

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

**Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України**

**ОБРОБКА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ
ТА СТВОРЕННЯ ОРКЕСТРОВОГО
АКОМПАНеМЕНТУ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ**

**Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
I-II рівнів акредитації**

Спеціальність “Народна художня творчість”

Спеціалізація “Народне пісенне мистецтво”

Київ – 2006

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

**ОБРОБКА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ТА СТВОРЕННЯ
ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНеМЕНТУ
ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ**

Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів
культури і мистецтв I–II рівнів акредитації

Спеціальність
“Народна художня творчість”

Спеціалізація
“Народне пісенне мистецтво”

Київ, 2006

Видання здійснено на замовлення Державного методичного центру
навчальних закладів культури і мистецтв України

**ОБРОБКА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ТА СТВОРЕННЯ ОРКЕСТРОВОГО
АКОМПАНеМЕНТУ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ**

Методичні рекомендації

для вищих навчальних закладів культури і мистецтв

I–II рівнів акредитації. – Київ: “Фірма “ІНКОС”, 2006. – 92 ст.

- Укладачі:** **Г. Я. Савенко, А. В. Мосєєв** – викладачі ОКЗ “Лозівське училище культури і мистецтв”
- Рецензенти:** **І. І. Гулеско** – професор кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства
- С. М. Литвин** – заступник директора ОКЗ “Харківське училище культури”
- Відповідальний за випуск** **Т. Ф. Стронько**
- Редактор** **Л. М. Трачук**

© Савенко Г. Я.
Мосєєв А. В., 2006
© Державний методичний центр
навчальних закладів культури і
мистецтв України, 2006

РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ОБРОБКИ ПІСЕНЬ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ

Вступ

Обробки народних пісень почали створювати наприкінці XIX – на поч. XX ст. українські композитори М. В. Лисенко, К. Г. Стеценко, М. Д. Леонтович. Обробка народної пісні “Щедрик”, яку створив М. Леонтович, стала відомою і шанованою у всьому світі.

У другій половині XX століття обробки народних пісень та оригінальні хорові твори в народному стилі створюють такі відомі діячі хорового мистецтва як А. Т. Авдієвський, А. М. Пашкевич, І. М. Сльота, І. В. Бідак.

Проте не всі обробки та оригінальні твори цих композиторів можуть виконувати сучасні аматорські хорові колективи. Самодіяльний народний хор, до якого приходять працювати хормейстер-початківець, часто має неукомплектованість хорових партій, дуже різний віковий склад співаків, їх недостатню вокальну підготовку.

Як правило, співаки самодіяльного хору не володіють нотною грамотою і не можуть сольфеджувати хорові партії, взагалі співати по нотах. Всі партії вони розучують з голосу керівника.

Перед керівником постає проблема підбору і накопичення репертуару.

До того часу, коли хор покращить свою майстерність, хормейстер має можливість створювати власні обробки, виходячи з технічних можливостей свого колективу. Вони будуть тим якісніші, чим вище професійний рівень керівника, його художньо-естетичний смак, здатність творчо переосмислювати народну пісню, створювати на основі музичних образів нові варіанти підголосків, які являються основою народного багатоголосся.

Процес створення нових мелодій дуже захоплюючий. Творча думка починає працювати безперервно, відбираючи кращі варіанти мелодичних зворотів. Але крім великої любові до своєї професії хоровий диригент повинен знати теорію музики, гармонію, природу і можливості співацьких голосів, володіти грою на фортепіано чи баяні, мати добрий музичний слух і почуття ритму, вільно сольфеджувати і записувати нотами створені мелодії.

Структура народного хору та діапазони хорових партій

Сучасний народний хор, яким керує досвідчений хормейстер, рівно укомплектований чоловічими і жіночими хоровими партіями.

Хоровою партією називають групу співаків з приблизно однаковим діапазоном і тембром голосу.

До жіночих хорових партій належать сопрано і альти, до чоловічих – тенори і баси.

Хор, який складається з жіночих і чоловічих партій називають мішаним, а тільки з чоловічих чи тільки з жіночих – однорідним. Хор буває неповним, коли в ньому не вистачає якоїсь однієї хорової партії.

Найменший склад хору – 12 співаків, по три на кожну хорову партію.

У середньому, або камерному хорі від 30 до 40 співаків, по 8–9 на кожну хорову партію.

Великий хор налічує від 60 до 80 співаків.

Діапазони жіночих голосів, їх темброве забарвлення тісно пов'язані з місцевим говором.

Говір у степовій і лісостеповій частинах України (Слобожанщина, Полтавщина, Сумщина, Черкащина) насичений грудним резонуванням, округлою манерою проголошення голосних. У Подністров'ї (Вінниччина) переважає мікстове (змішане) звучання, яке має середньопозиційну манеру звукоутворення. Тембр голосу забарвлюється як грудними, так і головними резонаторами. Характер голосу більш світлий, ніж на Полтавщині чи Слобожанщині.

Висвітлена, близька манера звукоутворення, наче біля зубів, з головним резонуванням, поширена в західній частині України (Буковина, Поділля, Галичина).

Загальний діапазон жіночих партій становить: сопрано – від “сі-бемоль” малої октави до “соль” другої октави; альтів – від “соль” малої октави до “ре” другої октави.

Робочий діапазон жіночих партій, в якому голос звучить найбільш яскраво та сильно, різниться в залежності від співочих традицій різних регіонів України.

У східних і центральних регіонах України діапазон жіночих партій в грудному резонуванні не перевищує: сопрано – “сі” першої октави, “до” другої октави; альтів – “соль”, “ля” першої октави.

Звуки верхнього регістру можуть інтонуватись тільки з використанням головних резонаторів, але вони втрачають соковитість і насиченість, притаманні народному тембру.

У нижньому регістрі жіночі партії даного регіону можуть використовувати у сопрано – “соль”, “ля” малої октави. Голосність звуку у нижньому регістрі не може перевищувати “р” чи “тр”. Тому цей регістр може використовуватись тільки на початку розгортання мелодичної лінії, або у вокалізації нижнього підголоску.

Найбільш насичено жіночі голоси “виводять” звуки: сопрано – від “фа” до “сі-бемоль” першої октави, альти від “ре” до “соль” першої октави.

“Вивід” є найбільшою окрасою жіночих голосів у народному хорі. Найчастіше виводять верхній підголосок, який у різних регіонах називають по-різному: “вивід” на Слобожанщині, “горак” на Ровенщині, “тягло” на Полтавщині. Наявність вивідного звучання – перша ознака народної манери співу.

На Україні існує також високий жіночий підголосок фальцетного типу, який в народі називають “тончик”, його діапазон від “ля” першої октави до “ля” другої октави. Найчастіше він дублює головну мелодію октавою вище.

Загальний діапазон чоловічих партій у народному хорі становить: тенори – від “до” малої октави до “соль” першої октави, баси від “фа” великої октави до “ре” першої октави.

Найбільш яскраво партія тенорів звучить від “соль” малої октави до “фа” першої октави, у басів робочий діапазон становить від “соль” великої октави до “до” першої октави.

Дуже сильно і насичено звучить унісон чоловічих партій від “сі” малої октави до “ре” першої октави.

Серед басів зустрічаються співаки з дуже низьким голосом. Їх називають баси-профундо, або октавісти. Вони виконують басову партію октавою нижче, надаючи хоровому звучанню глибини та об'єму. Діапазон їх голосу – від “сі-бемоль” контроктави до “соль” малої октави. Голос у верхньому регістрі звучить напружено і тому практикується рідко. Робочий діапазон басів-октавістів від “до” великої октави до “ре, мі” малої октави.

Стилістичні ознаки народної пісні

За структурою народна пісня має одно- чи двочастинну просту куплетну форму. Найчастіше до куплету входять два речення, з яких перше є заспівом, а друге приспівом.

Діапазон народної пісні рідко виходить за межі октави. Мелодико-тематичною основою пісні є натуральні лади, хроматичні звуки вводяться обмежено. Мелодія пісні легко ділиться на фрази, які повторюються в буквальному виді чи секвентному розвитку. Широкого розповсюдження в народних піснях набув паралельно-перемінний лад.

Існує багато прикладів створення різних варіантів мелодій на слова одного тексту. Це пояснюється тим, що здавна народна пісня розповсюджувалась з голосу, від батьків до дітей, з одного села в інше. Такий спосіб виконання мав елемент імпровізації. Це приводило до того, що при повторному виконанні пісні іншими співаками вона мала дещо змінений варіант, який утворювався під впливом багатьох обставин: це і настрої співаків, їх недосконала пам'ять і умови виконання пісні. Звісно, що на вулиці пісні співають інакше, ніж у приміщенні.

З давніх часів у народних піснях присутній принцип варіювання, що утворювався на основі імпровізації з кожним новим виконанням.

Імпровізація є творчий акт, який здійснюється виконавцями під час співу без попередньої підготовки.

Багатоголосся в народній пісні традиційно створюються таким чином: під час співу найбільш музично обдаровані співаки відгалужують свої голоси від головного наспіву вгору або вниз, завдяки чому з'являються нові підголоски: верхній, середній, нижній. На основі їх сполучення утворюється особливий вид поліфонічної фактури – підголосковий. Підголоскове багатоголосся має широке розповсюдження в центральній і східній частині України.

Варіанти гармонічної вертикалі в підголосковій фактурі дуже різноманітні, вони включають:

- акорди терцієвої і нетерцієвої побудови;
- неповні акорди;
- акорди з неакордовими звуками;
- унісонне звучання, або октавні унісони.

Підголоскове багатоголосся має також різні види голосоведення:

- рух голосів паралельними інтервалами (терціями чи секстами);
- вступ голосів по черзі (імітації);
- введення тонічного чи домінантного витриманого звуку, на фоні якого розгортається рух інших голосів.

Види фактури і способи варіювання

Фактурою називають спосіб викладення музичного матеріалу. Таких способів існує п'ять:

1. *Гомофонно-гармонічний* – одночасне сполучення мелодії і акомпанементу.
2. *Гармонічний* – голоси мають акордову вертикаль і однаковий ритмічний малюнок.
3. *Монодичний* – унісонне звучання хорових партій, або виконання мелодії тільки одним голосом.
4. *Поліфонічний* – одночасне сполучення декількох самостійних мелодичних голосів.
5. *Підголосковий* – наявність окремих елементів поліфонічної, монодичної, гармонічної і гомофонно-гармонічної фактури. Основна ознака – наявність самостійних голосів і гармонічної втори у вигляді руху паралельних терцій чи сект.

До способів варіювання тематичного матеріалу, що традиційно склалися в обробках народних пісень з кінця XIX до початку XXI століття можна віднести:

- зміну фактури, або сполучення різних видів музичної фактури;
- зміну тембрового забарвлення, що проявляється в проведенні головного наспіву різними голосами;
- зміну тональності наприкінці пісні, що дає ефект динамічного підйому;
- зміну провідного наспіву, пов'язану з розширенням періоду;
- введення додаткової теми, що зв'язує чи продовжує форму;
- зміну динаміки;
- зміну темпу, чи введення агонічних відхилень;

- тематичну зміну підголосків;
- введення вокалізації, як мелодичної так і гармонічної, на тлі якої виконується головний наспів;
- зміну акомпанементу;
- введення вступу, як вокального так і інструментального, та заключної частини.

Варіаційний принцип обробки втілюється більш глибоко, коли одночасно використовуються декілька засобів зміни музичного матеріалу. Проте не слід забувати, що народна пісня має свої стилістичні ознаки, які небажано порушувати, щоб зберегти той неповторний колорит звучання, притаманний народній пісні.

Початковий етап обробки народної пісні

Першочергова задача керівника хору полягає в тому, щоб підібрати необхідний матеріал. Його можна знайти в друкованих збірниках народних пісень, у збірниках пісень композиторів, які пишуть для співаків з народною манерою співу, чи у народному стилі. Наприклад збірники пісень А. М. Пашкевича, І. М. Сльоти та інших. Можна робити аудіо чи відео записи нових пісень з радіо чи телебачення і потім аранжувати їх для хору. Можна створювати оригінальні мелодії на існуючі народні тексти чи вірші сучасних поетів.

Коли пісня знайдена і є її провідний наспів, треба його гармонізувати, і на цій основі створювати підголоски хорових партій.

Велике значення для обробки народної пісні має вірний вибір тональності. Тональність пісні повинна бути такою, у якій хорові партії звучали б найбільш природно, у зручній теситурі, з повним використанням грудних резонаторів, які є основною ознакою народної манери співу.

У вірному виборі тональності на допомогу стає знання діапазонів хорових партій, регістрів найбільш якісного звучання.

Поряд з вибором тональності визначається і склад виконавців. Обробка народної пісні може бути не тільки для хору, але й для окремих груп: жіночої чи чоловічої, а також для солістів і хору у супроводі оркестру народних інструментів, чи соліста і хору без акомпанементу.

Основна задача хормейстера в процесі обробки народної пісні – максимально мелодизувати хорові партії, щоб вони легко інтонувались і швидко запам'ятовувались співаками.

Приклади варіювання музичного матеріалу

Існує три способи варіювання хорового звучання:

1. Варіанти виконання головного наспіву солістом чи ансамблем солістів.
2. Проведення головної теми окремими партіями чи усім складом хору.
3. Змішані варіанти, коли хор і солісти звучать одночасно.

Варіаційність полягає в чергуванні різних видів хорової звучності під час обробки музичного матеріалу.

Найпростіший вид варіаційності полягає у тому, що заспів виконує соліст, а приспів – хор, або заспів виконує один соліст, приспів інший, а повторення приспіву виконується хором.

Такий прийом характерний для жартівливих пісень-діалогів, коли спочатку заспівує соліст, ніби ставлячи запитання, потім йому відповідає солістка, а хор повторює варіант відповіді... (українська народна пісня “Ой підемо, жінко”)

Часто використовується прийом одночасного співу двох солістів, партії яких звучать в терцію чи сексту (А. Пашкевич “Мамина вишня”, обробка української народної пісні А. Авдієвського “Цвіте терен”).

У пісні “Мати сіяла сон” перший і другий куплети заспіває дует солістів, а в третьому куплеті головну тему заспіває чоловіча група хору. Такий прийом сприяє зміні тембрового колориту і динамічному зростанню, яке досягає кульмінації в кінці пісні на словах “Щоб і вам сонячно!”

Приклади варіантів другого виду хорового звучання можна розглянути в обробці народної пісні “Ой нагорі цигани стояли”.

У першому куплеті починає заспів басова партія, у другій фразі до них додається партія тенорів з верхнім підголоском (такти 3–6).

Третій куплет починає партія сопрано, потім до неї додаються партія альтів і партія тенорів (такти 23–26).

Четвертий куплет починає партія тенорів, до якої приєднується партія басів (такти 33–36).

Шостий куплет знову заспіває партія басів, до якої, крім партії тенорів, у другій фразі приєднуються партії сопрано і альтів. В цій фразі вводиться також витриманий тонічний звук у партії басів (такти 53–56).

Подібний варіант має і заспів п’ятого куплета, у якому починає партія сопрано, потім до неї приєднується партія альтів і партія тенорів з витриманим тонічним звуком (такти 43–46).

В цих прикладах показані прийоми тембрової варіації хорового звучання, до яких долучаються динамічні та фактурні зміни.

У пісні “Свяtkова” широку ліричну мелодію в першому і другому куплеті заспівають жіночі хорові партії в терцію (такти 19–26). Цей прийом терцієвої втори характерний для українських народних пісень.

Заспів третього куплета починається всім складом хору, чим підкреслюється святковість, піднесеність емоційного стану (такти 58–65).

До третього виду хорового звучання можна віднести приклади обробок народних пісень: А. Авдієвського “Цвіте терен” та І. Бідака “На Івана Купала”.

У першому прикладі – дует солістів, а в другому – солістка ведуть заспів на тлі гармонічної вокалізації хору, який виконує допоміжну функцію.

Такий же прийом використовують А. Пашкевич у пісні “Степом, степом”, А. Авдієвський у “Колисковій”.

У пісні “Мати сіяла сон”, починаючи з другого куплету, хорові фрази доповнюють головну тему, яку виконує дует солістів, то у вигляді додаткового самостійного підголоску в жіночих партіях (такти 71–76), то у вигляді коротких гармонічних, мелодекламаційних фраз хору, що підсилює загальний динамічний стан (такти твору 77–100).

Прийом, який застосований у пісні “Мати сіяла сон”, має назву рефрену. Спочатку додаткова тема проходить у вступі, де її на тлі оркестру вокалізує дует солістів. Вона має м’який, ніжний, світлий характер, це образ матері, яка добротою і світлом своєї душі зігріває, виховує не тільки своїх дітей, але й несе тепло і радість іншим людям. Велична сила добра і любові – головна музична думка цієї пісні, її емоційно-художній зміст. Вдруге ця тема також проходить вокалізом у дуеті солістів після другого куплету (такти 101–117), втретє тема проходить після третього куплету в оркестровому виконанні (такти 162–178). І в останнє тема-рефрен звучить у хоровому та оркестровому виконанні як закінчення пісні, підкреслюючи її головний зміст (“Щоб і вам сонячно!”).

Тут тема проходить в розширеному варіанті і з модуляцією на велику секунду вгору (такти 224–260). Ця додаткова тема з’єднує форму пісні, сприяє наскрізному розвитку. Її варіаційність проявляється у зміні тембрового звучання (спочатку солісти, потім оркестр, потім хор з оркестром), у тональній співставленні, в розширенні теми, на основі розробки окремих елементів, у динамічному наростанні хорового та оркестрового звучання.

РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО СТВОРЕННЯ ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНеМЕНТУ ДЛЯ ХОРУ ТА СОЛІСТІВ

Особливості аранжування пісенного супроводу

У цьому розділі розглядаються особливості аранжування інструментального супроводу для хору та солістів, який виконує оркестр народних інструментів.

Аранжування передбачає значну свободу в обробці музичного матеріалу, порівняно з інструментовкою та перекладенням, так як зазвичай аранжувальник має справу лише з конкретною темою пісні, або з клавіром твору. По цьому аранжувальник повинен мати творчу фантазію, знати основи музичної форми, гармонію.

Насамперед, необхідно виявити особливості аранжування пісенного супроводу.

Безпосередній роботі над аранжуванням передують складання загального плану інструментовки:

1. Склад оркестру народних інструментів;
2. Тональність (вибір тональності залежить від теситури хорової партії);
3. Загальні форми супроводу та засоби переробки мелодичного та гармонічного матеріалу;
4. Орієнтовна структура супроводу (музична форма і прийоми розвитку музичного матеріалу);
5. Конкретні музично-виражальні засоби і виконавські прийоми, що сприяють найбільш повному розкриттю образно-емоційного змісту пісні.

Складним завданням, яке постає перед аранжувальником, є вибір конкретного твору: чи достатньо буде виконувати транскрипції народної творчості, або включити до репертуару обробки пісень, які продовжують традиції музичного фольклору і можуть “осучаснити” народну тему ритмами, гармонією, прийомами розвитку, типовими для сучасної естрадної музики.

Визначаючим критерієм вибору твору для аранжування хорового супроводу повинна бути близькість його змісту до народної творчості (тематизм, прийоми його розвитку, наявність особливої колористичної сфери в інструментовці, можливості виконавських засобів, прийомів гри на народних інструментах).

Вибір твору також пов'язаний з нестабільністю складу народного оркестру. Кожен окремо взятий оркестр має різний набір інструментів, який може залежати від регіону, де існує колектив, матеріального забезпечення закладу культури чи освіти, у якому працює цей оркестр.

Кількісний склад оркестру постійно змінюється у зв'язку з плинністю учасників колективу. Замість групи балалайок можуть використовуватись гітари (акустичні). Слабким місцем у самодіяльних оркестрах є домрова група. У зв'язку з цим аранжування треба робити з розрахунком сховати ці недоліки, наприклад, партії домрової групи дублювати баянами при виконанні мелодійного матеріалу.

Безумовно, невід'ємну частину репертуару будь-якого народно-оркестрового колективу як професійного, так і самодіяльного (а самодіяльного перш за все) складає акомпанемент для солістів та хору. Це бувають і народні пісні, і оригінальні твори, які написані для народного хору як професійними композиторами, так і аматорами, до яких створюються аранжування, враховуючи кількість учасників оркестру, рівень їх підготовки, а також склад інструментів, що є у наявності.

Фактура оркестрового супроводу

Вибір інструментального супроводу зумовлений складом виконавців. Великий склад оркестру супроводжує великий колектив чи зведений хор, а камерний склад чи інструментальний ансамбль супроводжує солістів чи вокальний ансамбль.

Партія хору, солістів та акомпануюча партія складають одне ціле, органічно пов'язане єдиними музичними образами.

У залежності від особливостей фактури, супроводи розподіляються на три групи: гармонічні, гармонічні з елементами поліфонії та поліфонічні.

Гармонічний супровід буває трьох видів:

- а) преривний;
- б) фігураційний;
- в) фігураційно-пульсуючий.

Структуру музичних творів складають найрізноманітніші побудови, що мають відповідні композиційні функції. Крім експозиції, розробки та заключної частини є допоміжні музичні побудови – вступ, програш, зв'язка, каденція, кода тощо. В переважній більшості творів такі допоміжні побудови, як і гармонічний фон, доручаються оркестру.

За художньою виразністю супроводи можна розподілити на “прозорі” та “насичені”.

Приклад прозорого супроводу: “Ой на горі цигани стояли” (дод. 2 цифр 1; 3).

Приклад насиченого супроводу: “Святкова” (дод. 3), “Мати сіяла сон” (дод. 1).

Супровід зображального характеру буває у творах, де передаються: подих вітру, шум лісу, бурління струмків, дзвін, гуркіт тощо.

Він неначе ілюструє “розповідь” хору (дод. 3, вступ, цифра 6).

У багатьох хоровах творах зі складним образним змістом супровідна партія несе смислове навантаження, рівноцінне хоровій. Співвідношення партій будується за принципом взаємодоповнення та конфліктності. Принцип взаємодоповнення полягає в тому, що партії хору оркестру при всій відмінності знаходяться у певній рівновазі.

Конфліктність між хором та оркестром досягається контрастністю фактури, регістрів, динаміки та тембрів.

Визначаючим критерієм у виборі того чи іншого виду фактури супроводу може бути насиченість хорової партитури (чим камерніше виклад хорової партії, тим прозоріше інструментальний супровід та навпаки), структура всієї вокальної партії:

1. Заспів – солісти, приспів – хор;
2. Заспів – хор, приспів – солісти;
3. Заспів та приспів – хор;
4. Два куплети: заспів – солісти, приспів – хор, весь третій куплет – хор.

Також має значення теситура хорової партії.

Стислі форми супроводу можна використовувати при повторях кількох куплетів, розгорнуті – у піснях з багатокуплетною структурою, де необхідно зробити 2–3 варіанти аранжування, застосовувати їх по чергово, ставлячи в залежність від змісту літературного тексту (дод. 2, 3), а також у піснях з наскрізним розвитком, музично-змістовною драматургією, де недоречна стисла форма.

Аранжування інструментальних епізодів

Розглянемо види оркестрових епізодів (вступ, зв'язки між куплетами, кода). Вже при аранжуванні вступу слід використати такі музично-виражальні оркестрові засоби, котрі дозволять хору (солісту) органічно і вільно ввійти в загальний контекст пісні. При цьому необхідно вра-

ховувати діапазон, нюанс (динаміку) і літературний зміст першого куплету вокального твору. Покажемо це на прикладі пісні Г. Савенка “Святкова” (додаток 3).

Перший куплет (1 цифра) виконує жіночий хор у середньому регістрі в нюансі форте. Слова пісні, мажорна тональність характеризують життєрадісний та святковий настрій. Звідси вибір:

- а) складу оркестру (тутті),
- б) насиченої фактури, включаючи всі його складові елементи і використовуючи діапазон максимально (дублювання тощо),
- в) нюанс форте.

Зовсім інше спостерігаємо у вступі до української народної пісні “Ой на горі цигани стояли” (дод. 2, такти 1 і 2). Спокійний характер першого куплету, середній та низький регістри в куплеті (чоловіча група хору), нюанс мецо-форте потребують мінімуму оркестрових засобів. Це балалайки: контрабас, секунда і альт – група акомпанементу. Баян I виконує мелодичну фігурацію (варіації), а домра I, II – оркестрову педаль. Цей варіант інструментовки створює прозоре звучання оркестру (в нюансі мецо-форте).

Вступи розрізняють як за формою, так і за змістом. В одних випадках це більш-менш розгорнуті, закінчені побудови (дод. 1, дод. 3), в інших – всього декілька тактів, а іноді звуків, що вводять в загальну атмосферу пісні (дод. 2)

Зміст розгорнутих форм вступу може бути різним. На практиці найбільш поширені вступи, в яких за основу покладений тематичний, вокальний матеріал (приспів пісні, або її окремі інтонаційні звороти (дод. 1). Крім того, вступи можуть носити нейтральний характер, тобто тематично та інтонаційно вони не пов’язані з вокальною партією (дод. 2). В таких випадках якість музичного матеріалу визначається рівнем художнього смаку аранжувальника, його вмінням підготувати “музичне підґрунтя” для органічного введення вокалу.

Іноді вступи побудовані на загальних формах руху. Домінуюча роль в таких випадках належить ритму та гармонії. Зазвичай це невеличкі вступи (2–4 такти), які визначають темп, динаміку, характер виконуваного вокального твору (дод. 2). Іноді зустрічаються комбіновані форми вступів.

Інструментальні епізоди, що використовуються в аранжуванні пісень для народного хору, частіше за все пов’язані з темою пісні (програш на матеріалі приспіву, вступу і т. п.). Вибір складу в епізоді залежить, по-перше, від музично-виражальних й інструментально-технічних сторін матеріалу, що передують епізоду, по-друге – від змісту викладу наступної хорової партії.

Так, наприклад, у пісні “Святкова” (дод. 3) оркестровий програш між другим та третім куплетами (цифра 5) побудований на матеріалі вступу в його скороченому варіанті. Другий куплет закінчується в нюансі форте. Оркестр спочатку продовжує своє соло з цією ж динамікою, але в третьому такті (цифра 5) відбувається різка зміна динаміки (sp), а потім поступове крещендо, яке підготовлює вступ хору на форте з наступною кульмінацією.

А ось у пісні “Мати сіяла сон” оркестровий (цифра 10) програш хоч також побудований на матеріалі вступу, але носить “технічний” характер. Він дає змогу “відпочити” солістам і хору та урізноманітнює музичну тканину твору. Динамічно цей оркестровий програш контрастує як з попереднім, так і з наступним куплетами і виконується в нюансі форте.

З вище описаного зрозуміло, що головне завдання для аранжувальника полягає в тому, щоб досягти відповідності змісту інструментальних епізодів загальному настрою та характеру вокальної музики.

Заключний інструментальний розділ (кода) покликаний затвердити загальну ідею музичного твору. Вибір засобів для її втілення залежить перш за все від теситури хорової партії. В залежності від закінчення пісні аранжувальник варіює коду. В багатьох народних піснях можна використовувати одночасно закінчення хорової та оркестрової партії (дод. 2).

Аранжувальник також може створити додатковий інструментальний епізод, побудований на інтонаціях пісні, покликаний підтримати хор у заключних довготривалих акордах та логічно за-

вершити форму. Так, у пісні “Святкова” (дод. 3) у кодї (цифра 10) хор витримує акорд протягом дев’яти тактів, оркестр в цей час виконує інструментальний програш, побудований на переспіві двох фраз вступу. При цьому оркестр грає велике кресендо та доводить звучання до трьох форте. Цей епізод ставить заключну крапку у створенні урочистої атмосфери.

Вибір тональності та динаміка акомпаніменту

Вибір тональності пісні диктується необхідністю створення найбільш сприятливих умов для звучання хору та солістів. У той же час, “зручна” для хору тональність може бути не зовсім “зручною” для окремих інструментів оркестру. Тональності з великою кількістю бемолів створюють додаткові технічні незручності, пов’язані зі строем, особливо струнних інструментів. Запобігти цьому можна шляхом спрощення партій струнних інструментів, віддавши технічно складні та рухливі місця баянам. Але, не зважаючи на труднощі, що виникають, пріоритет у виборі тональності залишається за хором та солістами.

Сила звучання інструментального супроводу повинна бути такою, щоб забезпечувалось необхідне динамічне співвідношення між голосом та супроводом протягом їх спільного звучання. Якщо відбувається поступове підвищення динамічного рівня хору, то підтримка може створюватися не тільки посиленням динаміки звучання супроводу, але і поступовим введенням в музичну тканину більшого числа інструментів (дод. 2, цифра 1; 2). Таким чином, ступінь насиченості звучання супроводу може бути різним, в залежності від участі повного чи неповного складу оркестру.

При аранжуванні необхідно також враховувати умови, в яких буде проходити виступ: в закритому приміщенні чи просто неба, із застосуванням звукопідсилюючої апаратури чи без неї. Слід зауважити:

1. Якщо виступ буде проходити із застосуванням звукопідсилюючої апаратури, як для хору так і для оркестру, музичний супровід повинен бути насиченим, але рівень динамічного співвідношення між хором та оркестром повинен зберегтися.
2. Насичене звучання супроводу бажано створювати і тоді, коли виступ проходить просто неба, так як відбувається розсіювання звуку, яке призводить до дисбалансу між хором та оркестром.
3. Під час виступу, як у закритому приміщенні, так і просто неба, без застосування звукопідсилюючої апаратури звучання інструментального супроводу повинно бути на один нюанс тихіше від хору.

Таким чином, насиченість і повнозвучність інструментального супроводу досягається шляхом широкого застосування дублювання на максимально можливому рівні (але без форсування можливостей інструментів). Послабити звучання без переробки партитури можливо виключенням або скороченням тих чи інших інструментальних засобів, або зменшенням динамічного рівня супроводу.

Види інструментального супроводу

У практиці аранжування частіше за все використовуються наступні види інструментального супроводу:

1. **Супровід з дублюванням хору.** Протягом всього звучання хорової партії дублюється в оркестрі тими чи іншими інструментами.
2. **Супровід без дублювання вокалу або самостійний супровід.** Мелодія пісні виконується тільки хором, а інструментальні засоби спрямовуються на викладення різних елементів музичної тканини супроводу.

3. Комбінований або мішаний супровід. У відповідності з творчим задумом аранжувальника використовуються перший та другий види супроводу.

Перший вид супроводу частіше за все використовується на початку роботи з колективом, коли його репертуар не має технічних складнощів. Крім того мелодія, що співпадає з хоровою сольною партією, швидше лягає на слух та запам'ятовується.

Розглянемо ці три види аранжування на прикладах. Характерною особливістю першого виду інструментального супроводу (з дублюванням вокалу) є те, що в ньому викладення основної мелодії пісні доручається не тільки хору чи солістам, але й одночасно інструментальним засобам.

У *1 цифрі* (додаток 2) мелодія в оркестрі дублюється альтовими та теноровими домрами на октаву вище, а у приспіві (*2 цифра*) до них приєднуються перші та другі домри, на октаву вище за хор, та другий баян в унісон з хором. З цих прикладів зрозуміло, що дублювання хору забезпечує необхідний рівень динамічного співвідношення між голосами й інструментальним супроводом. Крім того дублювання хорової партії в оркестрі допомагає досягти кульмінації наприкінці приспіву (останні два такти другої цифри).

Такий супровід підтримує і посилює партію хору чи соліста, підкреслює її смислове значення, створює насичене звучання.

В музиці урочистого характеру дублюючій супровід є одним із основних виражальних засобів (дод. 3, цифр 3).

У цього виду аранжування, однак, є і негативний бік. Дублювання хору в оркестрі в унісон якоюсь мірою позбавляє (особливо солістів) тембрової самостійності. Особливо це стосується хорових вокалізів.

Отже, дублювання хору краще здійснювати на октаву, іноді на дві вище хорової партії. В деяких випадках дублювання партій жіночої групи хору може здійснюватись октавою нижче. Але головне: звучання оркестру завжди повинно бути динамічно збалансовано зі звучанням хору. При аранжуванні акомпанементу хору, особливо в тих випадках, коли крім хору є ще і солісти, практика віддає перевагу оркестровому супроводу без дублювання вокалу. Такий вид супроводу дає аранжувальнику можливість широко використовувати інструментальні засоби для створення більш розвинутої побудови. Тут можуть застосовуватись елементи поліфонії, створені автором, імпровізаційні соло окремих інструментів, а також короткі мелодичні або ритмогармонічні репліки, які звучать в цезурах хорової партії (так звані “заповнення”).

Самостійний супровід не передбачає подвоєння хорових партій. Він несе ідейно-художнє навантаження у творі, відтіняє та збагачує хорове звучання різноманітністю гармонічних, поліфонічних і тембрових барв.

Крім того, до елементів такого супроводу входять “педальовані” звуки, які відтворюють ефект наповненості звучання.

Приклад самостійного супроводу знаходимо в пісні “Мати сіяла сон” (цифри 1–14), у якій використовуються такі елементи оркестрової фактури як “педаль”, фігурація, контрапункт, різного роду “заповнення”. В акомпанементі народних пісень зазвичай використовується такий вид оркестрової фактури як мелодична фігурація у вигляді варіацій.

Мішаний супровід характеризується поєднанням (почерговим або одночасним) елементів обох згаданих вище типів акомпанементу.

Характерною особливістю комбінованого супроводу є чергування супроводу з дублюванням хору та супроводу без дублювання. Протягом всього звучання хорової партії окремі її фрагменти можуть супроводжуватись оркестровим дублюванням, інші – без дублювання. Такий вид аранжування – це засіб досягнення певної художньої виразності, особливо в тих випадках, коли дублювання хору застосовується як підтримка хорового звучання до та під час кульмінації (дод. 1, цифра 5; 14; 16).

Необхідно відзначити, що цей вид супроводу має широке застосування в піснях, що складаються із заспіву та приспіву. Зазвичай у таких випадках у заспіві супровід аранжується без дублювання хору (соліста), а в приспіві – з дублюванням (дод. 2, цифри 5; 6).

Велике значення для аранжувальника у виборі необхідних прийомів має можливість прослуховування творів у звучанні конкретного оркестру, особливо разом з хором і солістами.

Під час вибору та застосування прийомів аранжування потрібно обов'язково враховувати характер, художньо-образний зміст та стилістичний напрям пісні. Вірне та доцільне використання різних прийомів, ретельний відбір інструментальних засобів для кожного конкретного випадку – умови для найбільш повного втілення змісту оригінала засобами оркестру. Застосування будь-яких прийомів аранжування заради них самих, у відриві від змісту, характеру та стилю пісні, ніколи не дасть позитивних результатів. Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що незалежно від поглядів та смаків різних аранжувальників, мистецтво аранжування ставить перед ними вимоги – зберегти основні риси авторського оригіналу або “народності” пісні та досягти яскравого, художньо-переконливого звучання в оркестрі. Закономірним наслідком такого підходу буває нова якість, новий характер, нова виразність твору. Кінцевий результат та художня завершеність залежать від ступеню обізнаності, ідейної переконливості, естетичних поглядів аранжувальника, його хисту, майстерності, винахідливості та творчої фантазії.

Рекомендована література

1. *Бичков В.* Аранжування акомпаніменту для оркестрів і ансамблів російських народних інструментів. – М., 1988.
2. *Брацлавський Д.* Аранжування супроводу вокалу для інструментальних ансамблів. – М., 1983.
3. *Гуменюк А.* Український народний хор. – К., 1969.
4. *Іваницький А. І.* Українська народна музична творчість. – К., 1990.

Мати сіяла сон

муз. Г. Савенка
сл. Б. Олійника
інстр. А. Моссева

Tempo di valso

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

- Баян 1**: Treble clef, 3/4 time. Starts with a melodic line in *pp*, featuring triplets in the final measure, and ends in *ff*.
- Баян 2**: Treble clef, 3/4 time. Accompaniment with chords, starting in *pp* and ending in *ff*.
- Балалайки Секунда**: Treble clef, 3/4 time. Chordal accompaniment, starting in *pp* and ending in *ff*.
- Балалайки Альт**: Treble clef, 3/4 time. Chordal accompaniment, starting in *pp* and ending in *ff*.
- Балалайки Контрабас**: Bass clef, 3/4 time. Chordal accompaniment, starting in *pp* and ending in *ff*.
- Солісти**: Treble clef, 3/4 time. Rested throughout, with a final chord in *f* and the instruction "А..." below.
- Сопрано Альти**: Treble clef, 3/4 time. Rested throughout.
- Тенори Баси**: Bass clef, 3/4 time. Rested throughout.
- Домри Пріма 1**: Treble clef, 3/4 time. Sustained chords, starting in *pp* and ending in *ff*.
- Домри Пріма 2**: Treble clef, 3/4 time. Sustained chords, starting in *pp* and ending in *ff*.
- Домри Тенори**: Treble clef, 3/4 time. Sustained chords, starting in *p* and ending in *ff*.

6

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Соло

С.
А.

Т.
Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

Detailed description: This is a musical score for a string quartet and a solo violin. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The instruments are labeled on the left: Б-н 1 (Violin I), Б-н 2 (Violin II), Бл. Сек. (Viola), Бл. Альт (Violin), Бл. К-бас (Cello), Соло (Solo Violin), С. А. (Violin), Т. Б. (Cello), Д. Пр. 1 (Violin), Д. Пр. 2 (Violin), and Д. Тен. (Violin). The score consists of 12 measures. The Solo Violin part features a melodic line with a long slur over the first six measures and a shorter slur over the last six. The string quartet parts provide harmonic support with various textures, including chords and moving lines. The Solo Violin part is marked with a '6' at the beginning, indicating a sixteenth note. The string parts are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics. The Solo Violin part is marked with 'p' and 'f' dynamics. The string parts are marked with 'p' and 'f' dynamics. The Solo Violin part is marked with 'p' and 'f' dynamics. The string parts are marked with 'p' and 'f' dynamics.

12

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

12

Соло

С.
А.

Т.
Б.

12

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

1

19

Б-н 1 *mf*

Б-н 2 *mp*

Бл. Сек. *pp* *mp*

Бл. Альт *pp* *mp*

Бл. К-бас *mp*

Соло *mf*

Ма-ти сі-я-ла сон під мо-

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен. *mp*

26

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Соло

їм вік - ном, а вро - див со-няш - ник, а вро - див со-няш

С.
А.

Т.
Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

pp

pp

pp

33

Б-н 1

mf *p*

Б-н 2

p

Бл. Сек.

p

Бл. Альт

p

Бл. К-бас

p

33

Соло

ник, а вро - див со - няш - ник. I те - пер хоч бу -

С.
А.

Т.
Б.

33

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

②

40

Б-н 1

mf

Б-н 2

40

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

40

Соло

ран, хоч бу - р'ян, чи ту - ман, - а ме -

С.
А.

Т.
Б.

40

Д. Пр. 1

mp

Д. Пр. 2

mp

Д. Тен.

mp

47

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

47

Соло

ні со-няч - но, а ме - ні со-няч - но.

С.
А.

Т.
Б.

47

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

І те - пер хоч бу -

3

54

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

54

Соло

С.
А.

ран, хоч бу - р'ян, чи ту - ман, а ме -

Т.
Б.

54

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

61

Б-н 1 *ff*

Б-н 2 *ff*

Бл. Сек. *f*

Бл. Альт *f*

Бл. К-бас

61

Соло

С. А. ні со-няч но, а ме-ні со-няч но.

Т. Б.

Д. Пр. 1 *ff*

Д. Пр. 2 *ff*

Д. Тен. *ff*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 61-65. It features a piano (Б-н 1 and 2) playing a melodic line with a forte (ff) dynamic. The strings (Бл. Сек., Бл. Альт, Бл. К-бас) provide harmonic support with a forte (f) dynamic. A soloist (Соло) has a rest in measure 61. The vocal soloists (С. А. and Т. Б.) sing the lyrics 'ні со-няч но, а ме-ні со-няч но.' in measures 62-65. The woodwinds (Д. Пр. 1, Д. Пр. 2, Д. Тен.) play a melodic line with a forte (ff) dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

68
Б-н 1

tr

Б-н 2

tr

68
Бл. Сек.
Бл. Альт
Бл. К-бас

68
Соло

Ма-ти сі - я - ла льон під мо - їм вік - ном,

С.
А.
Т.
Б.

Сі - я - ла ма - ти льон

68
Д. Пр. 1
Д. Пр. 2
Д. Тен.

tr

tr

tr

75

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

75

Соло

а зійш - ло по - лот - но, а зій - шло по - лот - но, а зій -

С.
А.
Т.
Б.

під вік - ном зій - шло, зій - шло,

75

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

81

Б-н 1 *f*

Б-н 2 *f*

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

81

Соло

ШЛО ПО - ЛОТ - НО. І те - пер хоч я -

С. А.

а зій - шло ПО - ЛОТ - НО.

Т. Б.

81

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

5

87

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Соло

ри, хоч віт - ри крізь бо - ри, а я

С. А.

Хоч я - ри крізь бо - ри

Т. Б.

87

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

94

Б-н 1

Б-н 2

94

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

94

Соло

йду все од - но, а я йду все од - но.

С. А.

я йду все од - но.

Т. Б.

94

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

⑥

101

Б-н 1 *ff*

Б-н 2 *f*

Бл. Сек. *f*

Бл. Альт *f*

Бл. К-бас *f*

Соло *A...*

С.
А.

Т.
Б.

101

Д. Пр. 1 *ff*

Д. Пр. 2 *ff*

Д. Тен. *ff*

108

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

108

Соло

С.
А.

Т.
Б.

108

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

7

115

Б-н 1 *p*

Б-н 2 *tr*

Бл. Сек. *p*

Бл. Альт *p*

Бл. К-бас *p*

Соло

С. А.

Т. Б.

Ма-ти сі-я-ла сніг, щоб він

Д. Пр. 1 *tr*

Д. Пр. 2 *tr*

Д. Тен. *tr*

8

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Соло

че, а ме - ні за пле - чем журав-

С.
А.

Сі - - че, а ме ні за-пле чем

Т.
Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

143

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

143

Соло

лі жу-рав - лять, жу - рав - лі жу - рав - лять.

С.
А.

жу - рав - лі жу - рав - лять. І хоч

Т.
Б.

143

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

9

149

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Соло

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

сі-чень сі че, а ме ні за пле-чем

163

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

163

Соло

С.
А.

Т.
Б.

163

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

169

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

169

Соло

С.
А.

Т.
Б.

169

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

This musical score page contains measures 169 through 174. The instruments are arranged as follows: Piano (Б-н 1 and 2), Woodwinds (Бл. Сек., Бл. Альт, Бл. К-бас), Solo (Соло), Chorus (С. А., Т. Б.), and Double Basses (Д. Пр. 1, Д. Пр. 2, Д. Тен.). The piano part features a melodic line with slurs and ties. The woodwinds and strings provide harmonic support with chords and sustained notes. The solo and chorus parts are mostly rests, indicating they are not active in these measures. The double basses play a steady, low-frequency accompaniment.

183

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

183

Соло

є - му вік - ні не о - пав со - няш - ник, не о - пав со - няш -

С. А.

Не о - пав, не о -

Т. Б.

183

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

190

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Соло

ник, не о - пав со - няш - ник. Я не -

С. А.

пав, не о - пав со - няш - ник.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

12

196

Б-н 1 *f*

Б-н 2

Бл. Сек. *mf*

Бл. Альт *mf*

Бл. К-бас *mf*

Соло

су його в світ, щоб не тільки ме - ні,

С. А. Не - - - су, щоб не тільки ме -

Т. Б.

Д. Пр. 1 *f*

Д. Пр. 2 *f*

Д. Тен. *f*

202

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

202

Соло

щоб і вам со-няч - но, щоб і

С.
А.
ні, щоб і вам

Т.
Б.

202

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

13

208

Б-н 1 *mf*

Б-н 2 *mp*

Бл. Сек. *mf*

Бл. Альт *mf*

Бл. К-бас *mf*

Соло

вам со-няч - но. Я не - су

С. А. со - няч - но. Я не - су йо-го в світ, щоб не тільки ме-

Т. Б.

Д. Пр. 1 *p*

Д. Пр. 2 *p*

Д. Тен. *p*

222

Б-н 1

Б-н 2

222

Бл. Сек.

Бл. АЛТ

Бл. К-бас

222

Соло

со - няч - но. Щоб і вам со-няч - но,

С. А.

со - няч - но. Щоб і вам

Т. Б.

Щоб і вам со-няч - но,

222

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

228
Б-н 1

ff

Б-н 2

ff

228
Бл. Сек.

f

Бл. Альт

f

Бл. К-бас

f

228
Соло

щоб і вам со-няч - но. Щоб і

С.
А.

со - няч - но.

Т.
Б.

щоб і вам со-няч - но. Щоб і

228
Д. Пр. 1

ff

Д. Пр. 2

ff

Д. Тен.

ff

239

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

239

Соло

Щоб і вам со-няч-но, щоб і вам со-няч-но, щоб і вам

С. А.

но. Щоб і вам со-няч-но, щоб і вам со-няч-но, щоб і вам

Т. Б.

Щоб і вам со-няч-но, щоб і вам со-няч-но, щоб і вам

239

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

16

245

Б-н 1

Б-н 2

245

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

245

Соло

со - няч - но, Щоб і вам со - няч - но,

С. А.

со - няч - но, Щоб і вам со - няч - но,

Т. Б.

со - няч - но, со - няч - но, со - няч - но.

245

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

250

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

250

Соло

щоб і вам со - няч - но, щоб і вам со - няч - но,

С. А.

щоб і вам со - няч - но, щоб і вам со - няч - но,

Т. Б.

250

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. Тен.

Ой на горі цигани стояли

Українська народня пісня

обр. Г. Савенка
інстр. А. Мосєєва

Allegretto

1

Баян 1
mf

Баян 2

Балалайки
Секунда
mf

Балалайки
Альт
mf

Балалайки
Контрабас
mf

Сопрано
Альти

Тенори
Баси
f

Ой на го - рі

Домри
Пріма 1
mf

Домри
Пріма 2
mf

Домри
Альти
mf

Домри
Тенори
mf

4

Б-н 1

tr

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

С.
А.

Т.
Б.

mf

ой на го - рі ци - га - ни сто - я - - ли.

ци - га - ни со - я - - ли,

4

Д. Пр. 1

tr

Д. Пр. 2

tr

Д. А.

Д. Тен.

②

7

poco a poco cresc.

Б-н 1 *pp*

Б-н 2 *pp* *poco a poco cresc.*

Бл. Сек. *pp* *poco a poco cresc.*

Бл. Альт *pp* *poco a poco cresc.*

Бл. К-бас *p* *pp* *poco a poco cresc.*

С. А. Сто - я-ла, ду-ма-ла *pp* *poco a poco cresc.* ци - га-ночка мо-ло-да, сто - я-ла, ду - ма-ла

Т. Б. *pp* *poco a poco cresc.*

poco a poco cresc.

Д. Пр. 1 *pp* *poco a poco cresc.*

Д. Пр. 2 *pp* *poco a poco cresc.*

Д. А. *pp* *poco a poco cresc.*

Д. Тен. *pp* *poco a poco cresc.*

10

Б-н 1 *ff*

Б-н 2 *ff*

Бл. Сек. *f*

Бл. Альт *f*

Бл. К-бас *ff*

С. А.

ци - га - ноч - ка мо - ло - да, ци - га - ноч - ка мо - ло - да.

Т. Б.

10

Д. Пр. 1 *ff*

Д. Пр. 2 *ff*

Д. А. *ff*

Д. Тен. *ff*

3

Б-н 1

Б-н 2

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

mf

f

mf

mf

mf

mf

о - дин ци - ган не п'е, не гу - ля - е.

О - дин ци - ган не п'е, не гу - ля - е,

4

17

Б-н 1 *pp* *poco a poco cresc.*

Б-н 2 *pp* *poco a poco cresc.*

Бл. Сек. *pp* *poco a poco cresc.*

Бл. Альт *pp* *poco a poco cresc.*

Бл. К-бас *p* *poco a poco cresc.*

С. А. *p* Сто - я-ла, ду-ма-ла ци - га-ночка мо-ло-да, сто - я-ла, ду - ма-ла

Т. Б. *p* *poco a poco cresc.*

Д. Пр. 1 *pp* *poco a poco cresc.*

Д. Пр. 2 *pp* *poco a poco cresc.*

Д. А. *pp* *poco a poco cresc.*

Д. Тен. *pp* *poco a poco cresc.*

20

Б-н 1 *ff*

Б-н 2 *ff*

Бл. Сек. *f*

Бл. Альт *f*

Бл. К-бас *ff*

С. А. *ff*
 ци - га - ноч - ка мо - ло - да, ци - га - ноч - ка мо - ло - да.

Т. Б. *ff*

Д. Пр. 1 *ff*

Д. Пр. 2 *ff*

Д. А. *ff*

Д. Тен. *ff*

5

23

Б-н 1 *pp*

Б-н 2 *pp*

Бл. Сек. *pp*

Бл. Альт *pp*

Бл. К-бас *p*

С. А. *mf*

Він ци-ган - ку свою ви-гляда - є, він ци-ган - ку свою ви-гляда - є.

Т. Б. *mf*

23

Д. Пр. 1 *pp*

Д. Пр. 2 *pp*

Д. А. *pp*

Д. Тен.

6

27

Б-н 1

pp

cresc.

Б-н 2

pp

cresc.

Бл. Сек.

pp

cresc.

Бл. Альт

pp

cresc.

Бл. К-бас

p

pp

cresc.

С. А.

pp

cresc.

Т. Б.

pp

cresc.

Д. Пр. 1

pp

cresc.

Д. Пр. 2

pp

cresc.

Д. А.

pp

cresc.

Д. Тен.

pp

cresc.

Сто - я-ла, ду-ма-ла ци - га-ноч-ка мо-ло-да, сто - я-ла, ду - ма-ла

7

33

Б-н 1

Б-н 2

33

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

С.
А.

Ой, ци-ган - ко, я-ке в тебе го - ре? Ой, ци-ган - ко, я-ке в тебе го - ре?

Т.
Б.

33

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

33

Д. А.

Д. Тен.

8

37 *pp* *cresc.*

Б-н 1

pp *cresc.*

Б-н 2

37 *pp* *cresc.*

Бл. Сек.

pp *cresc.*

Бл. Альт

pp *cresc.*

Бл. К-бас

p *cresc.*

С. А.

p *cresc.*

Сто - я-ла, ду-ма-ла ци - га-ночка мо-ло-да, сто - я-ла, ду - ма-ла

Т. Б.

p *cresc.*

37 *pp* *cresc.*

Д. Пр. 1

pp *cresc.*

Д. Пр. 2

pp *cresc.*

37 *pp* *cresc.*

Д. А.

pp *cresc.*

Д. Тен.

pp

40

Б-н 1 *ff*

Б-н 2 *ff*

Бл. Сек. *f*

Бл. Альт *f*

Бл. К-бас *ff*

С. А. *ff*

ци-га-ноч-ка мо-ло-да, ци - га - ноч ка мо - ло - да.

Т. Б. *ff*

Д. Пр. 1 *ff*

Д. Пр. 2 *ff*

Д. А. *ff*

Д. Тен. *ff*

10

47

Б-н 1 *pp* *cresc.*

Б-н 2 *pp* *cresc.*

Бл. Сек. *pp* *cresc.*

Бл. Альт *pp* *cresc.*

Бл. К-бас *p* *cresc.*

С. А. *pp* *cresc.*

Т. Б. *pp* *cresc.*

47

Д. Пр. 1 *pp* *cresc.*

Д. Пр. 2 *pp* *cresc.*

Д. А. *pp* *cresc.*

Д. Тен. *pp*

Сто - я - ла, ду - ма - ла ци - га - ночка мо - ло - да, сто - я - ла, ду - ма - ла

Detailed description: This is a page of a musical score, page 68, numbered 10 in a circle at the top. It contains ten staves of music. The first five staves are for woodwinds: Flute 1 (Б-н 1), Flute 2 (Б-н 2), Clarinet (Бл. Сек.), Alto Saxophone (Бл. Альт), and Bassoon (Бл. К-бас). The next two staves are for strings: Violin I (С. А.) and Violin II (Т. Б.). The last three staves are for brass: Trumpet 1 (Д. Пр. 1), Trumpet 2 (Д. Пр. 2), and Trombone (Д. Тен.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and starts at measure 47. The score is divided into three measures. The first measure is marked *pp* (pianissimo). The second measure is also marked *pp*. The third measure is marked *cresc.* (crescendo). The vocal line (С. А. and Т. Б.) has lyrics in Russian: "Сто - я - ла, ду - ма - ла ци - га - ночка мо - ло - да, сто - я - ла, ду - ма - ла". The lyrics are written below the vocal staves.

50

Б-н 1 *ff*

Б-н 2 *ff*

Бл. Сек. *f*

Бл. Альт *f*

Бл. К-бас *ff*

С. А. *ff*

ци-га-ноч-ка мо-ло-да, ци - га - ноч ка мо - ло - да.

Т. Б. *ff*

Д. Пр. 1 *ff*

Д. Пр. 2 *ff*

Д. А. *ff*

Д. Тен. *ff*

11

53

Б-н 1

Musical staff for B-n 1 (Trumpet 1). The staff shows a melodic line starting at measure 53, marked with *tr* (trill).

Б-н 2

Musical staff for B-n 2 (Trumpet 2). The staff is mostly empty, indicating rests for this instrument.

53

Бл. Сек.

Musical staff for Bl. Сек. (Woodwinds). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern, marked with *tr* (trill).

Бл. Альт

Musical staff for Bl. Альт (Woodwinds). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern, marked with *tr* (trill).

Бл. К-бас

Musical staff for Bl. К-бас (Woodwinds). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern, marked with *mf* (mezzo-forte).

С.

А.

Musical staff for S. A. (Soprano). The staff shows a melodic line starting at measure 53, marked with *mf* (mezzo-forte).

Т.

Б.

Musical staff for Т. Б. (Tenor). The staff shows a melodic line starting at measure 53, marked with *mf* (mezzo-forte).

Ой на го - рі ци-га-ни сто-я - ли.

Ой на го - рі ци-га-ни сто-я - ли, Гей!

53

Д. Пр. 1

Musical staff for Д. Пр. 1 (Drum 1). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern.

Д. Пр. 2

Musical staff for Д. Пр. 2 (Drum 2). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern.

Д. А.

Musical staff for Д. А. (Drum). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern, marked with *tr* (trill).

Д. Тен.

Musical staff for Д. Тен. (Drum). The staff shows a rhythmic accompaniment pattern, marked with *tr* (trill).

12

57

Б-н 1 *pp* *cresc.*

Б-н 2 *pp* *cresc.*

Бл. Сек. *pp* *cresc.*

Бл. Альт *pp* *cresc.*

Бл. К-бас *p* *pp* *cresc.*

С. А. Сто - я - ла, ду - ма - ла ци - га - ноч - ка мо - ло - да, сто - я - ла, ду - ма - ла

Т. Б. *pp* *cresc.*

Д. Пр. 1 *pp* *cresc.*

Д. Пр. 2 *pp* *cresc.*

Д. А. *pp* *cresc.*

Д. Тен. *pp*

Святкова

Муз. і слова. Г. Савенка
інстр. А. Моссева

Maestoso *cresc.*

Баян 1 *mf* *ff*

Баян 2 *mf* *ff*

Баян 3 *mf* *ff*

Балалайки Секунда *mf* *f*

Балалайки Альт *mf* *f*

Балалайки Контрабас *mf* *ff*

Бандура *mf* *ff* *Gliss.*

Дзвіночки *mf* *ff*

Сопрано Альти

Тенори Баси

Домри Пріма 1 *f* *ff*

Домри Пріма 2 *f* *ff*

Домри Альти *mf* *ff* *cresc.*

Домри Тенори *mf* *ff* *cresc.*

7

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С.
А.

Т.
Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

sub-

Gliss.

p.

v

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. It features ten staves, each labeled with an instrument or section. The instruments are: Б-н 1 (Violin 1), Б-н 2 (Violin 2), Б-н 3 (Violin 3), Бл. Сек. (Woodwinds), Бл. Альт (Viola), Бл. К-бас (Cello), Б-ра (Double Bass), Дз. (Trumpet), С. А. (Soprano), Т. Б. (Tenor), Д. Пр. 1 (Flute 1), Д. Пр. 2 (Flute 2), Д. А. (Alto Saxophone), and Д. Тен. (Tenor Saxophone). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. The first measure is marked with a '7'. The string parts (Б-н 1-3, Бл. Сек., Бл. Альт, Бл. К-бас) play a complex rhythmic pattern. The woodwind parts (Б-ра, Дз., Д. Пр. 1, Д. Пр. 2, Д. А., Д. Тен.) have various melodic and rhythmic lines. The vocal parts (С. А., Т. Б.) are mostly silent. There are dynamic markings like *p.* and *v*, and performance instructions like *sub-* and *Gliss.*.

13

Б-н 1 *sfp*

Б-н 2 *sfp*

Б-н 3 *sfp* 8^{va} 8^{va} 8^{va}

Бл. Сек. *pp*

Бл. Альт *pp*

Бл. К-бас *sfp*

Б-ра *pp* *crescendo* *Glissando* *crescendo* *Glissando* *crescendo*

Дз. *pp*

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1 *sfp* *cresc.*

Д. Пр. 2 *sfp* *cresc.*

Д. А. *sfp* *cresc.*

Д. Тен. *sfp* *cresc.*

24

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

2

f

ff

ff

деш - но всіх вас ві - та - см. Щас - тя, ра - дос - ті, до - лі
ді - ти бу - дуть шас - ли - ві.

Щас - - - тя, до - - -

30

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

шед - ро - ї вам від ро - ду до ро - - - ду.

лі,

Glissando

3

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких партий инструментов и вокалистов. В начале фрагмента (такт 35) присутствует динамическое обозначение *ff* (fortissimo).

Инструментальные партии:

- Б-н 1 (Басовый барабан): Активная партия с частыми ударами.
- Б-н 2 (Басовый барабан): Партия с редкими ударами.
- Б-н 3 (Басовый барабан): Партия с редкими ударами.
- Бл. Сек. (Блестящая секция): Партия с редкими ударами.
- Бл. Альт (Блестящий альт): Партия с редкими ударами.
- Бл. К-бас (Блестящий контрабас): Партия с редкими ударами.
- Б-ра (Басовый рожок): Партия с редкими ударами.
- Дз. (Дзюль): Партия с редкими ударами.
- С. А. (Соловей альпийский): Партия с редкими ударами.
- Т. Б. (Труба басовая): Партия с редкими ударами.
- Д. Пр. 1 (Духовые пружины 1): Партия с редкими ударами.
- Д. Пр. 2 (Духовые пружины 2): Партия с редкими ударами.
- Д. А. (Духовые алы): Партия с редкими ударами.
- Д. Тен. (Духовые теноры): Партия с редкими ударами.

Вокальные партии:

- С. А. (Соловей альпийский): Вокальная партия с текстом: Не - ба яс - но - го, вро - жа - ю ряе - но - го, в до - мі ве - сіл - ля та
- Т. Б. (Труба басовая): Вокальная партия с текстом: Не - ба яс - но - го, вро - жа - ю ряе - но - го, в до - мі ве - сіл - ля та

В конце фрагмента (такт 35) присутствует динамическое обозначение *ff* (fortissimo).

11

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

Glissando

p.

зго - - - ду. Не - ба яс - но - го, вро - жа - ю ряс - но - го,

47

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С.
А.

Т.
Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

Glissando

Gliss.

в до - мі ве - сіл - ля та зго - - - ду!

5

Б-н 1
Б-н 2
Б-н 3
Бл. Сек.
Бл. Альт
Бл. К-бас
Б-ра
Дз.
С. А.
Т. Б.
Д. Пр. 1
Д. Пр. 2
Д. А.
Д. Тен.

58

f

Так роз-кві-тай же, рід-ний наш кра-ю, всім доб-рим лю-дям

64

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С. А.

ми - ру ба - жа - ем.

Т. Б.

Щас - тя, ра - дос - ті, до - лі шед - ро - ї

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

70

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С.
А.

Т.
Б.

Не - ба яс - но - го,
вам від ро - ду до ро - - - ду.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

Glissando

p.

76

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С.
А.

Т.
Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

вро - жа - ю ряс - но - го, в до - мі ве - сіл - ля та зго - - -

81

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С. А.

ду. Не - ба яс - но - го, вро - жа - ю ряс - но - го, в до - мі ве -

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

Gliss.

p.

Detailed description of the musical score: The score is for page 87 and consists of 13 staves. The top five staves are for piano (Б-н 1, 2, 3), strings (Бл. Сек., Бл. Альт, Бл. К-бас), and brass (Б-ра). The sixth staff is for a woodwind instrument (Дз.). The seventh and eighth staves are for vocal parts (С. А. and Т. Б.) with lyrics in Ukrainian. The bottom four staves are for percussion (Д. Пр. 1, Д. Пр. 2, Д. А., Д. Тен.). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and glissandos. The vocal parts have lyrics: 'ду. Не - ба яс - но - го, вро - жа - ю ряс - но - го, в до - мі ве -'. The percussion parts provide a steady accompaniment.

87

Б-н 1

Б-н 2

Б-н 3

Бл. Сек.

Бл. Альт

Бл. К-бас

Б-ра

Дз.

С. А.

Т. Б.

Д. Пр. 1

Д. Пр. 2

Д. А.

Д. Тен.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

f

f

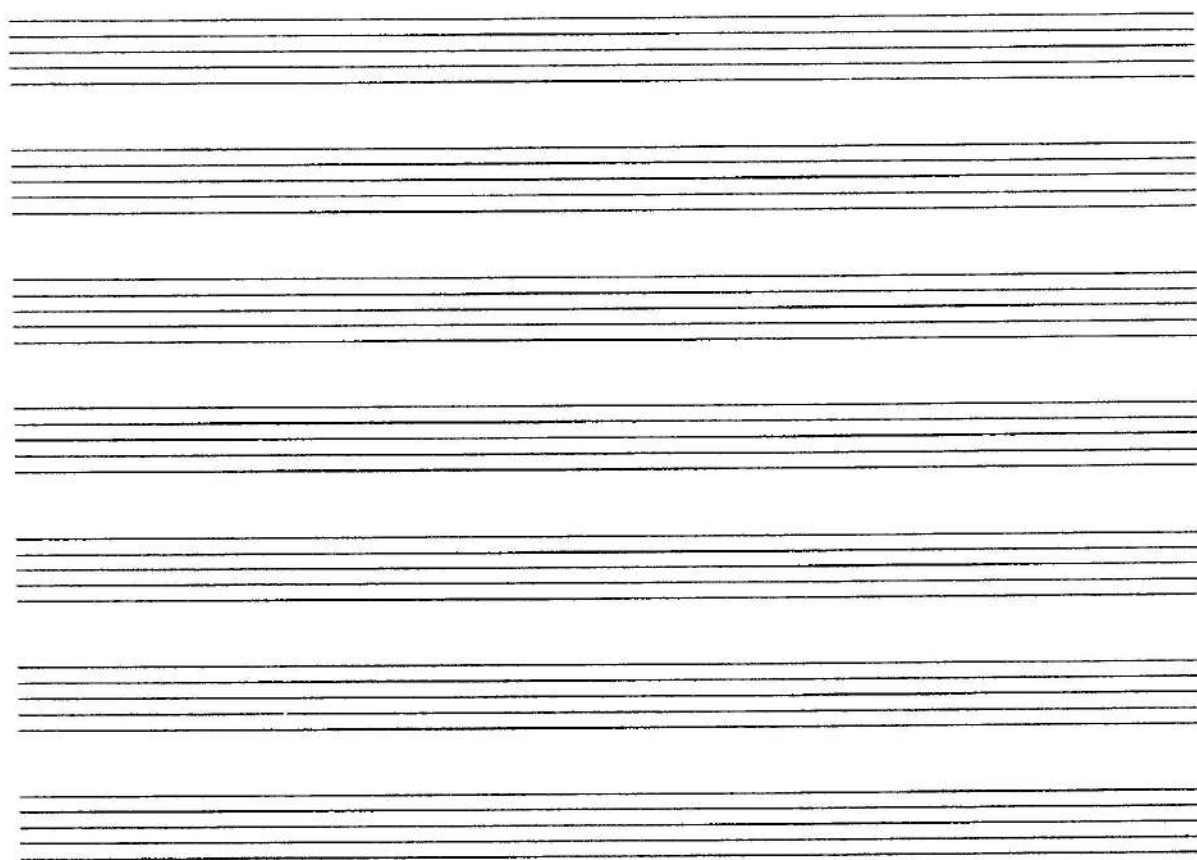
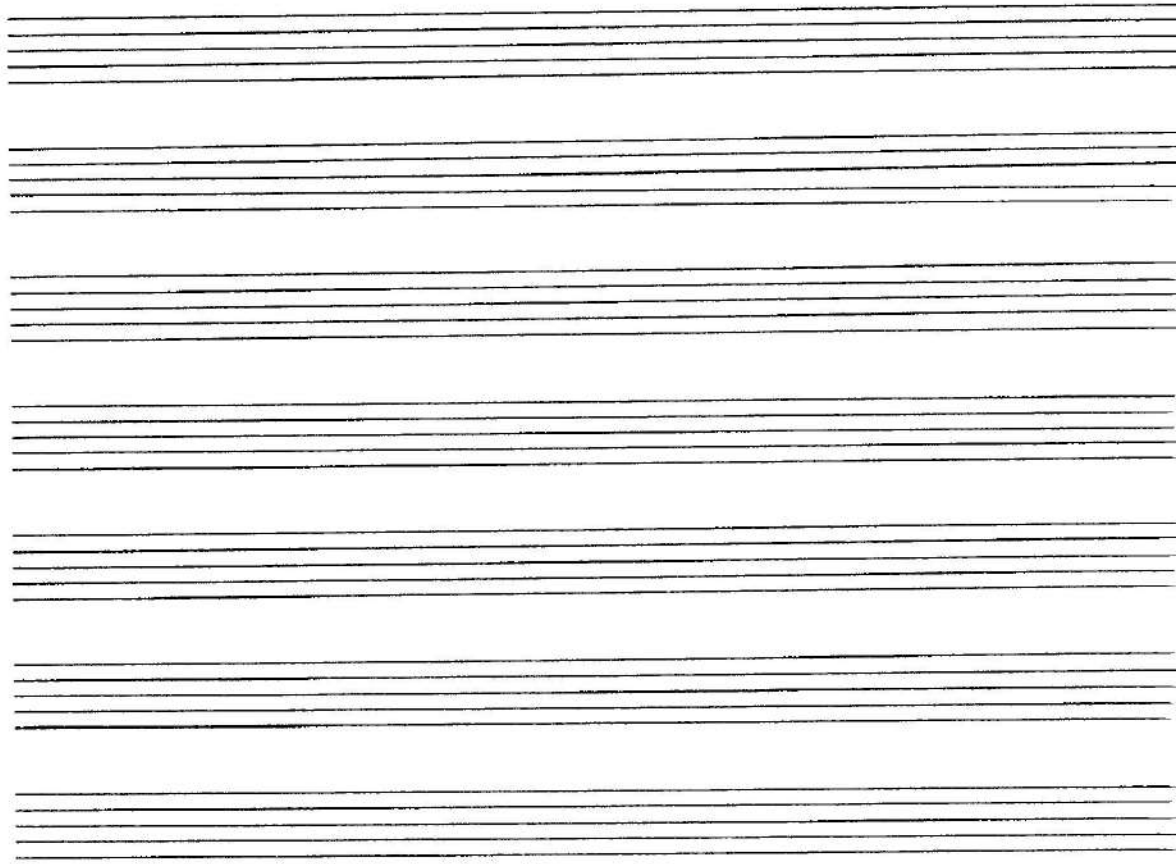
f

f

f

сі - ля та зго - - - ду!

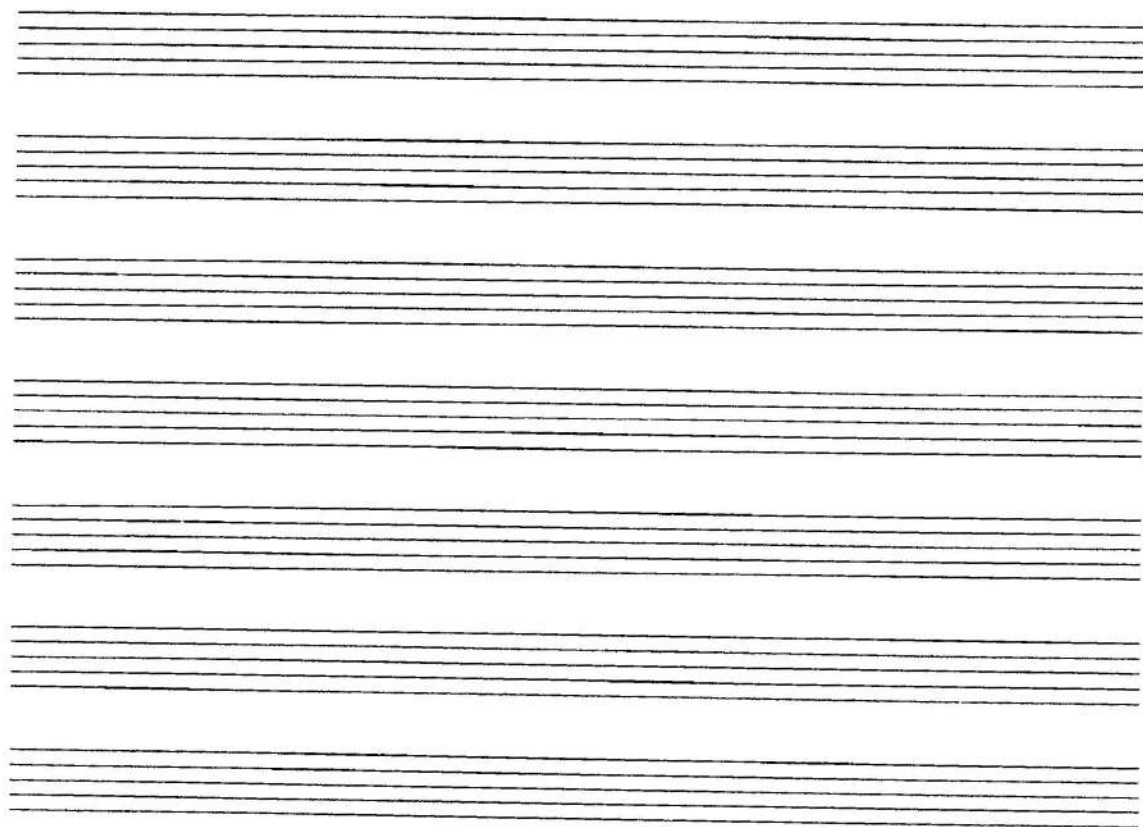
Для нотаток



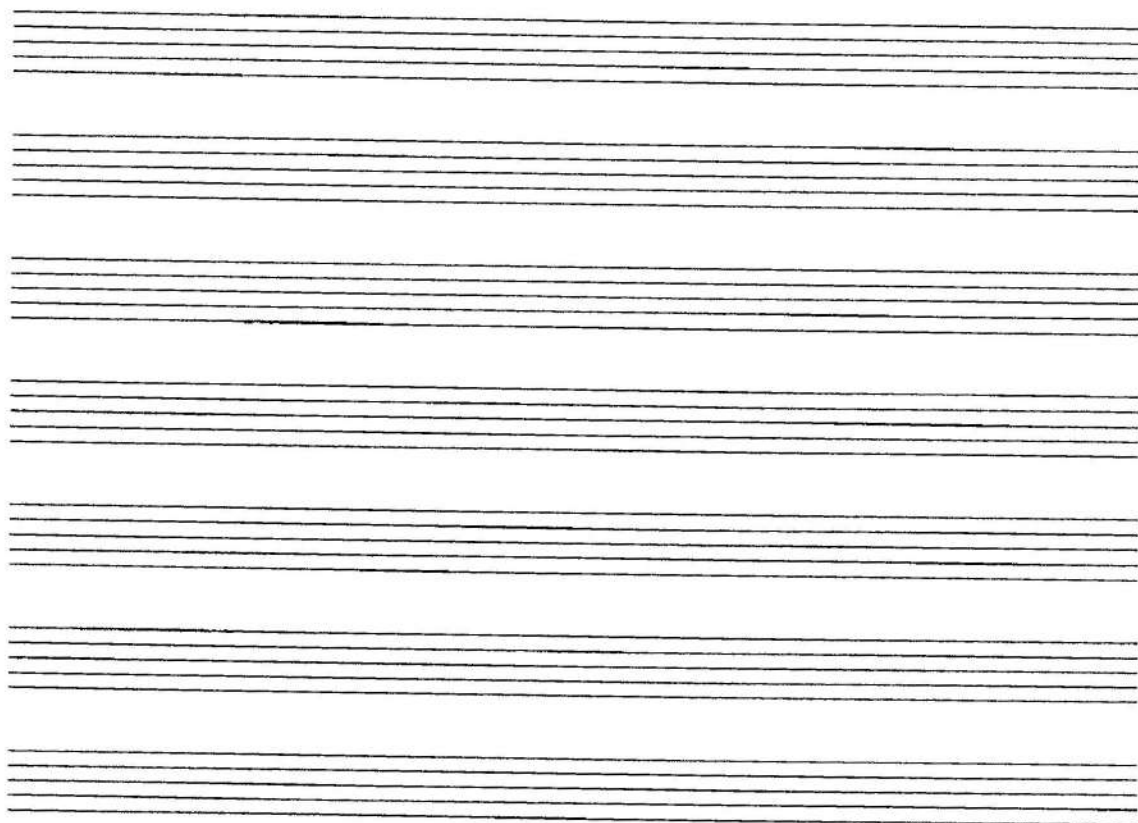
Для нота:



Для нотаток



Для нотаток



Навчальне видання

ОБРОБКА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ТА СТВОРЕННЯ ОРКЕСТРОВОГО
АКОМПАНеМЕНТУ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ

Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
I–II рівнів акредитації.

Укладачі: Г. Я. Савенко, А. В. Мосєєв

Формат 60×84/8. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк 10,69. Наклад 150 прим.

Видавництво “Фірма “ІНКОС”
14116, м. Київ, вул. Маршала Рибалка, 10/8;
Тел./факс: (044) 206-47-29, 206-47-21
E-mail: inkos@carrier.kiev.ua,
inkos@ln.kiev.ua

Свідоцтво про внесення суб’єкта видавничої справи до державного
реєстру видавців, виробників і розповсюджувачів
видавничої продукції № 2006 від 04.11.2004 р.