимагає деякого часу. Співаки повинні «підстроюватися» один до одного в партіїї та між партіями вірному звучанню інтервалу та акорду. Акорди в широкому розташуванні завжди складніше «підстроїти» ніж акорди в тісному розташуванні.

Важкість в роботі над ансамблем в обробці В. Семенчука української народної пісні «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» полягає в тому, що твір виконуєтьсяа cappella (без інструментального супроводу). Адже виконавці інтонують, спираючись лише на особисті слухові відчуття. Вирішенням даного питання стає настроювання ансамблю в цілому і уміння кожного співака тримати і підлаштовувати стрій в різних ладах, темпах, ритмах, динаміці і фактурі – в різноманітному виразному середовищі.

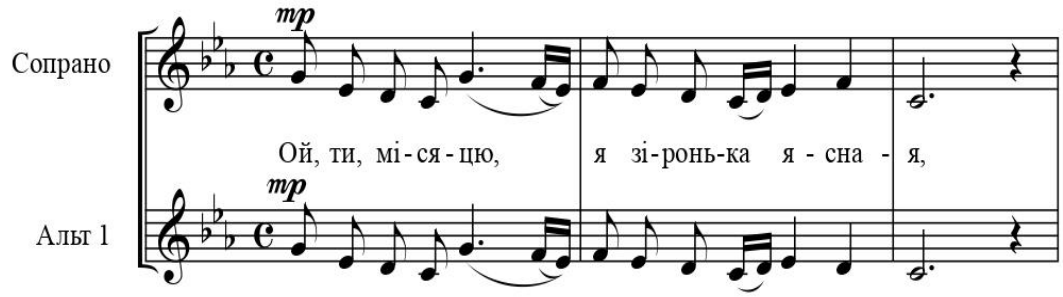
Художнє виконання вокального твору обов'язково охоплює роботу над такими видами ансамблю, як метроритмічний, темповий, динамічний, тембровий, вокальний, дикційний. Кожен з цих видів ансамблю є частиною

єдиного та пов’язаний з іншими. Недоліки хоча б в одному з видів ансамблю під час виконання твору призводять до втрати всього художнього ансамблю.

Працюючи з над даною композицією хормейстер повинен добиватися: чіткого ритмічного виконання; чистої інтонації по вертикалі і горизонталі; одночасного і безшумного вдиху; однакової атаки звуку; динамічного балансу голосів; злитості звучання; одночасного початку і закінчення фраз.
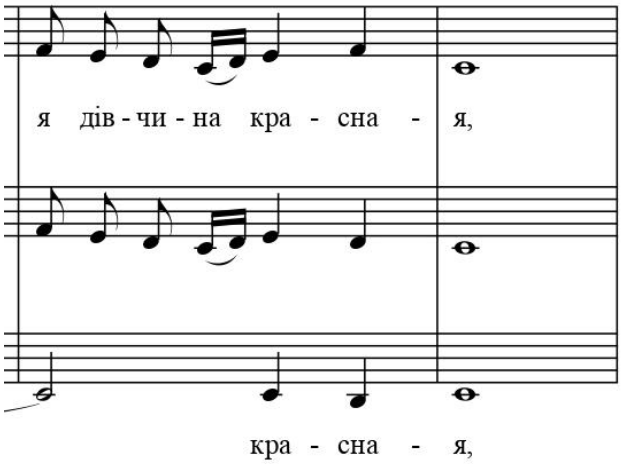
Пропонуються типові характеристики умов ансамблю на прикладах окремих фрагментів української народної пісні «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» в обробці В. Семенчука:

(1-3 такти)
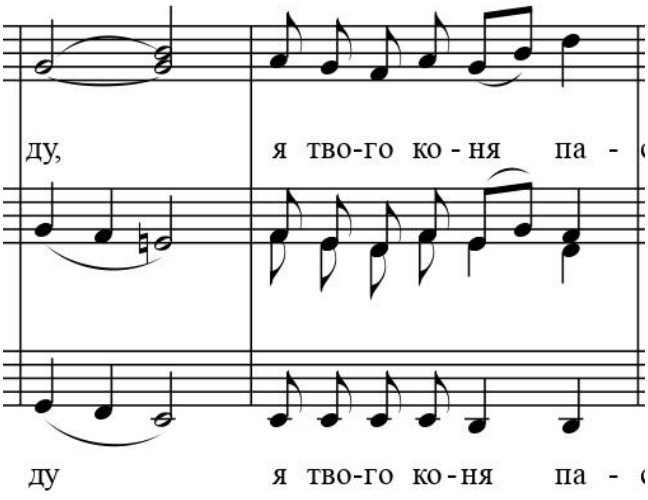


Перша фраза першого речення виконується в унісон, тому керівник вокального ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладо-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно мелодичного строю мелодичну лінію в міжінтервальному сенсі та ладовисотній приналежності – терцевий низхідний хід по звукам тонічного тризвуку (п’ятий-третій ступінь), далі – плавний низхідний поступеневий рух до першого ступеня та квінтовий стрибок вгору, хвилеподібний поступеневий рух між першим та п’ятим ступенем. Слід звернути увагу: на п’ятий та перший ступінь – вони мають звучати стійко; другий ступінь повинен звучати з тенденцією до підвищення, четвертий і третій виконуються з тенденцією до пониження при русі вниз.

(9-10 такти)



У даному прикладі керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно утворення великої секунди між партіями, яку потрібно виконати широко; звернути увагу на «широкість» мажорного тризвуку (у тризвуку сьомого ступеня натурального мінору).

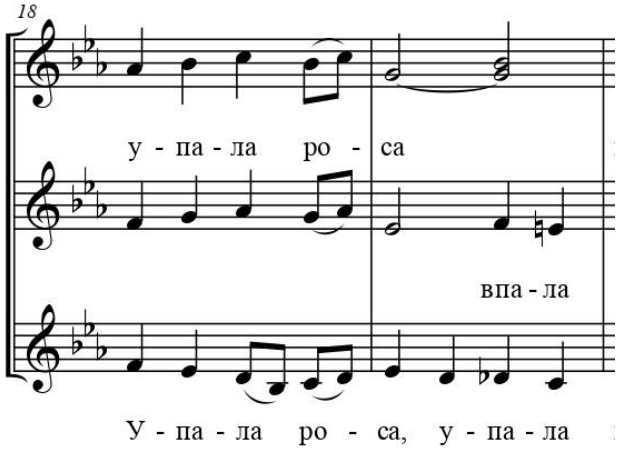
(12-13 такти)



У даному прикладі керівник вокального колективу повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно мелодичного строю домінантовий септакорд у відхиленні до другого ступеня натурального «c-moll» та звернути

увагу на його «високий» терцієвий тон, вивірити правильність звучання паралельних терцій в верхніх голосах при розв'язанні у субдомінантовий квартсекстакорд.

(18-19 такти)



У даному епізоді керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно гармонічного строю нове звучання тризвуку третього ступеня та переосмислити його в якості тимчасової тоніки у процесі відхилення в тональність «Es-dur» через домінантовий септакорд. У процесі відхилення у партії другого альту використовується висхідний тетрахорд, а в партіях першого альту та сопрано допоміжні оспівуючи звуки. Тому утворюються паралельні квінти та, навіть, паралельні септими, що ускладнює опрацювання твору. В наступному такті слід звернути увагу на близькість малої секунди секундакорді третього ступеня. В цьому ж такті відбувається відхилення до тональності субдомінанти – «f moll» через терцквартакорд другого ступеня та домінантовий септакорд. Потрібно звернути увагу на «широкість» великої терції та великої секунди у терцквартакорді, «близкість» сьомого підвищеного ступеня відносно нової тональності у домінантовому септакорді.

Дикція

Обов'язком кожного співака є донесення до слухача сенсу та цілісного живого образу твору. Одним з основних стовпів виконання твору є дикція – ясна та чітка вимова тексту. Для досягнення професійного рівня дикції важливо виконувати правила орфоепії (правила вимови голосних та приголосних) та слідувати логіці мови (визначення логічних акцентів на ключових словах у фразах).

Приголосні літери під час виконання сприймаються гірше ніж голосні по причині маскуючої дії на них голосних, адже гучність голосних завжди більша. Тому приголосні повинні вимовлятися швидко, коротко і чітко, голосні – витримано і тривало. Також, згідно з правилами співацької орфоепії:

- Вокальна вимова потребує акцентування на висоті тону, безперервності звучання, чіткості ритмічної побудови;
- Якщо в середині слова склад закінчується приголосною, то її необхідно перенести до наступного складу та проспівувати разом з ним;
- Якщо слово закінчується приголосною, то її необхідно перенести до наступного слова;
- Сполучення літер «ться» промовляється як «цця».

Під час роботи над твором потрібно розставити в тексті логічні наголоси згідно таких принципів:

- В простому реченні можливим є тільки один наголос;
- Логічний наголос ставиться на іменниках;
- У сполученні двох іменників наголошеним буде іменник в родовому відмінку;
- Логічний наголос ставиться на дієслові в тому випадку, коли він є змістовим, а замість іменника використовується займенник.

Окрім володіння правилами співацької орфоепії для грамотного виконання твору важливо вміти правильно використовувати артикуляційний апарат. Під час чіткого вимовляння приголосних потрібно зберегти правильність позиції вокального тракту (поглиблений, розслаблений стан

гортані). При цьому забороняється переналаштування на розмовну манеру артикуляції, тому що в такому випадку можливе затискання голосового апарату. Виразна артикуляція не лише правильно формує звук або слово, а й стимулює роботу дихального апарату.

Для вироблення досконалих навичок застосування чіткої, виразної дикції керівнику колективу необхідно:

- приділяти увагу роботі над щільністю зімкнення губ і активністю дотику кінчика язика до ясен при вимові слів у співі;

- працювати над еластичною рухливістю нижньої щелепи та під'язикової кістки (лат. – «іпсилоноподібна кістка»);

- використовувати різні скоромовки для тренування губ і кінчика язика;

- промовляти слова пісень з утрируваною активністю роботи апарату артикуляції.

Опрацювання виразності дикції у виконанні української народної пісні «Ой, ти, місяцю, я зіронька ясная» в обробці В. Семенчука пов'язане з роботою над звукоутворенням, атакою звуку і фразуванням.

У роботі над дикцією велике значення має вимова сонорних приголосних «в, й, м, л, л', р, р', н, н'» (приголосні звуки, в яких голос переважає над шумом), тому що від цього залежить яскравість та гучність виконання. Варто також звертати увагу на артикуляцію закінчень у словах і на переніс складів «о-йти», «зі-ро-нька», «па-ру-бче», «ді-вчи-на», «вви-шне-вім», «па-сла», «о-йпасла», «пі-вно-чі», «се-рце» тощо.

Аналіз і характеристика кожної вокальної партії
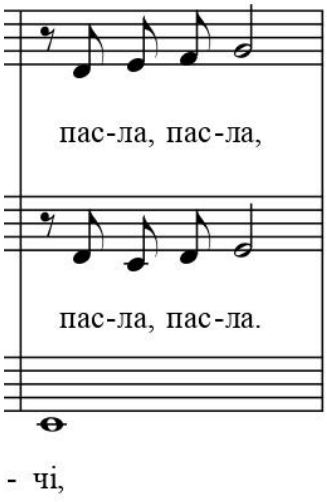
Аналіз і характеристика партії сопрано

Загальний діапазон вокальної партії сопрано широкий, у межах нони – від «*c*» першої октави до «*d*» другої октави. Теситура як висотне положення звуків мелодії стосовно діапазону голосу досить широка, але зручна для співу. Наспівне, логічно побудоване, наближене до академічної прикритої манери співу голосоведіння партії сопрано характеризується плавними висхідними і

низхідними секундовими і терцієвими інтонаціями, висхідними квінтовими та низхідними квартовими стрибками. В рідких випадках спостерігаємо розділення на два підголоски, що звучать в октавний унісон, в терцію та квінту.

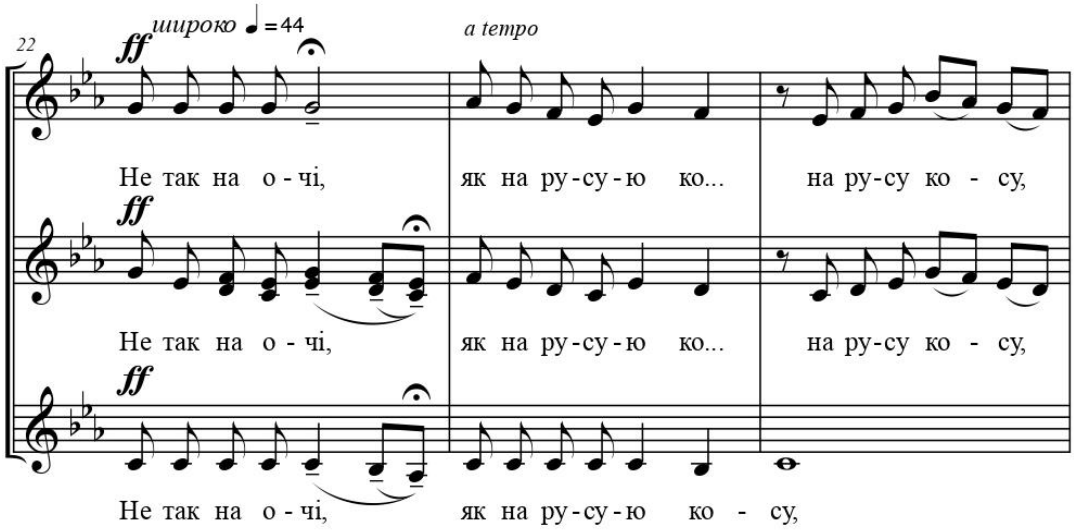
Ритмічна структура кожної фрази має різні особливості. Так, в першому реченні першого періоду-куплету використовується рівний рух восьмими тривалостями та розспів четвертної з крапкою, поєднаної лігою з двома шістнадцятими у першому такті, рух восьмими, залігованими шістнадцятими в поєднанні з четвертними та половинною з крапкою у другому та третьому тактах, що надає ніжності, текучості мелодії. На початку другого речення в четвертому і п'ятому тактах бачимо укрупнення ритмічного малюнку другого такту, де замість восьмих – четвертні, замість залігованих шістнадцятих – заліговані восьмі, замість четвертних – половинні. Це надає мелодії підкресленої впевненості та масштабно збільшує речення. В шостому такті продовжується рух восьмими, залігованими восьмими, четвертною. Період завершується цілою в сьомому такті.

Зміни партії сопрано в ритмічному аспекті відбуваються в третьому періоді (17), коли тема тимчасово передається іншому голосу.



Тут партія першого сопрано відіграє роль підголоску, що рухається восьмими та половинною, а на сильній долі має паузу. Схожі процеси відбуваються і в четвертому періоді (22, 24), де зникає розспів шістнадцятими

та, замість великої тривалості в кінці речення, спостерігаємо паузу на сильній долі та рівний рух восьмими.



Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії пов’язані:

- з тим, що п’ятий ступінь слід виконувати стійко; з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеня натурального «c-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії;

- зі стійким інтонуванням інтервалу квінта при висхідному русі мелодичної лінії;

- з підтягуванням вниз другого і четвертого ступенів «c-moll» під час руху вниз мелодичної лінії; з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю другого, четвертого, ступенів «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- зі стійким виконанням квартового стрибка під час низхідного руху мелодичної лінії; з підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю першого ступеня «c-moll»;

- з гострим інтонуванням великих секунд при русі вгору, що утворюються в результаті виконання шостого, сьомого, першого ступенів натурального «c-moll»;

- з підтягуванням вниз п’ятого ступеня «c-moll» під час руху вниз мелодичної лінії;

- з гострим пониженням сьомого ступеня натурального «c-moll» відповідно до правил інтонування малих інтервалів при русі вгору мелодичної лінії; з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю шостого, четвертого ступенів натурального «c-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю другого ступеня «c-moll» під час руху вгору мелодичної лінії; з «низьким, тупим» виконанням першого ступеня «c-moll» під час руху вниз мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю другого, четвертого і п'ятого ступенів «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії в підголоскових утвореннях; з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю четвертого та третього ступенів «c-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії;

- з умінням співати (витончено філірувати) зібраним, прикритим звуком на головному регістрі та чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння.

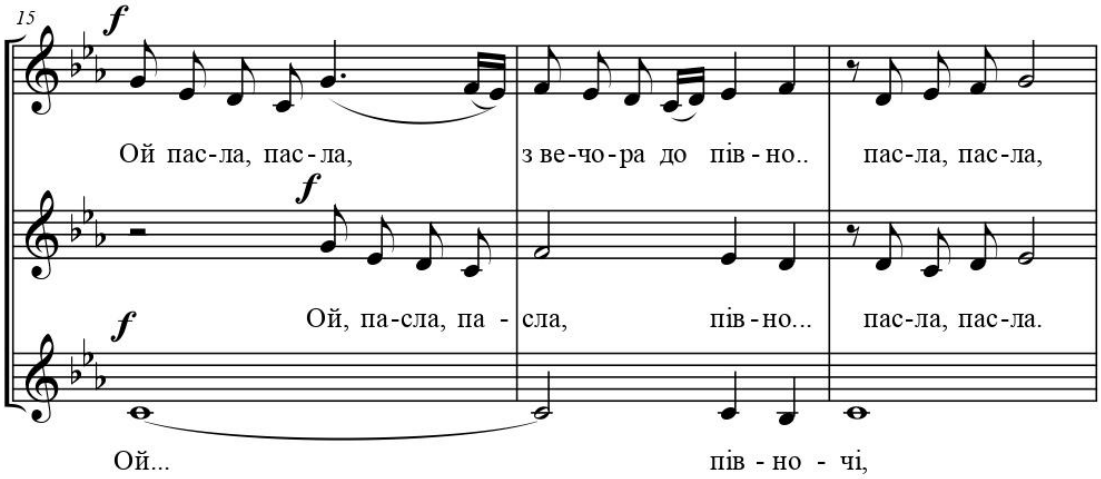
Динаміка від mezzo piano до fortissimo, мікроструктурне інтонування, артикуляція, атака звуку і темп взаємопов'язані під час виконання вокальної партії сопрано. Вони підпорядковуються стилістиці і розвитку композиції твору як ліричної пісні про кохання.

Аналіз і характеристика партії першого альту

Загальний діапазон вокальної партії альту не широкий, у межах малої сексти – від «*c*» першої октави до «*as*» першої октави. Теситура зручна для співу, тому що висота звука збігається з нюансом і розвитком музичної думки. Голосоведіння – плавне, наспівне, наближене до академічної прикритої манери співу, насичене поступеневими та терцієвими висхідними і низхідними інтонаціями, висхідними квартовими, квінтовими та низхідними квартовими стрибками. Як і в партії сопрано, в даній партії існує розділення на два підголоски, що звучать в терцію. Таке розділення відбувається виключно в

кінці періодів (13, 20, 27) та на початку четвертого періоду, коли автор виділяє кульмінацію твору не тільки ущільненням фактури, а й зміною динаміки (fortissimo), уповільненням темпу, ферматами, штрихами (22).

Ритмічна структура кожної фрази підпорядковується ритмічному малюнку партії сопрано відповідно до акордово-гармонічної вокальної фактури твору. Відмінність спостерігаємо на початку третього періоду-куплету під час використання автором обробки елементів імітаційної поліфонії (15-16).



Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії альту пов’язані:

- зі стійким виконанням п’ятого ступеня;

- з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеня натурального «c-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії; з стійким інтонуванням квінти та кварти при висхідному та низхідному русі мелодичної лінії;

- з підтягуванням вниз другого і четвертого ступенів «c-moll» під час руху вниз мелодичної лінії;

-з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю другого, четвертого, ступенів «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю четвертого, п’ятого ступенів натурального «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- зі стійким виконанням квартового стрибка під час низхідного руху мелодичної лінії; з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю п'ятого ступеню натурального «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю другого і першого ступенів «f-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії у процесі відхилення; з підтягуванням вверх сьомого підвищеного ступеня гармонічного «fmoll» під час оспівування першого ступеню;

- з необхідністю виконання якомога нижче верхнього звуку малої терції при русі вгору відповідно до правил інтонування малих інтервалів; з необхідністю співу якомога вище верхній звук великої терції при русі вгору відповідно до правил інтонування великих інтервалів;

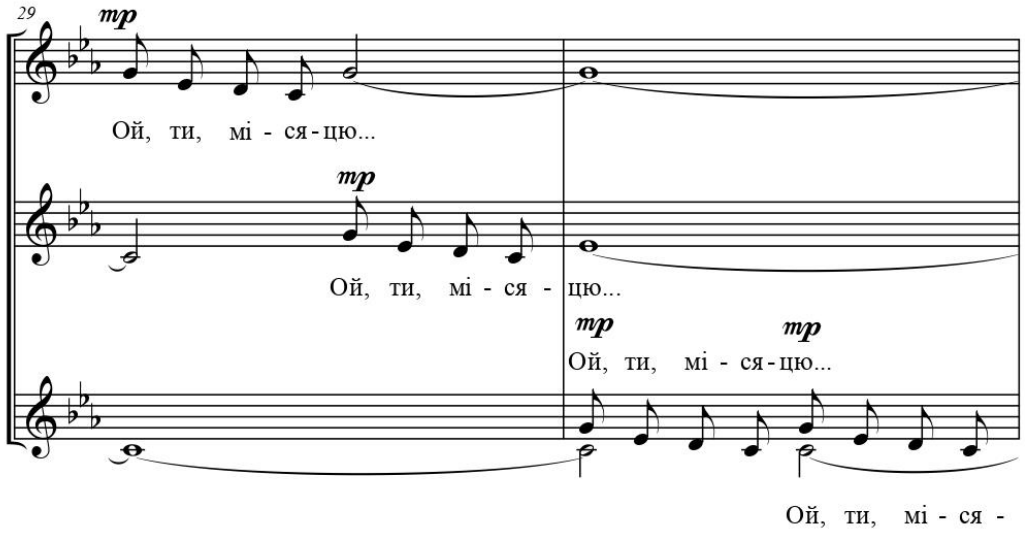
- з умінням виконувати зібраним, прикритим звуком на головному регістрі та чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння і відхилення.

Динаміка від mezzo piano до fortissimo, мікроструктурне інтонування, артикуляція, атака звуку і помірний темп взаємопов'язані під час виконання вокальної партії альту. Засоби виразності в своїй сукупності підпорядковуються стилістиці і розвитку композиції твору як ліричної пісні про кохання.

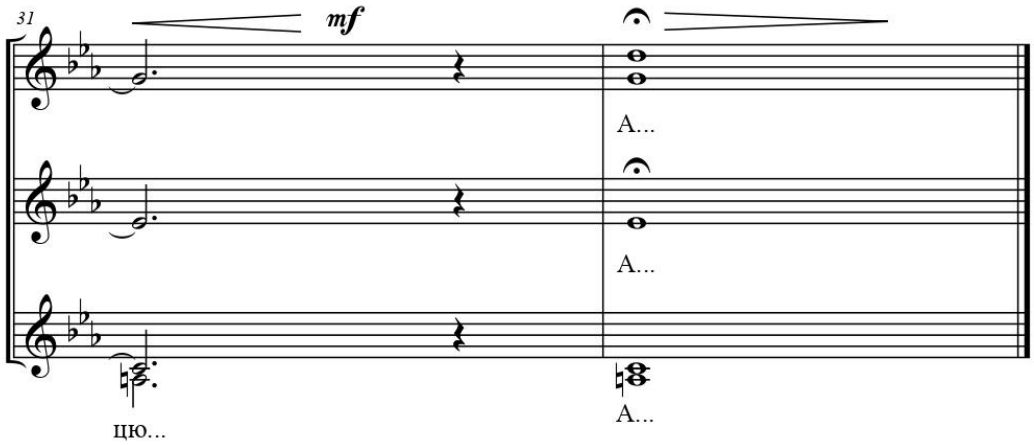
Аналіз і характеристика партії другого альта

Загальний діапазон вокальної партії другого альту широкий, у межах октави – від «*as*» малої октави до «*as*» першої октави. Теситура широка та зручна для виконання, тому що висота звуків збігається з нюансами іта розвитком композиції. Голосоведіння партії альта плавне, просте, наспівне, наближене до академічної прикритої манери співу. Воно характеризується плавними висхідними і низхідними секундовими і терцієвими інтонаціями, висхідними квартовими, квінтовими та низхідними квартовими стрибками. Як і в двох попередніх партіях, в партії другого альту є розділення на два підголоски. Вони звучать в заключній побудові як відлуння, повторюючи

головний мотив на фоні витриманого тонічного звуку (29-30),



та в терцію в складі заключних акордів (31-32).



Ритмічна структура кожної фрази загалом підпорядковується ритмічному малюнку партії сопрано відповідно до акордово-гармонічної вокальної фактури твору. Варіаційність все ж має прояв:

а) у використанні довгих тривалостей в якості тонічного органного пункту на початку другого та третього періодів (8-9, 15-16) та, як було сказано вище, в заключній побудові (28-30);

б) у використанні розспіву восьмими тривалостями замість четвертних (25) та розспіву четвертними тривалостями замість половинних.

Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії другого альта пов’язані:

- зі стійким виконанням п’ятого ступеня;

- з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеню натурального «c-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії;

- зі стійким інтонуванням квінти та кварти при висхідному та низхідному русі мелодичної лінії;

- з підтягуванням вниз другого і четвертого ступенів «c-moll» під час руху вниз мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю другого, четвертого, ступенів «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю четвертого, п’ятого ступенів натурального «c-moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з тим, що сьомий ступінь натурального «c-moll» під час оспівування тонічного звуку інтонується «низько, тупо»;з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього, четвертого натурального «c-moll» під час низхідного руху мелодичної лінії;

- з необхідністю «важкого осідання» у виконанні низхідного хроматичного тетрахорду у процесі відхилення (19, 26);

- з гострим підтягуванням вгору відповідно до мелодичного строю підвищеного шостого ступеня мелодичного «c-moll» під час виконання останніх акордів;

- з умінням співати зібраним, прикритим звуком на головному регістрі та чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння і відхилення.

Динамічні віддтінки від mezzo piano до fortissimo, інтонування мотивів, артикуляція, атака звуку і зміни темпу взаємопов’язані під час виконання вокальної партії другого альту. Вони підпорядковуються стилістиці і розвитку драматургії ліричної пісні.

Список використаної літератури

1. Браудо И. О. «Артикуляция». Ленинград, 1961. 200 с.
2. Воспоминания о М. И. Глинке. Избранные статьи./сост. А. Серов. Т.1 Москва, 1950. 406 с.
3. Карпов В. В. Значення роботи над артикуляцією й дикцією в процесі вдосконалення співочого мовлення. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/93153 (дата звернення 10.10.2020 р.).
4. Колеса Ф. М. Основи техніки диригування. Київ, 1981. 265 с.
5. Пігров К. Керування хором. Киїів: Музична Україна, 1962. 201с.
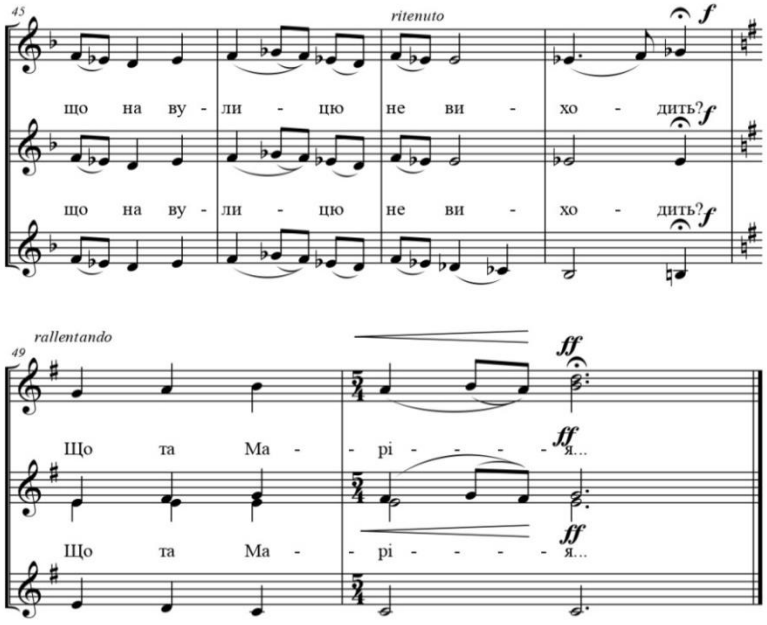
ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ЩО ТА МАРІЯ В ХАТІ РОБИТЬ» В ОБРОБЦІ ВАСИЛЯ СЕМЕНЧУКА

Структура музичної форми

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» в обробці Василя Семенчука написана в куплетно-варіаційній формі, що складається з шести куплетів та коди; варіації на тему ostinato, що незмінно проходить в партії першого альту на фоні розвитку фактури та гармонії.

П’ять куплетів-періодів твору записані у тональності d moll в гармонічному ладі. В середині шостого куплету відбувається «грамофонна» модуляція без загального акорду та з простим переходом в тональність es moll. На межі шостого куплету та коди відбувається перехід в тональність e moll шляхом енгармонічної модуляції. Ознакою енгармонічної модуляції є енгармонічна заміна вигляду акорду попередньої тональності (тонічний квартсекстакорд піддається альтерації сі-бекар - мі-бемоль - соль-бемоль та енгармонічно дорівнює сі - ре-дієз - фа-дієз та є домінантою нової тональності).
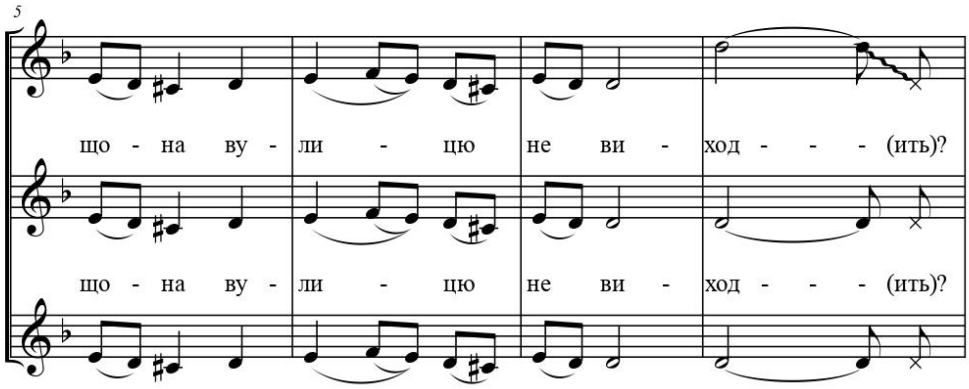
Приклад № 1 такти 48-49



Перший куплет є оригінальним, записаним автором обробки в селі Кинашівка Маньківського (нині Уманського) району Черкаської області. Що характерно – у першому куплеті – всі три голоси виконують мелодію в унісон. Перший куплет – квадратний період (1-8 такти), однотональний, єдиної побудови, адже він не ділиться на речення. Умовно поділяється на чотири фрази, кожна з яких триває два такти.

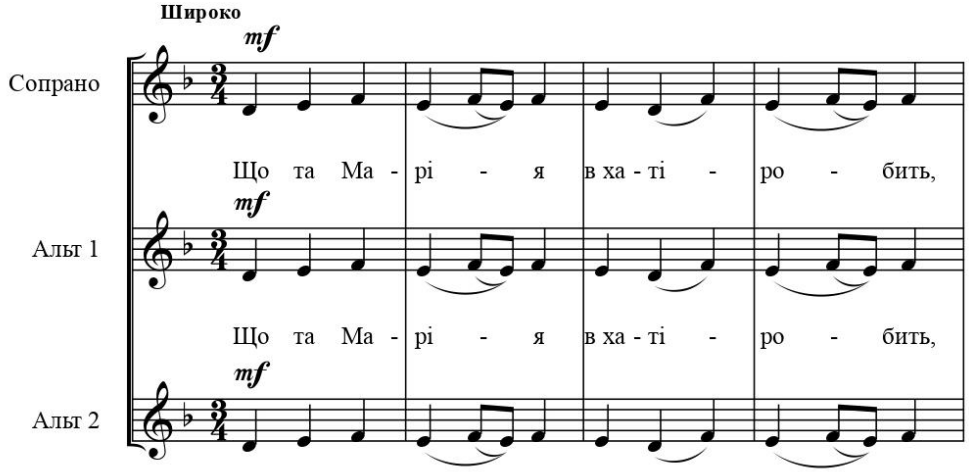
Цікавою родзинкою пісні є використання текстової синкопи, що утворюється в тридольному розмірі в сьомому такті

Приклад № 2 такт 7



та змістовно відчувається в третьому такті у залігованих нотах на другу і третю долі.

Приклад № 3 такт 3



Ця риса зберігається і в наступних куплетах-періодах.

Перший і останній такти (1 та 8) починають і закінчують тему пісні тонічним звуком (нота ре), тоді як всі інші такти (2-7) починаються з другого ступеня ладу (нота мі). Перша фраза (1-2 такти) – хвилеподібний рух голосів в межах малої терції з нижнім оспівуванням третього ступеня (ноти фа). Друга фраза (3-4 такти) – варіант першої. Третя фраза має хвилеподібний рух та розширюється в своєму інтервальному діапазоні до зменшеної кварти: з'являється сьомий підвищений (гармонічний) ступінь. Четверта фраза (7-8 такти) – кінцева, верхній голос має октавний стрибок на тоніці (вигук), що утворює октавний унісон між голосами, та низхідне глісандо. Закінчується куплет характерним для багатьох українських народних пісень ненаголошеним складом, який не завжди доспівується на приблизній висотності звуку.

В другому періоді голоси діляться на два: нижній і верхній. Нижній голос відведено партіям першого та другого альту, а верхній – партії сопрано. Нижній голос проводить тему пісні майже без змін. Зміна відбувається лише в 15 такті на розспіві четвертних, що на фоні верхнього голосу утворює дисонанс – малу секунду. Верхній голос є терцієвим дублюванням мелодичної лінії нижнього голосу.

У третьому куплеті-періоді партії альтів розподіляються на перші та другі. Тема твору проводиться в середньому голосі – у партії перших альтів. Партія сопрано дублює тему в терцію. В перших двох фразах (17-20 такти) партія другого альту має горизонтальний рух на тоніці та створює фон для двох інших голосів. Маючи три мелодичні лінії можна говорити про акорди, які наповнюють даний уривок: тонічний тризвук і неповний секундакорд другого ступеня. Далі, у третій фразі (21-22 такти) до мелодії та її терцієвого дублювання у середньому та верхніх голосах приєднується терцієве дублювання вниз у нижньому голосі. Рух партії другого альту тричі проходить по звукам збільшеної секунди (гармонічний ре мінор – звуки: сі-бемоль – до-дієз). Виникає група паралельних тризвуків: зменшений тризвук сьомого ступеня – тризвук шостого ступеня – мажорний домінантовий тризвук і повтор

послідовності. Закінчується куплет (23-24 такти) кадансовим зворотом, що створює рух двох верхніх голосів на тлі домінантового контрапункту нижнього голосу.

В четвертому куплеті-періоді партія сопрано поділяється на два голоси. В першій половині періоду на фоні незмінного тонічного органного пункту в партії другого альту тема народної пісні проводиться в інших голосах імітаційно, тобто почергово імітуючи тему. Перше проведення теми відбувається в партії першого альту і є цілим. Друге і третє проведення теми проходить спочатку в партії нижнього сопрано і є унісонним, а далі – в партії верхнього сопрано і являє собою терцієве, тому що звучить на терцію вище оригінала. Друге і третє проведення є частковими. Голоси утворюють дисонуючі співзвуччя: секунди та кластери – акорди, що складаються з нот, розташованих на відстані інтервалу секунда. Друга частина періоду будується на матеріалі третього куплету. Послідовність паралельних тризвуків (зменшений тризвук сьомого ступеня – тризвук шостого ступеня – мажорний домінантовий тризвук) і кадансовий зворот, що створює рух двох верхніх голосів на фоні контрапункту домінанти нижнього голосу дещо зменшує напругу композиції перед новою хвилею розвитку.

П’ятий період-куплет – кульмінаційний, насичений фактурно та акордово. В першій половині періоду в партіях першого альту, що поділено на верхній і нижній, та в партії нижнього сопрано почергово проходить основна тема пісні в імітаційному вигляді. В партії верхнього сопрано з’являється новий тематичний матеріал, що утворюється завдяки хвилеподібним рухам від тоніки вниз до домінанти. Фоном слугує тонічна педаль в партії другого альту. Виникають нові для даної обробки акорди: тонічний септакорд, секстакорд шостого ступеня (33), квінтсекстакорд шостого ступеня (35). В другій частині періоду педаль переноситься в партію верхнього сопрано і є домінантовою. На її фоні послідовність з паралельних тризвуків перетворюється в послідовність септакордів та тризвуків: домінантовий квінтсекстакорд, септакорд шостого ступеня, домінантовий секстакорд з секстою та квартсекстакорд другого

ступеня. Закінчується період кадансовим зворотом з неповним домінантсептакордом.

Шостий період цікавий в тональному аспекті. Період починається проведенням основної теми в унісон в основній тональності – d moll. Друга частина періоду звучить одразу, без підготовчого акорду, в тональності es moll («Грамофонна модуляція»). Тема звучить в унісон. В кінці періоду партії голосів розходяться на три різні, утворюючи тризвук, який енгармонічно модулює в тональність e moll. На відміну від попередніх куплетів, останній склад шостого куплету звучить в конкретному звуковисотному значенні.

Кода є своєрідними завершальними (фанфарними) акордовими послідовностями (натуральний тризвук сьомого ступеня, септакорд шостого ступеня, терцквартакорд другого ступеня, нонакорд шостого ступеня в тісному розташуванні), що утворюють п’ять різних голосів. Тематичним матеріалом слугує

1. Тема, яка проводиться в партії верхнього першого альту;
2. Тонічна педаль в партії нижнього першого альту;
3. Терцієве дублювання в партії сопрано;
4. Низхідний тетрахорд в партії другого альту.

Особливості фактури викладу

Музична фактура – система засобів музичної виразності, які надають звучанню рельєфності і образності, утворюють форму викладу музичного матеріалу шляхом поєднання по горизонталі, вертикалі і глибині сукупності елементів музичної тканини [1, 6].

Музична фактура за принципом побудови музичного полотна поділяється на чотири види музичного складу:

монодичний (одноголосий, утворює музичну горизонталь), поліфонічний (багатоголосий, створює поєднання з самостійних і рівносильних голосів), гармонічний (багатоголосий, утворює музичну вертикаль) та мішаний (багатоголосий, з ознаками гармонічного та поліфонічного складів) [6, 9].

В обробці Василя Семенчука української народної пісні «Що та Марія в хаті робить» використано всі перелічені форми складів у різному поєднанні викладів.

Фактура першого куплету – монодична, тобто гуртовий унісонний спів. В другому куплеті відбувається поділ на два голоси, верхній з який дублює в терцію тему пісні. За розподілом Супрун-Яремко Н. О., науковиці, докторки мистецтвознавства, перший і другий куплети відносяться до унісонного та терцієвого видів стрічкового багатоголосся, що, в свою чергу, є первісними типами українського народного багатоголосся.

У фактурі першої частини третього куплету автор обробки використав характерний тип бурдонного багатоголосся (італ. Bordone – густий бас), коли на тлі довготривалих звуків звучить головна тема. Такий тип багатоголосся, я і стрічкове багатоголосся, використовувався сотні років на території сучасної України і Європи та зберігся до наших днів. [6, 349]. В окремих випадках замість нижнього людського голосу використовували музичні інструменти: смичкових (безперервне звучання відкритих струн), ліра (басова струна), волинка (басова трубка).

Три голоси в третьому періоді-куплеті створюють акордовий виклад. Хоча частково (а саме 21-22) музичний матеріал відноситься до різновиду монодії (дублювання мелодії акордами).

1. В першій частині четвертого періоду використовується мішаний склад фактури. Поліфонічний склад виявляється в імітаційному, з рисами стреттності, проведенні теми в партіях першого альту, верхнього та нижнього сопрано. Стретта – імітаційне проведення теми зі вступом імітуючого голосу до закінчення теми в голосі, що розпочинав. (Стретта є засобом тематичної концентрації, ущільнення тканини в кульмінаційних частинах фуг, інвенцій тощо [7, 54]). Гармонічний склад (акордовий виклад) визначається інакше: на фоні тонічного органного пункту в партії другого альту відбувається розгортання в інших голосах, що утворює певні гармонічні послідовності). Друга частина періоду будується у акордовому викладі.

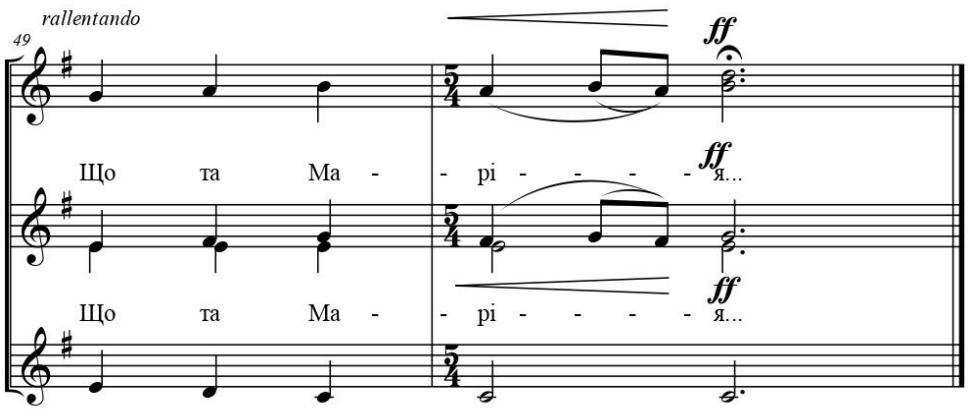
П’ятий період-куплет має мішаний склад. В першій половині періоду тема та її імітаційні проведення в партіях середніх голосів поєднуються з новою мелодією в партії верхнього сопрано на фоні тонічного органного пункту в партії другого альту. В другій частині періоду домінантовий органний пункт звучить тепер в партії верхнього сопрано.

Шостий період – монодичний. В кінці куплету в модуляційному такті голоси розходяться, утворюючи акорд. Акордовий виклад продовжується у коді.

Виконавці повинні ретельно дослідити всі нюанси викладу. Застосування фактурних різновидів вимагає знання та використання різних вокально-технічних засобів виконання.

Прийоми перехрещення голосів застосовуються у четвертому (26) і п’ятому періодах (34) під час імітаційних проведень теми.

Темп та агогіка – відіграють важливу роль у створенні літературної образності твору. Автор обробки визначив темп «широко» як основний темп твору. Агогіка в кінці твору – ritenuto (уповільнюючи темп) у 47 такті з ферматою у 48 такті та, як логічне продовження, – rallentando (затримуючи) у 49 такті до фермати у 50 такті – ефект «відтягування»та підкреслення ускладненої гармоніїі смислового навантаження. При даній швидкості руху музичного твору виконавці мають можливість добре прослухати і відчути роль кожного голосу горизонтальних проведеннях та у вертикальних співзвуччах. Розмір твору – три чверті. Зміна розміру на п’ять чвертей відбувається разом з уповільненням темпу в останньому такті (50).



Мелодія теми – лірична, протяжна, широка. Фрази будуються хвилеподіно в вузькому діапазоні зменшеної кварти секундовими зворотами, лиш закінчення-вигуки мають в своєму обсязі інтервал чисту октаву.

Ритм в творі нескладний, переважно застосовуються чверті, восьмі – на розспівах складів. Половинні використовуються у кінці куплетів, в партії другого альту в органному пункті та в партії верхнього сопрано у п’ятому періоді.

Динаміка твору зумовлена поступовим збільшенням гучності від *mf* на початку до *ff* в кінці варіацій.

Мішаний склад фактури, куплетно-варіаційнам форма, що будується на остинатності теми в одному з голосів, дві модуляції в кінці твору, помірний темп, використання позначень, що уповільнюють загальний темп, вузький діапазон оригіналу пісні, низка хвилеподібних зворотів, гармонічний мінор, «широкість» в ритмічному малюнку та розвиток динамічних відтінків – засоби музичної виразності, що створюють сукупність естетично-образний зміст твору.

Тип і вид ансамблю, наявність унісонів та гармонічно-інтервальних структур. Загальний діапазон твору й загальна теситура, прийоми звуковедення, дихання

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» обробці Василя Семенчука написана для жіночого вокального ансамблю a cappella для трьох жіночих голосів – сопрано, перший та другий альти.

В першому та шостому куплетах голоси сходяться в унісон. Другий куплет виконується на два голоси. В четвертому куплеті–періоді протягом 26-28 тактів партія сопрано, під час імітаційного проведення теми, розходиться на два голоси. В першій половині п'ятого, кульмінаційного куплету-періоду в 33-36 тактах відбувається розділення і партії сопрано на два голоси, і партії першого альту на два голоси. В другій половині п'ятого періоду голосів стає знову чотири. В коді з двоголосся «виростає» п'ятиголосся.
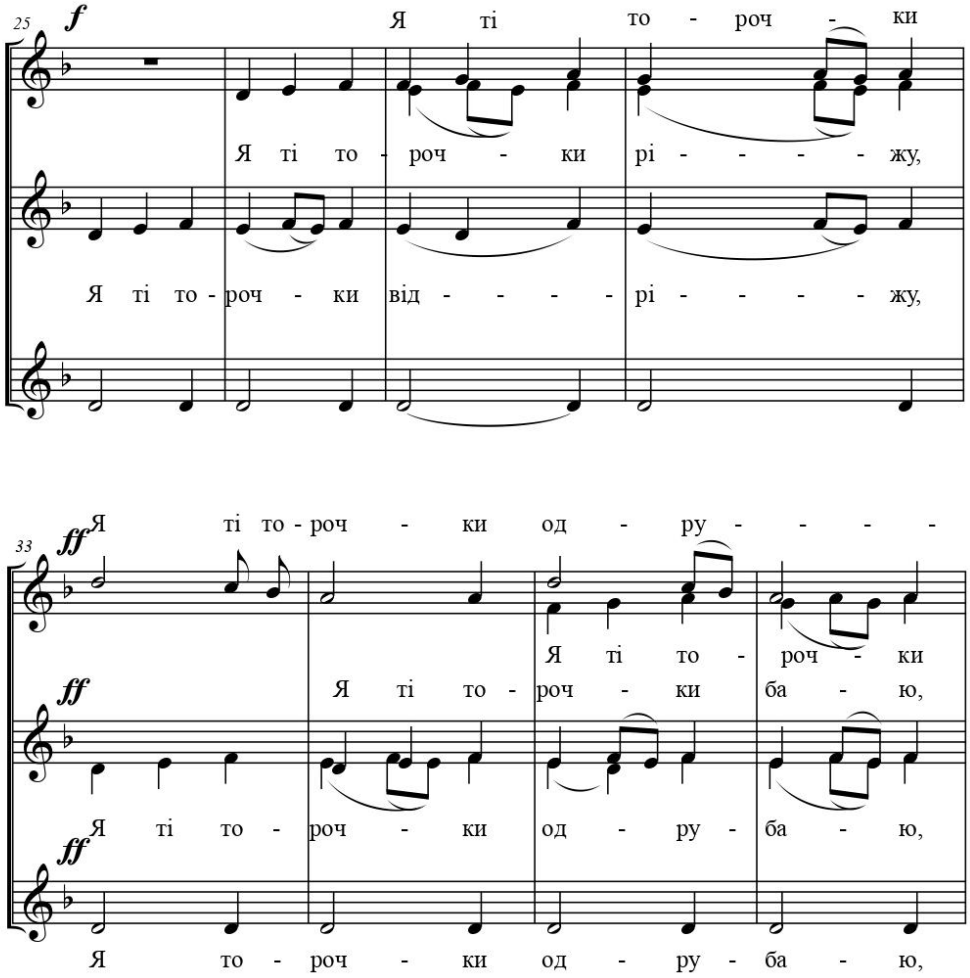
Ущільнення партитури разом зі зростанням гучності слугує кульмінаційному росту напруження твору в п'ятому періоді та в коді.

1. Загальний діапазон твору – середній – від «*a*» малої октави до «*d*» другої октави. Для повноцінного художнього виконання ансамблю (хору) важливою необхідністю є відповідність здатності певного співацького голосу. Тому керівнику колективу потрібно слідкувати за теситурними умовами твору. Теситура (іт. tessitura – тканина) – висотне положення звуків музичного твору стосовно діапазону співацького голосу або музичного інструменту. Розрізняють середню, найбільш зручну для виконавця, високу та низьку теситуру [5].

Теситура партії сопрано низька, середня. Керівнику колективу та кожному співаку варто звертати увагу на щільність та виразність звуковидобування, особливо в під час виконання першого та шостого куплетів. Теситура партії альтів – середня, тому забезпечує максимальну зручність партій для інтонування.

Виконавські труднощі утворюються здебільшого у співзвуччях, що утворюють один і більше інтервалів секунда. Такі моменти застосовуються

протягом твору, окрім першого та другого періоду-куплету. Найбільше секундових співзвуч у п’ятому кульмінаційному, найбільш напруженому періоді під час імітаційних проведень основної теми. З іншого боку, у тісному розташуванні акордів (а саме таке розташування акордів здебільшого використовується в даному творі) легше досягти злагодженості ансамблю, ніж у широкому та змішаному. Труднощі виконання виявляються також у наявності паралельних тризвуків та модуляції. В четвертому (26) та п’ятому (34) спостерігається перехрещення голосів.



Як вказує аналіз гармонії, автор застосовує різноманітні види тризвуків (в ряді з тонічним та домінантовим тризвуком, зменшений тризвук сьомого гармонічного ступеня, тризвук натурального сьомого ступеня, тризвук шостого ступеня, секстакорд шостого ступеня, квартсекстакорд другого ступеня) та септакорди (неповний секундакорд другого ступеня, домінантовий септакорд,

тонічний септакорд, квінтсекстакорд шостого ступеня, септакорд шостого ступеня, та яскравий нонакорд шостого ступеня в якості кінцевого). Широкий спектр вжитих співзвуч в деякій мірі полегшує, але здебільшого ускладнює роботу керівника на ансамблевим виконанням.

1. Одним з визначень поняття «ансамбль» (фр. ensemble – разом) – узгодженість виконання при колективному співі і грі на музичних інструментах [4, 7].

2. Ансамбль – це художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів колективного звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі. Аналізуючи ансамбль, ми підходимо головним чином через відчуття. Для досягнення ансамблю співаку необхідно врівноважуватися та зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю [3, 59].

Важливим доробком керівника ансамблю стає формування професійного ансамблевого виконання. Позитивний вплив на якість ансамблю має постійна цілеспрямована робота з активізації слухової уваги, в якій вміння чути свій голос в складі голосів гурту є основною складовою.

На групових та індивідуальних заняттях керівник ансамблю повинен опрацьовувати з співаками вільне ненапружене, змістовне звукоутворення. Важким досягненням постає рівність та злагодженість звучання у грудному, мішаному та головному регістрах всього діапазону голосу. Добре сприяє вирівнюванню регістрів застосування високої співацької позиції.

3. Робота над артикуляцією допомагає якісному чіткому звукоутворенню всього музичного колективу. «Артикуляція – це виразна вимова окремих звуків, слів, фраз, яка допомагає сприйманню змісту виконуваного твору слухачами. Неувага до неї призводить до невиразності виконання й недосконалості розкриття художнього світу твору, спотворює всю роботу, всі намагання митця. Саме тому це справа вкрай відповідальна і в

професії співака. Органи артикуляції, що беруть участь у вимові, поділяються на рухомі – нижня щелепа, губи, тверде і м'яке піднебіння з маленьким язичком, та нерухомі – верхня щелепа, зуби, ясна, тверде піднебіння, задня стінка глотки. Їхнє положення і рух органів співу при вимові звуків забезпечують чіткість, ясність і чистоту вимови. Недоліки вимови, що трапляються в співі і вимові, можна усунути за допомогою спеціальних вправ щодо зручного й належного положення органів артикуляції при вимові голосних і приголосних звуків. Такі вправи розвивають артикуляцію губного апарату, насамперед усіх тих чинників мовлення, що формують приголосні» [2].

Правильних навичок артикуляції виконавці набувають у процесі роботи на зручних звуках діапазону, у помірному темпі і спокійному ритмі.

Професійне звукоутворення безпосередньо залежить від правильного дихання. «Цикл співочого дихання складається із трьох основних моментів:

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

- затамування або затримання дихання перед атакою звуку;

- видих більш тривалий, економний, поступовий при збереженні положення вдиху за допомогою міжреберних м'язів і за рахунок плавного підтягування низу живота» [3, 115].

Причиною різкого, неприємного звучання голосу є зайве повітря під час вдиху. Так відбувається внаслідок того, що повітря давить на зв'язки, і призводить до неточного інтонування. Вчасно ж загальмоване дихання, що повільно вивільняє повітря, та збереження певного стану діафрагми утворює опорне дихання. Дихання на опорі дозволяє колективу одночасно виконувати тривалі фрази музичного твору обпертим звуком.. На керівника ансамблю покладається демонстрація залежності сили і краси звуку від загальмування дихання, різниці між тихим співом «на опорі» та «без опори».

Дихання з використанням рота і носа називається мішаним. У вокальних

ансамблях, як правило, практикується саме мішане дихання.

Виконання обробки української народної пісні «Що та Марія в хаті робить» Василя Семенчука відбувається за допомогою «ланцюгового» дихання. Такий прийом надає можливість співати довгі фрази без цезур для вдиху та підтримує безперервність звучання.

Для досягнення гарних результатів у ансамблевому співі важливо постійно та наполегливо працювати над звукоутворенням, правильною опорою дихання, над енергійною роботою артикуляційного апарату.

Загальний ансамбль

Ансамблеве виконання музичних творів має особливе формування, в якому кожна вокальна партія виконує свою партію, як сольну, та, водночас, партію, що є супроводом до виконання інших вокальних партій. Спів в ансамблі розвиває згуртованість, сприяє зняттю внутрішньо-психологічного бар'єру. З іншого боку – в вокальному ансамблі не повинно мати місце таке явище, як проява особистісних амбіцій через показ сили, краси та інших якостей голосу. Ансамбль в вокальному колективі та художнє виконання твору – єдність, яка втілюється в роботі над тембровим ансамблем, метроритмічним та темповим ансамблем, тобто над злагодженістю штрихів, ритмічної чіткості, дихання, артикуляції, динаміки та мікродинаміки в побудові малих та загальних кульмінацій, в правильному інтонуванні по горизонталі та вертикалі.

Інтонування в ансамблі передусім залежить від строю. Музичний стрій – частота коливань, яка вважається еталоном для визначення висотного положення звучання співацького голосу або музичного інструменту. По відношенню до музичних колективів (оркестр, ансамбль, хор) – ступінь висотної відповідності звучання голосів або музичних інструментів, зафіксованого в нотах, як загалом, так і між голосами та інструментами (напр. «чистий» стрій, «фальшивий» стрій) [5].

Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. Зона (з грецької – пояс) – область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження,

зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Розвинутий музичний слух здатний відрізняти в рамках інтервальної зони три види інтонації: нормальну, високу та низьку. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному – навпаки [3, 97].

Розрізняють два види строю – мелодичний та гармонічний.

Мелодичний стрій («горизонталь») як поняття, застосовується в аспекті інтонування мелодичних інтервалів, тобто мелодичної лінії в умовах ладу. Адже кожен ступінь музичного твору має свої тяжіння, які можна визначити, як закономірності:

- І ступінь в мінорі потрібно «підтягувати» вверх, тому що мінорна гама трактується як похідна від VI ступеня мажору;
- ІІ ступінь мажору і мінору мають тенденцію до підвищення;
- ІІІ ступінь – характеризує лад, тому у мажорі інтонується з «підвищенням», в мінорі – з «пониженням»;
- В мажорі І і V ступінь звучать стійко;
- VI ступінь мажору повинен звучати з тенденцією до підвищення при русі вгору;
- VI ступінь натурального мінору та гармонічного мажору повинен звучати з тенденцією до пониження;
- VII ступінь (ввідний) – в мажорі та гармонічному мінорі інтонується напруженіше.

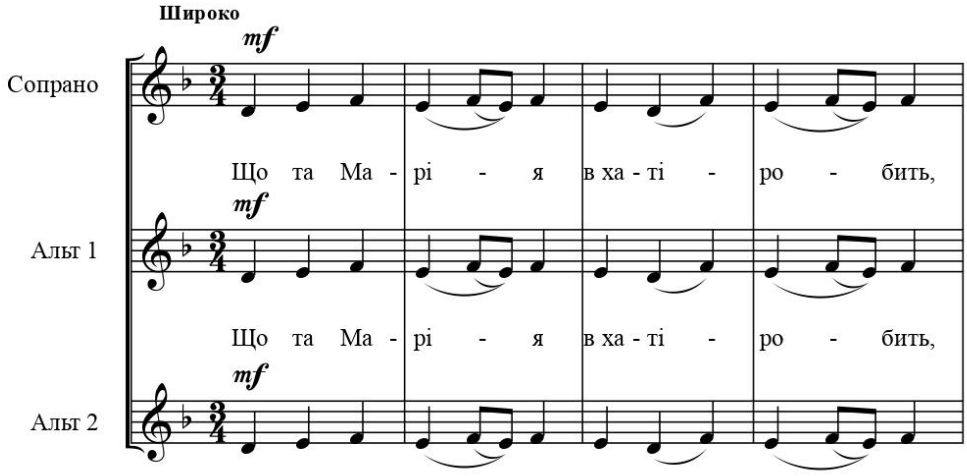
Спів діатонічних півтонів при русі вгору не потребує інтонаційного підвищення, а при русі вниз діатонічні півтони виконуються «зближено». Хроматичні півтони при висхідному русі потребують підвищеного інтонування, а при низхідному – «важчого», «осідаючого». Для розвитку навичок правильного інтонування керівники колективів застосовують різні поступеневі вправи в ладу, які виконуються з супроводом та акапельно. Виконавцям необхідно навчатися підлаштовуватися в межах своєї вокальної партії.

Поняття гармонічного строю – «вертикаль» – застосовується в аспекті інтонування гармонічних інтервалів, співзвуч в поєднанні вокальних партій. Всі звуки багатоголосного твору належать до того чи іншого акорду (функції в ладу). Під час роботи над формуванням гармонічного строю виконавцям потрібно осмислювати кожну ноту своєї партії як конкретну гармонію, навчатися «підстроювати» свою партію між іншими партіями твору.

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» в обробці Василя Семенчука виконується a cappella. Для правильного інтонування в таких умовах кожен виконавець повинен вміти тримати і підлаштовувати стрій в змінах темпу, динаміки, фактури, тощо. Керівник ансамблю повинен добросовісно підійти до питання настроювання колективу, добиватися чистого інтонування, однакової атаки звуку, злагодженості ритмічного виконання, дихання та розвитку динамічних відтінків, правильного фразотворення.

Типові характеристики умов ансамблю на прикладах окремих фрагментів української народної пісні «Що та Марія в хаті робить» в обробці Василя Семенчука:
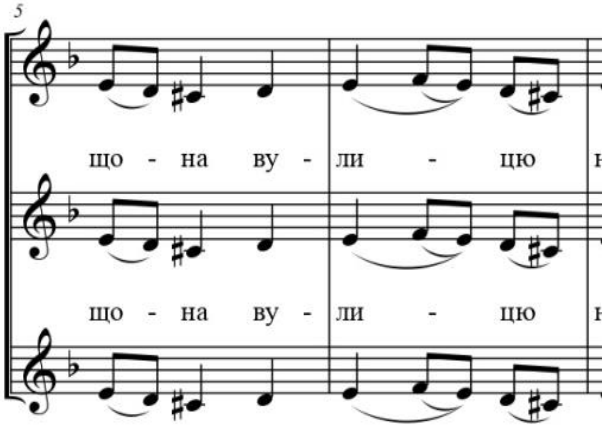
Приклад №1(1-2 такти)



Перший куплет виконується в унісон, тому керівник вокального ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладо-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно мелодичного строю мелодичну лінію в міжінтервальному сенсі та ладовисотній приналежності – поступеневий висхідний рух (перший-другий-третій ступінь)

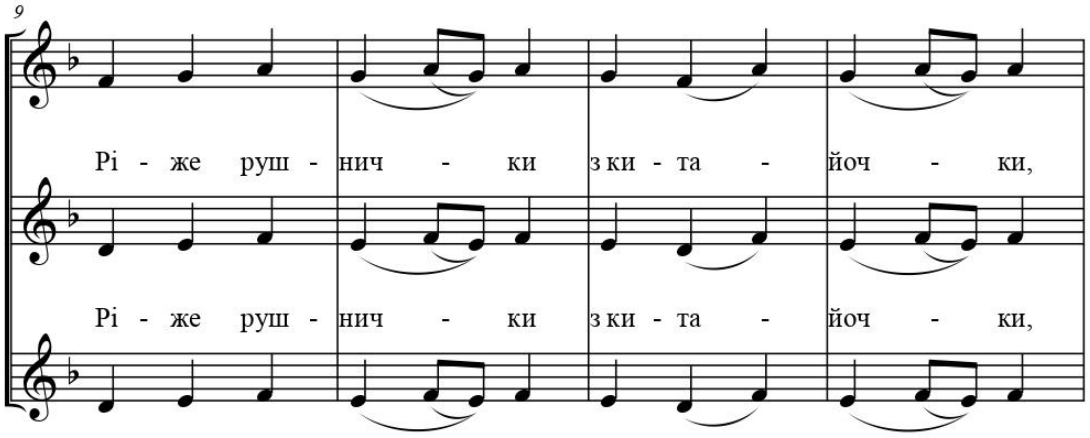
та хвилеподібний рух з оспівуванням третього ступеня – повинні виконуватися широко.

Приклад №2(5-6 такти)



У даному прикладі керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно виконання сьомого підвищенного ступеня в оспівуванні першого ступеня. Сьомий підвищений (гармонічний) слід виконувати з підвищенням, ніби зближувати з першим ступенем.

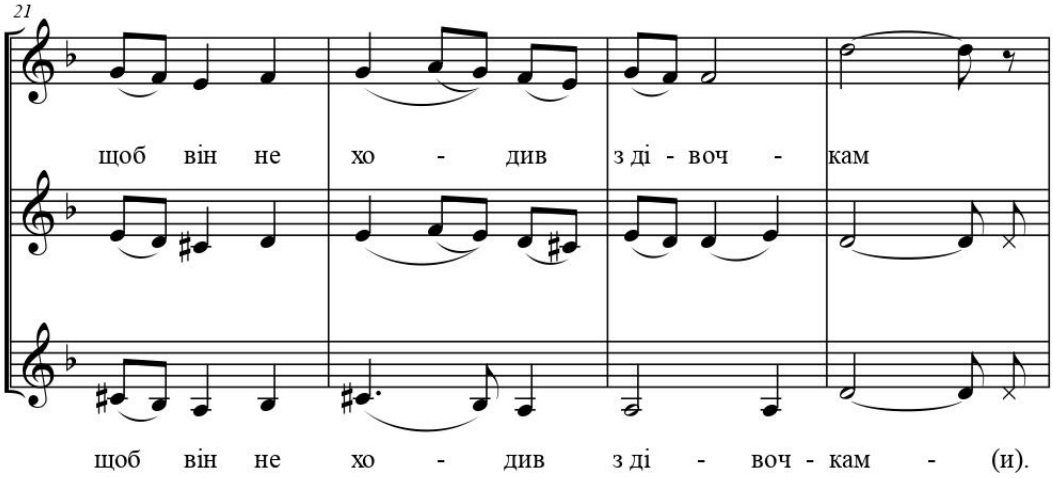
Приклад №3(9-10 такти)



Другий період викладено двоголосно, в терцію. Тому керівник вокального колективу повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно гармонічного строю гармонічну форму паралельних терцій. Великі терції потрібно «підтягувати», малі – співати «тупіше».
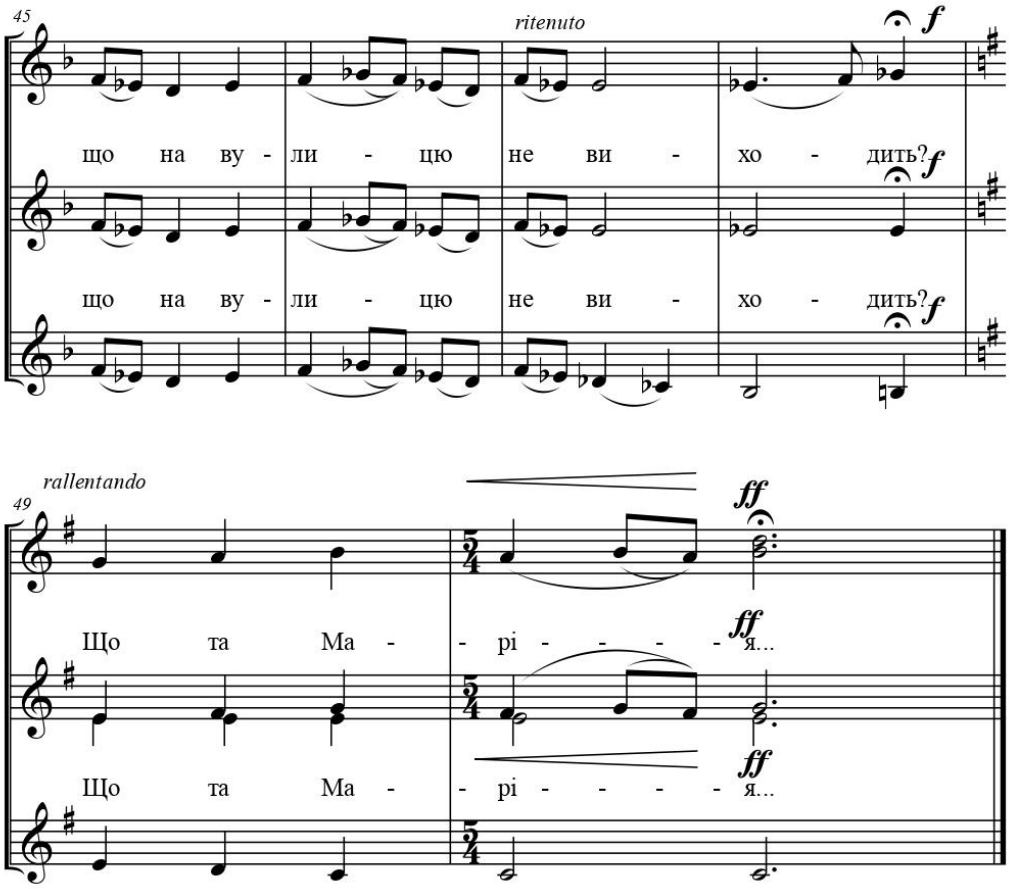
Приклад №4

(21-22 такти)



У даному епізоді керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно гармонічного строю виконання п’яти паралельних тризвуків підряд та утворення під час їхнього виконання збільшеної секунди в мелодії другого альту: зменшений тризвук сьомого ступеню потрібно виконувати з тенденцією до підвищення сьомого гармонічного ступеня, тризвук шостого ступеня (мажорний в даному випадку) та тризвук мажорної домінанти потребує гострішої подачі терції, як показника мажорного ладу.

Приклад №5(47-49 такти)



Починається епізод з унісонного закінчення основної теми та розходиться на два голоси, утворюючи між другим альтом та іншими голосами велику секунду, яка повинна звучати з тенденцією розширення. Керівник ансамблю повинен активізувати внутрішнім слухом та вистроїти в інтонаційному, ладово-тембральному і метро-ритмічному ансамблі відносно гармонічного строю нове звучання альтерованого тонічного квартсекстакорду та енгармонічно переосмислити його як домінантовий тризвук у процесі модуляції.

Дикція

Цілісний сенс та художній образ вокального твору нероздільно пов'язані з текстом. Тому ясна та чітка вимова тексту є важливою при виконанні вокальних творів. Дикція – виразне вимовляння слів, складів і окремих звуків. Точність дикції вокаліста залежить від правильної вимови, що здебільшого базується на голосних звуках, а приголосні вимовляються чітко і коротко.

В роботі над формуванням професійної дикції при виконанні голосних звуків головним моментом є виконання останніх без відхилень, в чистому вигляді. Учасникам колективу необхідно формувати єдину манеру звуковидобування. Таке рішення забезпечить ансамблевість в тембровому відношенні. Вирівнювати голосні можливо, наприклад, якщо стабільно зберігати вокальну позицію гортані при переході з однієї голосної на іншу.

В роботі над дикцією потрібно вимагати від співаків швидкої, короткої і чіткої вимови приголосних. При правильному формоутворенні поєднань голосних з приголосними можливим стає легка наспівність, кантилена.

Для вироблення досконалих навичок застосування чіткої, виразної дикції керівнику колективу необхідно: приділяти увагу роботі над щільністю зімкнення губ і активністю дотику кінчика язика до ясен при вимові слів; працювати над еластичною рухливістю нижньої щелепи та під'язикової кістки; використовувати різні скоромовки для тренування губі кінчика язика; промовляти слова пісень з перебільшеною активністю роботи апарату артикуляції [2].

Робота над формуванням правильної дикції під час виконання української народної пісні «Що та Марія в хаті робить» в обробці Василя Семенчука пов'язана з опрацюванням чіткої атаки звуку, фразування, розставлення логічних акцентів; керівнику ансамблю потрібно звертати увагу на вимову сонорних приголосних «в, й, м, л, л`, р, р`, н, н`» та на артикуляцію закінчень у словах і на переніс складів «ру-шни-чки», «зки-та-йо-чки», «зто-ро-чка-ми», «хо-ди-взді-во-чка-ми», «го-па-кврі-жу».

Аналіз і характеристика вокальних партій

Аналіз і характеристика партії сопрано

Загальний діапазон вокальної партії сопрано широкий, у межах нони – від «*cis*» першої октави до «*d*» другої октави. Теситура як висотне положення звуків мелодії стосовно діапазону голосу низька та середня. Наспівне, логічно побудоване голосоведіння партії сопрано характеризується плавними висхідними і низхідними секундовими і терцієвими інтонаціями та висхідними октавними та секстовими, квінтовими та квартовими стрибками-вигуками в кінці куплетів. В четвертому періоді (27-28) та в п'ятому періоді (35-40) спостерігається розділення на два голоси, що зумовлено поліфонічним проведенням теми в різних голосах; в коді (50) підголоски звучать в терцію, утворюючи заключний акорд.

Ритмічний малюнок – нескладний: четвертні, восьмі на розспівах складів та половинні в кінці куплетів. Ритмічно кожен куплет має однакову побудову. Зміни в розташуванні тривалостей відбуваються в п'ятому періоді під час викладу нового матеріалу.

Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії пов'язані:

- з підтягуванням вверх другого ступеня «d moll» під час висхідного та низхідного руху мелодичної лінії;

- з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеня «d moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з пониженням першого ступеня «d moll» при поступеневому русі вниз;

- з гострим підвищенням сьомого гармонічного ступеня «d moll» при оспівуванні тоніки;

- з вузьким інтонуванням гармонічного інтервалу м.2, широким інтонуванням гармонічного інтервалу в.2, з вузьким інтонуванням гармонічних малих та з широким інтонуванням великих терцій, що утворилися внаслідок поліфонічного проведення теми в розділеній на два голоси партії сопрано;

- з гострим пониженням сьомого ступеню натурального «d moll» відповідно до правил інтонування при русі вниз мелодичної лінії; з

пониженням шостого натурального ступеня «d moll» при низхідному русі;

- з підвищенням п’ятого ступеня натурального «d moll» відповідно до правил інтонування при русі вниз мелодичної лінії;

- з умінням чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння.

Дві хвилі динамічного зростання від mezzo forte до fortissimo, інтонування відповідно до мелодичного строю, чітка артикуляція, одночасна атака звуку і темп взаємопов’язані під час виконання вокальної партії сопрано. Зумовлені розвитком композиції твору вони передають його образний зміст.

Аналіз і характеристика партії першого альту

Діапазон вокальної партії альту вузький, у межах малої кварти – від «*cis*» першої октави до «*f*» першої октави. Теситура середня, зручна для співу. Голосоведіння – плавне, наспівне. Складається з хвилеподібних секундових та терцієвих інтонацій. Стрибки відсутні. В п’ятому періоді-куплеті в партії першого альту відбувається поділ на два голоси під час імітаційного проведення теми (34-36). Також в останньому акорді твору партія «розходиться» на підголоски та звучить в терцію (50).

Ритмічний малюнок, як і в партії сопрано, – нескладний: четвертні , восьмі на розспівах складів та половинні в кінці куплетів. В партії першого альту проводиться основна тема пісні протягом всього твору без змін (варіації на тему ostinato).

Інтонаційні труднощі, що можуть виникнути у процесі вивчення та виконання партії першого альту пов’язані:

- з підтягуванням вверх другого ступеня «d moll» під час висхідного та низхідного руху мелодичної лінії; з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеня «d moll» під час висхідного руху мелодичної лінії;

- з пониженням першого ступеня «d moll» при поступеневому русі вниз;

- з гострим підвищенням сьомого гармонічного ступеня «d moll» при

оспівуванні тоніки;

- з вузьким інтонуванням гармонічного інтервалу м.2, широким інтонуванням гармонічного інтервалу в.2, з вузьким інтонуванням гармонічних малих та з широким інтонуванням великих терцій, що утворилися внаслідок імітаційного проведення теми в розділеній на два голоси партії першого альту та в коді (49-50);

- з умінням чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння.

Дві хвилі динамічного зростання від mezzoforte до fortissimo, інтонування відповідно до мелодичного та гармонічного строю, чітка артикуляція, одночасна атака звуку і темп взаємопов'язані під час виконання вокальної партії першого альту. Зумовлені розвитком композиції твору вони передають його образний зміст.

Аналіз і характеристика партії другого альта

Загальний діапазон вокальної партії другого альту широкий, у межах зменшеної септими – від «*a*» малої октави до «*ges*» першої октави. Теситура широка та зручна для виконання, тому що висота звуків збігається з нюансами та розвитком композиції. Голосоведіння партії альта плавне, просте, наспівне. Воно характеризується плавними висхідними і низхідними секундовими і терцієвими інтонаціями, висхідними квартовими стрибками у закінченнях куплетів. Починаючи з третього періоду та закінчуючи шостим в першій половині кожного періоду партія другого альту незмінно утворює тонічну педаль до партій інших голосів.

Ритмічний малюнок складають четвертні, восьмі та половинні тривалості.

Інтонаційні труднощі під час вокального відтворення партії другого альта пов'язані:

- з підтягуванням вверх другого ступеня «d moll» під час висхідного та низхідного руху мелодичної лінії; з підтягуванням вниз відповідно до мелодичного строю третього ступеня «d moll» під час висхідного руху

мелодичної лінії;

- з пониженням першого ступеня «d moll» при поступеневому русі вниз;

- з підвищенням сьомого гармонічного ступеня «d moll» при висхідному та низхідному поступеневому русі; з пониженням шостого ступеня «d moll» при поступеневому русі вниз та вверх;

- з особливо загостреним співом збільшеної секунди гармонічного мінору;

- з підтягуванням вверх п'ятого ступеня під час низхідного виконання відповідно до правил інтонування мелодичної лінії;

- з ефектом «осідання» у виконанні низхідного натурального тетрахорду (по великим секундам) в «e moll» (47) та в «es moll» (49);

- з умінням чути внутрішнім музичним слухом гармонічні ладотональні тяжіння.

Дві хвилі динамічного зростання від mezzoforte до fortissimo, інтонування відповідно до мелодичного та гармонічного строю, чітка артикуляція, однакова атака звуку і темп взаємопов'язані під час виконання вокальної партії другого альту. Зумовлені розвитком композиції твору вони передають його образний зміст.

Список використаної літератури

1. Бершадская Татьяна. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. Ленинград : Музыка, 1985. 240 с.

2. Карпов В. В. Значення роботи над артикуляцією й дикцією в процесі вдосконалення співочого мовлення / В.В. Карпов // Культура народов Причерноморья. 2014. (№ 273). С. 124–126. Бібліогр.: 7 назв. укр. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/93153 (дата звернення 21.03.2021 р.).

3. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу «Хорознавство». 1-е вид. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 212 с.

4. Словник-довідник співака : Навчальний посібник [Інформаційно-

довідкове видання] / Уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, видання друге.Умань : РВЦ «Софія», 2015. 108 с.

5. Словопедія. Музичні терміни. URL: http://slovopedia.org.ua/58/53410/388139.html (дата звернення 10.09.2021 р.).

6. Супрун-Яремко Надія. Поліфонія : посібник для студентів вищіх навчальних музичних закладів / Надія Супрун-Яремко. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с. : ноти.

7. Фраёнов Виктор. Учебник полифонии / В. П. Фраёнов. Москва: Музыка, 2006. 207 с., нот.

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ «ЩО ТА МАРІЯ В ХАТІ РОБИТЬ» ЯК ЖАНР КУПАЛЬСЬКОЇ ОБРЯДОВОСТІ УМАЩИНИ

Істотні зміни, які сталися в житті українського народу і, відповідно,у науці про фольклор і літературу за час незалежності, висунули перед українськими фольклористами ряд проблем. Серед них – питання про шляхи розвитку народної творчості, репертуар її носіїв, взаємин фольклору з художньою самодіяльністю і професійним мистецтвом, місце й роль традиційного фольклору в духовному житті народу [2,176].

Серед багатьох напрямків народознавчих студій своє місце, як і сто, двісті років тому, посідає локально-монографічне вивчення духовногоі матеріального життя народу. Це й зрозуміло, адже організація потужнихнаукових центрів, спорядження технічно оснащених експедицій вимагає фінансування, а метод стаціонарного комплексного вивчення творчості народу, його економічного і соціального життя не коштує державі нікопійки. Крім того, цей метод має свої переваги: він заповнює ті ніші, дослідити які не під силу застосуванням інших методик. Адже фольклористика все більше скочується до фольклористичної археології, багато вчених та науковців-аматорів вивчають фольклор за фольклорними виданнями, за писемними джерелами, у яких власне фольклор переведений в іншу естетичну систему.Таким чином, локально-монографічне дослідження фольклору залишається й далі одним із важливих методичних принципів української фольклористики. Облік всього репертуару кожного населеного пункту протягом певного відрізку часу, нагромадження подібних документів з різних районів за послідовний ряд років, порівняння різночасових записів, створюють основу для порівняльного аналізу пісні в локальному і хронологічному аспектах і допомагають виявленню закономірностей розвитку народнопоетичної творчості в зв’язку з економічними і культурно-соціальними факторами [9, 14].

Понятійне словосполучення «локально-монографічне» вивчення народної творчості введено в науковий обіг словацькими фольклористамина початку 50-х років, проте як «репертуарний метод» воно теоретично обґрунтовано і практично застосовано українською фольклористикою ще у 20-х роках ХХ ст. [7, 67]. Обидва терміни – «локально-монографічне і «репертуарне» вивчення визначають одне поняття – вичерпне фіксування і дослідження репертуару певної одиниці – міста, села, куткаі навіть одного носія фольклору – в такий спосіб, коли цей репертуар, записаний за всіма вимогами фольклористики, становить своєрідну монографію поетичної культури населення певного міста чи села протягом певного відрізку часу. Принцип локально-монографічного опрацювання фольклору у вітчизняній та зарубіжній слов'янській (найбільше – в болгарській і польській) фольклористиці не є сучасним «відкриттям». Уже з середини ХІХ ст. публікувались етнографічні матеріали з описом побуту, звичаїв, обрядів того чи іншого села, міста, проілюстровані більш чи менш повним зібранням пісень тих населених пунктів [7, 68]. Водночас збирались і публікувались пісні, які супроводжували певний обряд в одному селі, або пісні одного жанру, що побутували в одному населеному пункті [7, 70].

Зрозуміло, що у фольклорі, як в живому організмі, відбуваються зміни, обумовлені змінами суспільного життя, але усна творчість народу житиме доти, доки житиме мова як духовно-свідомісний вияв народу-нації загалом.

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» саме і була записана в межах локально-монографічного вивчення духовного і матеріального життя села Кинашівка Уманського району Маньківської селищної територіальної громади. Пісня записана у 2003 році Василем Семенчуком від жительки села Мамчур Наіни 1920 року народження.

Цікаво, що несучи змістове наповнення весільного мотиву, українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» виконується тільки в період купальських свят, що, в свою чергу, відносить цей пісенний твір до календарно-обрядового фольклору – величезного за кількістю, різноманітністю за характером і змістом пластом народної музики.

Згідно з традиційно усталеним порядком обрядових дій, які, до речі, виражали колись магічну функцію, усі пісні, що супроводжували ці ритуальні акти, виконували ті ж функції. Проте зазначимо, що ступінь зв'язку їх з обрядом нерівнозначний. Є серед них такі, що становлять складову частину обрядового церемоніалу, формують його драматургію, і такі, що лише передають емоційне ставлення учасників обряду до тих чи інших ритуальних дійств [5, 17].

Саме з функціональним призначенням, з тією роллю, яку виконувала пісня в обряді, значною мірою пов'язані її зміст, характер наспіву, його структура, стиль виконання твору. Слід мати на увазі, що пісні можуть бути обов'язковими в обряді і необов'язковими. Наприклад, пісня «Що та Марія в хаті робить» за стильовими ознаками випадає з корпусу купальських пісень, але на Уманщині часто виконується саме під час купальських обрядодій. Тому можна припустити, що пісня «Що та Марія» могла бути запозичена з кола весільних пісень.

Дуже часто трапляється й так, що одне фольклорне явище може переходити в інше. Скажімо, загальновідомим фактом є той, що деякі веснянки, які виконуються ранньої весни, нічим не відрізняються від петрівчаних пісень, які виконуються посеред літа. Особливо такі переходи характерні на жанровому рівні, коли народний зразок переходить з одного жанру в інший.

Загалом же усна народна творчість, як і література, складається з трьох основних родів: лірики, епосу і драми. Міжжанрова дифузія (уподібнення) має місце в усіх трьох родах фольклору [1, 14].

Кожен рід ділиться на жанри або жанрово-тематичні групи.

Жанр у музичній фольклористиці – термін, яким позначається група пісень певного роду, для якої насамперед показова єдність функцій. На підставі функціонального критерію виділяють жанри веснянок, русальних весільних, купальських тощо пісень.

Іноді функціональний критерій виявляється недостатнім, – наприклад, в ліриці. Тоді він доповнюється тематичними критеріями, – тобто, пісні

групуються на підставі єдності змісту. Саме так в окрему групу виносяться пісні про жіночу долю, пісні про кохання, про сирітство, вдівство і т.д. Коли функціональний критерій доповнюється тематичним, тоді вживається поняття жанро-тематичної групи.

Рамки жанрів, як і до певної міри родів, у фольклорі не абсолютні. Зустрічаються зразки, які належать відразу до двох жанрових груп, а є й такі, визначити жанрову належність яких неможливо. Це обумовлено як історичним напластуванням, усністю побутування, так і відмінністю класифікаційних схем. У фольклорі *перехід пісень з одних жанрів в інші може відбуватися також з причин втрати приуроченості (для обрядових пісень), змін у змісті тексту, міграції пісні в інше соціальне середовище або в інший регіон. Таке явище називають міжжанровою дифузією [4, 14].*

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» є яскравим зразком локального фольклорного явища. При аналізі великої кількості пісенних фольклорних збірників пісні з подібною мелодією чи текстом нам не вдалося знайти (в тому числі і провівши моніторинг в мережі інтернету). При дослідженні фольклору на Уманщині впродовж 20 років лише в селі Кинашівка Уманського району нами було записано цей пісенний твір.

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» належить до купальських пісень та виконується під час відповідних обрядодій. Їй притаманні всі ознаки фольклору.

Фольклорові властиві усна форма поширення (передача між людьми способом прямої контактної комунікації). Його функціонування пов’язане з традиційними обрядами,звичаями,трудовими заняттями,дозвіллям,певними переживаннями та настроями. В цьому процесі відбувається і саме творення фольклору. Починається воно в кожному конкретному випадку від певних творчо обдарованих індивідуальностей,імена яких у минулому майже повністю загубилися. Тільки в декотрих випадках народні легенди чи писані джерела зберегли прізвища авторів поодиноких пісень, наприклад, дівчини-козачки

Марусі Чурай з XVII ст. і козака Климовського з XVIII ст., якому приписується створення широковідомої пісні «Іхав козак за Дунай» [3, 388].

У новіший час таких авторів творів, що стали фольклорними, зафіксовано більше. Але щоб індивідуальний твір набув статусу фольклорного,він, по-перше, повинен створюватись в дусі народної традиції, народних уподобань і певної потреби, по-друге, неодмінно зазнати в процесі і поширення шліфування, обробки, переробки – навіть дуже істотної. Не є винятком і твори відомих письменників, що переходять у вигляді пісень, приказок, прислів'їв, оповідань в усний народний обіг і часто зазнають при цьому помітних змін порівняно з первісним авторським текстом. Зрештою, проблема авторства мало цікавить усну народну традицію, виконавців тих чи інших творів [3, 388–389].

Отож, характерною ознакою фольклору є його анонімність, тобто втрата авторства в процесі побутування, що є водночас і процесом колективного творення, додавання «до чужого прекрасного свого кращого» [3, 389].

Яскравим виразом колективності творення у фольклорі і досить вільного ставлення до тексту є наявність різновидів тих чи інших творів – їх варіантів. Збирачами фольклору записані в різних місцевостях численні варіанти широко популярних і менш популярних пісень, казок, легенд, переказів, прислів'їв тощо. Варіативність фольклорних творів добре примітна навіть у звичайному побуті. Самі виконавці з народу неодноразово зазначили, що ця пісня чи казка інакша «в нас», ніж «у сусідньому селі» або навіть на другому кутку села. Варіантність чи навіть багатоваріантність, що є однією з головних ознак фольклору, стосується всіх його родів і видів – віршових,поетичних, прозових, оповідних [3, 389].

Різноваріантність фольклорних творів зумовлена і такою специфічною рисою народнопоетичної творчості, як імпровізаційність, тобто співтворчість у процесі виконання. Виконавець не просто повторює готовий текст, поетичні форми, а нерідко пристосовує їх до певної ситуації, події, осіб, додає своє – імпровізує. Імпровізаційність властива всім формам народної словесності, зокрема характерна для похоронних голосінь і коротких пісенних форм –

приспівок до танців, пісенних діалогів, коли виконавець повинен швидко зреагувати і доречно відповісти на ту чи іншу пісенну фразу, строфу, приказку».

Ще однією специфічною особливістю фольклору є його усність – усна форма творення, побутування, синхронна і діахронна передача, тобто поширення творів фольклору в певний час і його різночасова передача від покоління до покоління. Значну роль при цьому відіграє пам'ять. Саме в пам'яті носіїв фольклору, його індивідуальних і колективних виконавців фіксується весь багатоплановий обсяг фольклорної інформації, її сюжети, тексти, форми, стабільні стереотипи. З цього випливає і визначальне функціональне значення пам'яті в утвердженні традиції народної усної словесності. Недарма в науці існує думка, що фольклор є мистецтвом пам'яті».

Отже, характерними особливостями усної народної творчості, що відрізняє її від інших ділянок народної культури і, зокрема, від такої близько спорідненої з нею сфери художньої словесності, як література, є усність і значущість пам'яті у творенні, побутуванні і передачі фольклорних творів, колективний характер народної творчості, невизначеність індивідуального авторства – анонімність; пов'язаність побутування і розвитку з певними народними традиціями, усталеними стереотипами, естетичними нормами, формами, критеріями – тобто традиційність у поєднанні з поповненням у процесі виконання додатковими елементами – імпровізаційністю, чим у свою чергу зумовлюється і така специфічна риса, як різновидність текстів, мелодій більшості фольклорних творів – їх варіантність.

У новіший час, у наші дні ознаки фольклорності змінюються. Скажімо, поширення фольклорних творів може відбуватись не тільки в усній, а й у письмовій формі, а також при допомозі сучасних засобів комунікації – преси, радіо, телевізії. Частіше фіксується авторство, оскільки творець може записати свій твір і в письмовому вигляді він потрапляє у фольклорний обіг. Сюди ж нерідко входять і твори літературного походження, зокрема тих авторів, котрі творять у дусі творення може більш чи менш виразно простежуватись

співвідношення і спів залежність індивідуального і колективного, нею умовою входження твору у фольклор – його фольклоризації – є його життя, побутування за законами усної традиції, законами, що вже незалежні від первісного творця [3, 389–390].

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» є купальською піснею із весільним мотивом. Купальські пісні поєднані з обрядами, приуроченими до літнього повороту сонця, зеніту розцвіту природи, буяння землі. З давнього часу в них відлунює захоплення людини красою і величчю природи, возвеличення її чарівної сили і впливу на все живе, культ всемогутнього сонця («Заграло сонечко на Йвана»). У купальських піснях ідеться про розпалення обрядового вогнища і перескакування через нього, сплітання вінків і пускання їх на воду, палення і топлення купальського деревця чи міфічної Мареночки, молодіжні ігри. Та найбільше уваги приділяється їх оспівуванню любові,мотивам сватання і одруження. Чимало ігрових, веселих, жартівливих пісень [3, 395–396].

Обрядова картина свята Івана Купала на території України наприкінці XIX – початку XX століття засвідчила нерівномірність збереження традиції,оскільки у деяких регіонах уже на той час залишилися лише епізодичні спогади, а традиційні риси купальської обрядовості найкраще збереглися на Поліссі та Поділлі [6, 6].

Перші спроби наукового осмислення купальської обрядовості належать до другої половини XIX століття. Значний інтерес у науковому світі викликало дослідження О. Потебні « О купальських огнях и сродных с ними представлениях» (1867 р.). Вчений розглядає купальську обрядовість з точки зору солярної теорії у етнопсихолінгвістичному змісті та зауважує, що всі сонячні свята (Різдво, Богоявлення, Великдень, Різдво Івана) позначені грою Сонця,переконливо доводить, що основою свята Івана Купала є сонцепоклонницький міф праіндоєвропейської доби [6, 9].

Ритуально-міфологічну суть свята Івана Купала розглядали такі вчені як Ф. Вовк, О. Воропай, М. Грушевський, Д. Гуменна, М. Жуйкова, Д. Зеленін,

Є. Мелетинський, С. Килимник, Ю. Климець, А. Ліс, О. Потебня, В. Пропп, Б. Рибаков, В. Скуратівський, Дж. Фрезер та ін.

Обрядовий фольклорУманщини, зафіксований визначними діячами української культури як В. Гнатюк, П. Чубинський, Хр. Ящуржинський, О. Воропай, О. Діденко, Т. Фіалко, Н. Кучеренко, М. Мицик, В. Мицик є надзвичайно цікавим матеріалом до вивчення процесу функціонування традиції, збереження фольклорної пам'яті та передачі її у дихотомії часопростору.

На сучасному етапі записи фольклору Уманщини представлені викладачами-науковцями лабораторії «Етнології Черкаського краю» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини – Н. Сивачук, І. Терешко, О. Циганок, Л. Йовенко, В. Семенчук, В. Гончарук та ін.

Українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить», яка представлена купальською, виконувалася в час свята літнього сонцестояння, що мало поліфункціональний зміст та об'єднувало в собі елементи магії (вплив на врожай), а також матримоніальні моменти. Існують припущення, що під час горіння кострищ біля води відбувалися шлюбні церемонії.

Шлюбні обряди були приурочені до свята літнього сонцестояння, бо це також пора пишного розквіту природи, надій на благодатний врожай. Не виключено, що потреби продовження роду у свідомості праслов'ян пов'язувалися з уявленням про родючість землі і щедрість природи [4, 73].

Нова тематика купальських пісень (кохання, сватання, весільні мотиви, сімейні стосунки, а також велика кількість жартівливих пісень) почала проникати в купалії з XV-XVI століть, коли різко посилилася ліризація фольклорних жанрів, в тому числі і обрядових, а магічні календарні співи стали все більше сприйматися у світському плані – як розваги молоді.

В пісні «Що та Марія в хаті робить» шлюбування (зокрема образ рушників, як один з головних елементів сватання) є властивим давнім

язичницьким купальським обрядам, – отже, мотиви кохання природно продовжують традицію з глибини століть.

При виконанні української народної пісні «Що Марія в хаті робить» прослідковується риса, притаманна багатьом пісням Уманщини, яка, найвірогідніше, бере початки в чоловічому виконавстві (пізніше, як візитівка всієї центральноукраїнської пісенності) – фарингалізація голосних (гегекання).

Цей прийом ж засобом посилення експресивного начала (акцентоване виштовхування звуку) та, водночас, способом організації часу, уповільного довжезними розспівами [8, 6].

В українській народній пісні «Що та Марія в хаті робить» в обробці Василя Семенчука недоспівування останнього складу подається короткою нотою (вісімкою) з визначеною фіксацією висоти, тоді як у народному співі останній ненаголошений склад, як правило, не має точної фіксації ні за висотністю, ні за ритмікою, а в багатьох випадках взагалі глісандується. Та, враховуючи, що це музична обробка пісні, то таке авторське рішення швидше є адаптуванням для виконання і коротка нота (вісімка) позначена як приблизна (звуковисотність, як правило, мовна інтонація) із низхідним глісандо, що наближає твір до природного його виконання.

Отже, українська народна пісня «Що та Марія в хаті робить» в обробці Василя Семенчука є яскравим зразком купальської обрядовості Уманщини, де взаємодіють минуле та сучасне в композиторській творчості та у виконавстві, і в цьому полягає суть духовної традиції.

Список використаної літератури

1. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі) : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. Вид. третє, виправл., доп. і перероб. / В. Ф. Давидюк. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. 448 с.

2. Дзюба Іван. Між культурою і політикою. Київ : Сфера. 1998. Жулинський М. Національна культура за умов формування нової

суспільноїсолідарності в Україні // Жулинський Микола. Заявити про себе культурою. Київ: Генеза, 2000. С. 175–182.

3. Етнографія України: навч.посібник / За ред. С. А. Макарчука. Львів: Світ, 1994. 520 с.

4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

5. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В. В. Дубравіна. Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. 446 с.

6. Сивачук Н. П. Купальська обрядовість Уманщини/Уманський держ. Пед. Ун-т ім. Павла Тичини. Умань : Алмі, 2008. 128 с.: іл.).

7. Степан Мишанич. Фольклористичні та літературознавчі праці: Том 1. Донецьк: ДонНУ, 2003. 544 с.

8. Терещенко Олександр. Чумацькі пісні передстепового Правобережжя. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2019. 184 с. : з нот., іл.

9. Фраёнов Виктор. Учебник полифонии / В. П. Фраёнов. Москва: Музыка, 2006. 207 с., нот.