

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка  
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування  
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Дипломна робота  
на здобуття ступеня “Бакалавр”  
на тему:

**ХОРОВІ ОБРОБКИ ПОПУЛЯРНИХ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ  
У РЕПЕРТУАРІ НАВЧАЛЬНИХ ХОРІВ:  
ХОРОЗНАВЧИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-СТИЛЬОВІ  
ПРОБЛЕМИ**

**Виконала:**  
студентка 4 курсу  
денної форми навчання профілізації  
«хорове диригування»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
**Сивоус Вікторія Миколаївна**

**Науковий керівник:**  
кандидантка мистецтвознавства, доцентка  
кафедри хорового та оперно-  
симфонічного диригування  
**Флейчук Христина Орестівна**

**Рецензент:**  
докторка мистецтвознавства, доцентка  
кафедри хорового та оперно-  
симфонічного диригування  
**Мазепа Тереса Лешеківна**

Львів 2021

## Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Функції освітніх хорових колективів в контексті соціокультурного простору XXI ст.....	5
1.1. Сучасний стан хорового мистецтва та масової культури.....	6
1.2. Репертуарні пріоритети сучасних хорів України.....	7
Розділ 2. Шлягери та популярні естрадні пісні у репертуарі навчальних хорів ЛДМК ім. С. Людкевича та ЛНМА ім. М. В. Лисенка: хорознавчі та інтерпретаційно-стильові проблеми.....	11
2.1. Хорова обробки Є. Козака «Гуцулка Ксеня» в якості аналітично-виконавського досліджуваного матеріалу.....	13
2.2. Музично-теоретичний і виконавський аналіз творів «Балада про мальви», «Я піду в далекі гори» в обробці В. Чучмана.....	19
Висновки.....	33
Список використаних джерел.....	34

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Хоровий спів становить невід’ємну складову української культури. Його витoki сягають найдавніших періодів історії формування нашої держави. Тому таким важливим є збереження і примноження кращих його традицій.

Разом з цим, невпинний цивілізаційний і культурний розвиток диктує нові умови залучення до цього виду мистецтв ширшої аудиторії слухачів, глядачів та учасників самого процесу хорового музикування. Власне, вагомим фактором тут стає репертуар.

Останніми десятиліттями можемо спостерігати, що навіть у програмах професійних хорів академічного спрямування з’являється цілий ряд творів легких для сприйняття широкою аудиторією слухачів. Це, зокрема, різноманітні обробки шлягерів та інших популярних естрадних пісень.

Перед хормейстером, який починає роботу з таким репертуаром постає цілий ряд хорознавчих та інтерпретаційно-стильових проблем, про шляхи подолання яких систематично не йдеться у жодній з хорознавчо-теоретичних праць.

Таким чином актуальною науково-методичною проблемою є потреба глибшого дослідження цілого комплексу факторів, пов’язаних із практичною роботою над вказаним репертуаром.

**Об’єкт дослідження:** сучасне хорове виконавство України.

**Предмет дослідження:** хорові обробки естрадно-популярної музики у репертуарі навчальних хорів.

**Мета дослідження:** Розкрити хорознавчі та виконавсько-стильові аспекти концертного втілення хорових обробок естрадно-популярної музики прикладом аналізу виконань окремих композицій навчальними хорами.

**Завдання:**

- окреслити концертні та навчально-виховні функції хорових колективів музичних закладів освіти в умовах соціокультурного простору ХХІ ст.;

- виявити репертуарні пріоритети сучасних навчальних хорів України;

- систематизувати основні аспекти проблеми співіснування хорових традицій національної та європейської виконавських шкіл, а також простежити вплив на них масово-популярної культури;

- здійснити хорознавчий та стильовий аналіз виконання навчальними хорами Львова обробок шлягерів та деяких популярних естрадних пісень (як прикладу роботи з українською та європейською популярною музикою);

- вивести основні стильові та хорознавчі проблеми роботи хормейстера із даним репертуаром.

#### **Матеріал дослідження:**

• відеозаписи концертних виступів хорів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка та Львівського державного музичного коледжу ім. С. Людкевича.;

• нотний матеріал (Хорова обробка Є. Козака - «Гуцулка Ксеня», В. Чучмана «Балада про мальви» та «Я піду в далекі гори»).

#### **Наукова новизна одержаних результатів:**

- окреслення комплексу хорознавчих та інтерпретаційно-стильових проблем роботи із обробками шлягерів та інших популярних естрадних пісень;

- формулювання методичних аспектів їх вирішення.

#### **Структура роботи:**

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку літератури та додатків.

## **Розділ 1. Функції навчальних хорових колективів в контексті соціокультурного простору XXI ст.**

За останні роки хорове мистецтво в Україні зазнало чимало змін. Ще кілька десятиліть років тому, у загальноосвітніх школах практикували навчання хоровому співу, а тим паче, він завжди був на високому рівні у музичних спеціалізованих осередках. Сьогоднішній стан хорового мистецтва на початковому рівні є дещо занедбаний державою, і як наслідок – зникнення хорової самодіяльності (відсутність фінансування), хорів у загальноосвітніх школах та менший інтерес до даного різновиду мистецтва в цілому.

Проте, в менталітеті українського народу здавна закладене тяжіння до прекрасного, у відчутті мелодизму та гармонії в музичних побудовах. На сьогоднішній день почався активний розвиток диригентами та освіченою молоддю хорового виконавства за рахунок створення колективів, цінних професійних репертуарів. Їхній професіоналізм, та невеликий, проте, досвід, дозволяє використовувати поєднання різностильових напрямів та сучасних виконавських тенденцій; залучати до співу таких же професійних вокалістів; відновлювати хорове мистецтво завдяки отриманим вмінням, що стосуються полістилістики, гармонізації, знань методів імпровізаційності. Увесь цей широкий комплекс професійних можливостей має одну поставлену кінцеву мету, а саме: зацікавити сучасного слухача, тим самим, пропагуючи хорове виконавство.

В навчально-виховних та професійних закладах освіти формуються майбутні керівники хорів, педагоги – усі ті носії знань про роботу з хором; специфіка вокально-хорових нюансів; проблематика та її вирішення, з якою можуть стикнутися студенти в майбутньому. Нинішній вибір репертуару у професійних закладах освіти має досить заангажований характер. Переважно, керівники хорів звертаються до академічної музики,

а якщо це навіть естрада, то у практиці переважають сучасні композиції європейських авторів та українські обробки в естрадній манері.

Зважаючи на величезний вплив естради та популярної пісні на соціум, все більше сучасних диригентів обирають даний напрям в сучасній інтерпретації. Головна мета таких звернень – демонстрація видозмін українського хорового мистецтва, його універсальність та мобільність, а також, максимальне зближення зі слухацькою аудиторією.

### **1.1. Сучасний стан хорового мистецтва та масової культури.**

На перший погляд, хорове мистецтво та сам основний його компонент, хоровий колектив, має ідентичний вигляд у будь-якій країні. Проте, кожна нація має комплекс відмінностей, що стосуються, в першу чергу, культурних традицій; усталених виконавських манер та стилістик академічного, естрадного, народного виконавства; тощо. Аналізуючи, навіть, виконавський концертний вигляд, вартує відзначити, що експозиція творів буває а capella, з різноманітним супроводом, навіть, з танцювальними елементами чи рухами і у вигляді потужного сценічного комплексу.

Сьогоднішні європейські школи надають великого значення хоровому мистецтву, як, безпосередньо, у закладах освіти, так і в соціальному житті. В культурному житті міст і містечок Європи хорова самодіяльність є дуже розвиненою, адже вона фінансується з місцевих фондів. В певних регіонах країн функціонує меценатство розвитку культури, а також набувається професійність та заохочення вивчати хорове мистецтво.

Освіта в культурах, якщо порівнювати їх між собою, буде відрізнятися одна від одної. Різницю складають не лише виконавство та голосова подача в його контексті, а й зовнішній вигляд самих інтерпретаторів. Популярна культура є не лише масовою, а й тією рушійною силою та можливістю, що надає поштовху різним видам мистецтва рухатися вперед та еволюціонувати. Це стосується не лише музики, а й живопису, літератури, скульптури, тощо. Щодо музичного, а конкретніше, хорового мистецтва, то сучасний підхід до хорового аранжування та обробок пісень дав можливість, завдяки впливу різних культур, поєднати хорове виконавство з власними традиціями. Це також дозволяє сьогодні масовій популяризації хорового мистецтва абсолютно в іншому амплуа.

## **1.2. Репертуарні пріоритети сучасних хорів України.**

Традиція вибору репертуару у спеціальних закладах музичної освіти, як музичні училища, музичні коледжі, інститути та академії до недавніх пір базувалася на однотипному його переважаючому. Навіть, хори вищих навчальних закладів освіти та напіваматорські колективи в переважній більшості звертаються або до спадщини класичних авторів, або народних творів, проте, сучасна музика та обробки – відходять у тінь. Така ситуація відбувається з двох полярних причин: сьогодні, як це не прикро визнати, є чимало якісних та професійних обробок, які навіть можна назвати шлягерних, але недостатньо для того, аби їх настільки масово використовували у своєму репертуарі колективи. Друга причина – недостатньо сильний виконавський рівень, аби доручити напівсамодіяльним хорам складне виконавство, адже, сучасні композитори

та інтерпретатори повсякчас користуються і новітніми прийомами музично-виразових можливостей твору.

Стосовно вищих професійних закладів, та відсутності у їхньому репертуарі популярних обробок, то тут ситуація в наступному: переважна більшість педагогічного спрямування орієнтована на академічний репертуар, і вносити щось нове керівники колективів не наважуються. Звичайно, вибір сучасного репертуару повинен співставлятися і з індивідуальними можливостями самого хорового колективу.

Диригент перед вибором репертуару повинен звертати увагу на наступні особливості свого колективу:

- чисельність колективу та його склад – чи достатньо буде навантаження на індивідуальний колектив;
- наявні в колективі типи голосів та тембрів;
- навички виконавців – чи відповідають вони технічним та виразовим потребам, яких вимагає конкретний твір;
- мобільність та універсальність колективу вокалістів.

Завдання сучасного диригента – оволодіння сучасними вокально-стильовими навичками, щоб звучання його колективу було якісним та цікавим. Сьогодні диригенти вивчають класичну техніку диригування, а це вже зовсім інша специфіка, яку потрібно освоїти та адаптуватись в першу чергу – керівнику колектива, а в другу – налаштувати на інший лад сам колектив. Сучасний диригент повинен не лише створити абсолютно відмінну від звичної та традиційної атмосферу, а й попередньо підготувати вокалістів спеціальними вправами, продемонструвати відмінну манеру подачі звуку.

Часто, при розборі естрадної обробки пісні виконавці при співі використовують штучну манеру. Це - так зване кривляння, і фігурує в якості першої проблеми. Щоб досягти грамотного звучання – теж



необхідна попередня практика, аби досягти тембральної та звукової єдності.

Також, свої музичні дані кожен співак повинен поєднувати з акторською майстерністю. При виконавстві даної музики необхідно використовувати різні рухи, міміку, жести для кращого уявлення слухачем даного твору, іноді, навіть хореографію з певними ритмічними рухами. Існує ряд вагомих принципів, якими керуються сучасні диригенти при виборі репертуару, і ці фактори діють в академіях, університетах та інститутах, училищах:

- **потенційні можливості колективу.** Часто при виборі репертуару диригенти не звертають увагу на складність матеріалу. В даній ситуації переважає, що колектив не в змозі його виконати. Сюди відносяться ритмічні, інтонаційні, метричні, гармонічні та виразові труднощі. Володіння такою якістю, як орієнтація в потенціалі свого колективу та вміння співставити її зі складністю конкретного твору – обов'язкова риса керівника;
- **репетиційна робота над творами.** Зберігається принцип зацікавленості поточною репетиційною роботою завдяки зверненню до різних творів за жанром, стилем, характером, а також необхідно вибудовувати композиції сумісно для концертної програми;
- **художня вартісність твору.** Майбутні педагоги та виконавці повинні вчитися збагачувати свої естетичні уподобання музичними зразкам високої мистецької якості, оскільки це є важливим фактором [4, с. 243].

Серед українських хорових колективів, які, все ж, наважуються та сміливо використовують у своїй виконавській творчості сучасний репертуар – варто назвати наступні: **Жіночий хор «Дівочі мрії»** Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича, окрім творів академічного спрямування крупної форми, виконує авторську музику та обробки народних пісень; **Народний дівочий хор «Ліра»** ЛНУ ім. І.

Франка активно популяризує сучасні обробки українських народних та авторських пісень, серед яких, варто виділити: «Горіла липка», «Балада про мальви», виконавство сучасних українських творів разом із Русланою Лижичко; **Хор «Світлич»**, створений при ніжинському державному університеті М. Гоголя 1993 року має у своєму репертуарі, окрім академічних композицій – твори таких композиторів: (Ф. Калаланг, А. Карпенко, Т. Петриненко, М. Свидюк, Я. Сікульський, Р. Толмачов, Е. Л. Уєббер). Це є зразки популярної хорової музики; **Академічний хор імені П. Майбороди Українського радіо** у своєму репертуарі має твори сучасного хорового мистецтва, адже, колектив є неперевершеним інтерпретатором творів українських сучасних композиторів; **Хор Волинського державного коледжу ім І. Стравінського** також свій репертуар поповнює сучасними обробками народних пісень, серед яких варто назвати твори Л. Дичко, В. Тиможинського, Є. Станковича. Інші Волинські хори, як «Глорія», студентський аматорський хор «Жайвір», активно залучають до своїх репертуарів сучасні обробки народних та авторських пісень, Львівський муніципальний хор «Гомін», академічний камерний хор «Чернівці», народна хорова капела «Мрія» та багато-багато інших хорових колективів України почали активно поповнювати свій репертуар сучасними обробками пісень, а також – вносити зарубіжну сучасну музику в своє опрацювання.

## **Розділ 2. Шлягери та популярні естрадні пісні у репертуарі навчальних хорів ЛДМК ім. С. Людкевича та ЛНМА ім. М. В. Лисенка: хорознавчі та інтерпретаційно-стильові проблеми.**

Термін «естрада» означав ту базу, яка була призначена для виступів на ній музикантів. В одних випадках це був просто насипаний гіркою ґрунт, в інших – дерев'яна опора. Сьогодні це поняття стосується різновиду сценічного мистецтва малих форм, які мають, переважно масово-розважальний характер. Сюди варто віднести пісні, танці, циркові розваги, виступи у розмовних жанрах, тощо. Все частіше ми називаємо «естрадою», фактично, лише вокальне виконавство.

Що ж до поняття «шлягер», то так першопочатково і зараз називають вокальний твір з мелодію, яка за короткий час затримується в пам'яті великої кількості людей, і цей вокальний твір отримує значне пріоритетне визнання протягом певного часу: тиждень, місяць, рік, десятиліття, тощо.

Популярна музика є досить вагомою у нашому суспільстві, адже впливає на підсвідомість і розуміння того, що можна створювати щось нове, поєднувати хорове мистецтво з різними стильовими напрямками, такими як блюз, джаз, кантрі, електронна музика, рок, реп- сухий речитатив тільки більш говірким способом, поп та ін.

Поп-музика – один із жанрів сучасної музики, який виник у Великій Британії в середині 1950-х років. На розвиток цього жанру великий вплив мали відомі артисти, гурти: «The Beatles», «ABBA», «Rolling stones», «Queen». Згодом Майкл Джексон, Уїтні Г'юстон, Мадонна своєю творчістю витіснили рок-н-рол і танцювальна музика стала як одна із основних напрямків у поп музиці, а згодом, з появою телебачення формуються культура кліпів, поступово додається танцювальна електронна музика, на яку вплинули хіп-хоп, блюз.

В США у наш час знятий телесеріал «Хор» з елементами мюзиклу: в центрі сюжету естрадний хор, який виконує різні сучасні хіти в крутих обробках, що власне поєднують різні стильові напрямки.

До прикладу, кавер-гурт «Pentatonix» - це склад з 5-ти музикантів, які роблять неймовірні обробки різних пісень, вони записали «Щедрик», яка відома у англomовному світі як «Колядка дзвонів» (*Carol of the Bells, Ukrainian Bell Carol, Ukrainian Carol*).

Звідси величезна праця диригента, пошуки нових підходів :

- обізнаність в стильових напрямках;
- вокальна специфіка голосу;
- репертуар (який би підходив хоровому колективу).

Власне, Львів, який по праву носить назву «культурної столиці України» завжди визначався проєвропейськими прогресивними підходами у культурі і мистецтві. Хорове життя, зокрема, відображає такі тенденції. Саме тому керівники навчальних колективів Львова, зокрема, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Музичного коледжу ім. С. Людкевича, ЛНУ ім. І. Я. Франка, Національного університету «Львівська політехніка» вже кілька десятиліть поспіль включають у програми колективів окремі професійно виконані обробки популярних естрадних пісень, які стають одним з дієвих факторів ширшої заангажованості і зацікавлення можливостями хорового виконавства як самих співаків, так і слухачької молодіжної слухачької аудиторії.

## 2.1. Хорова обробка Є. Козака «Гуцулко Ксеню» в якості аналітично-виконавського досліджуваного матеріалу.

Незважаючи на доволі недавній час створення композиції «Гуцулка Ксеня», а саме ХХ ст., кінцевої версії про її *точне авторство* досі немає. Тому, у сучасному літературознавстві та музикознавстві прийнято розглядати два варіанти авторства даного твору. Перший, більш відомий та загальноприйнятий, що ним є Івано-Франківський (тоді Станіслав) педагог, диригент, музичний діяч – Ярослав Барнич, а його музою була студентка з тої-таки Гуцульщини. Другий варіант авторство віддає Роману Савицькому, звичайному любителю музики, який і не мав відповідної освіти. Проте, проживав у Стрийському районі Львівської області, що теж, не так далеко територіально від Карпатських гір. Обидві гіпотези мають право на існування, адже документального підтвердження не вистачає жодній з них.

*Літературний текст* пісні в музичній обробці Є. Козака відрізняється уже з першого куплету від головного варіанту, трагічного оригінального, та, навіть варіанту сестер Байко (відоме жіноче тріо, яке експонувало пісню в своїй обробці). У двостопній *віршовій формі* типу хорей, де наголос випадає на перший склад, дуже компактно змальовується пейзажно-любовна сцена:

«Сині гори ніч покрила,  
 полонину всю залила,  
 Та не спала Ксеня мила,  
 й молодий вівчар не спав...»

1. Си - ні го - ри ніч по - кри - ла, По - ло - ни - ну всю за -  
3. В даль прой - шло га - ря - че лі - то. Гу - цул ін - шу лю - бив

M... M... M...  
M... M...

Автор композиції у лірично-ностальгічному руслі експонує красу карпатської ночі та народження кохання між молодою парою. Отож, використання композитором *літературного періоджерела* можна назвати фрагментарним. Важливим аспектом при виборі текстової основи композитором Є. Козаком був і орієнтир на *склад хору*: мішаний з двома солістами. Зважаючи на вибір солістів, митець наділяє кожного з них діалогічними фразами. І, якщо з уст соліста вони лунають у звичній формі приспіву (твір має *куплетну форму*):

«Гуцулко Ксеню,  
я тобі на трембіті,  
лиш одній в цілім світі  
розкажу про мій жаль...»

Гу - цул - ко Ксе - ню,  
Ксе - ню, я то - бі на трем -  
бі - ті роз - ка - жу  
бі - ті лю - би од - ній в ці - лім сві - ті

то партія жіночого соло розпочинає другий куплет:

«Я прошу тебе так щиро:  
не люби мене зрадливо,  
а ти думав, що можливо...».



Цікаво композитор підійшов і до цих слів з уст «гуцулки» - обірвану фразу завершує чоловіча група голосів. Усі приспиви, де вівчар за текстом звертається до гуцулки, композитор подає устами соліста, в той час як жіночий хор вторить його фразам. Другу частину приспіву виконує мішаний хор, де ведучими є, все ж, жіночі голоси, у той час, як чоловічі виконують акомпонуючу функцію.

**Форма твору** – куплетна, пісня-танго, за жанровим визначенням самого автора, складається з трьох куплетів, та приспіву, що теж тричі повторюється. Цікавою постає композиція за **фактурним викладом**: основою є гомофонно-гармонічний тип (терцева втора партій S та A), проте, це не завадило автору використати й поліфонічні прийоми у вигляді повторюваних перекличок між жіночими та чоловічими голосами, а також елементи канону (у приспіві між солістом та жіночою частиною хору). Акордова фактура у цьому лірично-драматичному творі не прослідковується, хоча, протягом усього виконання відчутні основні функційні зв'язки між стійкими ступенями основної тональності – *fis-moll* (T, S, D).

Переходячи до *тонального плану* та *гармонічної мови* в цілому, функційну схему пісні можна окреслити наступним чином, зважаючи на її просту куплетну будову:

**fis (fis мелод.) –А – fiss + fis**

**куплет**

**приспів**

Якщо у заспіві, тобто, у кожному куплеті, відхилення з основного *fis-moll* в паралельний *A-dur* є чітким та більш тривалим, то у приспіві воно ледь відчутне лише в партії жіночого хору та триває усього два такти, тому у схемі не є зазначене. Також, у куплетах, традиційно класичній гармонії, використано мелодичний *fiss-moll*, про що свідчить поява неключових знаків, як *ре-дієз* та *мі-дієз*. Гармонічний мінор повсякчас превалює у творі.

*Метроритмічна* сторона твору вражає різноманіттям. Незважаючи на те, що твір написано у класичному розмірі 4/4, уся пісня-танго насичена різноманітними тривалостями. За основу автор взяв восьмі ноти, завдяки чому досяг ефекту розповіді, яка лунає, переважно, з уст жіночого хору. Цілком традиційно, більш суттєвий текст автор «зупиняє» на четвертних та половинних тривалостях. Класичним прийомом *motmotando* композитор Є. Козак користує у партії чоловічої частини хору, коли вона виконує фонову функцію (здебільшого у куплетах). Паузи автор використовує зрідка, у тих частинах пісні, де в конкретний момент більш важливу функцію відіграє інший соліст. У творі зустрічаються *p*, *mf*, *rit*, і їхнє застосування теж нагадує класичний зразок – у частинах більш піднесених чи споглядальних. Заповільнення традиційно використано в кінці фраз.

*Твір написано для* мішаного хору та двох солістів – сопрано та тенора. В ампуа цих хорових партій та соло і фігурують головні діючі особи: гуцулка Ксеня та вівчар. Соло використовуються як поодинокі, так і в діалозі з хором, частими є своєрідні перегукування. Варто відмітити і дуетне виконання обох солістів – це є один з небагатьох кульмінаційних



моментів твору і демонструє увесь трагізм даної ліричної історії: (Приклад А.3.)

«Нащо було присягати?

Серцю жалю завдавати?»



**Виконавський діапазон** кожної вокальної партії переважно дуже компактний і не виходить за межі октави, проте, у солюючого тенора – це від «до» малої – до «фа» першої октави. Сопранова партія вмістилась у композитора в інтервал септиму, а саме від «фа» першої – до «мі» другої октави. Альти охопили рівно першу октаву (від «до» - до «до»), а басова партія хору – від «фа» великої до «ля» малої. Спадає на думку висновок, що у створенні музичного матеріалу автор уміснене не відходив від класичних функційних зв'язків та співвідношень, не виходив за межі октавних співставлень з одною метою: донести до слухача такі банальні життєві речі, як кохання, зрада, щастя та розпач, використовуючи виключно традиційні музично-виразові засоби.

Зважаючи на камерний виклад та компактний виконавський діапазон абсолютно усіх партій, варто зазначити, що, як такі, **вокально-інтонаційні труднощі** у творі відсутні: кожна партія презентує музичний матеріал виключно у своєму діапазоні. Можна лише зазначити, що при виборі соліста для виконання партії тенора варто, щоб вокаліст мав чітко визначений його ліричний різновид голосу (не драматичний).

Як уже йшлося вище, *кульмінацією* пісні-танго є короткий дует обох солістів, розташований у другій частині другого куплету. Таке місцеположення кульмінації теж сягає класичних зразків її побудови, і має назву «золотий перетин». Ймовірно, композитор вдався до такого прийому, адже літературний текст був повністю у його вільному розпорядженні, аби ще раз максимально доступно, і навіть очікувано донести до слухача основний задум цього лірико-драматичного твору.

Музичне фразування дуже логічно підпорядковане до текстових фраз, їхній розвиток демонструється більш дрібними тривалостями – восьмими та навіть шістнадцятими; на тих мовних моментах, де автор бажав зробити акцент чи звернути увагу слухача – він наділяє половинними нотами, цілими, використовує такі прийоми, як фермата, *ritenuto*.

Темповою особливістю даного твору виступає його жанрова приналежність до танго. Він не є швидкий, але і не повільний, твір, скажімо так, прискорений, активний, імпульсивний. Дуже важливим виконавським аспектом, на який повинен звернути увагу диригент – це факт куплетної форми, при якій кожен з куплетів повинен виконуватись колективом абсолютно по-різному, зважаючи на зміст. Дуже складно досягти такої різниці та влучно подати її до слухача при такій простій, здавалося б, впізнаваній формі та за використанням максимально зрозумілих класичних прийомів та засобів.

Протягом усього твору дійсний розмір 4/4, і він є незмінним, причому технічне відображення диригента повинно відбуватись обов'язково саме на 4/4, зважаючи на тонкий лірико-драматичний зміст твору та безліч емоційно-музичних нюансів, які щоразу варто демонструвати колективу та солістам.

В *інтерпретаційному відношенні* експонування твору «Гуцулко Ксеню...» не є дуже індивідуальним, адже його концепція побудована на

простих людських істинах та почуттях, і обігравати їх іншими фарбами, аніж лірико-драматичним гатунком – не є логічним. До того ж, у творі використано максимум класичних музично-виражальних засобів, і їх транспонування в інакшому руслі може спричинити полярні відхилення у сприйнятті відомої, популярної, навіть, шлягерної композиції. Варіації у подачі диригентом та хором даного твору можна втілити лише у ледь заповільненому темпі та більш частими й виразними перегукуваннями між партіями хору та солістами, яскравішій подачі динамічних відтінків та виборі в якості солістки сопрано не драматичного а колоратурного.

## 2.2. Музично-теоретичний та виконавський аналіз творів

### «Балада про мальви», «Я піду в далекі гори» в обробці В. Чучмана.

Наприкінці 1960-их років композитор Володимир Івасюк *написав музику* до майбутньої пісні «Мальви». Цікаво, що лише 1969 року поет Тамара Севернюк, до котрої звернувся автор за словесним текстом, представила йому вірш на морську тематику, що кардинально відрізняється від того змісту, який ми сьогодні читаємо у «Мальвах». Проте, в цей же рік Богданом Гурою, чернівецьким студентом філологічного факультету, був створений сьогодні відомий усім *текст пісні*. Прикрим є і той факт, що композиція на кілька років була відкладена, отримуючи і редакції самого композитора. 1975 рік ознаменував уже остаточний варіант «Балади про мальви» і прозвучав з уст Софії Ротару.

Як було згадано вище, *літературний текст* пісні отримувал редакції і самого автора: у газеті «Радянська Буковина» 1974 року

композитор представив власний варіант майбутньої «Балади», назвавши її «Чарівна недея». Згодом, він все ж, повернувся до першопочаткового варіанту авторства Б. Гури, та переробивши аранжування – остаточно дописав пісню. В. Івасюк також вагався з назвою твору, іноді називаючи пісню «Балада про матір», але на сьогодні варіант залишився незмінним.

Сам *текст* має дуже цікаву ямбічну будову, що починається ніби, з текстового «затакту», проте, це чіткий ямб, як у заспіві, так і у приспіві. Останній має свою, індивідуальну будову і є розширеним рівно на один склад, в той час, як заспів – ніби, звужений. *Тема* пісні є доволі складною та неоднозначною, якщо зважати на виконавський склад аналізованого виконавства (дитячий хор): втрата матір'ю дитини, чиє серце опісля розквітне у вигляді квітки під її вікном – непросто досконало інтерпретувати саме цією віковою категорією. Однак, своєю обробкою Василь Чучман намагався максимально тонко підкреслити усі нюанси задуму балади і зробити акцент в її *ideї* не на трагізм, а на силу людських почуттів та одвічних цінностей. Композитор повністю використав поетичний текст Б. Гури, адже сам був зацікавлений, щоб його твір лунав у повній силі та розкривав глибокий зміст.

Теоретичний аналіз «Балади про мальви» дозволив визначити її, доволі поширену *форму*, а саме, куплетну. Тут чітко розмежовуються два заспіви та два приспіви. Вони різняться образними сферами, тональним планом, специфікою побудови віршового розміру та багатьма явними іншими музично-словесними характеристиками, про які йтиметься далі. Зважаючи на повтор тексту в першому та другому куплетах, а саме, традиційно, його другої частини, варто визначити форму, як куплетну повторної будови. Цікаво побудований і приспів «Балади» - він має теж повторну будову але лише у музичному відношенні – словесний текст при повторі інший.

**Фактура** твору є мішаною. Розпочинається пісня з короткого вступу в гомофонно-гармонічній фактурі, а музичним матеріалом йому слугує другий елемент заспіву (куплету). Цікаво, що міжтактові синкопи та заліговані ноти створюють навіть деякий поліфонічний ефект, проте, він має дуже локальне значення.



Розпочинається виклад музичного матеріалу в яскравій акордовій фактурі. Вона настільки прозора та «чиста», що створюється навіть «ефект хоралу». Ймовірно, саме таке аранжування В. Чучмана викликане використанням митця половинних, цілих нот у «супроводі», частого лігування та основного викладу мелодії на їхньому фоні – і створює відчуття звучання старовинного хоралу. Під словом «супровід» мається на увазі альтові та партія другого сопрано, в той час, коли мелодію виконують перші.

A snippet of a musical score with lyrics in Ukrainian. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ону - на мати-ся Д - ти са-ти...". The bottom staff is an accompaniment line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mf*.

Якщо початок твору мав більш споглядальний характер, то такою була і *фактура*, але, поступово вона ущільнюється за рахунок заповнення звучанням середніх голосів. Тут використана терцева втора, квартовий, квінтовий та секстовий рухи, але сама «прозорість» та її «чистота» - залишаються. З початком більш експресивного приспіву – відбуваються й зміни у фактурі – вона стає більш насиченою, щільною. Акорд, фактично, на кожен склад, поява дисонансів, зменшених тризвуків доповнюють насиченість та вагомість словесного тексту:

«О, мамо рідна, ти мене не жди...»

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in Ukrainian. The first system of lyrics is: "О, ма-мо рід-на, ти ме-не не жди, не жди в на-ш дім ні-ко-ли. Сон-це зні-де, ані-ди на по-рє, (лю-ди вхо-дять". The second system of lyrics is: "но-ли не при-йти, з мо-го сер-ця ма-ля-ва про-рос-ла, се-го бі-до не. Про-ди-ся по-лем-ма-ля-ва бу-няє туж-ливі". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords that support the vocal line.

Основна *тональність* твору – Es-dur, навіть, незважаючи на те, що сам вступ розпочинається з паралельної тональності – типового c-moll. У вступі паралельний мінор змінюється і на однойменний C-dur, про що свідчить поява «мі бекару». Перший заспів, або куплет, як і другий, написаний у основній тональності. Звичайно, композитор використовував нечасті відхилення.

Друга образна сфера, скажімо навіть, полярна, що і є приспів «Балади» - це яскравий c-moll з безліччю хроматизмів та альтерацій. Таким чином автор виразно підкреслив непростий словесний текст про війну,

втрати, людські стосунки та долі. У приспіві фігурує і основна тональність, але превалюючою є c-moll. Цікавим прийомом у використанні тональностей композитор користується у заключній частині «Балади», яку можна умовно назвати «резюме»: тут він використовує паралельний мінор субдомінантової тональності, і саму субдомінантову тональність, звісно, теж. Схему тонального плану можна зобразити наступним чином:

c-moll - C-dur – Es-dur + c-moll – Es-dur – c-moll + f-moll – As-dur – f-moll

**вступ**

**куплет**

**заключення**

Особливості *гармонічної мови* у «Балді про мальви» дуже тісно переплетені зі змістом. Увесь трагізм війни та втрачених доль композитор дуже вдало передає завдяки нестійкості у всіх її проявах – хроматизмах, альтераціях, затриманнях, прохідних звучаннях, випадкових знаках, синкопованості, повторних звучаннях нестійкості, ніби, як на доказах важливості усієї трагедії. Зокрема, це стосується, наступних текстових виразів:

«... і кров'ю зацвіла»,



«...багато мальв» - на слові «мальва» варто окремо зупинитись, адже це слово є нічим іншим, як образом вбитої людини, понівеченого життя та

доль рідних їй людей, адже далі за змістом йде «насіяла війна», тобто, велику кількість людей вона зжила з цього світу. Автор не дарма робить акцент та кульмінацію, різку кульмінацію на цьому слові, вкладаючи в нього глибокий зміст. Повторюване слово «засни, засни» - теж варто сприймати, не в прямому значенні, а швидше в тлумаченні «забудь, прости, відпусти, адже, нічого уже не повернеш...». Ось як вдало за допомогою особливостей гармонічної мови та, звичайно, самого тексту, можна достукатись до сердець навіть пересічного слухача та донести глибокий зміст і мораль.

*Розмір* твору – 4/4, переважають четвертні, восьмі тривалості, половинки. Зрідка трапляються цілі ноти. Восьмими автор викладає основний текст, а більш довші тривалості використовує в якості акордового супроводу. У заспіві зрідка трапляються розспіви, але вони короткі, лише на 2-3 ноти. Приспів характеризується нечастою появою тріолей, і лише у верхньому голосі. *Метроритмічний* малюнок приспіву, що цілковито співвідноситься з текстом, є доволі чеканим. Зрідка трапляються паузи. Таке враження, ніби автор обробки прагнув слову надати особливого значення, зважаючи на наділення кожного складу окремою нотою. Домінування восьмих тривалостей сукупно з вузьким діапазоном приспіву справляє враження речитації і навіть декламаційності.

Особливої уваги у *метроритмічному* гатунку вимагає заключення: тут з'являються елементи поліфонічності, а саме канону. Вони нагадують, як і хоральний вступ, старовинні церковні твори завдяки викладу, прозорості фактури та відсутності словесного тексту. Таким чином автор віддалив сприйняття «Балади», від простої пісні, і максимально наблизив до церковного твору, до чогось значно вищого, ближчого до Бога...

Твір написано для чотириголосного *жіночого хору акапелла*. Соло у ньому відсутні, а, ось, функцію інструментального вступу та заключення виконують самі жіночі голоси, без слів на *organo*. Фактично, кожен



голос виконує свою індивідуальну функцію: нижні голоси, альтові партії, виступають і в ролі басових, підтримуючих голосів, а також – у складі акордових звуків. Звісно, що сопранові партії композитор частіше наділяє мелодичними лініями, але визначати перші сопрано, як превалюючу, в мелодичному відношенні, партію – не варто.

*Діапазон* хорових партій у «Баладі» наступний: перше сопрано – від «мі-бемоль» першої до «ля» другої октави, друге – від «ре» першої до «ре-бемоль» другої, перші альти – від «сі-бемоль» малої до «сі-бекар» першої октави, а найнижча партія, другі альти – від «соль» малої до «ля» першої октави.

*Вокально-теситурні* особливості в «Баладі про мальви» більшою мірою представлені у вступній та заключній частині пісні. В основному, вони фігурують навколо чистого унісонного інтонування мелодичних ліній кожної з партій з чітким відчуттям альтерованих звуків і здатністю відчуття голосоведення.

*Естрадний вокал у хорі* – це ще один фактор, на який варто зважати, як керівнику колективу, так і самим виконавцям, адже, дана композиція, апріорі, написана саме для виконання естрадним співаком. Аранжування Василя Чучмана є цілком адаптованим для хорового виконавства, проте, є речі, які повинен знати та використовувати сам виконавець. До прикладу, те ж діафрагматичне дихання. Важливу роль, як і при академічному виконавстві, тут також відіграють, гортань, щелепа, язик, і їхня функція повністю та цілковито змінюється. Між академічним та естрадним співом велику вагу відіграє саме зміна позицій. Якщо їх описувати доступними словами, то академічне виконавство потребує повного грудного дихання, наповненості, та, декотрої заглибленості звучання, у той час, коли естрадний спів – він лунає ніби «уперед», звук проходить ближче до ротової порожнини, хоча не повинен бути «плацкатим» чи «пресованим».

**Виконавська концепція** усього твору є глибокою і дуже зворушливою абсолютно для кожного слухача. Ідея «Балади» не може не зачепити того, хто її прослухав. Дві полярні образні сфери, що уособлюють мир та війну, вимагають від виконавців неабияк проникнутись змістом пісні та достойно її відтворити. Кульмінаційною зоною твору варто назвати, як перший, так і другий приспів, адже, кожен з них несе в собі емоційну вагу та смислове навантаження. Звичайно, фрази «...і кров'ю зацвіла», а також «багато малев насіяла війна» варто сприймати образно, надаючи глибоко-емоційного змісту. Якщо заспів, і в першому і в другому варіанті уособлюють мирне життя, сміх, радість від буденного, мирного неба, то приспів кожного разу – це жорстокості війни з її незворотніми наслідками.

**Музичне фразування** у творі нерозривно пов'язане з текстовим. І те, наскільки він стає змістовно імпульсивнішим – такою ж стає і музика, її емоційна інтерпретація у вокальному виконавстві. Щодо композиторських вказівок, то автор свідомо розділяє ці дві емоційно-образні сфери, навіть вказуючи полярні темпи. Для куплетів це - *Moderato non troppo*, а для приспівів – передбачуване *Agitato*. Динамічна палітра цілковито підпорядкована, як і темпи, словесному тексту. Традиційні *mf*, *mp*, *ff*, *pp* використовуються тут теж у логічних частинах та узгоджені між собою.

Щодо **епохи та стилістики**, в якій творив композитор, варто зробити акцент на національний ґрунт, адже в час приналежності України до складу СРСР лише вибрані митці вірили та відчували державу, як єдину та неподільну, з глибокою національною культурою і надбаннями. Серед них був і Володимир Івасюк.

Цілісність музичного циклу «Балади про малєви» буде забезпечена лише тоді, коли виконавець зрозуміє полярність двох образних сфер, та, емоційно розмежовуючи їх, зуміє грамотно поєднати в одному творі. При розучуванні з хором варто зробити акцент не лише на музичні повтори в

куплетах та приспіві, а й зацентувати увагу виконавців на абсолютно різному тексті, який подати теж необхідно по-різному.

*Диригентсько-технічне* відображення ритму 4/4 у «Баладі» проходить традиційним способом, на ті самі 4/4. Лише в окремих фразах, коли необхідно загострити увагу слухача на певних словах – можна диригувати такт «на 2». Як уже було зазначено вище, вступи голосів іноді різняться лише завдяки імітації акордів та мелодії самими голосами, а також поліфонічно-канонічному їх проведенню. Як така, яскраво виражена поліритмія чи поліметрія тут відсутня, незважаючи на достатню кількість синкопованих ритмічних малюнків.

*Інтерпретація* даного твору багато в чому залежить від його акапельного виконавства чи аналогічного з супроводом, а також, від кількості виконуваних голосів. Якщо «Баладу про мальви» експонує один соліст, і в його розпорядженні лише супровід, то весь емоційний накал, вся відповідальність за донесення психологічного аспекту твору – лежить на солісті. На сьогоднішній день, до даної композиції в сольному виконавстві зверталось безліч співаків, серед яких, в хронологічному порядку варто назвати наступних: Софія Ротару, Володимир Івасюк, Ніна Матвієнко, Ані Лорак, Оксана Муха, різноманітні колективи, від рокових до дитячо-юнацьких, як вокальна група «Чорнобривці». Звісно, інтерпретація соло буде відрізнятися від подачі акапелло хором, тим паче, естрадної української пісні. Проте, її значущість, глибоко-психологічний та емоційний зміст, напевно, найбільш якісно та точно відтворив у свій час сам автор, Володимир Івасюк. Як прикро, але вона багато в чому стала для нього пророчою.

**Музично-теоретичний і виконавський аналіз «Я піду в далекі гори»**

Пісня «Мила моя» була *написана* Володимиром Івасюком ще на студентських лавах Чернівецького університету, а, точніше, коли він повертався з Карпат, як і щотижня, зі своєю вірною подругою, Лідією Відаш. Представивши її вперше 1968 року, слухач вирішив, що автор присвятив пісню, знану, як «Я піду в далекі гори», саме цій своїй колезі, проте, вона мала особливу присвяту – Ніні Щербаковій. Цікаво, що музику до твору В. Івасюк написав дещо раніше, а от, словесний текст прямо лився з нього після знайомства з Ніною.

*Літературний текст* пісні має хореїчну будову, а саме – двоскладову з наголосом на перший склад. Слова пісні часто видозмінював сам автор при виконавстві, і наступні покоління інтерпретаторів, проте, вони аніскільки не втрачали своєї ваги та значення. До прикладу:

*Я піду в далекі гори*

*На широкі полонини* – це сучасна версія початку першого куплету, а, ось В. Івасюк свого часу писав наступні рядки:

*Я піду в далекі гори*

*У вечірнюю годину.*



Такого типу видозмінами пронизаний увесь твір, але вони не несуть в собі якогось глобально інакшого змісту – пісня про кохання, віру в світлі та теплі почуття, про те, що закоханий парубок бажає будь-яким способом принести улюблені квіти для своєї дівчини. Отож, щодо першоджерела, то сьогодні виконавство пісні популярне у різних варіантах. Пісня в обробці

В. Чучмана, написана для дитячого хору та скрипки соло, звучить на більш сучасному тексті, тому, можна вважати, що *використання періоджерела* є фрагментарним.

**Форма** пісні є традиційною, куплетною і розпочинається вступом, а вкінці – заключенням. Цікаво, що це заключення між куплетами виконує функцію своєрідного програшу. Форму, разом з тональним планом можна зобразити наступним чином:

**Вступ / куплет + повтор куплету / приспів / програш  
(заклучення)**

**G-dur                      e-moll                      e-moll                      G-dur**

Чітка акордова *фактура* візуально прослідковується у всьому творі. Композитор прагнув зробити твір максимально ясным, «прозорим», світлим, як і почуття до оспіваної дівчини. В обробці В. Чучман теж прагне до такого рішення, тому зайвий раз не дублює та не подвоює голоси, не вводить нічого допоміжного, щоб порушило чистоту та свіжість образу коханої дівчини та щирості почуттів.

В. Івасюк "Я піду в далекі гори"

Prispiv:

Prispiv:

Ми - ла мо - я, лю - ба мо - я, сві - те я - сен цвіт. Я не - су в о -

Тональний план твору є дуже простим та класичним у своєму ладовому тлумаченні, адже, окрім гармонічного e-moll та його паралельної тональності, G-dur, композитор не використовує інших.

Незважаючи на той факт, що основа пісні – заспіви та приспів, написані в мінорній тональності, кількаразові повтори програшу в мажорі створюють лише позитивне світле та чисте уявлення образу кохання. До особливостей гармонічної мови варто додати наявність у творі двічі гармонічного мінору, свідченням чому є нота ля#, як четвертий підвищений ступінь. Звісно, що і ре# у творі присутній повсякчас.

Метроритмічна пульсація усієї пісні «Я піду в далекі гори» є доволі однорідною: восьмі, четверті з крапкою та половинні ноти – ось і всі тривалості, що заповнюють ритмічну канву пісні. Щодо, безпосередньо, метру, то він є незмінним протягом усього твору і складає 4/4. Паузовані моменти в композиції наступають в цілком логічних, образно-емоційних епізодах, де необхідно вступити скрипці або хору.

Дана обробка пісні зорієнтована для дитячих голосів, сопрано та альтів, і скрипки соло. *Діапазон хорових партій* не є дуже широким, зважаючи на те, що твір фігурує в ролі шлягеру, популярної пісні, і, цілком логічно, що має містити вузьку в пані діапазону, проте мелодію, що легко сприймається пересічним слухачем, містить значні повтори, фігурації оспівування та незначні мелодичні видозміни. Зважаючи на той факт, що скрипка теж є учасником виконавства, варто вказати і її діапазон – це від «сі» малої до «мі» третьої октави. Звучання перших сопрано використано композитором в межах «ре» першої та «мі» другої октави, в той час, як другі сопрано обмежені лише на 1 звук, і їхній діапазон – від «ре» першої – до «ре» другої октави. Альти теж часто виконують партію в унісон, зрідка роз'єднуючись на дві партії. Отже, діапазон перших альтів – це «сі» малої октави – «до» другої, а перші – теж аналогічно звужені у виконавстві від «сі» малої октави до «сі» першої.

Як такі, *вокальні труднощі* у творі не зазначаються композитором особливими позначеннями, проте, при виконавстві, з практичного досвіду, виникають наступні «непрості» місця в пісні:

- усі затакти та закінчення фраз;
- «перехідні ноти» при зміні регістрів;
- контроль тембральної однорідності голосів;
- контроль динамічних відтінків при виконанні їх в унісон;
- контроль збереження високої вокальної позиції;
- дотримання чистоти інтонування при розщепленні голосу з унісону на акорд і навпаки;
- ритмічний ансамбль альтів і сопрано в епізодах, де перші виконують роль гармонічної підтримки, а другі – мелодичного начала.

*Кульмінаційних зон* у творі можна визначити дві. Одна з них припадає на закінчення першого куплету перед його музичним, проте, не текстовим повтором: «...щоби він не спав до днини», «... карі очі, чорні брови» та в кінці приспіву: «...як до тебе йду». Загальна виконавська концепція твору у супроводі скрипки соло передбачає неабияку її роль: саме скрипка і є тим ніжним, тендітним уособленням, про яке співає хор, звідси і велика частина паузованих епізодів партії, де цілком логічним не був би її виступ.

*Словесний текст* цілковито підпорядкований мелодії, композиція пісні позбавлена певних авантюрних моделей, а, написана за класичним зразком, де все цілковито узгоджено та логічно.

*Особливості вибору темпу* пісні «Я піду в далекі гори» будуть завжди залежати від виконавця, складу колективу чи специфіки соліста, проте, темп твору загалом можна назвати помірним. У нотному зразку композитор так його і називає. Для сьогоденного слухача, ймовірно, хотілося б дещо прискорити загальний темп твору, але варто дотримуватись авторських вказівок задля точного відтворення основного задуму автора.

*Динамічну палітру твору* складають доволі поширені відтінки, як р, mp, f, mf, і лише в одному епізоді – ff, що припадає на типову кульмінаційну зону пісні.

При розучування з хором, про що вже йшлося вище, варто звертати увагу на ті місця, де голоси з унісону розщиплюються на більшу кількість голосів, і навпаки. Такі частини твору можуть стати «проблемними» з точки зору чистоти інтонування саме в концертному виконанні або при зміні темпу, якщо вони були недостатньо розібрані, завчені та проспівані «про себе». Звісно, у виконавців будь-якого віку необхідно постійно розвивати внутрішній слух, тим паче, якщо вони співають у хоровому колективі. Поняття передчуття буде досягнутим при регулярних репетиціях, індивідуальних заняттях та грамотній роботі в колективі цілим хором та окремим його групами – на особистісний розсуд керівника колективу.

Важливо було б згадати і про «білий» спів, адже, більшу частину з сучасних шлягерів виконують не лише хори, а й сольні виконавці, серед яких є такі особливі, що інтерпретують в даній манері. Отже, це виконавська манера, відмінна від академічної, і більш притаманна для виконавства нашими сусідами, поляками, аніж українцями, проте, у нас є зразки таких інтерпретацій, що складають чималу цінність для сучасного хорового, сольного виконавства та музикознавства в цілому.

Кількома словами, «білий звук» тлумачиться, як плацканий відкритий виконавський звук, акустично зумовлений звучанням верхніх гармонік при недостатньому звучанні нижніх. Він притаманний народним колективам, а також даним голосом виконують репертуар Ніна Матвієнко та Квітка Цісик.



## Висновки

Зважаючи на те, що виконавська хорова практика вже кілька десятиліть поспіль, як у аматорському музикуванні, так і в репертуарі професійних та навчальних хорових колективів, включає твори, які за своєю жанровою та стильовою природою належать до популярної, легкої для сприйняття широким загалом музики, назрілою постала проблема науково-методологічного осмислення виконавсько-інтерпретаційного аспекту їх репетиційного і сценічного втілення.

У даному дослідженні прикладом комплексного музично-теоретичного та виконавського аналізу кількох обробок популярних пісень було з'ясовано деякі особливості, які повинні враховуватися хормейстером при їх виконанні:

1. Звукоутворення у такого роду репертуарі, як і в академічній хоровій музиці, повинне базуватися на глибокому типі співацького дихання (нижньореберному, діафрагмальному), інший тип дихання не забезпечує достатньої співацької опори, що виключене для будь-якого репертуару;
2. Співацький звук в обробках естрадних пісень безперечно повинен округлюватися, він не може бути «білим», «плоским», проте надмірне прикриття і заглиблення, сильне співацьке вібрато виключаються. Манера звукоутворення повинна наближатися до так званої європейської, зокрема, прибалтійської, яка передбачає рівніший, світліший, з домінуванням головного резонатора звук;
3. Регістри повинні бути згладжені і вирівнянні. Це – основа професійного звучання хору, мелодичного і гармонічного строю. У цьому аспекті гірші зразки естради безперечно не можуть ставати прикладом для побудови хорового звучання.
4. Як і в репертуарі академічного спрямування, інтерпретатором повинні враховуватися форма твору і відповідне її драматургічне вирішення, логічна побудова кульмінацій, фразування, дикційно-

артикулятивна ретельність, хоровий стрій і ансамбль (інтонаційний, ритмічний, динамічний і ін.)

5. Часто такі твори мають кращу сценічну репрезентативність, коли доповнюються якимись легкими, естетично доречними візуально-руховими елементами, відповідними стилістиці даних естрадних жанрів.

Львів, який по праву носить назву «культурної столиці України» завжди визначався проєвропейськими прогресивними підходами у культурі і мистецтві. Хорове життя, зокрема, відображає такі тенденції. Саме тому керівники навчальних колективів Львова, зокрема, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Музичного коледжу ім. С. Людкевича, ЛНУ ім. І. Я. Франка, Національного університету «Львівська політехніка» вже кілька десятиліть поспіль включають у програми колективів окремі професійно виконані обробки популярних естрадних пісень, які стають одним з дієвих факторів ширшої заангажованості і зацікавлення можливостями хорового виконавства як самих співаків, так і слухацької молодіжної слухацької аудиторії.

Та, звичайно, такий репертуар, на наш погляд, не може бути домінуючим, особливо в навчальних хорових колективах, а радше як свого роду «родзинка», до якої потрібен теж дуже детальний і професійний підхід виконавців і, найперше, диригента.

## Список використаних джерел

1. [Електронний ресурс].- Режим доступу:  
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BF%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0>
2. [Електронний ресурс]. - Режим доступу:  
<http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/280/1/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D1%96%20%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B8%20%D0%B7%20%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BC%202007.pdf>
3. [Електронний ресурс].- Режим доступу:  
<https://im.kubg.edu.ua/images/23/25.03.ho888.pdf>
4. Fleyczuk K. Utwory chóralne a cappella polskich kompozytorów współczesnych w repertuarze Chóru Studentów Lwowskiej Akademii Muzycznej / K. Flejczuk // Wartości w muzyce. Studium monograficzne. – Katowice : W–wo Uniwersytetu Śląskiego, 2012. – T. V. – S. 239-244.
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Л. В. Живов. – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
6. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру : на шляху до створення хорового театру [Електронний ресурс] / Я. О. Кириленко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 33. – С. 111-119. – Режим доступу:  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk\\_2014\\_33\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_33_16)
7. Коробка Т. С. Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності академічного хору ім. П. Майбороди національної радіокомпанії

України) : дис. на здобуття наук. ступеня к-та мистецтвознавства : спец. 17. 00. 03 «Музичне мистецтво» / Т. С. Коробка ; НМАУ ім. П. І. Чайковського; наук. кер. проф. Берегова О. М. – К., 2015. – 297 с.

8. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореферат дис. на здобуття наукового ступеня к-та мистецтвознавства ; спец. 17. 00. 01 «Музичне мистецтво» / Ю. В. Мостова. – Харків, 2003. – 20 с.