



СЕРГІЙ МАГЕРА

Українська душа в оперних портретах

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

СЕРГІЙ МАГЕРА:
українська душа в оперних портретах

Навчально-методичний посібник
[Електронний ресурс]

За загальною редакцією
професора В. І. Федоришина

Київ
ТзОВ «Світ знань»
2022

УДК 78.071.2 Магера С.:784.2](075.8)

М 12

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова
(протокол № 6 від 21 лютого 2022 р.)*

Рецензенти: *В. П. Андрущенко*, член-кореспондент НАН України, академік Національної академії педагогічних наук України, доктор філософських наук, професор, Президент асоціації ректорів педагогічних університетів Європи, ректор Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

З. М. Корінець, професор, народний артист України, генеральний директор – художній керівник Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки.

**За загальною редакцією
професора В. І. Федоришина**

Колектив авторів:

*В. В. Буханевич, І. В. Гожельник, А. В. Губа-Плоскіна, А. Т. Гудько,
Ю. М. Заболоцький, С. Г. Калантай, П. В. Кауров, А. В. Козир, О. А. Комаровська,
С. Ю. Коробецька, С. В. Магера, В. В. Марченко, К. В. Полянська, Т. Ю. Строгаль,
В. В. Ткачук, В. І. Федоришин.*

М 12 Сергій Магера: українська душа в оперних портретах :
навчально-методичний посібник [Електронний ресурс] / колектив
авторів : В. В. Буханевич, І. В. Гожельник, А. В. Губа-Плоскіна,
А. Т. Гудько та ін. / за заг. ред. проф. В. І. Федоришина. – Київ :
ТзОВ «Світ знань», 2022. – 112 с.

ISBN 978-966-7742-28-7

Навчально-методичний посібник містить нотні матеріали кращих оперних творів з репертуару співака Сергія Магери. Вокальні твори подано з методичними рекомендаціями в контексті інтегрального підходу їх вивчення на заняттях з виконавських та музично-теоретичних дисциплін різних кафедр мистецьких закладів освіти. Для бакалаврів, магістрів, викладачів, а також усіх, хто цікавиться світовим та вітчизняним оперним мистецтвом.

УДК 78.071.2 Магера С.:784.2](075.8)

ISBN 978-966-7742-28-7

© Буханевич В. В., Гожельник І. В.,
Губа-Плоскіна А. В., Гудько А. Т. та ін., 2022
© ТзОВ «Світ знань», 2022

З М І С Т

<i>Передмова</i>	5
------------------------	---

Розділ 1

УКРАЇНСЬКА ДУША СЕРГІЯ МАГЕРИ

1.1. “Тобі, тобі, моя Вітчизно, у серці дзвонять голоси”	10
1.2. Степан Турчак та Сергій Магера: спогади про натхненну співтворчість	11

Розділ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

2.1. Міждисциплінарний підхід як прискорення траєкторії розвитку студентів закладів мистецької освіти	15
2.2. Використання вокально-педагогічного репертуару в процесі міждисциплінарної інтеграції	17
2.3. Основний музичний інструмент як засіб формування художнього образу в оперних творах	24
2.4. Робота зі струнною групою над звуковим втіленням портретно-емоційної характеристики персонажа	27

Розділ 3

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ З РЕПЕРТУАРУ СЕРГІЯ МАГЕРИ НА ЗАНЯТТЯХ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН

3.1. Запорожець за Дунаєм Пісня Карася з опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”	36
3.2. Наталка-Полтавка Пісня Виборного “Ой, під вишнею, під черешнею” з опери М. Лисенка “Наталка-Полтавка”	46

3.3. “Ой знати, знати” українська народна пісня	52
3.4. Тарас Бульба Пісня Тараса “Гей, літа орел” з опери М. Лисенка “Тарас Бульба”	56
3.5. Богдан Хмельницький Арія-оповідання Кривоноса “Тяжко, друзі, все повісти...” з опери К. Данькевича “Богдан Хмельницький”	67
3.6. Мойсей Арія Мойсея “Як зійшлися дерева на широких роздолі” з опери М. Скорика “Мойсей”	76
3.7. Опера “Фауст” Куплети Мефістофеля з опери Ш. Гуно.....	95
Перелік інформаційних джерел.....	107

Передмова

Аналіз тенденцій розвитку вітчизняної мистецької освіти свідчить, що у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва поки що традиційно переважає вузькоспеціалізований підхід викладання дисциплін, зміст яких часто не узгоджений між собою. Слабкий ідейний та змістовний зв'язок між навчальними дисциплінами гуманітарного, культурологічного, музично-теоретичного, художньо-естетичного, інструментально-виконавського циклів породжує серйозні проблеми й труднощі у формуванні універсальних та системних знань, умінь та навичок, розвитку продуктивного, самостійного мислення фахівців.

Сучасні проблеми підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, формування їхніх професійних компетенцій нерозривно пов'язані з ідеями інтеграції в освіті (інтеграція виступає як складне міждисциплінарне наукове поняття, що означає “об'єднання, відновлення, злиття в єдине ціле розрізнених частин”). У сфері музично-педагогічної освіти інтеграція виступає як процес, результатом якого виступає розвиток мистецької ерудиції, формування системних знань і практичних вмінь фахівців на основі взаємопроникнення елементів різних профільних дисциплін (міжпредметна інтеграція), наукових понять, методів і прийомів творчо-пізнавальної та виконавської діяльності.

Саме такий підхід може підготувати вчителя музичного мистецтва до широко-універсальної постановки та вирішення професійних і художньо-естетичних проблем, концентрації, переформатування та актуалізації власних знань, їх ефективного і мобільного використання у складних та постійно змінюваних освітніх умовах. Це також пов'язано з проблемами орієнтації особистості у багатовимірному

інформаційному просторі, тенденціями навчального перевантаження студентів, потребами в організації та застосуванні дистанційних форм навчання тощо.

Дослідники (Н. Гуральник, Р. Добровольська, О. Економова, М. Назаренко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Соколова, В. Федоришин, Г. Шевченко та ін.) вважають, що впровадження інтегративного підходу в умовах професійної підготовки майбутніх учителів мистецтва може реалізовуватись у процесі налагодження інформаційної взаємодії у роботі викладачів провідних кафедр освітнього підрозділу; осмислення відомостей з різних навчальних предметів на засадах узагальненої постановки проблемних питань; певного змістового “зближення” та синтезування навчального матеріалу з різних дисциплін і осмислення його фахівцями в контексті художнього пізнання та виконавської інтерпретації мистецького твору; моделювання художньо-емоційних ситуацій на асоціативній основі; активізації особистісної та професійної рефлексії суб’єктів мистецької освіти; упровадження проєктивних, інтерактивних, проблемних, музично-аналітичних, самостійно-пошукових та інших методів освітньої діяльності студентів тощо.

Ідея інтеграції мистецької інформації на основі міждисциплінарного підходу у професійній підготовці фахівців музично-виконавського та музично-педагогічного профілю, як основна, простежується у матеріалах даного посібника. На прикладі вивчення студентами зразків вітчизняної та світової музичної культури автори демонструють перспективність та доцільність залучення різноманітної навчальної та самостійно здобутої інформації (історичної, філософської, музично-теоретичної, культурологічної та ін.) для створення в свідомості майбутнього фахівця цілісної художньої картини та формування його професійних компетенцій.

Методичні рекомендації створено на основі представленої методики комплексного музично-педагогічного та виконавського аналізу творів вітчизняної та

світової вокально-оперної спадщини з метою формування інтегративних художніх уявлень студентів у контексті таких загальнолюдських і мистецьких категорій, таких як: філософія буття і віри людини, героїзм, патріотизм, боротьба за ідеали, історична подія; епоха, стиль, жанр, музична драматургія, оркестровка, композиція, авторський почерк, виконавська манера тощо. Важливо відзначити музичну та художньо-естетичну цінність відібраних для опанування студентами творів, що представляють творчий доробок професійних українських композиторів (С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, К. Данькевич, М. Скорик), українську народну пісню “Ой, знати, знати” та всесвітньо відомий зразок європейської оперної культури – арію Мефістофеля Ш. Гуно.

Вибір музичного матеріалу посібника обумовлюється, з одного боку, факторами доцільності, поступового ускладнення та високого художньо-естетичного і смислового навантаження композицій; з іншого – педагогічними цілями і завданнями інтегрованого змісту навчально-виховної роботи. Авторами посібника пропонується принаймні тривекторний напрямок реалізації міждисциплінарного (інтегративного) підходу у вивченні студентами музичних творів і композицій:

1) спираючись на власний, багаторічний і плідний досвід роботи з симфонічним оркестром, В. Ткачук націлює на розгляд представлених творів з позицій диригента та рекомендує для створення цілісних уявлень про музичний твір використовувати методи розбору оркестрової партитури, історико-стильового та художньо-порівняльного аналізу та ін.

2) зважаючи на те, що переважна кількість представлених у посібнику арій є в репертуарі видатного українського співака Сергія Магери, автори пропонують на прикладі його творчості висвітлити особливості співацької манери, дослідити академічні традиції європейської та вітчизняної оперної школи, сформувані уявлення про роль і

значення вокальної культури для майбутнього вчителя музичного мистецтва;

3) студенти спрямовуються на комплексне осмислення усіх складових музичного змісту шляхом активізації пошуково-дослідницької діяльності та знаходження потрібної інформації з різних галузей знань: історії створення, драматургії та композиції, оркестровки і композиції, сюжетної лінії твору; інтонаційно-ритмічних, агогічних, теситурних та інших особливостей мелодики і гармонічного плану; емоційно-образного навантаження та способів передавання характеру персонажу засобами художньо-вокальної техніки та оркестрового виконавства.

Розділ 1

УКРАЇНСЬКА ДУША СЕРГІЯ МАГЕРИ

Портрет як узагальнений образ народу – один із превалюючих засобів характеротворення та ідентифікації нації в історичній ретроспективі. Його потенціал сприяє відтворенню характерних особливостей об'єкту, його почуттів, емоцій, думок. Образ українського народу, розкритий через призму характеру виконавця та його репертуар, органічно поєднався у творчості Сергія Магери.

У творчому репертуарі митця поряд із світовою класикою значне місце займає українська пісня та українська музика загалом. Українські пісні проходять через його серце і душу. Напевне це відчують і слухачі, яких зворушує виконання творів світової класики та кращих зразків українських народних пісень. Сергій Магера своїм виконанням закарбував українське мистецтво у просторі світової музичної культури.

Талант, працездатність, спостережливість та внутрішня культура, виховані його батьками та вчителями, вміння спілкуватися з друзями – відкрили для нього як малі концертні сцени, так і найбільші театри світу. Участь Сергія Магери у спільних творчих проектах з відомими диригентами та оперними співаками є свідченням поваги. З відкритим серцем дарувати людям звичайне слово, обрамлене нотною інтонацією і пережите власною емоцією – це є основний принцип життя та творчості Сергія Магери. Саме мистецтво філософії та філософія мистецтва підкреслюють основні цінності у спілкуванні людей у сучасному турбулентному світі.

Відповідальне ставлення до себе, свого таланту, усвідомлення високої місії, покладеної долею, – це саме те, що споріднює Сергія Магеру з постатями світового рівня.

Тетяна Строгаль

1.1. “Тобі, тобі, моя Вітчизно, у серці дзвонять голоси”

Ці рядки з поезії Максима Рильського суголосні і сучасній Україні – її боротьбі за світову Правду, і сподіванням людей, що своїм життям утверджують цю правду в тій сфері, де найкраще виявляють свій талант.

І це – про Сергія Магеру.

Лауреат численних міжнародних і всеукраїнських конкурсів, перемоги в яких – це прославлення України, її мистецтва, вокальної школи.

Володар дивовижного басу, що дарує слухачеві можливість почути широкий спектр прекрасних творів – оперних, камерних, народних.

Його серце сповнене безмежної любові до української пісні, яку чує весь світ!

Людяність – за високими смислами музичної інтонаційності.

Різні грані педагогічної творчості, в якій найголовніше – повага до вихованців, пріоритет навчити слухати себе і світ, переживати музику і зростати духовно – як особистість і, головне, як патріот; кожною клітинкою відчувати свою національно-культурну ідентичність і пишатися тим, що ти УКРАЇНЕЦЬ.

Це така проста і зрозуміла філософія життя. Проте за нею – боротьба цілих поколінь, в якій Музика – мистецтво, що здатне змінити світогляд. А голос – найдосконаліший музичний інструмент, бо не потребує посередників між космосом і серцем співака.

Ця ідея – стрижнева в книзі, яку тримає в руках читач. Розкривається вона цілісно, як цілісною є власне особистість: і глибокі питання особистісного розвитку, адже непересічна творчість митця завжди невід’ємна від цього; і роздуми стосовно багатогранної підготовки професіоналів-музикантів, причому не тільки співаків; і проблеми артистичної майстерності, що мають перебувати в полі уваги музиканта, тим паче оперного артиста; і аналіз репертуару майстра (лише частинки, бо інакше знадобилося

б декілька таких видань), і осмислення способів опанування серйозних музикантських проблем на прикладах деяких творів.

І в усьому – не пересічність особистості і унікальність таланту.

Оксана Комаровська

1.2. Степан Турчак та Сергій Магера: спогади про натхненну співтворчість

Працюючи з маестро Сергієм Ігоровичем Магерою над творами, які вміщені у цьому посібнику, я був приємно вражений: учасники студентського симфонічного оркестру з великим захопленням реагували на мої зауваження та побажання соліста. Спільна атмосфера між студентською молоддю та виконавцем народної пісні – досвідченим, всесвітньо визнаним солістом оперної сцени – стає творчим середовищем навчального процесу. Саме це спонукало мене до включення у репертуарний доробок оркестру увертюри до опери Миколи Лисенка “Тарас Бульба”. Я з великою вдячністю долі згадую свої роки стажування у Київському академічному театрі опери і балету імені Тараса Шевченка.

Саме там на змістовних, емоційних репетиціях Степана Турчака – керівника мого стажування (сьогодні це Національна опера імені Т. Шевченка) – я готував себе до професійної діяльності як диригент. Прочитати нотний текст, написаний композитором, дає можливість аудиторна базова школа. Виконання задуму композитора забезпечує життєвий творчий досвід та спілкування з такими велетнями мистецького простору, як Степан Васильович Турчак. На його репетиціях я навчився читати не тільки нотну партитуру, задуману композитором, але й досягати результату через відтворення звуків музичних інструментів, правильно комунікуючи з артистами оркестру.

На репетиції увертюри до опери М. Лисенка “Тарас Бульба” Степан Васильович виходить за пульт, і після чіткого,

блискавичного ауфтакту маестро звучать потужні, закличні затактові квартові сигнали труб, продубльовані групами дерев'яних та струнних інструментів всього оркестру (f-moll). Як відлуння, на закличні трубні сигнали в нижньому регістрі відповідають інструменти мідної групи, підкріплені фаготами, контрафаготом, групою віолончелей, контрабасів та литавр. Звучання оркестру настільки злагоджене та потужне, що важко повірити в те, що це можливо навіть для музикантів дуже високого класу.

Оцей винятковий магічний дар С. Турчака заряджати виконавців величезною енергією з першої ноти будь-якої симфонії чи опери проявлявся протягом всього його творчого життя. С. Турчак оживляв музику, опрацьовану редакторами опери Л. Ревуцьким і Б. Лятошинським в характері народного багатоголосся. Могутня заклична інтонація в інтродукції Миколи Лисенка стала імпульсом, який нагадує про себе протягом всієї опери. Чотиритактова тема набуває далі значного розвитку, що зумовлює появу другої теми пісенного типу (1 такт до ц. 20). Мелодія її широко-епічна, розспівна, ллється наче повноводний потік могутньої ріки.

Диригентськими жестами Степана Васильовича вимальовувались картини нотного звучання, які відтворювали задум композитора. Він геніально, на одному диханні, дуже гармонійно проводив перехід із закличних сигналів на тему побічної партії. В його руках ця тема звучала надзвичайно проникливо, відтворюючи характер, близький до “жалісливого” звучання народних дум. Далі звучить досить великий епізод розробкового характеру (ц. 30). Затактові квартові трубні сигнали, що складають її найважливішу рису, творять гостре героїко-драматичне начало музики.

Ці інтонації лягли в основу провідного лейтмотиву опери. В чотиритактних епізодах (з 1 такту до ц. 50 і з 3 такту ц. 55) з'являються елементи третьої теми на мелодію пісні “Засвіт встали козаченьки”. За мелодичним малюнком вона дуже видозмінена, тонально нестійка: ледь помітні контури оспівування квінтового тону, спочатку в тональностях d-moll, а потім в c-moll. С. Турчак, диригуючи енергійним жестом правої руки, домагався в оркестрі

надзвичайної чіткості нестримного руху вперед, зорovo відображаючи козацькі батальні атаки. За допомогою пластики лівої руки, Степан Васильович поступово нагнітав звучання оркестру, яке переростало в могутню, найвищу хвилю кульмінації, на гребені якої з'являються інтонації як з початкової теми, так і з наступної. В момент кульмінації виростає перша тема в сигнальних акордах трьох труб, підкріплених октавами груп 1-х, 2-х скрипок та альтів (ц. 100). Вона втілює силу, могутність і волю. Це своєрідна реприза (ре мінор, початок твору – фа мінор).

Але найменша за розмірами перша тема знову переростає в елемент розробкового характеру. В 4 такті ц. 105 на тлі тимчасового затишшя у флейт і кларнетів знову фрагментально з'являються двотактові контури пісні “За світ встали козаченьки”, а в 2 такті ц. 110 цей фрагмент вже звучить на малу терцію вище. Ці фрагменти є передвісниками заключного апофеозу увертюри. За законами музичної драматургії С. Турчак виважено входив в останню фазу розробки увертюри, а саме: використовуючи всі ресурси майстерної оркестровки трьох музичних геніїв – М. Лисенка, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, – після шаленого швидкого темпу, включаючи почергово вступи всіх груп музикантів, він нестримно, поступово заповільнював темп і з *piano* на *poco crescendo* підводив їх до найвищої вершини загального звучання оркестру. Коли оркестр в своїй грі доходив до самої крайньої межі звучання, Степан Васильович своїми жестами несподівано різко обривав цей шквал звуків.

На якусь мить в залі западала тиша. Всі хто був у залі затамовували подих і, дочекавшись афтакту, маестро на видиху спільно з оркестром всією своєю могутністю брали перший акорд непереможної, апофеозно-героїчної історичної пісні “Засвистали козаченьки” (“За світ встали козаченьки”). Спочатку музика звучала як похідний марш та поступово темп розширювався, передаючи її урочистий характер і підсумовуючи попередній розвиток музичного твору.

Працюючи над художнім образом Тараса Бульби, Сергій Магера неодноразово аналізував фільми, в яких були відображені фрагменти репетицій та концертного виконання самої увертюри під

орудом Степана Турчака. Оця атмосфера творчих репетицій є наочним емоційним методичним посібником у формуванні студентської молоді – майбутніх діячів мистецької освіти. Він намагався вникнути в саму суть методу, за допомогою якого маестро добивався вражаюче-ефективного результату в роботі з солістами, хором та оркестром. Володіючи винятковими голосовими даними, Сергій Магера відтворював надзвичайно переконливий образ народного ватажка, який своєю патріотичною любов'ю до України надихає все козацтво Запорізької Січі на боротьбу з ворогом. Загалом, бас Сергія Магери відзначається надзвичайно багатю палітрою тембральних фарб, широким мелодизмом, сповненим драматизмом і відтворенням найніжніших, тонких нюансів такої величної постаті, як Тарас Бульба. Зміст увертюри впливає з характеру музичних тем – це заклик, боротьба і перемога.

*Зі спогадів В. Ткачука про стажування
в Київському академічному театрі опери та балету
імені Т. Г. Шевченка*

Розділ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

2.1. Міждисциплінарний підхід як прискорення траєкторії розвитку студентів закладів мистецької освіти

Основним компонентом якісної сучасної освіти є її інтегративність. Європейські заклади вищої освіти сьогодні активно застосовують міждисциплінарні зв'язки: це яскраво проявлено в освітніх програмах, запроваджених у прогресивних країнах. Потужний потенціал міждисциплінарного підходу розкривається у непростий час, сповнений викликів, надскладних завдань та інсайтів. Конкурентоспроможність вищої освіти в цілому сьогодні визначається її методологічною основою, яка спрямована на підготовку практика, психологічно та методично готового до подальшої реалізації власних надбань.

Прискорення цієї траєкторії має відбуватись через призму усвідомлення специфіки мистецької освіти: це об'єднання навколо смислів, цінностей, ідей. Студент, формуючи власну траєкторію розвитку, має намагатись всебічно осягнути сутність та значення обраного для вивчення твору. Це можливо лише за умови комплексного підходу на основі взаємодії усіх кафедр факультету та взаємної підтримки викладачами студента на усіх дисциплінах.

Міждисциплінарний підхід дає можливість здійснювати обмін інформацією на рівні інтермодальних відчуттів, які запрограмовані багатоканальною координацією художньої інформації. Студент має можливість використовувати знання та досвід, набутий в результаті такого обміну цілісно, задіюючи усі модальності. Відвідуючи

заняття з диригування – використовувати досвід оволодіння пластикою тіла, а на заняттях з постановки голосу демонструвати володіння власним тілом, що є необхідною умовою якісного співу. Важливим є зв'язок виконавських та теоретичних дисциплін, оскільки саме теорія та історія музики дає студенту можливість осягнути глибину художнього образу через усвідомлення стилістичних особливостей та аналіз історичної епохи.

Об'єднання усіх ресурсів кафедр на основі міждисциплінарного підходу дає можливість формувати фахівця цілісно, підкреслюючи його сильні сторони, а в подальшому – вірно обрати шлях подальшого професійного зростання.

Розглядаючи міждисциплінарний підхід як науково-педагогічну інновацію, маємо звертати особливу увагу на зростаючу взаємодію методів, які застосовують викладачі для повноцінного формування фахівця у галузі мистецької освіти. Вивчаючи певну наукову чи дослідницьку проблему, студент має комплексно застосовувати знання з різних дисциплін та наукових напрямків, часто об'єднуючи досвід різних фахівців заради досягнення мети. В рамках підходу реалізується й міжпредметна комунікація між педагогами, які викладають дотичні або ж різні за спрямуванням дисципліни.

Моделюючи власну стратегію розвитку, студент вчиться узагальнювати набутий досвід, ставити максимально досяжні цілі та реалізовувати поставлені завдання в межах обраної спеціальності. Освітні програми, побудовані на засадах міждисциплінарного підходу, допомагають цій реалізації у практично-діяльнісному контексті.

Василь Федоришин

2.2. Використання вокально-педагогічного репертуару в процесі міждисциплінарної інтеграції

В сучасній педагогічній науці загалом і в педагогіці мистецтва зокрема останні роки спостерігається тенденція щодо перенесення цільових акцентів в навчальному процесі із спрямування студентів музично-педагогічних ЗВО на затвердження тих чи інших дисциплінарних матеріалів до оволодіння системними засадами тієї навчальної дисципліни, що вивчається, а також до універсальних підходів щодо пізнання мистецтва у цілому. Однією з таких засад є **міждисциплінарна інтеграція**, детермінована таким методологічним підходом, як інтегративний підхід (Б. Кедров, А. Козир, Л. Северинова, О. Спорихіна, О. Хоружа та ін.).

Міждисциплінарна інтеграція в музично-педагогічних ЗВО характеризується трьома основними рівнями: фундаменталізацією, універсалізацією та професіоналізацією.

Рівень фундаменталізації передбачає набуття студентами системних фундаментальних знань та відповідних умінь у галузях педагогіки та психології, музичної педагогіки, теорії та методики музичного навчання, вокальних, диригентсько-хорових, інструментальних умінь, які базуються на попередньо засвоєних знаннях тощо.

Рівень універсалізації передбачає формування в студентів цілісного погляду на музичне мистецтво, до викладання якого учням вони готуються в музично-педагогічному ЗВО. Рівень універсалізації передбачає осмислення студентами української національної музичної культури в якості одного з елементів світової музичної культури, а також усвідомлення цінностей нашої музичної культури в якості складової універсальних європейських цінностей.

Рівень професіоналізації передбачає здатність майбутніх учителів музичного мистецтва до ефективного оперування цілісним комплексом засвоєних знань і набутих умінь у процесі викладання музичного мистецтва в закладах середньої освіти.

Повноцінна інтеграція процесу фахового навчання в музично-педагогічних ЗВО вимагає безперебійного функціонування в цьому процесі міждисциплінарних зв'язків (Б. Асаф'єв, А. Болгарський, Н. Гродзенська, Д. Кабалевський, А. Козир, Г. Побережна, О. Щолокова та ін.). Взаємозв'язок, взаємопроникнення та взаємодія навчальних курсів “Методика музичного виховання”, “Хоровий клас”, “Хорове диригування”, “Хорознавство”, “Постановка голосу”, “Спеціальний інструмент”, “Концертмейстерський клас”, “Вітчизняна та всесвітня історія музики” тощо утворюють необхідний синтез сформованих у студентів знань і умінь, який здійснює своє втілення спочатку під час навчального курсу “Виробнича педагогічна практика з музики”, а потім у процесі подальшої фахової діяльності вчителя музичного мистецтва.

Якщо звернутись до вокальних зразків українського класичного та народного музичного мистецтва, що досить часто опрацьовуються в процесі індивідуальних занять з курсу “Теорія та методика постановки голосу” (серед яких, зокрема, Пісня Карася “Ой, щось дуже загулявся” з I дії опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”, арія-оповідання Кривоноса “Тяжко друзі” з I дії опери К. Данькевича “Богдан Хмельницький”, українська жартівлива народна пісня “Ой під вишнею, під черешнею” тощо), то доцільно стверджувати, що цей вокально-педагогічний репертуар може бути успішно інтегрований до уроків музичного мистецтва в загальноосвітніх школах, які проводять студенти-практиканти.

Означені вокальні твори, підготовлені студентами у процесі занять з постановки голосу, можуть бути виконані особисто студентами під час комбінованого уроку музичного мистецтва, зокрема, під час організації та проведення слухання музичних творів, художньо-педагогічного аналізу музичних творів, а також під час провадження із учнями музично-теоретичної роботи щодо вивчення творчості вітчизняних композиторів-класиків, родів та жанрів українського музичного фольклору тощо.

Розглянемо залучення наведених вище вокальних творів до організації та проведення студентами під час “Виробничої

педагогічної практики з музики” художньо-педагогічного аналізу, педагогічний потенціал якого полягає у:

- сприянні процесу поглибленого музичного сприймання школярів шляхом спрямування й зосередження їх уваги на виявленні творчого задуму композитора, його авторської позиції;

- позитивному впливі на розвиток особистісних інтелектуально-творчих здібностей учнів шляхом активізації творчої фантазії, уяви дитини, відпрацювання механізму мисленнєвих операцій (аналітичних, порівняльних тощо), розвитку музичної пам’яті та довільної уваги;

- сприянні формуванню та розвитку художньо-естетичних смаків та ідеалів підростаючого покоління.

В якості музичного матеріалу для провадження студентами-практикантами на уроках музичного мистецтва в середніх та старших класах художньо-педагогічного аналізу доцільно обрати українську народну жартівливу пісню “Ой, під вишнею, під черешнею”, попередньо опрацьовану на заняттях з “Постановки голосу”. Навчальна дисципліна “Методика музичного виховання” має забезпечити вчителя музики необхідним педагогічним інструментарієм щодо формування в учнів умінь провадження художньо-педагогічного аналізу на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі.

До комплексу основних умінь художньо-педагогічного аналізу належать:

- уміння “спостерігати” за музикою, що передбачає розвиток здатності до повноцінного музичного сприймання;

- уміння вербалізувати свої враження від прослуханих музичних зразків у контексті з’ясування того, які почуття і переживання ця музика викликає;

- уміння щодо конкретизації образного змісту, творчого задуму композитора, характеру (особливо після повторних прослуховувань);

- уміння розпізнавати виразні елементи музики, які визначають її художню своєрідність, осмислювати особливості музичної мови, що є об’єктом слухового спостереження;

– уміння деталізувати зміст музичного твору як необхідна умова повноцінного й адекватного сприймання музики.

Формування та розвиток в учнів уміння “спостерігати” за музикою, що передбачає розвиток здатності до повноцінного музичного сприймання, має здійснюватись майбутнім учителем музичного мистецтва на основі дидактичного принципу систематичності й послідовності: починаючи з самих перших уроків музичного мистецтва, і протягом усього подальшого процесу музичного навчання в загальноосвітній школі.

Для учнів середнього та старшого шкільного віку ефективним є застосування перед першим прослуховуванням української народної пісні “Ой під вишнею, під черешнею” короткої евристичної бесіди, навідні питання до якої вчитель має продумати заздалегідь. В деяких випадках доцільним є застосування вже перед прослуховуванням музичного твору суміжних видів мистецтва, до прикладу, картин українських художників, що зображали побут українського села у 18-19 століттях.

Перед прослуховуванням студент-практикант пропонує учням уважно подивитись на екрані або інтерактивній дошці відібрані фотографії, світлини і після першого прослуховування музичного твору вибрати такі, що найбільш яскраво характеризують прослухану жартівливу пісню. Комплексне застосування методу ілюстрації із педагогічним прийомом створення ситуації самостійного вибору сприяє зосередженості уваги старших школярів у процесі першого прослуховування, що є основою повноцінного музичного сприймання.

Слід зауважити, що всі вищезазначені методи (вербальні, евристичні, ілюстративні тощо) мали на меті зробити перше прослуховування *цілеспрямованим*, а не абстрактним (згідно до дидактичного принципу спрямованості навчання на реалізацію мети освіти). Тобто для зосередження й концентрації уваги учнів вони мають отримати конкретне творче завдання відповідно до вікової категорії, що сприятиме формуванню уміння “спостерігати” за музикою і передбачає розвиток здатності до повноцінного музичного сприймання.

З метою розвитку *уміння вербалізувати свої враження від прослуханих музичних зразків у контексті з'ясування того, які почуття і переживання ця музика викликає*, доцільно, на нашу думку, застосувати бінарний метод, що поєднує інноваційний метод майндмепінга (у частині утворення “асоціативних ланцюжків”) із методом вербалізації власних почуттів, художньо-естетичних вражень від прослуханих музичних творів.

Під час розвитку *уміння вербалізувати свої враження від прослуханих музичних зразків у контексті з'ясування того, які почуття і переживання ця музика викликає*, доцільно створювати ментальні карти на папері (оригінальний спосіб). Основні елементи карти – ключі (або тригери): слова і малюнки, кожен із яких символізує конкретну асоціацію або спогад, які виникають під час прослуховування музичного твору. Створення учнями у процесі слухання української народної пісні “Ой під вишнею, під черешнею” відповідних слів або малюнків сприяє фіксації вражень, концентрації уваги, виникненню нових думок, продукуванню асоціацій щодо образного змісту музичного твору, що допомагає повніше використовувати можливості мислення.

Тригери радіально розходяться від центральної ідеї за допомогою серії з'єднуючих гілок-ліній. Процес побудови ментальної карти “імітує” поведінку нейронів в процесі мислення, коли активуються зв'язки між ними. Ментальна карта реалізується у вигляді діаграми, на якій зображені слова, ідеї, завдання або інші поняття, зв'язані гілками, що відходять від центрального поняття або ідеї. У основі цієї техніки лежить принцип “радіантного мислення”, що відноситься до асоціативних розумових процесів, відправною крапкою або крапкою дотику яких є центральний об'єкт – музичний твір. Це демонструє нескінченну різноманітність можливих асоціацій під час його прослуховування і невичерпність можливостей щодо утворення асоціацій. Подібний спосіб запису дозволяє карті необмежено рости і доповнюватися.

Зразок ментальної карти подано на рис. 1

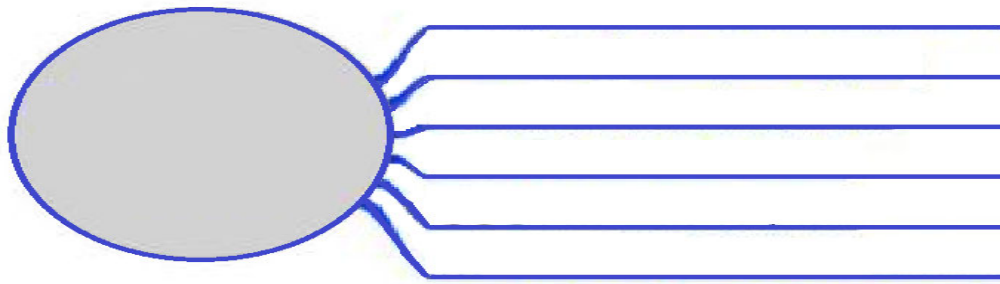


Рис. 1. Зразок ментальної карти

Після створення ментальної карти учні мають спочатку озвучити свої варіанти тригерів, вербально обґрунтувавши власні почуття й переживання, викликані жартівливою народною піснею. Слід зауважити, що використання цього методичного інструментарію передбачає залучення достатньо тривалих музичних зразків, що тривають декілька хвилин. Тому українська жартівлива народна пісня “Ой під вишнею, під черешнею” має бути виконана студентом-практикантом повністю, без купюр.

З метою формування та розвитку в школярів *умінь щодо конкретизації образного змісту, характеру твору*, вчителів музики необхідно забезпечити повторні прослуховування музичного зразку, що аналізується. Ефективним методичним інструментарієм у цьому випадку виступає парне використання двох бінарних методів.

Перший бінарний метод включає вербальний метод розповіді про жанр жартівливої народної пісні “Ой під вишнею, під черешнею”, поєднаний із методом художньої ілюстрації (за допомогою відповідних репродукцій, відео-показу українських народних танців тощо). Другий бінарний метод містить, з одного боку, метод інсценізації цієї пісні (з групи методів мотивації мистецького навчання), а з іншого – метод вербалізації її змісту (з групи вербальних методів).

Формування у школярів *умінь розпізнавання основних засобів музичної виразності, які визначають художню своєрідність музики, осмислення особливостей музичної мови, що є об’єктом слухового спостереження*, вимагає певної вибіркості. У першу чергу,

розпізнаванню “на слух” і теоретичному визначенню підлягають такі засоби музичної виразності, як мелодія, ритм, тембр, лад, динаміка. Формування умінь розпізнавання інших засобів музичної виразності – фактури, гармонії тощо – є, безумовно, бажаним. Але, нажаль, кількість запланованих на сьогоднішній день годин для уроків музичного мистецтва у загальноосвітній школі не дозволяє приділити формуванню цих умінь належної уваги.

Завдання художньо-педагогічного аналізу якраз і полягає в тому, щоб сформувати в учнів розуміння, як саме мелодія, ритм, темп, тембр, лад, динаміка впливають на характер цієї жартівливої народної пісні, на створення її художнього образу.

Для формування у школярів *умінь деталізації змісту музичного твору* доцільно, на нашу думку, застосувати комплекс спеціальних методів. Методичний інструментарій включає:

- групу вербальних методів (розповідь, бесіду, пояснення, поточний коментар), які застосовуються з метою ознайомлення учнів із особливостями жанру жартівливих народних пісень, а також із побутом, родинними відносинами українців, які існували у 19 столітті;

- групу образно-демонстраційних методів (демонстрації української народної пісні “Ой, під вишнею, під черешнею” та художньої ілюстрації словесних пояснень), які використовуються під час наведення музичних прикладів по темі;

- метод порівняння різних жанрів української народної пісенності.

Специфіка міжпредметної інтеграції, представлена на прикладі інтеграції навчальних дисциплін “Постановка голосу”, “Методика музичного виховання” та “Виробнича педагогічна практика з музики” дозволяє майбутньому вчителю музики поглибити власну вокально-виконавську та методичну підготовку на основі відпрацювання практичних умінь вокального виконавства, а також засвоєння знань у царині сучасних методів, засобів і прийомів впровадження художньо-педагогічного аналізу на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі; сприяє розвитку методичної ерудованості студентів шляхом розширення музично-педагогічного тезаурусу, збагачення художньо-

інтонаційного багажу за рахунок опрацювання найбільш яскравих зразків українського класичного та народного музичного мистецтва.

2.3. Основний музичний інструмент як засіб формування художнього образу в оперних творах

Серед провідних чинників розвитку мистецької освіти інтеграційний процес відіграє дуже важливу роль. Саме міждисциплінарні зв'язки дають змогу зробити більш змістовним процес навчання та отримання студентами системи знань, умінь та навичок. У навчально-методичному посібнику “Сергій Магера: українська душа в оперних портретах” глибинно проаналізовані міждисциплінарні та міжкафедральні зв'язки у процесі інтеграції навчальних дисциплін у систему вищої музичної педагогічної освіти. У посібнику наведені теоретично-методичні рекомендації до виконання музичних творів, ґрунтовно проаналізовано кожен музичний твір з точки зору як виконавця, так і викладача.

В посібнику представлена яскрава та різноманітна палітра музичних творів: тут і народна пісня “Ой, під вишнею”, високохудожні арії з опер українських композиторів від Семена Гулака-Артемівського до Мирослава Скорика, і перлина оперної творчості Шарля Гуно – Куплети Мефістофеля.

Кафедра інструментального та оркестрового виконавства є справжньою лабораторією, де представлено різні інструменти: струнно-смичкові (скрипка, альт, віолончель, контрабас), духові (кларнет, фагот, флейта), народні та ударні інструменти. На кафедрі інструментального та оркестрового виконавства започатковано симфонічне диригування, де своїм досвідом діляться видатні диригенти, такі як народний артист України, лауреат Шевченківської премії В. Шейко та заслужений діяч мистецтв України В. Ткачук.

Методика диригування та досвід геніального диригента С. Турчака вже висвітлена в цьому посібнику, тому ми сфокусуємо увагу на специфіці підготовки виконавців на народних інструментах.

Для початкового етапу навчання солістів-інструменталістів та оркестрових колективів найбільш вдалим зразком є пісня “Ой під вишнею, під черешнею” – світський кант, який використовувався в другій, так званій “народній” частині вертепного дійства.

Деякі літературознавці вважають, що автором слів був Іван Котляревський, але на нашу думку, цей твір був написаний значно раніше. Відомо, що в часи бароко був дуже розвинений так званий акровірш. І якщо прочитати перші літери чотирьох рядків, ми дізнаємось ім'я справжнього автора слів – “ОСП”.

Ой, під вишнею, під черешнею,
Стояв старий із молодю, як із ягодою.
І просилася, і молилася:
“Пусти мене, старий діду....”

Цю інформацію не завадить знати студентам – майбутнім викладачам мистецької освіти. Важливо, щоби кожен інструменталіст, і на цьому наголошують усі авторитетні викладачі ЗВО (закладів вищої освіти), вмів проаналізувати та заспівати музичний твір з обраної програми. Як наголошував відомий педагог Каміл Фраучі: “Якщо ти відразу почав грати твір, не заспівавши спочатку мелодію – то взяв гріх на душу”.

Відзначимо, що твір “Ой під вишнею, під черешнею” має чітку структуру, класичну гармонію, де використано основні функції: тоніку (Т), домінанту (D) і субдомінанту (S), і мелодія рухається в основному по звуках акорду, досягаючи кульмінації в середині другої частини.

Цей твір добре виконувати на сольних інструментах, таких, як скрипка, флейта, домра, сопілка. А для баяністів, акордеоністів, бандуристів і гітаристів слід давати завдання підбору акомпанементу. Доречно використовувати цей музичний матеріал для транспонування в інші тональності, також доречно

використовувати для написання варіацій, імпровізаційної розробки тощо.

Пісня “Ой, під вишнею”, як і інші музичні твори, що ввійшли до посібника, є яскравими зразками для налагодження міждисциплінарних та міжкафедральних зв’язків.

Зокрема, такі міжкафедральні зв’язки на факультеті мистецтв імені Анатолія Авдієвського тісно налагоджені з кафедрою методики та постановки голосу. Цінність даної роботи полягає в тому, що автори досліджують вплив співу на міждисциплінарному рівні, адже голос – це природний універсальний інструмент, що допомагає студенту опанувати інші дисципліни музичної освіти.

Чим збагачує студента заняття з постановки голосу? Такі заняття розвивають внутрішній музичний слух, чуття ритму, вокальне дихання, вміння будувати фразу, дає виконавцю психологічну стабільність та впевненість, розвиває артистизм та творчу фантазію. Автори справедливо наголошують, що вокал – це основа для формування повноцінного сприйняття музичного твору.

Саме завдяки цьому опанування студентом навичок вокальної техніки допомагає досягненню спеціальностей хорового і симфонічного диригування, інструментально-оркестрового виконавства. Автори роз’яснюють, що навіть на кафедрі теорії та історії музики студент повинен не тільки вивчати біографію композитора та його творчість, а й практикувати вокальне відтворення, що правдиво і для хореографії, де студент, познайомившись із будовою голосового апарату, принципами вокального дихання, повноцінно володіє своїм тілом.

Представлений навчально-методичний посібник актуальний як для продовження наукових розвідок молодими вченими, так і до практичного використання.

2.4. Робота зі струнною групою над звуковим втіленням портретно-емоційної характеристики персонажа

Робота оркестрантів передбачає грамотне відтворення певного художнього стилю, здатність різноманітно, близько до авторського тексту інтерпретувати музику, виявляти єдність розуміння емоційно-образного змісту твору.

Важко переоцінити вплив мистецтва на внутрішній стан людини. “Гармонія між Істиною та Добром не буде повною без залучення до неї естетичних початків, мистецтва, оскільки ні наука, ні мораль ще не вичерпують повністю усе духовне життя... Мистецтво звернено до емоційного боку людської природи, розвиває почуття, а без людських почуттів та пристрастей немає діяльності, творчості, героїчних справ, немає і моральної величності”, зазначає В. Андрущенко. Чуттєве сприйняття прекрасного в їх різних музичних проявах становить основу естетичних знань людини про матеріальний світ та суспільні відносини, культурні цінності, твори мистецтва. У “Критиці чистого розуму” Кант визначає чуттєвість як “здатність (сприйнятливність) отримувати уявлення тим способом, яким предмети впливають на нас”.

Емоція (від латів. *emoveo* – збуджую, хвилюю) – особлива форма прояву відображаючої функції мозку. Вона відображає особисту значимість зовнішніх і внутрішніх стимулів, ситуацій, подій для людини, тобто те, що її хвилює, і виражається у формі переживань. У психології емоції визначаються як переживання людиною на даний момент свого ставлення до чогось (до нинішньої чи майбутньої ситуації, до інших людей, до себе і т. д.). Крім цього вузького розуміння поняття “емоція” використовується і в широкому сенсі, коли під нею мають на увазі цілісну емоційну реакцію особистості, що включає не тільки психічний компонент – переживання, а й специфічні фізіологічні зміни в організмі, що супроводжують це переживання. І тут можна говорити про емоційний стан людини. Емоції – це відчуття, які передбачають взаємодію психічного та тілесного; емоції багатофункціональні,

будучи рефлекторними реакціями на значущі людини ситуації, вони організують та спрямовують мислення, є мотивацією людського поведінки. Простіше кажучи, емоції – це певні реакції людини на світ, що викликають певні психічні стани.

Вони грають важливу роль у взаємодії для людей у соціумі, оскільки вираз емоцій сприяє встановленню та закріпленню соціальних контактів. Кожна людина відчуває та висловлює свої емоції. Ці емоції виражаються як мовними так і невербальними засобами. Емоції супроводжують всю психічну, свідому діяльність людини. По суті, ми не можемо реагувати неемоційно. Природно, що і музика викликає певні емоції, але дійсних причин виникнення подібних емоцій може бути дуже багато. Спроба емоційної характеристики в музиці пов'язана зі зверненням до того досвіду, в рамках якого музика пов'язується з певними подіями. Виконавець та слухач намагаються знайти в музиці той чи інший зміст і емоційно реагують на нього.

У ході відображально-мислительної діяльності збуджуються різні емоції та почуття як реакція суб'єкта на впливи пізнаваних об'єктів, постає їх оцінка і виробляється ціннісне ставлення до них. У взаємодії суб'єкта й об'єкта уможливорюються ситуації, коли останній може бути причиною, а вся суб'єктивна діяльність – наслідком самоутвердження людини для здобуття певного творчого результату. Сам по собі творчий результат спричиняє подальший пошук людиною шляхів до глибиннішого пізнання об'єкта і створення досконалішого творчого набутку. Цей процес відбувається все життя і є неодмінною ознакою людського поступу. В науці він фіксується поняттям, у мистецтві – художнім образом.

“Художній образ викликає таку сильну реакцію тому, що, відтворюючи дійсність, дає її фізичну картину, яка безпосередньо впливає на органи чуття і діє надзвичайно інтенсивно на емоційно-почуттєву сферу. Мабуть, тому фізіологи вважають, що найголовнішою закономірною здатністю і завданням митця є створення цілком нової фізичної картини, однак такої картини, яка повністю імітувала б картину реального світу не тільки в його уяві, в його фантазії, а й у сприйнятті та в уяві інших людей”, зазначає І. Зязюн.

Емоційне пізнання тісно взаємопов'язане із рухами людини, зовнішньою пластикою, експресією. Зовнішні рухи виявляють та поглиблюють внутрішні переживання, бо дія – явище психофізичне, що виражається в м'язовому русі. Дія здійснюється підсвідомо, мимоволі і проявляється у поведінці людини. Дія є головним матеріалом акторського мистецтва, визначальною ознакою його специфіки. Живою наочною дією актор творить художній образ. Недаремно актора називають діючою особою. В оволодінні майстерністю мистецького впливу на аудиторію вирішальну роль відіграють як природні задатки виконавців мистецької дії, так і здатність удосконалювати їх, яка набувається в процесі навчання, виховання, практичної діяльності.

Серед яскравих прикладів втілення портретно-емоційної характеристики персонажу в акторському мистецтві можна назвати творчість видатного митця Богдана Ступки. Кінематографічна кар'єра Богдана Ступки розпочалась з ролі Ореста Дзвонаря у фільмі Юрія Іллєнка та Івана Миколайчука “Білий птах з чорною ознакою”. Як зазначає Л. Брюховецька, Б. Ступка в цій ролі був благородно стриманим, а обидва танці Ореста з Даною (Ларисою Кадочниковою) увійшли до класики кіно – і за пластичним, і за акторським вирішеннями. На сцені Київського театру ім. І. Франка страждав його Микола Задорожний в “Украденому щасті”. Життя Миколи Задорожного – це постійна праця і саме вона стала запорукою міцності його моральної основи. Актор тонко передав двоїстість свого героя. 1999 року виходить на екрани фільм “Вогнем і мечем” польського режисера Єжи Гофмана. “Його (Ступки) Хмельницький, помітно вирізняється на тлі польських акторів... Актор сповнений свободи й величі, упевнений у собі ... ці риси він не зображав, а ніс у своїй свідомості й характері. Вже на цьому фундаменті актор віртуозно вибудовував епізоди з життя гетьмана”, відтворював внутрішній стан героя, в тому числі за допомогою пластичних еквівалентів. Цікавим була його трактовка образу Тараса Бульби, як “людини європейського масштабу” за словами В. Мельниченко.

Досвід опрацювання портретно-емоційних характеристик персонажів музичних творів впливає на формування особистості студента і певною мірою дозволяє вибудовувати власну траєкторію

особистого розвитку, що забезпечує особистісне і професійне зростання, тобто акмеологічний розвиток особистості. На думку Г. Падалки, мистецький твір “за своєю іманентною сутністю можна вважати результатом стремління автора до найвищої досконалості у відтворенні образу світу, оскільки предмет художньої діяльності – створення прекрасного, усвідомлення краси як найвищої цінності, акмеологічна інтерпретація педагогічних шляхів навчання мистецтва може і має набути самостійного статусу, стати предметом концептуальних пошуків”.

В. Федоришин також зазначає, що музично-естетична природа мистецтва передбачає можливість цілісно впливати на особистість, в єдності розвивати її думки, почуття, потреби, волю до дії, системно об’єднуючи їх якісні спрямування до творчої споглядальної діяльності. Тому ефективна фахова підготовка майбутнього вчителя музики на акмеологічних засадах здійснюється безпосередньо у процесі аналізу, вивчення, сприйняття та досконалого виконання мистецьких творів. Відповідно, “процес акмеологічного розвитку особистості доцільно спрямовувати не лише на знаннєву зорієнтованість фахової підготовки майбутніх учителів музики, а головне – на формування їх особистісно-ціннісних позицій з проекцією на постійний подальший акмеологічний розвиток протягом життя. Загалом, акмеологічний розвиток майбутніх учителів музики має здійснюватись через педагогічну підтримку їх індивідуальної суб’єктності та проходити в умовах багаторівневої мистецької освіти”.

Спробуємо висвітлити роль емоцій у музичному пізнанні, побудові концепції музичного образу докладніше. Концепція музичного образу, який у випадку роботи з вокалістом є, власне, портретною характеристикою персонажа, якого представляє вокаліст, складається поступово. Спочатку виникають суб’єктивні музичні переживання, які складно піддаються вербалізації. Емоції на разі виконують функцію невербального пізнання, адекватну мисленню. Виражається емоційне пізнання у наочних образах, ретроспективних переживаннях, зорово-слухових, просторових, програмних асоціаціях чи безпредметних відчуттях музичного образу. Особливістю емоційного пізнання є здатність випереджати

свідомі процеси у вигляді інсайту. Проте основу музичного образу становлять внутрішньослухові звучання разом із музичними переживаннями. Тому в процесі освоєння творів відбувається “уподібнення” виконавця музичному образу. Перехід від чуттєвого до понятійного пізнання здійснюється з допомогою музично-теоретичних понять, музикознавчого аналізу. Цілісна концепція музичного образу синтезує емоційне переживання та інтелектуальне пізнання у єдиному виконавському плані інтерпретації. Інтелектуальна складова музичного мислення більшою мірою піддається словесним описам, ніж емоційна складова. Інтелектуальна складова передбачає освоєння музики за допомогою музично-теоретичних та музикознавчих знань.

Ігрові рухи (технічні прийоми роботи, рухи корпусу, частково – міміка) пристосовують виконавця до втілення емоційної програми твору. Будь-яка усвідомлена технічна робота над твором веде і до художнього поліпшення, що безпосередньо позначається на характері музичного переживання. Відчуте музичне переживання розвиває здатність до переконливої передачі художнього задуму твору.

Робота диригента з оркестрантами проводиться на репетиціях. Під змістом репетиційної роботи розуміється серія практичних завдань, які вирішуються у процесі освоєння твору. Це може бути читка партій, уточнення ритмічно складних побудов з частими змінами темпу і фактури, вироблення стійкого ансамблю, однаковості у фразуванні, штрихах, динаміці, вироблення звукового балансу та рівноваги груп оркестру. На різних етапах готовності твору, в оркестрі, різним буде і зміст роботи над нею. Необхідність у тій чи іншій формі роботи з оркестром (загально-оркестрова, групова та індивідуальна) визначається керівником залежно від особливостей музичного матеріалу, технічної складності твору, але, переважно, від кваліфікації та досвіду оркестрового колективу. Кожен із учасників оркестру повинен вільно володіти своєю партією і водночас виразно представляти партію своїх колег, що дозволить органічно вписуватися в загальну звукову канву, “бачити” свою партію, як частину розгорнутої багатобарвної панорами.

В музичних творах даного посібника оркестр акомпанує вокалісту, підсилюючи емоційну характеристику музичного образу. Мистецтво акомпанементу складається не тільки з уміння створювати ансамбль соліста та оркестру, але й значною мірою залежить від здатності відчувати виконавські наміри соліста. Виконання акомпанементу має бути спрямоване на реалізацію наступних вимог: досягнення правильного розподілу звучності та співвідношення голосів, виразне виконання допоміжних та підголоскових мелодійних ліній в оркестрі. Відчуття гармонійної основи басової та акомпануючої групи, диференційоване звучання гармонійних фігурацій та педалей. Необхідно досягти точної динаміки та тембру звучання оркестру в момент переходу з оркестрових соло до виконання супроводу, правильного співвідношення темпу, нюансів виконання партії акомпанементу з характером звучання партії соліста.

Працюючи над досягненням ритмічного руху велике значення має вироблення в усіх учасників опори на метр. Роль метричної опори у струнному ансамблі зазвичай виконує віолончель і контрабас, характерний тембр яких виділяється і є основою звучання інших інструментів. Підкреслюючи сильну долю контрабас та віолончель може активно регулювати загальний музичний рух відповідно до фразування мелодії. Слід звернути увагу на чіткість виконання долей, які стоять в середині ліг. Чіткість досягається за допомогою активного руху пальців лівої руки (наприклад, “Пісня Карася” з опери “Запорожець за Дунаєм” ц. 1, т. 4; епізод “Animato drammatico” з арії-оповідання Кривоноса “Тяжко, друзі, все повісти...” з опери К. Данькевича “Богдан Хмельницький”).

Для дотримання ритмічної вертикалі в русі шістнадцятими або дрібнішими тривалостями необхідно відпрацювати відчуття руху восьмими в середині більш дрібних нот. Це також актуально в тактах, де восьмі поєднуються з шістнадцятими. (наприклад, оркестровий вступ до української народної пісні “Ой знати, знати” та оркестровий вступ до Куплетів Мефістофеля з опери Ш. Гуно “Фауст”).

В момент відхилення від темпу важливо відчувати єдину ритмічну пульсацію. Міра прискорень завжди повинна дорівнювати

мірі уповільнень. Тоді будь-які, навіть найвишуканіші темпоритмічні нюанси, будуть не лише логічними, а й передбачуваними. Від партнерів буде потрібна лише увага і готовність слідувати за солістом. Тільки єдине почуття допоможе знайти найвиразніший у художньому відношенні темп, метроритм, ту пульсацію, живий нерв музики, що одухотворює виконання.

В декількох творах, матеріал вступу та закінчення будується на буквальному або схожому на тему соліста повторенні, у таких випадках до зустрічі з колективом необхідно опрацювати оркестрові партії, щоб штрихи, акцентування, динаміка, метроритм та фразування оркестрового соло відповідали аналогічному виконанню соліста. Що ж до імітацій і перекличок, що утворюють з партією соліста єдину мелодійну лінію, то голоси акомпанементу мають виконуватися так, щоб у тембровому та динамічному стосунках вони якомога більше наближалися до звучання соліста. А передача мелодії від соліста до оркестру і навпаки сприймалася як щось плавне і природне.

Велику увагу необхідно приділяти нюансуванню: як правило, звучання голосу, особливо у високих регістрах “з’їдають” струнні інструменти та інструменти оркестру, що звучать у тому ж діапазоні, а в кульмінаціях ударні та духові часто глушать солістів. Звичайно, є місця у творах, в яких необхідно показати максимальну міць оркестру, але їх не так вже й багато, і що менше у творі таких місць, то ефектніше вони звучать. Набагато сильніше вражає кульмінація, де чути всі компоненти виконання – і соліст, і інструменти оркестру. Акомпанементи низьким голосам завжди повинні звучати легше в динамічному відношенні, ніж високим, тому що нижні діапазони гірше пробиваються крізь звучання оркестрових інструментів, які грають вище за голос.

Великої уваги вимагає оркестрова партія в акомпанементі, яка звучить в унісон із мелодією соліста. Незважаючи на легкість, дублювання соло є одним з найважчих видів акомпанементу: необхідно знайти таку звучність, яка за забарвленням та характером відповідала б звучанню соліста, але при цьому була б значно меншою за силою і сприймалася як “тінь” основної мелодії. У ритмічному відношенні кожен звук такого акомпанементу повинен збігатися з аналогічним звуком у партії соліста, і в цьому полягає

головна складність. Ця синхронність не повинна досягатися диригентом за рахунок нав'язування свого темпу солісту, коли співак змушений “встигати” за оркестром, і водночас оркестр не повинен відтягувати його рух і заважати вільному фразуванню. Тут необхідно передбачати ритм соліста, його дихання і усі дрібні відтінки фразування.

Складність іноді представляють акомпанементи з прозорою фактурою, де начебто “нічого грати”, а водночас саме через цю прозорість та лаконічність засобів виразності ці акомпанементи також вимагають абсолютного злиття з солістом у ритмічному, динамічному, емоційному стосунках, у передачі звукового забарвлення та художнього образу загалом. Найменша неточність у такій прозорій тканині сприймається як груба помилка. Інструменталісту має бути підвладне відтворення будь-якого нюансу, прийому та штриха

Можуть виникнути труднощі у ритмічно рівних, але водночас дуже гнучких акомпанементах, коли в мелодії багато динамічних вигинів і пов'язаних з ними невеликих агогічних відступів, у фразі відчуються ледь вловимі зрушення – то тяжіння до кульмінації, то спади в кінцях фраз. Оркестр не повинен ні підганяти, ні затримувати соліста, а відчувати точну міру всіх відхилень, повинен відобразити у супроводі агогічні відтінки, зберігаючи водночас основний ритмічний стрижень твору. Часто в акомпанементі рух восьмими (або іншими дрібними тривалостями), що представляє гармонійні фігурації, збігається з восьмими у сольній мелодії, вільній у своєму ритмічному русі. Цю свободу, що виражається в найдрібніших агогічних відхиленнях, повинен відчувати і диригент, і група оркестру, що акомпанує, виконуючи гармонійні фігурації в повному єднанні з солістом. Так само і природний рух уперед має бути підтриманий супроводом. Соліст у кульмінаційних звуках фраз робить невелику “відтяжку” – tenuto під час рівномірного чергування дрібніших тривалостей (тріoley, восьмих). В такому випадку необхідно розширити рух дрібних тривалостей (уповільненням, інколи ж і дробленням частки) під час витриманого звуку соліста, щоб рух не зупинялося, а розширення було органічно.

Велику увагу потрібно приділяти веденню мелодійних ліній, штрихам та акцентуванню в оркестрі. Так, наприклад, деташе та стакато в сольних місцях оркестру має бути дзвінким, а у супроводі необхідна легка, “матова” звучність. Оркестрові програші оркестр повинен грати дуже виразно, дотримуючись голосоведення, звучність має бути яскравішою, ніж у супроводі, соло оркестру має продовжувати мелодійну лінію соліста та відповідати характеру звуку, його силі та виразності виконання. Мелодичні лінії, що звучать у супроводі соліста (підголоски, контрапункти, дублі мелодії) повинні звучати ненав’язливо.

Супровід рівномірними акордами є не тільки пульсацією та гармонійним тлом, але й надає мелодії опуклості та рельєфності. При багаторазовому повторенні акордів (часто в акомпануючих скрипок) перший, показує зміну гармонії чи початок такту, береться дещо визначеніше, ніж наступні. Це має позначитися й у рухах диригента: коли зміна гармонії, і навіть акцентовані частки повинні показуватися підкресленими ауфтактами.

Крім того, з суто акустичних причин, якщо артист оркестру думає, що грає разом із солістом, то для публіки він уже позаду нього. Необхідно це враховувати, привчаючи оркестр до “випереджуючих” помахів, які відбуваються трохи раніше, ніж прозвучить ця доля у соліста. Диригент повинен окремо слухати соліста і паралельно слухати оркестр, випереджаючи руками не виспіване солістом. Більшість недосвідчених диригентів вважають, що соліст гратиме по їхній руці так само, як оркестр. Але такого не буває, соліст грає сам собою, завдання диригента – передбачати темпові модифікації виконання та пристосувати оркестр до ритму соліста.

Таким чином, робота зі струнною групою над звуковим втіленням портретно-емоційної характеристики передбачає декілька складових: чітке виконання ритмічної вертикалі, робота над однаковими прийомами виконання штрихів, досягнення в них єдиної артикуляції, агогічних відхилень, гнучкості та керованості у виконанні фразування та динамічного розвитку.

Розділ 3

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ З РЕПЕРТУАРУ СЕРГІЯ МАГЕРИ НА ЗАНЯТТЯХ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН

3.1. Запорожець за Дунаєм

Пісня Карася з опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”

На заняттях зі студентом, який на даний час зумів опанувати та осмислити мануальну техніку та вже пройшов певну підготовку з диригування, важливо підібрати перший твір для роботи в класі саме з підготовки до синтезованого виду диригування, яке б одночасно містило б роботу з оркестром, із солістом-вокалістом, з хором та балетом. Тут важливо дати зрозуміти студенту-диригенту, в чому полягає його уміння управляти кожною сценічною групою і все разом підпорядкувати такому жанру, як опера. На нашу думку, як вдалий приклад, ми беремо оперу “Запорожець за Дунаєм”. Приступаючи до занять над такою роботою, важливо студенту пояснити значення міжпредметних (інтегральних) зв'язків у навчальному процесі.

Кафедра теорії та історії музики дає можливість звернутися до матеріалу про композитора та історію написання самого твору. 14-го квітня 1863-го року на сцені Маріїнського театру в Петербурзі відбулася прем'єра опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”. Сам автор виконував роль Карася. Преса писала: “Гулак-Артемівський восторжествовав в качестве актера-композитора-исполнителя”. Опера мала великий успіх і ставилась в Петербурзі та Москві протягом 1863-1865 років. Але в результаті

реакційної політики царизму “Запорожець за Дунаєм” був знятий з репертуару, а партитура було передано до архіву. Чудовими виконавцями ролі Карася були видатні українські актори М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський.

Додамо до названих двох ампула Гулака-Артемівського – композитора і актора-виконавця головної ролі – ще третє: автора лібрето. Незважаючи на “відсутність будь-яких претензій, скромність і простоту без химер”, “бідність вигадки і музичних ресурсів” (про що писалося у “Санкт-Петербурзьких ведомостях”), у київській пресі з’явилися твердження про те, що “це новий прояв народної самосвідомості” (“Сучасне слово”). “Син батьківщини” побачив у ній “початок комічної опери” і доказ того, “як добре вона могла б прищепитися у нас, особливо у народному дусі”.

Втім, деякі особливості опери й досі залишаються без пояснень. Зокрема те, чому “оригінальна малоросійська опера з хорами і танцями” (як назвав свій твір Гулак-Артемівський) явно поступається у побутовій достовірності й етнографічному колориті популярним у той час “українським водевілям”, як, наприклад, славнозвісним “Наталці Полтавці” і “Москалю Чарівникові”, чий вплив, звісно, відчутний і в самому “Запорожці”. Різноманітність його героїв є узагальненим образом народу, серед якого він виріс і відбувся як композитор. Незважаючи на комедійний характер образу Карася, Гулак-Артемівський також виразно втілює ідею любові до рідного краю. В ньому можна простежити навіть риси деякої автобіографічності: приблизно схожий вік персонажу (близько 50 років), сильний “малоросійський” акцент славнозвісного соліста імператорської опери, з яким безуспішно боровся ще Глінка і який помічали сучасники, зображуючи у дружніх шаржах у образі запорожця.

Але, що головне, в образі Карася втілилася центральна і для композитора ідея опери – “любов до батьківщини і нудне бажання якнайшвидше повернутися з чужини...”, що помітили перші слухачі і про це зазначалося у рецензії у “Сучасному слові”. Для цього композитором, очевидно, й було обрано за взірець у загальних рисах уже відомий сюжет, предметом якого було споконвічна тема “повернення” – шлях додому. Йдеться про оперу

“Італійка в Алжирі” Дж. Россіні на лібрето Анджело Анеллі, російська прем’єра якої відбулася 1850 року у бенефісі Гулака-Артемовського, де він виконав партію Мустафи. Сюжетні, композиційні й образно-драматургічні паралелі між цими операми варто було б розглянути, аналізуючи “Запорожця за Дунаєм”, на заняттях з історії музики, тим більше що відомо про численні спадкоємні жанрово-стильові зв’язки з італійською оперою.

Перша портретна характеристика головного героя – пісня “Ой щось дуже загулявся...” зі Сцени Карася (І дія) містить благодатний й доступний нотний матеріал на основних предметах музично-теоретичного циклу. На заняттях з сольфеджіо його можна використати на різних етапах засвоєння предмету: на перших порах сольфеджуючи та виконуючи зі словами жваву мелодію пісні. У сольфеджуванні необхідно досягти чистого інтонування віртуозної жартівливої пісенно-танцювальної мелодії, що доволі складно в умовах швидкого темпу. Попередньо шліфуючи окремі інтонаційні звороти з допоміжними хроматизмами у різних темпах, варто поступово дійти до оригінального темпу і виконання без зупинок.

Вокальне інтонування слід супроводити нескладним акомпанементом у виконанні викладача або студента. У подальшому пісню Карася можна використати як матеріал для співу під власний акомпанемент, підібраний за зразком авторського з попереднім аналізом на слух або з листа на заняттях з гармонії. Тут необхідно простежити спадкоємні й асимільовані на національному ґрунті зв’язки з європейською традицією гармонічної системи мажоро-мінору, що виросла на демократичній пісенно-танцювальній основі і сформувала синтаксичне підґрунтя класичного періоду та простої пісенної форми.

Гармонічна структура кожного куплету нескладна, класично струнка. Кожна двотактова фраза супроводжується простими акордами і гармонічними зворотами: початкова – однією тонікою В-dur, наступна – S – T у відповідь, третя – з відхиленням у паралельний g-moll і підведенням до перерваної каденції (D – D65 → VI – Зм.DDVII7) і, нарешті, завершальна каденція. Дві останні фрази повторюються на зразок приспіву. Було б доцільно, особливо тим, у кого навички гри на фортепіано недостатні, попередньо

продумати або побудувати й пограти гармонічну схему куплету у чотириголосі зі строгим голосоведінням, тим більше, що композитор, в основному, дотримується його. Знайомлячись з неакордовими звуками, ми також можемо знайти у мелодиці цієї пісні благодатний на прохідні та допоміжні звуки матеріал. Важливо звернути увагу на відсутність затримань та інших неакордових звуків на сильних долях, чим й підкреслюється ясна, класично прозора і жартівлива народна природа тематизму пісні Карася.

В цілому, музичний матеріал, який склав основу опери, дає можливість стверджувати, що композитор все своє життя з любов'ю ставився до рідного краю. Різноманітність його героїв є узагальненим образом народу, серед якого він виріс і відбувся як композитор.

Гулак-Артемівський створює реалістичний характер, справжній український тип відважного, дбайливого, веселого і добродушного чоловіка. Своїм ритмо-інтонаційним складом музика близька до українських народно-танцювальних пісень. Чіткий, схожий з козачком ритм, неквапливий, трохи важкуватий рух і, головне, мелодія, що ніби “тупцює” на одному місці, – все це створює гумористичний образ головного героя. (Тут варто згадати курс ритміки-хореографії, який студент проходить відповідно до навчального плану мистецької освіти). В методиці з диригування варто звернути увагу на пластику диригентського апарату, яка повинна забезпечувати штрих та характер мануальної техніки.

З перших тактів вступу до пісні Карася початківцю диригенту дуже легко відчутти жартівливий настрій музики. Вона розвивається у дводольному розмірі, де кожному долю, позначену акцентами, необхідно продиригувати чітким жестом і відтворити танцювальну інтонацію мелодії. Сам вступ звучить дуже яскраво за рахунок блискучої оркестровки Гулака-Артемівського, і диригент повинен досягти штрихової виразності у духової та струнної групи інструментів. (Кафедра інструментального та оркестрового виконавства має також долучатися до формування відповідних фахових навичок у студента через індивідуальний підхід на заняттях з основного музичного інструменту. В методиках

навчання гри на основному музичному інструменті викладач повинен застосовувати різні знання та уміння студента для подальшого його саморозвитку).

Коли вступає соліст у першому куплеті пісні Карася, то оркестровка стає більш прозорою і якнайкраще відтіняє зміст його слів (ц. 1, т. 17). Майбутній диригент своїми жестами має випередити затихання оркестру та появу лінії соліста-вокаліста. Одночасно дрібна диригентська техніка кисті, яка наближена до інструменталіста-виконавця, підкреслює характерні октавні стрибки у фаготів і легкі мелодичні інтонації з форшлагами у гобоя та флейти. Ледь помітні контури мелодії у струнних вимальовуються пластикою кисті руки, на тлі яких проявляється комічний, добродушний, відважний образ Карася. В наступних трьох куплетах оркестровка не змінюється, змінюється лише текст, бо Карась продовжує оповідати Одарці про свої мандри, при цьому остерігається і побоюється її. Але йому самому подобається, як він провів свій час, тому він ще й пританцює. Музика оркестру між куплетами (33-70 тт.), яка носить танцювальний характер, ніби зшиває два образи: Карася та Одарки. Якщо диригент осмислить і перейметься змістом кожного куплету, то він тоді з легкістю зможе донести гумор головних героїв спочатку до виконавців, а вже потім разом із ними до аудиторії слухачів. Усі наші поради щодо напрацювання студентом диригентської грамотності у класі є лише приклад, який може змінюватися у навчально-виховному процесі. Але зауважимо, що акмеологічні засади є важливими в контексті інтегрального підходу (міжпредметних зв'язків) для поступового зростання фахівця мистецької освіти.



SCAN ME

Пісня Карася з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»

Allegretto $\text{♩} = 90$
Allegretto

Адаптація на зменшений склад оркестру М. Кріля

The image displays a full orchestral score for the song 'Caras's Song' from the opera 'Zaporozhets za Dunajem' by Serhii Hulak-Artemovskyy. The score is arranged for a reduced orchestra by Mykhailo Krylia. It features 25 staves, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tubas, and Timpani), percussion (Cymbals, Tambourine, Snare Drum, Bass Drum, and Bass), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4.

Пісня Карася
з опери "Запорожець за дунаєм"

2

Музична партитура для симфонічного оркестру та вокаліста. Склад інструментів: Флюта (Fl), Обой (Ob. 1, 2), Кларнет (B♭ Cl. 1, 2), Басонони (Bsn. 1, 2), Ріжки (Hr. 1, 2, 3, 4), Труби (B♭ Trp. 1, 2), Тромбони (Tbn. 1, 2, 3), Туба (Tuba), Тимпан (Timp.), Сурмінг (Cym.), Тамбурин (Tamb.), Снічний барабан (S. Dr.), Басовий барабан (B. Dr.), Бас (B.), Вокаліст (Vcl. I, II), Віола (Vla.), Віолончель (Vc.), Контрабас (Cb.).

Лібретто (українська мова):

Об, краса ду-не за-ту-ли-вся, не-де-а-со-ди-до-бу-вся. Бу-де-лі-кка, за-бу-ти, би-ш, за-ту-ли-ти-ку-во-ло-ди-ти. Бу-де-лі-кка, за-бу-ти, би-ш, за-ту-ли-ти-ку-во-ло-ди-ти.
 [1] За-і-хал до-ши-но-ар-ки, не-ни-а-но-і-ше-три-ча-ри-к, п'я-во-й-ло-за-і-ла-лі-кка-про-ни-про-ни-не-у-би-во-ї. [1] За-і-хал до-ши-но-ар-ки, не-ни-а-но-і-ше-три-ча-ри-к, п'я-во-й-ло-за-і-ла-лі-кка-про-ни-про-ни-не-у-би-во-ї.

Пісня Карася
з опери "Запорожець за дунаєм"

The musical score is arranged for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are:
 Flute (Fl), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat (Cl. 1), Clarinet in B-flat (Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Horn 4 (Hn. 4), Trumpet 1 (B. Trp. 1), Trumpet 2 (B. Trp. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Tuba (Tuba), Snare Drum (Timp), Cymbal (Cym), Tambourine (Tamb.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).
 The vocal part (Karasy) has the following lyrics in Ukrainian:
 За дунаєм маю дунаєш, річка за нім не жде тя,
 за Дунаєм елики ліса, і бує там свій козуби ліса.
 За Дунаєм елики ліса, і бує там свій козуби ліса.

Пісня Карася
з опери "Запорожець за дунаєм"

4

Музична партитура для симфонічного оркестру та вокалу. Партитура містить партії для: Флюти (Fl.), Обой (Ob. 1, Ob. 2), Кларнетів (Cl. Bb. 1, Cl. Bb. 2), Басів (Bsn. 1, Bsn. 2), Рогов (Hr. F. 1, Hr. F. 2, Hr. F. 3, Hr. F. 4), Труб (Trpt. D. 1, Trpt. D. 2), Тромбонів (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Туби (Tuba), Тимпанів (Temp.), Цимбалів (Cym.), Танбурина (Tamb.), Снайп-дรัม (S. Dr.), Бас-дรัม (B. Dr.), Басу (B.), Віолін I (Vln. I), Віолін II (Vln. II), Віоли (Vla.), Віолончелло (Vcl.) та Контрабасу (Cb.).

Вокальний текст: Ой, ко-са-ці та-кі жаркі! Во-ни, ма-бу-ти, а-лі жаркі. Тре-те, се-де. При-го-ди-ше-ть

Пісня Карася
з опери "Запорожець за дунаєм"

The image displays a full orchestral score for the song 'Song of Karas' from the opera 'Zaporozhians on the Dnieper'. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The vocal line is in the bottom staff, with lyrics in Ukrainian. The score is divided into measures, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are:
люб-бу-лю-чужи-лю-лю-лю-ше! Лю-ти-ся-ли, при-го-ди-ше! люб-бу-лю-чужи-лю-лю-лю-ше!
The score is presented on a single page, with the page number 45 at the bottom.

3.2. Наталка-Полтавка

Пісня Виборного “Ой, під вишнею, під черешнею” з опери М. Лисенка “Наталка-Полтавка”

На творі “Ой, під вишнею, під черешнею...” ми спробуємо окреслити перелік предметів навчального процесу в мистецькій освіті, знаннями яких повинен оперувати майбутній диригент. Цей твір можна брати до роботи зі студентом на першому курсі. Аналізуючи його, ми вимальовуємо дорожню навчальну карту студента, яку він буде заповнювати знаннями, свідомо отримуючи їх протягом повноцінного завершеного курсу у закладі вищої освіти. Важливо на перших заняттях мотивувати студента до потреби отримувати знання. Одночасно проаналізувати з студентом повноцінний навчальний робочий план, якого він повинен дотримуватись. Тут важливо показати взаємозалежність та послідовність предметів, які буде вивчати студент. Обговорюючи кількість годин, які виділяються на кожний предмет, слід звернути увагу студента на наступні моменти: що таке аудиторні, лабораторні, практичні заняття та години самопідготовки. Володіючи такою (повчальною) інформацією, студент-диригент, як і інші студенти, що навчаються на факультетах мистецької освіти, зможе вірно планувати свій час.

Пісня “Ой, під вишнею, під черешнею” як невід’ємний компонент вистави, прийшла через вертепну драму 18-го сторіччя, творцями якої були школярі. Ці традиції вертепу проникли у комедії та водевілі Івана Котляревського. Основне змістовне навантаження припадає на текст.

Жартівлива, родинно-побутова українська народна пісня “Ой під вишнею, під черешнею...”, є емоційною педагогічною передумовою для пошуку різних теоретичних та методичних підходів у роботі зі студентом. Перед тим, як стати за диригентський пульт, слід ретельно проаналізувати і осмислити все, що стосується історії, традицій створення і виконання цієї пісні і яке драматургічне навантаження цього твору – пісні Виборного в опері М. Лисенка “Наталка Полтавка”. Слід зауважити, що солісту бажано надати творчу свободу, бо саме він творить своє бачення

художнього образу. Диригент повинен тільки доповнювати сам образ, акомпануючи солісту, одночасно бути активним співучасником даного театрального дійства, і дуже цінно вносити через характер музики свіжі, не заформалізовані корективи в процесі творення художнього образу.

Що стосується методики навчання диригування, співу, гри на музичних інструментах – важко дати конкретні методичні рекомендації. Ми сподіваємось на професійний підхід самого викладача, який зможе констатувати музичні здібності студента, виходячи з яких буде підібрано правильну дорожню карту в методиці навчання фахового предмету.

Мелодія української народної пісні “**Ой під вишнею**” може стати яскравим, самобутнім художнім матеріалом і у викладанні практично усіх музично-теоретичних дисциплін. Проста за своєю інтонаційною будовою та формою мелодія є благодатним прикладом, на якому студенти можуть набути навичок чистого інтонування, сольфеджування, розвинути різні види музичного слуху, стати основою для виконання різноманітних творчих завдань тощо.

Розглянемо конкретні приклади використання цієї пісні на заняттях з музично-теоретичних дисциплін.

Передусім, мелодію “Ой під вишнею” можна залучити як інтонаційний матеріал для низки форм роботи на заняттях з сольфеджію.

Інтонаційні вправи. Мелодія пісні використовується для розспівування на занятті. Звичайно, це сольфеджування, разом з тим викладач може запропонувати її виконання в різних тональностях (транспонування), виконання через такт (один такт вголос, другий внутрішнім слухом), ланцюжком по такту, по фразах тощо.

Музичний диктант як обов’язкова форма роботи з сольфеджію передбачає різні його види, то ж і цю мелодію можна використати для написання як звичайного диктанту у процесі програвань, так і диктанту по пам’яті. Можна ускладнити завдання, програвати і настроювати в одній тональності, а потім по пам’яті запропонувати студентам записати в іншій. Диктант може бути і

тембровим, зокрема, хтось зі студентів, замість програвань викладачем на інструменті, співає цю пісню зі словами.

Сольфеджування під власний акомпанемент. Ця форма роботи поєднує знання декількох теоретичних дисциплін. Для створення акомпанементу, окрім сольфеджію, студенти повинні мати знання з елементарної теорії музики та гармонії.

1. Ця пісня є дуже зручною і нескладною для студентів щодо визначення гармонічних функцій акомпанементу: простий набір основних функцій T-S-D в основній тональності. Проте для більш просунутих студентів викладач може ускладнити завдання за рахунок залучення більш цікавої гармонізації з використанням у другому реченні відхилення у тональність S та використання перед кадансом альтерованої DD65.

2. Викладач обґрунтовує разом зі студентами вибір *типу фактури*, а саме схему “бас – акорд”, пов’язавши його саме з жанром пісні.

3. Після написання диктанту студенти можуть пробувати сольфеджувати мелодію пісні вже під власний акомпанемент в основній тональності. На занятті студенти можуть використовувати не лише фортепіано, а й інші інструменти, якими вони володіють. І акомпанувати можуть не лише собі, але й своїм однокласникам та усій групі.

4. Наступним етапом роботи над піснею “Ой під вишнею” є вміння сольфеджувати з акомпанементом у будь-якій тональності. Методично цю роботу доцільно розбити на декілька етапів від окремого транспонування лише мелодії, потім відпрацювання гармонічного переходу – зрушення по півтонах у вигляді хроматичної секвенції по всіх тональностях (Тема “Секвенції” з курсу “Гармонія”) і, зрештою, поєднання усіх елементів в цілісний процес сольфеджування під власний акомпанемент з транспонуванням.

Зауважимо, що сольфеджування пісні “Ой під вишнею” під власний акомпанемент – це не тільки конструктивна справа. Викладачеві сольфеджію слід звертати увагу на *характер виконання* студентами цієї пісні. Це жартівлива пісня, тому студент повинен відтворити у своєму виконанні образ-ситуацію, про яку йдеться у

пісні, але виконуючи її без тексту. Тому на занятті можна влаштувати серед студентів конкурс на краще художнє виконання цієї пісні з акомпанементом без інтонаційних і гармонічних помилок.

Наостанок, творчий вектор роботи над піснею можна продовжити у вигляді створення студентами різного виду аранжувань як вокальних, так і інструментальних, з елементами джазової гармонії, а також варіацій на цю тему.

Пісня Виборного «Ой, під вишнею, під черешнею» з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка»



SCAN ME

аранжування Мирослава Крїля

Andante $\text{♩} = 90$

Piccolo
Flute
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in B \flat 1
Clarinet in B \flat 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Hornia F1
Hornia F2
Hornia F3
Hornia F4
Trumpet in B \flat 1
Trumpet in B \flat 2
Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Tuba
Timpani
Cymbals
Tambourine
Bass
Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabass

This musical score is for the piece "Ой під вишнею" (Oy pid vyshneiu), page 2. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Flute (Fl.)
- Oboe 1 (Ob.1)
- Oboe 2 (Ob.2)
- Bassoon 1 (B♭Cl.1)
- Bassoon 2 (B♭Cl.2)
- Bassoon 1 (Bsn.1)
- Bassoon 2 (Bsn.2)
- Horn 1 (Ha.1)
- Horn 2 (Ha.2)
- Horn 3 (Ha.3)
- Horn 4 (Ha.4)
- Bassoon 1 (B♭Tpt.1)
- Bassoon 2 (B♭Tpt.2)
- Trombone (Tbn.)
- Trombone (T.Tbn.)
- Bass Trombone (B.Tbn.)
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cym.)
- Tam-tam (Tam.)
- Bass Drum (B.)
- Violin I (Vln.I)
- Violin II (Vln.II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score is written in a key signature of two flats (B♭) and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive. The score is marked with a forte (f) dynamic and includes a second ending (2) for several instruments.

3.3. “Ой знати, знати” українська народна пісня

Класичним зразком гумористичної характеристики героїв музичного твору, засобом контрастного порівняння є українська народна жартівливо-побутова пісня “Ой знати, знати”.

За замістом пісні хлопець шукає собі дівчину і в мріях уявляє собі образ коханої, тому диригенту варто враховувати, що ця пісня подається у довільній формі. Перша фермата на складі “Ой зна...” – звучить як передчуття, що парубок вже знайшов ту вимріяну дівчину та прагне до неї наблизитися, поспілкуватися тощо (т. 9). Тому тридольний розмір, в якому подається пісня, – це можливість для диригента, за допомогою тридольної схеми скоординувати ритмічну структуру між солістом та оркестром. При цьому велику увагу диригенту необхідно зосередити в ауфтакті до фермати. Саме третя доля – це ауфтакт до фермати, а на скільки ця фермата може бути довгою за тривалістю залежить від художнього смаку соліста, тому диригент повинен відчутти цю міру і своєчасно перевести оркестр до наступної долі. Варто відмітити, що дводольний розмір, де перша доля є сильною, а друга слабою, дуже чітко співпадає з логічними наголосами поетичного тексту пісні. Оскільки основне смислове навантаження в подачі художнього образу припадає на вокальну партію соліста, то роль диригента полягає у виразному тактуванні правої руки та чіткого контролю динаміки лівою рукою.



SCAN ME

Ой знати, знати

оркестровка Мирослава Крлія

Allegretto

Flute 1 *f*

Flute 2 *f* *mf*

Oboe 1 *f* *mf*

Oboe 2 *f*

Clarinet in B♭1 *f* *mf*

Clarinet in B♭2 *f* *mf*

Bassoon 1 *f*

Bassoon 2 *f*

Horn in F 1 *f*

Horn in F 2 *f*

Timpani *f*

Tambourine *f* *mp*

Bass *f*

Violin I *f* *mf*

Violin II *f* *mf*

Viola *f* *mf*

Violoncello *f* *mf*

Contrabass *f* *arco* *mf* *pizz*

2 Ой знати, знати

Fl. 1 *tr* *mf* *f* *mp*

Fl. 2 *mf* *f* *mp*

Ob. 1 *mf* *f* *mp*

Ob. 2 *mf* *f* *mp*

B♭ Cl. 1 *mf* *f* *mp* *mp*

B♭ Cl. 2 *mf* *f* *mp* *mp*

Bsn. 1 *mf* *f* *mp*

Bsn. 2 *mf* *f* *mp*

Hr. 1 *mf* *f* *mp*

Hr. 2 *mf* *f* *mp*

Timp. *f*

Tamb. *f* *mp*

B *f*

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *f* *mp* *pizz.*

Ой знати, знати

3

This musical score is for the piece "Ой знати, знати" (Oy znati, znati), page 3. It is arranged for a full orchestra. The score begins at measure 36. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Play a melodic line starting in measure 36, marked *f*. They have a long note in measure 37 and a melodic phrase in measure 38.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Play a similar melodic line to the flutes, also marked *f*.
- Clarinet 1 (B♭ Cl. 1) and Clarinet 2 (B♭ Cl. 2):** Play a sustained note in measure 36 and 37, then a melodic phrase in measure 38, marked *f*.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 36 and 37, then a melodic phrase in measure 38, marked *f*.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2):** Play a sustained chord in measure 36 and 37, then a melodic phrase in measure 38, marked *f*.
- Timpani (Timp.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 36 and 37, then a melodic phrase in measure 38, marked *f*.
- Trombone (Tamb.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 36 and 37, then a melodic phrase in measure 38, marked *f*.
- Bassoon (B.):** Plays a single note in measure 36, then rests in the following measures.
- Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II):** Play a melodic line starting in measure 36, marked *f*.
- Viola (Vla.):** Play a melodic line starting in measure 36, marked *f*.
- Cello (Vc.) and Double Bass (Cb.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 36 and 37, then a melodic phrase in measure 38, marked *f*. The double bass part includes the instruction "arco" in measure 38.

3.4. Тарас Бульба

Пісня Тараса “Гей, літа орел” з опери М. Лисенка “Тарас Бульба”

Мелодія пісні “Гей, літа орел” – широка, могутня, близька до народних історичних пісень. Вона асоціюється з безкрайнім степом, з вільним польотом орла. Пісня побудована на мелодиці з наспівною декламацією, з рішучими, героїчними інтонаціями. Героїчна та епічна образність, картинність, емоційна піднесеність, драматична загостреність поєднуються з глибоким розумінням першооснов української музики, її драматичної характеристики.

У творі проглядаються два образно-стильові напрями: народний та лірико-психологічний. Яскрава колоритність та народний тематизм органічно зливаються з драматичним внутрішнім світом Тараса, його думками, сподіваннями. Героїзм, дух свободи, незламність, волелюбність, втілені у пісні, знаходять своє відображення в оркестровій партії, яка вже з перших акордів занурює слухачів у такий емоційно-психологічний стан.

Пісня Тараса “Гей, літа орел” є програмним твором для вивчення в курсі “Вітчизняна та всесвітня історія музики”. Цей твір присутній у переліку рекомендованих для вивчення музичних творів. Письмові завдання передбачають розкриття історії написання опери, особливостей музичної мови, аналіз засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається образ Тараса. Програмою дисципліни “Вітчизняна та всесвітня історія музики” передбачено знання музичного матеріалу, впізнавання пісні на слух під час проведення музичної вікторини. У процесі вивчення музики на слух варто звернути увагу на чотирикуплетну побудову (кожен наступний куплет є варіантним повторенням попереднього), оркестрову партію та її кореляцію з основною мелодією. Оркестрова партія є більш активна, експресивна, насичена, а мелодія – велична, протяжна, наспівна. Студентам легко зможуть уявити собі ідеального героя – безстрашну, волелюбну, відважну людину.

Вивчення Пісні Тараса “Гей, літа орел” можливе і на таких дисциплінах музично-теоретичного циклу, як “Сольфеджіо” та

“Гармонія”. Так, в курсі “Сольфеджіо” музичний матеріал цієї арії може слугувати для написання диктанту, співу та слухового аналізу фрагменту мелодії з VI підвищеним ступенем (йдеться про дорійський лад). У курсі гармонії можливе використання фрагменту пісні для гармонізації на три або чотири голоси. Вокальна партія твору розгортається спокійно, неквапливо, велично.

Вільна, епічна, неначе карбована мелодія вокальної партії багата народнопісенними зворотами, супроводжується арпеджованими акордами (11-13 такти), нагадує перебори струн бандури і енергійною фразою, в якій висхідний поступеневий рух підкреслюється пружною вольовою ритмікою. Характерний для української народної пісенності дорійський лад (14-15 т.т.) повільний урочистий темп та виразні динамічні відтінки із переважанням forte або fortissimo створюють переконливий образ народного героя.

Мелодія має стрибки на октаву в кадансах, на септиму, сексту, кварту всередині побудов та метроритмічні підкреслення: витримані звуки, фермати. Великого значення композитор надає ладовій будові: тут використані характерні для фольклору дорійський та натуральний мінор, ладова змінність (мінор – паралельний мажор, натуральний і гармонічний мінор, однойменні тональності). Глибоко народний характер музики підкреслюється також гармонією. Широко застосовані акорди побічних ступенів (III, VI натурального, VI дорійського, V та VII натурального в мінорі), своєрідні кадансові звороти, в тому числі плагальні.

Практично протягом всього твору в супроводі арпеджованих акордів імітується гра на бандурі. Від куплету до куплету ритмічна пульсація оркестрової партії динамізується і приводить до кульмінації. Вогняний вступ до пісні різко контрастує з її епічною мелодією. Його неспокійний пульс створюється пунктирним ритмом верхнього шару фактури з поступовим завоюванням висоти й могутніми низхідними кроками нижнього шару музичної тканини. Згодом цей пульс починає проникати в широку й розлогу музику пісні. В останній строфі (куплеті) стрімким характером вступу пройнята вся оркестрова партія. Поєднання епічної мелодії з

драматичним супроводом надає музиці урочисто-героїчного характеру.

Динамізація музичної тканини в пісні Тараса здійснюється за допомогою ще одного своєрідного творчого прийому – трансформації пісенності у велично-танцювальну сферу. Це особливо помітно у третьому куплеті. Така лінія переростає рамки одного оперного номеру: пісня “Гей, літа орел” змінюється іншою, танцювальною за характером (тут використано справжню народну пісню “Ой дівчина-горлиця”), яка переростає в танець “Козачок”. Риси характеру Тараса Бульби, експоновані в пісні, розвиватимуться в наступних діях опери.

Ця пісня виступає не стільки засобом розкриття Тарасового характеру, а радше носієм художнього узагальнення *патріотичної ідеї твору*. Для диригента важливо досягнути всю велич образу Тараса Бульби. Глибокими, чіткими жестами необхідно підкреслити стрімкий пунктирний ритм вступу перших і других скрипок (1-10 тт.). Тарас у своєму співі з великою любов’ю дає характеристику козаку-запорожцю “Гей, гуля козак, козак-запорожець, степами, ярами. Чи танцювать, той ушкварить, аж земля трясеться!” (21-38 тт.). З розвитком вокальної партії героя, необхідно уважно слухати соліста і лаконічними жестами вести оркестровий акомпанемент. Після закінчення кожної музичної фрази треба виразно проводити басові ходи у віолончелей і басів та пунктирні стрибки в партіях перших та других скрипок (37-38 тт.), схожі з ходами вступу.

Ці два такти відіграють роль сполучної лінії між вокальними епізодами соліста. Диригуючи цю пісню, необхідно прослуховувати розвиток двох музичних пластів: 1 – широка мелодична лінія у соліста; 2 – пульсуючий ритм в оркестрі. Ці дві лінії, вокальна та оркестрова, характеризують два боки козацької натури: героїзм воїна-патріота та широту й волелюбність його душі. Вони поступово наповнюються за рахунок вступів різних інструментів, збагачуються тембральною палітрою і посилюються динамікою звучання. В диригуванні тут важливо добитись ефективності впливу на звучання оркестру за рахунок незалежності рук, де права рука постійно підтримує пульс за дводольною

схемою, а ліва рука відтворює поступове динамічне нагнітання. Для розширеного розуміння самої опери диригенту необхідно проаналізувати різні оркестровки (наприклад, оркестровка К. Данькевича).

Тарас у своїй пісні розповідає, що “Нема в козака своєї оселі, ні саду, ні ставу, зате в нього є степ і море, шлях битий і скрізь він добуде слави!” (60-75 тт.). На цих словах і завершується героїчна пісня Тараса.

Реалістичність та яскравість музичної мови, її повна відповідність драматичній дії та розгортанню сюжету, яскраві експресивні образи, – все це втілено в Пісні Тараса, яка належить до кращих зразків української музики.

https://youtu.be/voYL4C_cRB8
https://youtu.be/UCKZRP2MO_A

Пісня Тараса «Гей, літа орел» з опери М. Лисенка «Тарас Бульба»



SCAN ME

Allegro fuocosо $\text{♩} = 90$

М. Лисенко
адаптація на менший склад оркестру М. Кріля

Пісня Тараса
опера "Тарас Бульба"

2

Andante $\text{♩} = 60$

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

A. Cl. 1

A. Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

Timp.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Гей, лі-та-рел, гей, лі-та-сиді та по-під не-бе-са-ми, гей... гу-ля-ко-зак,

f *mf*

Пісня Тараса
опера "Тарас Бульба"

3

Музична партитура для симфонічного оркестру та вокалу. Партитура містить партії для: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, A.Cl. 1, A.Cl. 2, Bas. 1, Bas. 2, Ha. 1, Ha. 2, Ha. 3, Ha. 4, Bp. Trpt. 1, Bp. Trpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, Timp., Cym., S.Dr., B. Dr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb. та вокалу. Темпориальні позначення: Allegro, Andante. Динамічні позначення: f, p, mf, sf. Інструкції: con moto, arco. Ліричні тексти: ко-зак за-по-ну-вись, сте-па-ми я-ра-ми. Чи тан-цю-ва-ть той у-шка-ри-ть, аж за-мря-тра-се...

Пісня Тараса
опера "Тарас Бульба"

4

Музична партитура для симфонічного оркестру та вокалістів. Партитура складається з наступних частин:

- Fl. 1, Fl. 2
- Ob. 1, Ob. 2
- Ac. Cl. 1, Ac. Cl. 2
- Bsn. 1, Bsn. 2
- Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4
- B♭ Trpt. 1, B♭ Trpt. 2
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3
- Tuba
- Temp.
- Cym.
- S. Dr.
- B. Dr.
- Vln. I, Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

Вокалісти: сопрано (соко гл.), альт (альтро), тенор (тіно), бас (басо).

Музичні позначення: *mf*, *f*, *rit. mosso*, *allegro*, *allegro*.

Лібретто (українська мова):

тьсяд За - сні - ва - е лу - на пі - ле аж ли - мо смі - б - - - - тьсяд Гу - рі - лу, мед не чар - ка - ми

Пісня Тараса
опера "Тарас Бульба"

Музична партитура для симфонічного оркестру та вокаліста. Інструменти: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, A Cl. 1, A Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, Ev. Trpt. 1, Ev. Trpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, Timp., Cym., S. Dr., B. Dr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

Текст пісні:

по-став-дем чь-ка - с, а во-ро-га, за-пуш-ти-ви-ше-ь, ка-та не ми-на - е-т! Гей, не-ма в ньо - - - го

Пісня Тараса
опера "Тарас Бульба"

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

A Cl. 1

A Cl. 2

Ban. 1

Ban. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Trpt. 1

B♭ Trpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

Timp.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Vcl. I

Vcl. II

Vla.

Vc.

Cb.

а - ні о - се - лі ні са - - ду ні ста - ву. Степ і мо - ре ко - - за - ко - ві скрільшвих би - тий,

Пісня Тараса
опера "Тарас Бульба"

7

This page contains a full orchestral score for the song 'Taras' from the opera 'Taras Bulba'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, A Cl. 1, A Cl. 2, Ban. 1, Ban. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭ Trpt. 1, B♭ Trpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into four measures. The first two measures are marked with a piano (*p*) dynamic and the word 'снес.' (snes). The last two measures are marked with a forte (*f*) dynamic. There are several circled rehearsal marks (e.g., 69, 70, 71, 72) throughout the score. At the bottom of the page, the Ukrainian lyrics are written under the Violin I staff: 'схрїть до бу де сла ви!'.

3.5. Богдан Хмельницький

Арія-оповідання Кривоноса “Тяжко, друзі,
все повісти...” з опери К. Данькевича
“Богдан Хмельницький”

Аналізуючи попередні твори, ми наводили приклад, наскільки важливо вивчати предмети з історії музики та мистецтвознавства, а також знайомитися з історією країни, в якій були написані твори, де народились композитори, характер епохи та ін. Знову наводимо приклад: Максим Кривоніс (Перебийніс), роки його життя (1600-1648), військовий діяч періоду Хмельниччини, лисянський полковник, один з керівників козацько-селянських повстань, учасник Корсунської битви. Уперше в історії Львова взяв штурмом Високий замок... Виходячи із гуманістичних засад мистецької освіти, ми повинні в роботі зі студентом опрацьовувати філософію осягнення історичних процесів, оскільки одночасним завданням вищої школи є виховання патріотизму, розуміння співіснування різних культур і суспільних формацій на сучасному етапі.

Образ Максима Кривоноса в опері “Богдан Хмельницький” є найбільш яскравим. Перша арія Кривоноса, представлена як оповідання “Тяжко друзі, все повісти”, – це його настанови кобзарям (2-га картина 3-тя дія). Музика в епізодах психологічно правдива, насичена інтонаціями українських народних пісень і дум. Композитор Костянтин Данькевич звертається до традицій української опери, вводить мелодику українського романсу, на основі якої створені задушевні і глибинні за змістом та гармонією емоційні епізоди. Образ Максима Кривоноса, легендарного героя українського народу, бойового друга Богдана Хмельницького, – один із значних і вражаючих образів опери. Суворий і мужній військовий начальник, відданий справі звільнення Батьківщини, який гаряче любить свій народ. Унісонна, епічна, наспівна тема, вирізняється психологічною правдивістю, яскравою емоційністю. Його схвильоване музичне оповідання, в якому він звертається до кобзарів, є ствердженням образу високої духовної постаті, наповненої благородством і здатністю до подвигу.

Для диригента важливо за допомогою мануальної техніки та міміки обличчя передати виконавцям настрої музики, яка

відтворює незламний образ Максима Кривоноса. Акцентовані, героїчні інтонації вступу оркестру на початку арії (пунктирний ритм) повинні бути відтворені глибокими ауфтактами із затримкою до першої і третьої долі тридольної схеми. Тема Кривоноса на слова “Тяжко, друзі все повісти...” (т. 2, розмір 4/4) супроводжується віолончелями і контрабасами, дублюється фаготами, має суворий і важкий характер звучання, тому диригенту необхідно її проводити наповненим, протяжним жестом.

Наступний епізод “*Animato drammatico*” (т. 19) на слова “Тяжко плаче Україна...” супроводжується тріольним ритмом перших і других скрипок. Щоб передати схвильованість музики, яка яскраво доповнює осмислене слово, рекомендується диригувати чітким, пульсуючим жестом.

Закличні інтонації: “Кличе день і ніч Богдана, кличе й вас, дітей своїх” під впливом вольових диригентських жестів поступово нагнітають звучання оркестру аж до наступного епізоду “*Intrepido con slancio*”, що в перекладі – сміливо, впевнено, з поривом (тт. 25-29). Пунктирний ритм у струнній групі у цьому епізоді надає ще більшої стрімкості й руху вперед, продиктований змістом слів “По лісах, ярах, байраках... кличе поміч вас брати!”. Тут диригентський жест стає гострішим і лаконічнішим, але глибоким за м’язовими відчуттями виконавського апарату диригента.

У розділі “*Con passione*” (в перекладі – із захопленням, з пристрастю, т. 40) на словах “За нездольну Україну, за поламану калину, вбиту сестроньку-дівчину, шляхті – кара! Смерть!”, диригенту необхідно емоційно виразною сіткою жестів тридольному розмірі підкреслити кульмінацію арії та підтримати експресивний заклик Максима Кривоноса потужним звучанням оркестру й чітко зняти фінальний акорд арії (тт. 49-55).

На прикладі цього твору ми хочемо привернути увагу на те, наскільки важливо педагогу на заняттях з диригування націлювати студента на роботу з концертмейстером для розвитку бачення визначеного розташування та звучання симфонічного оркестру. Оскільки концертмейстер у своїй грі відтворює звучання всієї фактури симфонічного оркестру, то майбутньому студенту-диригенту необхідно проговорювати з концертмейстером проблему якомога виразнішого відтворювання усіх тембрів інструментів духової дерев’яної та мідної групи, а також груп струнних та

ударних інструментів. (У такій роботі студент має можливість перевірити свої знання та уміння з предмету інструментознавства).

В арії Кривоноса є характерні три драматургічні лінії самої арії, які відзначаються зміною настрою відповідно тонального плану (тут варто згадати предмети гармонії, поліфонії та аналіз музичних творів). Відповідно до зміни тональностей (f-moll – a-moll), (a-moll – c-moll), (c-moll – fis-moll), композитор досягає узагальненого драматургічного образу героя. Завдання для студента – виразними афтактами до першої долі наступного такту, де відбувається зміна тональності, повести за собою концертмейстера (симфонічний оркестр) і забезпечити органіку цих переходів. Пройшовши певний етап роботи з концертмейстером, студент повинен достатньо опанувати просту гармонізацію на фортепіано самої мелодії, зумівши її проспівати під власний супровід, що в подальшому є гарною основою розвитку уміння читання з листа самої партитури на фортепіано. Студент повинен прагнути самостійно навчитись розбиратись в особливостях стилістики партитур різних композиторів, а саме: точно визначати характер виконуваного твору, його гармонічну мову, підголоскових ліній до основної теми, якщо вони мають місце в даному музичному епізоді, вільно орієнтуватись у строях духових інструментів, а також в емоційно-змістовному наповненні мануальної схеми, яке досягається пластикою штрихової техніки виконавського апарату.

У підсумку зазначимо, що успіх у диригуванні – це, в першу чергу, вміння підпорядкувати свої знання з різних предметів (дисциплін) в інтеграційний процес навчального та творчого періодів, який одночасно вимагає великих емоційних затрат. Диригування – це професія, яка вимагає володіння фаховим музичним інструментом (фортепіано – обов'язково), бездоганною мануальною технікою, розвинутим гармонічним слухом, комунікативними вміннями, знаннями технології музичних інструментів, наявністю артистизму та почуття художнього смаку. Це ще не повний перелік тих якостей, якими повинен володіти майбутній диригент, саме тому в студентські роки диригент повинен навчитися на акмеологічних засадах протягом всього життя.

Арія-оповідання Кривоноса «Тяжко, друзі, все повісти...» з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»



Andante molto $\text{♩} = 50$

оркестровка М. Кріля

Flute 1
Flute 2
Flute 3 *PICCOLO*
Cooe 1
Cooe 2
Cooe 3
Clarinet in Bb 1
Clarinet in Bb 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2
Horn in F 3
Horn in F 4
Trumpet in Bb 1
Trumpet in Bb 2
Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Tuba
Timpani
Bass
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Тяжко, друзі, все по-ві-сти гі-рине все-рід кров за-не-кла. Сген на чо-рню вкри-то гру-пом па-льгє пан о-се-лі на-ші..

Оповідання Кривоноса

2

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flutes 1-3, Oboes 1-3, Clarinets Bb 1-2, Bassoons 1-2) and brass (Horns 1-4, Trumpets Bb 1-2, Trombones, Tuba). The second system includes Timpani, Bassoon, and Violins I & II. The third system includes Viola, Cello, and Contrabass. The tempo and mood are marked as *Animo drammatico*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line (Bassoon) includes the lyrics: "Ой, не мед вино в ча-ші, не По- тоць-кий на-шу кров! Тя - як-о п'я-че У - кра-ї - - -".

Оповідання Кривоноса

3

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
B♭ Trp. 1
B♭ Trp. 2
Tbn.
T. Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

на, сто - гне, ту - жень у ка - йда - нах, кли - че день і ніч Бо - га - на, кли - че йвас, ді - тей сво - - - іх,

Він

Оповідання Кривоноса

Intrepido con slancio

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Ba. Cl. 1

Ba. Cl. 2

Ba. 1

Ba. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Ton.

T. Ton.

B. Ton.

Tuba

Timp.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

По лі-сах, я - рах, ба-іра - ках люд у-бо - гній по-гай ми - ру, то-чнь ко - су та со-ки - ру, кли-че вно - міч вас, бра-ти!

30

Соп. рясівна

FL 1

Соп. рясівна

FL 2

Соп. рясівна

FL 3

Соп. рясівна

Ob. 1

Соп. рясівна

Ob. 2

Соп. рясівна

Ob. 3

Соп. рясівна

B♭ Cl. 1

Соп. рясівна

B♭ Cl. 2

Соп. рясівна

Bsn. 1

Соп. рясівна

Bsn. 2

30

Соп. рясівна

Hn. 1

Соп. рясівна

Hn. 2

Соп. рясівна

Hn. 3

Соп. рясівна

Hn. 4

Соп. рясівна

B♭ Trpt. 1

Соп. рясівна

B♭ Trpt. 2

Соп. рясівна

Tbn.

Соп. рясівна

T. Tbn.

Соп. рясівна

B. Tbn.

Соп. рясівна

Tuba

30

Соп. рясівна

Тпнр.

30

Соп. рясівна

B.

30

Соп. рясівна

Vln. I

30

Соп. рясівна

Vln. II

30

Соп. рясівна

Vla.

30

Соп. рясівна

Vc.

30

Соп. рясівна

Cb.

За не-здо-льну У-кра - ї - ну, за по - ла - ма-ну ка - ли - ну, вби-ту се - страцьку ді - вчи-ну... ка-ра їсмерть с-лу-ї - там, шля-хті! Ка-ра!

Оповідання Кривоноса

6

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Trp.
T. Trp.
B. Trp.
Tuba
Timp.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Смерть! на - вік ві - ків! Ка - ра! Смерть!

3.6. Мойсей

Арія Мойсея “Як зійшлися дерева на широких роздолі” з опери М. Скорика “Мойсей”

Сучасна українська опера “Мойсей”, написана на замовлення Львівської опери з нагоди 100-річчя театру, містить дві дії з прологом та епілогом. Сценічна притча синтезувала провідні ідеї Франкового театру – інтерпретацію біблійного сюжету та алегорії самоусвідомлення української нації. Мирослав Скорик бере за основу сюжет поеми Івана Франка, звертається до біблійної тематики не випадково. Задум щодо написання цієї опери підказав Скорику батько, який був істориком за фахом. Цікаво, що прем'єра опери була приурочена до першого офіційного візиту Папи Римського Івана Павла II в Україну і відбулася у Львівському театрі опери та балету ім. С. Крушельницької у 2001 році. У Національній опері України “Мойсей” з'явився у 2006 році.

Варто зауважити, що Мирослав Скорик наділений щедрим мелодійним даром, вмінням поєднувати яскраві образи та чітку структуру, “змішувати” стилі та знаходити цікаві вирішення в оркестрі. Музика Скорика синтезує сучасні надбання та старі традиції, що яскраво показано в опері “Мойсей”.

Балада “Як зійшлися дерева на широких роздолі” – це втілена в музиці казка-алегорія. За стилем вона нагадує вокальні твори М. Лисенка, що підкреслює народну жанрову основу з одного боку, а з іншого – тісно пов'язана із сучасністю своїм символічним змістом.

Вивчаючи баладу на заняттях з музично-теоретичних дисциплін, розпочинати варто з курсів “Сучасна музика” і “Вітчизняна та всесвітня історія музики”, де студенти знайомляться з творчістю видатного українського композитора, а також аналізують роль та місце творчості М. Скорика в контексті світової класики. Історія написання опери, її значення та аналіз музики є основою для подальшої деталізації балади на заняттях з вокалу, диригування тощо.

На заняттях з гармонії на матеріалі цієї балади студенти можуть познайомитись із пізньою романтичною гармонією,

зіставленням мінорних тональностей. На занятті “Аналіз музичних творів” студенти аналізуватимуть твір як жанр балади, визначатимуть її характерні особливості, зв’язок форми зі стильовими особливостями композитора.

Балада “Як зійшлися дерева” може бути використана фрагментарно на заняттях із сольфеджіо в якості матеріалу для диктанту. Цікавою формою використання цього тексту може стати вправа на дописування частини музичного твору, що, в свою чергу, допоможе зрозуміти студентам особливості композиторського мислення.

Переосмислення духовних, естетичних та національних цінностей у опері та, зокрема, у баладі, відбувається через знакову музичну мову, застосування різних засобів музичної виразності та нового осмислення відомого біблійного сюжету. Тому і балада, і сама опера Мирослава Скорика “Мойсей” може стати предметом детального вивчення через написання магістерської роботи або кандидатської дисертації.

Оскільки автор музики до опери “Мойсей” намагався композиційними засобами неоромантичного напрямку створити образ біблійного пророка, то диригенту, трактуючи філософію змісту балади “Як зійшлися дерева на широкому роздолі”, варто розуміти, який треба створити образ, в якому мало сценічної дії. Кожне слово має вагу, і вокалістам потрібно наповнити змістом свою музичну інтонацію. Треба усвідомлювати, що всі опери, поставлені на біблійний сюжет, вимагають переконливого сценічного вирішення, де роль диригента-інтерпретатора дуже відповідальна. Це виходить з біблійного сюжету поеми Івана Франка.

На заняттях в класі диригування зі студентом потрібно напрацьовувати вміння наповнювати змістом та емоціями кожен диригентський жест. Саме в цьому творі можна пройти школу управління мануальною технікою для забезпечення відтворення художнього змісту, який має бути виразним в оркестрі, тим самим даючи можливість солісту доносити зміст кожного слова балади вокальної партії Мойсея. Навчаючи музичному аналізу оркестрової партитури балади, слід звернути увагу студента на те, що головне

навантаження припадає на струнну групу, а окремі інструменти духової групи епізодично доповнюють смислові поліфонічні лінії музичних фраз. Тому під час диригування рекомендується за допомогою внутрішнього слуху та виразних ауфтактів виявляти підголоски окремих інструментів, які тембрально збагачують загальну фактуру супроводу. Наприклад, ц. 3 у третьому такті на другу долю вступають кларнети, в дев'ятому такті на першій долі вступає валторна, яка забезпечує педальну ноту соль малої октави, на тлі якої на другу долю вторить контрапунктом до основної лінії вокальної партії підголосок гобоя. Викладач з класу диригування повинен навчити студента, що акомпануючи солісту, необхідно не тільки вимагати від оркестру грати на ріано, але й в окремих місцях динамічно підсилювати оркестровим звучанням вокальну партію соліста.

Дуже оригінальний драматургічний прийом знайдений композитором у т. 301 балади. За змістом опери головні дійові персонажі (в алегоричній формі дерева) не змогли домовитись, хто ж з них візьме на себе важку ношу відповідальності бути королем? Після розміреного акомпанементу оркестру, на тлі якого Мойсей оповідає про тривалі суперечки на виборах Месії, несподівано настає пауза, звучать короткі репліки, питання: “Може терен?...” “Захоче?...”.

Диригент повинен дуже тонко відчувати характер даного епізоду і за допомогою внутрішньої інтуїції та мануальної техніки переконливо відтворити психологічний стан цієї сцени та повести за собою соліста і оркестр.

Уміння відмітити нумерацію тактів, розвиток мануальної техніки, виділення ауфтактів тощо вимагають подальшого вдосконалення у процесі роботи над штриховою технікою, що зобов'язує диригента досконально вивчити специфіку звуковидобування та інтонації музичних інструментів.



SCAN ME

Арія Мойсея «Як зійшлися дерева на широкому роздолі» з опери М. Скорика «Мойсей»

3 Moderato

Flauto

Oboe

Clarinet in B \flat

Fagotto

Corno in Fa 1,2,1

Corno in Fa 3,4,2

Tromba in Si \flat 1, 2,1

Tromba in Si 3, 2

Trombone

Trombone basso tuba

Timpani

Basso

Choir

Choir

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Double Bass

Як зійшлися ко-лись дере-ва на ши-ро-кім роздо-лі. О-бере-мо со-бі ко-ро-ля по сво-

2

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

її во-льній во - лі. Щоб нам зньо-го і честь, і за-хист, і па - дія йші-дмо - га, щоб він був і

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

D.B.

mp

p

4

14

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

пан наш слу-га, і ме-та - і до-ро - га. І ска - за - ли о-дні ви-би-рать на од-но всі ми зва - ні.

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

D.B.

mp

4

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

Най па - рю-с над на-ми во - вік о-той кедр на Лі - ва - ні! Та ві-дмо-вив їм кедр і ска-

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

D.B.

26

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

зав, що ме-ні це за ша - на, я і так є о-кра-са зе-млі і ко-ро-на Лі-ва - на! І ве-рну-ли-ся всі де-ре-

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

D.B.

p *f* *p* *f* *p*

6

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

ва, ста-ли па-льму бла-га - ти: ти між на-ми ро-стеш, нам рі-дня йди до нас па-рю - ва - ти!

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

VI.

Ve.

D.B.

Fl. *mp*

Ob.

B♭ Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si♭) 1

Tr. (Si♭) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B. *v*

Та ска - за-ла їм па-льма: у вас я на тро-пі не ся - ду, я во - лю всім да-вать сво-ю тїнь і по-жи-ву їро-

C.A.

T.B.

Vn. I *p*

Vn. II *p*

VI. *p*

Vc. *p*

D.B. *p*

8

6

45

FL. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf*

Fag. *f* *mf*

Cor. (Fa) 1 *f* *p*

Cor. (Fa) 2 *f* *p*

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatli

B. *f*
зра - ду.

C.A.

І по-гну-ли-ся всіде-ре-ва під ду-мка-ми ва-жки-ми, що не хо-че ні кедр, ні па-льма ца-рю-

T.B.

Vn. I *f* *mf*

Vn. II *f* *mf*

Vi. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

D.B. *f* *mf*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Sib) 1

Tr. (Sib) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

Сво-їм

Ну-мо ду - ба бла-га - ти, ти дуб, мов ха-зя - їн ба - га - тий.

ва - ти над на - ми.

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

D.B.

p

mf

Detailed description of the musical score: The score is for page 9 of a symphony. It features a full orchestral ensemble including Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais (two parts), Trumpets in B-flat (two parts), Trombones (three parts), Timpani and Cymbals, Bass, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are vocal parts with lyrics in Ukrainian. The lyrics are: "Сво-їм Ну-мо ду - ба бла-га - ти, ти дуб, мов ха-зя - їн ба - га - тий. ва - ти над на - ми." The score is marked with measure numbers 52 and 53.

7

10

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Sib) 1

Tr. (Sib) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

гі-лям ко-рі-нням і пнем, жо-лу-дьми все за-ня - тий. Нум бе - ре - зу бла-гать, та во-

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

D.B.

63 Fl. *mf*

63 Ob. *mf*

B♭ Cl.

63 Fag. *mf*

63 Cor. (Fa) 1 *mf*

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si) 1

Tr. (Si) 2

Trbn.

Trbn. b.

63 Timp. e Piatto

63 B.

на па-нна вбі-лю-му шо - вку, ро-зу-ска сво-ї ко-си бу-йні, ту-жно хи-лить го-ло - вку.

C.A.

T.B.

63 Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

D.B.

allargando ad libitum

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si♭) 1

Tr. (Si♭) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

I ска-зав хтось пе-на-че на жарт, - о-те сло-во ді - то - че. Мо-же те-рен, мо-же

C.A.

T.B.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

D.B.

pp

p

con sord.

p

pp

mf

pizz.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

БАЛАДА З ОПЕРИ „МОЙСЕЙ”

13

più mosso

The musical score for page 13 includes the following parts and markings:

- Fl.**: Flute
- Ob.**: Oboe
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet
- Fag.**: Bassoon
- Cor. (Fa) 1**: Horn in F (1st)
- Cor. (Fa) 2**: Horn in F (2nd)
- Tr. (Sib) 1**: Trumpet in B-flat (1st)
- Tr. (Sib) 2**: Trumpet in B-flat (2nd)
- Trbn.**: Trombone
- Trbn. b.**: Trombone (bass)
- Timp. e Piatti**: Timpani and Cymbals
- B.**: Bass
- C.A.**: Contralto
- T.B.**: Tenor
- Vn. I**: Violin I
- Vn. II**: Violin II
- Vi.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- D.B.**: Double Bass

Lyrics for the Bass part (B.):

те-рен за - хо - че? Мо-вив те-рен се - до-бре вам хтось під ка зав та ку ра - ду я на

Dynamic markings include *mf*, *p*, and *arco*.

БАЛАДА З ОПЕРИ „МОЙСЕЙ”

14

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Tr. (Si♭) 1

Tr. (Si♭) 2

Trbn.

Trbn. b.

Timp. e Piatti

B.

ва - шім пре-сто-лі, як стій без ва-га-ння за - ся-ду, здо-бу - ва - ти-му по - ле для вас, хоч са-мо - му не

C.A.

T.B.

Vn. I *div.*

Vn. II

VI.

Vc.

D.B.

БАЛАДА З ОПЕРИ „МОЙСЕЙ“

15

Fl. *mp* *f*

Ob. *mp* *f*

B♭ Cl. *mp* *f*

Fag. *mp* *f*

Cor. (Fa) 1 *f*

Cor. (Fa) 2 *f*

Tr. (Si♭) 1 *f* senza sord.

Tr. (Si♭) 2 *f* senza sord.

Trbn. *f*

Trbn. b. *f*

Timp. e Piatti *f* *f*

B. *f*

тре-ба, і сте-ли-ти-ся бу-ду вш-и-зу. Ви жбу-йі-те до не-ба!

C.A. *f* A

T.B. *f*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Vl. *f*

Ve. *f*

D.B. *f*

БАЛАДА 3 ОПЕРЫ „МОЙСЕЙ“

16

Fl. ⁹⁵ *rit.* *ff*
 Ob. *ff*
 B♭ Cl. *ff*
 Fag. *f*
 Cor. (Fa) 1 *ff*
 Cor. (Fa) 2 *ff*
 Tr. (Si♭) 1 *ff*
 Tr. (Si♭) 2 *ff*
 Trbn. *ff*
 Trbn. b. *ff*
 Timp. e Piatti *p* *ff*
 B. ⁹⁵
 C.A. Я сте-ли - ти-ся бу - ду вни-зу. Ви жбу-яй - те до не - ба!
 T.B. *A*
 Vn. I *ff*
 Vn. II *ff*
 Vl. *ff*
 Vc. *ff*
 D.B. *ff*

3.7. Опера “Фауст”

Куплети Мефістофеля з опери Ш. Гуно

Опера “Фауст” Ш. Гуно – одне із найвищих досягнень французької оперної творчості ХІХ століття. Музика цієї опери мелодійна, правдива у зображенні характерів та ситуацій. Композитор майстерно використав багатство оперних форм, створивши драматично насичену, різнобарвну в сценічному плані дію. “Фауст” є першою французькою ліричною оперою.

Яскравим прикладом та найбільш популярним номером для слухання та виконання у ній є “Куплети Мефістофеля” – “Le veau d’or est toujours debout!”. Куплети Мефістофеля створюють образ стихійно-невловимої, жорсткої сили, яка панує над людьми. Ритмічні куплети, які натовп підхоплює хором, (не здогадуючись, що автор їх – диявол), додає мелодії фактурності та насичує енергією. Диявольська усмішка простежується у гострих, незграбних інтонаціях та жорстких ритмах.

Вивчення опери та, зокрема, цього вокального твору можливе у курсі “Вітчизняна та всесвітня історія музики” та “Музична література”. Саме ці дисципліни допоможуть зрозуміти студентам ідейний задум композитора, з’ясувати особливості романтичної опери, зануритись в епоху шляхом усвідомлення стилістичних особливостей композитора та через порівняння цієї музики з творами інших представників епохи Романтизму.

Після аналізу тексту (вивчення лібрето), творчого шляху Ш. Гуно, прослуховування “Куплетів Мефістофеля” та інших яскравих номерів опери “Фауст” студенти зможуть працювати над побудовою художнього образу героїв, втілювати їх на заняттях з диригування, постановки голосу тощо. Саме тому міждисциплінарні зв’язки варто починати з історії написання твору та його місця серед інших шедеврів світового мистецтва.

Цікавим може бути вивчення мелодії “Куплетів Мефістофеля” на заняттях із сольфеджіо: партія ритмічно досить непроста, тому може слугувати матеріалом для відпрацювання ритму (різного групування нот: вступ на слабку долю, затакт, робота з розміром

6/8, паузами тощо). Тональність c-moll, є відхилення в тональність домінанти.

Куплети Мефістофеля є також прекрасним матеріалом на заняттях з гармонії, фрагменти можуть бути використані для гармонізації мелодії, а матеріал клавіру – для аналізу фактури твору (кореляції між мелодією та акомпанементом).

Цікавим з точки зору роботи над партитурою стане твір і на заняттях з диригування. Музика дозволяє попрацювати над різними жестами (вольовими, підкреслено експресивними, активними). “Куплети Мефістофеля” формують вольові, лідерські якості у диригента, здатність проявляти експресію та наполегливість як під час вивчення партитури, так і під час диригування твору.

На заняттях з вокалу даний твір дозволить не лише розширити співочий діапазон студентів, а й навчить використовувати контрастну динаміку, розвиватиме рухливість голосу, його витривалість. Твір вимагає від вокаліста колосальної енергетики та вокальної техніки, яку можна вдосконалювати під час репетицій.

Можливість комплексно працювати над твором допоможе максимально втілити художній образ, задуманий композитором, розвинути емоційний інтелект студента, розкрити перед ним подальші перспективи для професійного становлення.

Під час роботи над куплетами Мефістофеля студенту-диригенту важливо окреслити схожість завдань, які він опрацьовував на репертуарі української класики, яка тісно пов’язана з етно-культурою народу.

Так само, як філософія, історія України, культурологія є важливими в опрацюванні опери М. Скорика “Мойсей”, за аналогією студент повинен опанувати історію та культуру Франції, особливості епохи у період написання опери Шарлем Гуно. На заняттях з диригування педагогу варто пояснювати студенту, щоб він цікавився історією написання опери Ш. Гуно “Фауст”, яку епоху вона віддзеркалює, які політичні події та соціальні проблеми піднімалися на той час в інших видах мистецтва, а саме, в поезії, живопису, скульптурі, в архітектурі. Ці знання дадуть можливість студенту покращити комунікативні зв’язки в соціальній та професійній діяльності.

Якщо при читання партитури опери “Фауст” ми спостерігаємо певні труднощі у гармонічному аналізі, то є сенс згадати напрацювання студента з більш простого репертуару, який він вивчав раніше. Говорячи про готовність диригентської техніки студента для роботи над оперою “Фауст”, важливо переконати його, що саме її удосконалення можливе при глибокому філософському баченні образу Мефістофеля. Тут вдало можна навести паралель роботи над образом Кривоноса з опери К. Данькевича. Хоча у порівнянні цих двох образів існують різні філософські навантаження і розуміння людських цінностей, проте саме це і спонукатиме студента напрацьовувати різний зміст мануальної техніки та шукати її різнохарактерності.

Композитором вимальовується образ Мефістофеля, який протистоїть іншими головним героям опери, таким як Маргарита і Фауст. У плідній роботі над цими образами студенту-диригенту можуть стати у нагоді знання з постановки голосу. Розуміння самого голосу як природного музичного інструменту людини, а саме, його діапазону, тембру та регістру дасть можливість у поєднанні зі звучанням симфонічного оркестру досягнути цілісності характеристики образів і самої опери. Слід відмітити широкий діапазон вокальної партії Мефістофеля, який перевищує дві октави (від фа- великої октави до соль першої октави), а також характерні мелодизовані речитативи, достатньо складні ритмічно та інтонаційно.

В оркестровому вступі до куплетів Мефістофеля (*Allegro con fuoco*), диригент повинен передати виконавцям стрімкий і напористий характер нечистої сили, яка змітає все живе на своєму шляху, аж до вступу самого Мефістофеля, який виринає несподівано, як демонічний образ темних сил (т. 9). Перша його репліка “Богом став...” виконується довільно, і диригенту необхідно підкреслити кожен восьму ноту, акцентуючи її чіткими, уривчастими жестами, необхідно витримати фермату і виразним ауфтактом перевести оркестр до наступного епізоду на слова “Золотий Тілець!..”, який, як і вступ, передає шалений рух вперед. По мірі того, як розгортається даний музичний образ, диригенту треба дуже чітко правою рукою відбивати сильні й слабкі долі, тим

самим надаючи повну свободу солісту розкривати зміст художнього образу, який він відтворює. Сміслові наголоси на кожному долю тексту “І цілують п’єдестал...” також необхідно підкреслювати жестам лівої руки. А от кульмінація – “Сатана там править бал, там править бал” – потребує від диригента найбільшої емоційної напруги, бо це момент торжества темних сил.

Теми чистого кохання, підступної ненависті були завжди, скільки існує людство. Саме в цій опері композитору вдалось засобами музичної драматургії геніально відобразити боротьбу зла та добра.

Майбутньому диригенту важливо розуміти необхідність постійного професійного самовдосконалення. Знання, які здобуваються під час навчання, є лише основою для подальшого фахового росту. Саме сьогодні це є доброю мотивацією для студента навчатися в контексті міждисциплінарних зв’язків, одночасно опановуючи нові методики та технології, вибудовуючи для себе траєкторію акмеологічного зростання.

P.S. Ми свідомо додаємо український текст Куплетів Мефістофеля у перекладі з французької мови. Працюючи над дикцією слова у вокальному звучанні, диригент має можливість навчитися балансу між природою голосу та звучанням симфонічного оркестру. Вокаліст-виконавець має можливість опрацьовувати не лише якість звуків та висоту нот, а і надавати значення осмисленню слова, речення і цілісності тексту.

Український текст куплетів Мефістофеля.

1
Богом став Золотий Тілець!
Богом він і зостається
Йому шана віддається
із кінця землі в кінець.
І на честь божка святого
І монархи і старці
У скаженім колі всі
Прославляють свого бога:
І цілують п'єдестал,
І цілують п'єдестал.

*Сатана там править бал,
Там править бал.
Сатана той править бал,
Той править бал.*

2
Той тілець Бога переміг!
Йому шана віддається
і по всій землі несеться
Того тільки шалений сміх.
І на втіху Бога злата
Ллється кров по всій землі
Та пани і королі
Посилають брат на брата
Помирати за метал
Люди гинуть за метал.

*Сатана там править бал,
Там править бал.
Сатана той править бал,
Той править бал.*

<https://youtu.be/f451PjKRJqM>
<https://youtu.be/DuxmKWUBAuI>



SCAN ME

Куплети Мефістофеля з опери Ш. Гуно “Фауст”

Ш. Гуно
адаптація для оркестру М. Крїля

Allegro con fuoco

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with the tempo marking *Allegro con fuoco*. The score is divided into two systems. The first system includes the Piccolo, Flute, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn in F 1, 2, 3, and 4, Trumpet in Bb 1 and 2, Trombone, Tenor Trombone, Bass Trombone, Timpani, Triangle, and Bass Drum. The second system includes Violin I and II, Viola, and Violoncello. The dynamic marking *ff* (forte) is present at the beginning of each staff. The score consists of 16 measures, with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Куплети Мефистофеля

Picc.
 Fl.
 Ob. 1
 Ob. 2
 B♭ Cl. 1
 B♭ Cl. 2
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Hn. 1
 Hn. 2
 Hn. 3
 Hn. 4
 B♭ Trpt. 1
 B♭ Trpt. 2
 Tbn.
 T. Tbn.
 B. Tbn.
 Timp.
 Trgl.
 B. Dr.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Le veau d'or est tou-jours de bout, On en cen-se Sa puis-san- ce, On en cen-se Sa puis-san- ce, D'un bout du monde à l'an-tre
 d'or est vain-queur des Dieux, Dans sa gloi-re, Dé- si- m, Dans sa gloi-re Dé- si- rei- re, L'amon-tre ab-ject in-vale- aux

Picc. *f*
 Fl. *f*
 Ob. 1 *f*
 Ob. 2 *f*
 B♭ Cl. 1 *f*
 B♭ Cl. 2 *f*
 E♭ Sax. 1 *f*
 E♭ Sax. 2 *f*
 Hrn. 1 *f*
 Hrn. 2 *f*
 Hrn. 3 *f*
 Hrn. 4 *f*
 B♭ Tpt. 1 *f*
 B♭ Tpt. 2 *f*
 Tbn. *f*
 T. Tbn. *f*
 B. Tbn. *f*
 Timp. *f*
 Trgl. *f*
 B. Dr. *f*
 Sol - le, Au - - - - - tour de son pié - - - - - de - - - - - stal, Au - - - - - tour de son
 fan - - - - - ge, Où bail - - - - - le far - - - - - dent mé - - - - - tal, Où bail - - - - - le far - - - - -

Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla. *f*
 Vc. *f*

Куплеты Мефистофеля

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute (Fl.)
- Oboe 1 (Ob. 1)
- Oboe 2 (Ob. 2)
- Clarinet in B-flat 1 (Cl. 1)
- Clarinet in B-flat 2 (Cl. 2)
- Bassoon 1 (Bsn. 1)
- Bassoon 2 (Bsn. 2)
- Horn 1 (Hrn. 1)
- Horn 2 (Hrn. 2)
- Horn 3 (Hrn. 3)
- Horn 4 (Hrn. 4)
- Trumpet in F 1 (Tpt. 1)
- Trumpet in F 2 (Tpt. 2)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba (T. Tbn.)
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Timpani (Timp.)
- Triangle (Trgl.)
- Bass Drum (B. Dr.)
- Vocal Soloist (Soprano)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)

The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The vocal line includes the following lyrics:

pié - - - de - stal
dent - - - mé - tall

Et Sa - tan con - duit le bal, - - - con - duit le ball Et Sa - tan con - duit le

This musical score is for the duet 'Куплети Мефістофеля' (Meister Song). It features a full orchestral accompaniment and two vocal parts. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in C (Cl. 1), Clarinet in Bb (Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Horn 1 (Hrn. 1), Horn 2 (Hrn. 2), Horn 3 (Hrn. 3), Horn 4 (Hrn. 4), Bassoon in Eb (BbTpt. 1), Bassoon in Eb (BbTpt. 2), Trombone (Tbn.), Tenor Trombone (T. Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tgl.), Bass Drum (B. Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The vocal parts are in the same key and time. The lyrics are: 'bal, con-duit le bal Et Sa-tan con-duit le bal, con-duit le bal, con-duit le bal, Et Sa-tan con-duit le'. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff_{arco}*. Measure numbers 46, 50, and 54 are indicated at the beginning of their respective staves.

Куплети Мефістофеля

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl.
- Ob. 1
- Ob. 2
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- Ban. 1
- Ban. 2
- Hrn. 1
- Hrn. 2
- Hrn. 3
- Hrn. 4
- B♭ Trpt. 1
- B♭ Trpt. 2
- Tbn.
- T. Tbn.
- B. Tbn.
- Timp.
- Trgl.
- B. Dr.
- Vcl.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (e.g., *p*), and articulation marks. The vocal line at the bottom features the lyrics: "bal, con - duit le bal, con - duit le ball Le veau".

Перелік інформаційних джерел

1. Андрущенко В. Особистість учителя як предмет філософсько-педагогічної рефлексії // Вища освіта України. – 2007. – Вип. 2. – С. 5-12.
2. Андрущенко В. Проблема формування нового вчителя для об'єднаної Європи ХХІ століття // Європейські педагогічні студії. – 2012. – Вип. 1-2. – С. 27-39.
3. Андрущенко В. Модернізація педагогічної освіти відповідно до викликів ХХІ століття // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки. – 2010. – Вип. 1.28. – С. 12-20.
4. Андрущенко В. Педагогічна освіта України в стратегії Болонського процесу: Бесіда з ректором педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова В. Андрущенком / Вела М. Корюненко // Освіта України. – 2004. – № 13. – 17 лютого. – С. 4.
5. Андрущенко Т. Естетичне як соціокультурний феномен (філософсько-історичний аналіз) [Текст] : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. д-ра філос. наук : 09.00.03 – соціальна філософія та філософії історії // Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2008. – 32 с.
6. Андрущенко Т. Українська культурна традиція та її роль у формуванні світоглядних орієнтацій сучасної молоді (соціально-філософський аналіз) [Текст] : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 // Дніпропетровський держ. ун-т. – Д., 1998. – 197 с.
7. Березюк О. Теоретичні та методичні основи етнокультурологічної підготовки майбутніх учителів у регіональному контексті // Акмедосягнення науковців Житомирської науково-педагогічної школи : монографія / за ред. О. А. Дубасенюк. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – 2016. – С. 231-256.
8. Брюховецька Л. І. Найцікавіша історія в Європі: екранні версії: [дослідження кінематографістами історії України] / Лариса Брюховецька; [рец. М. А. Собуцький]. – Київ : Задруга, 2014. – 493 с.
9. Брюховецька Л. І. Богдан Ступка: королі, гетьмани, генерали... / Кіно-Театр. – 2005. – № 5.
10. Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. / М. С. Возняк. – Львів : Світ, 1992 – 1994. – Кн. 2 . – Вид. 2-ге, випр. – 1994. – 555 с.

-
11. Герасимова-Персидська Н. А. Італійські впливи в українській музиці XVII століття // Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів). – Київ, 1991. – С. 17-25.
 12. Герасимова-Персидська Н. А. Український варіант музичного бароко // Українське бароко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – Київ, 1993. – С. 244-250.
 13. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
 14. Кияновська Л. Постмодерн як контroversійний образ гіперінформативного простору сучасності // Українська та світова музична культура: сучасний погляд : зб. статей. Науковий вісник НМАУ. – Вип. 36, кн. 1. – Київ, 2005. – С. 12-20.
 15. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. – Л. : Тріада плюс, 2009. – 356 с.
 16. Козир А. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02; 13.00.04 // Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2009. – 43 с.
 17. Козир А. Вступ до акмеології мистецької освіти : навч.-метод. посіб. // Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. – 260 с.
 18. Козир А. Акмеологічні тенденції розвитку мистецької освіти в сучасному вимірі // Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти. – 2017. – Вип. 6. – С. 5-12.
 19. Козир А. Формування виконавської компетентності у магістрантів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. – 2018. – Вип. 24. – С. 3-7.
 20. Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих музичних навчальних закладів. Частина друга. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ ; Х. : Вид-во М. П. Коць ; Нью-Йорк, 2001. – 477 с.
 21. Коробецька С. Елементи міждисциплінарної інтеграції в сучасній мистецькій освіті // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наукових праць. – Вип. 4. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. – С. 117-120.

-
22. Коробецька С. Методичні рекомендації з курсу “Сольфеджіо” для студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 22 с.
 23. Магера С. Сім'я дорожча за кар'єру: [Бесіда із співаками Сергієм Магерою / Записав Л. Кучеренко] // Хрещатик. – 15 червня 2006.
 24. Магера С. Супербас із Ясенівки: [Бесіда з співаком столичної опери Сергієм Магерою / Записала Тетяна Поліщук] // День. – № 205. – 11 листопада 2004.
 25. Медведик Ю. Історія української музики: “Почаївський Богогласник – видатна пам'ятка української культури доби Бароко”: навчальний посібник. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2015. – 72 с.
 26. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст. : вибрані статті, матеріали, рецензії. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. – 618 с.
 27. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка: обличчям до історії. – М. : Домашня бібліотека, 2013. – 416 с.
 28. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – Київ : Освіта України, 2008. – 274 с.
 29. Падалка Г. М. Акмеологічна арт-педагогіка: предмет, принципи, методичні підходи // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти : збірник. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 10 (15). – С. 9–14.
 30. Педагогічна майстерність / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривоноста ін. ; за ред. І. А. Зязюна. – К. : Вища шк., 1997. – 349 с.
 31. Федоришин В. Акмеологічний аспект підготовки викладачів мистецьких дисциплін у контексті європейського освітнього простору // Молодь і ринок. – 2012. – № 10. – С. 50-53.
 32. Федоришин В. Фахово-орієнтаційний напрям забезпечення свідомого ставлення майбутніх учителів музики до вибору стратегії практичної діяльності // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. – 2013. – № 10 (2). – С. 174-180.
 33. Федоришин В. І. Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах [Текст] : автореферат дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / Федоришин Василь Ілліч ; [наук. консультант Козир Алла Володимирівна] ; Нац пед. університет ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2014. – 44 с.

-
34. Хоружа О. В. Компонентна структура етнопедагогічного мислення майбутнього вчителя музики // Науковий часопис національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова. – Випуск 7 (12). – 2009. – С. 116-122.
35. Хоружа О. В., Шух М. А., Лісова А. С., Демешок Д. М. Художньо-педагогічний аналіз на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі на матеріалі фортепіанних творів для дітей Михаїла Шуха. Навчально-методичний посібник для факультетів та інститутів мистецтв педагогічних університетів. Нотна хрестоматія. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова. – 2017. – 167 с.
36. Чижевський Дмитро. Філософські твори : у 4-х т. / під загал. ред. В. Лісового. Ін-т філософії ім. Г. Сковороди. НАНУ, Наукове товариство ім. Шевченка в Америці. – Київ : Смолоскип, 2005. – Т. 2: Між інтелектом та культурою.
37. 1.Kozyr A., Labunets V., Pankiv L., Liming W., Geyang Zh. Methodological Aspects of Modernization of Professional Training of Future Music Teachers. Utopia y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofia y Teoria Social. Universidad del Zulia-Venezuela. – Vol. 25. – 2020. – Pp. 370-377.

СЕРГІЙ МАГЕРА: **українська душа в оперних портретах**

*Навчально-методичний посібник
[Електронний ресурс]*

*За загальною редакцією
професора В. І. Федоришина*

Колектив авторів:

- В. В. ТКАЧУК**, заслужений діяч мистецтв України, доцент;
- В. В. БУХАНЄВИЧ**, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри інструментального та оркестрового виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- І. В. ГОЖЕЛЬНИК**, викладач кафедри інструментального та оркестрового виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- А. В. ГУБА-ПЛОСКІНА**, викладач кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- А. Т. ГУДЬКО**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю НМАУ імені П. І. Чайковського;
- Ю. М. ЗАБОЛОЦЬКИЙ**, доцент кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- С. Г. КАЛАНТАЙ**, заслужений артист України, актор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, викладач – керівник курсу акторської майстерності Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого;
- П. В. КАУРОВ**, викладач кафедри інструментального та оркестрового виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- А. В. КОЗИР**, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- О. А. КОМАРОВСЬКА**, доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- С. Ю. КОРОБЕЦЬКА**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- С. В. МАГЕРА**, народний артист України, соліст Національної опери України, доцент;
- В. В. МАРЧЕНКО**, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського ННІ “Академія мистецтв імені С. С. Прокоф’єва”;
- К. В. ПОЛЯНСЬКА**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри струнно-смічкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського;
- Т. Ю. СТРОГАЛЬ**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова;
- В. І. ФЕДОРИШИН**, доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Відповідальний редактор – К. Рибалко
Верстка – Т. Меркулова
Технічне редагування – О. Гордашевська



Підписано до друку 21 лютого 2022 р.
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 7. Об.-вид. арк. 2,86.
Наклад 300 прим. Зам №
Віддруковано з оригіналів

ТЗОВ «Світ знань»
м. Львів, вул. Леонтовича, 2
380 (32) 255-46-40; +380 (98) 293-38-98; +380 (99) 235-59-69