

MARYIA YANUSHKEVICH
Akademia Muzyczna w Krakowie
Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej
Katedra Muzyki Religijnej

Przygotowawcza praca nad utworem jako forma rozwoju twórczej samodzielności studenta

STRESZCZENIE:

Rozwój twórczej samodzielności studenta jest jednym z najważniejszych zadań w procesie nauczania w szkolnictwie wyższego stopnia. Jednym ze sposobów realizacji tego zadania jest nauczanie studenta samodzielnej pracy nad partyturą. Etap ten jest pierwszym krokiem, który pomaga młodemu dyrygentowi w zapoznaniu się z kompozycją, określeniu własnej wizji dzieła artystycznego, przygotowaniu się do pracy z zespołem, a później wykonaniu utworu na estradzie koncertowej. Dlatego zwracając się do nowej partytury, student powinien nauczyć się analizować ją pod względem formalnym (uwzględniając budowę kompozycji, plan harmoniczny, ogólne wiadomości o autorach tekstu i muzyki, stylu), wokально-choralnym (typ i rodzaj chóru, ambitus, oddech, trudności emisyjne, dykcyjne, dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne) i wykonawczym (sposoby przekazu własnej wizji artystycznej, rola gestu dyrygenta, wokально-choralne środki wyrazu).

Dokładna analiza materiału muzycznego przybliży wykonawcę do adekwatnej interpretacji najbardziej zbliżonej do intencji kompozytora. Zrozumienie treści i twórczej myśli utworu w dużej mierze wyklucza wykonawczą „samowolę”. Poznawanie wzajemnego oddziaływania artystycznych środków wyrazu, rozumienie możliwości przejawiania się poszczególnych elementów języka muzycznego, pojmowanie zasad budowy formy, zdolność rozpoznawania charakterystycznych cech stylu wybranego kompozytora. Te umiejętności, wykształcone w trakcie analitycznej pracy, pomagają studentowi ostrzej odbierać muzykę, poszerzają intelektualny horyzont, sprzyjają samodzielnemu orientowaniu się w formie i muzycznym języku utworu, rozwijają spostrzegawczość i lepsze zapamiętywanie materiału muzycznego.

SŁOWA KLUCZOWE: dyrygent chóru, choralistyka, analiza wykonawcza, analiza wokально-choralna.

WSTĘP

Rozwój twórczej samodzielności studenta jest jednym z najważniejszych zadań w procesie nauczania w szkolnictwie wyższego stopnia. Istnieje kilka dróg realizacji tego zadania, dzisiaj chciałabym zwrócić uwagę na jedną z nich. Jest to praca przygotowawcza nad utworem, która pomaga studentowi doskonalić swoje umiejętności jako dyrygenta. Przystępując do pracy nad nowym utworem, student aktywizuje zdobytą wiedzę z różnych przedmiotów, takich jak harmonia, formy muzyczne, analiza dzieła muzycznego, historia muzyki, czytanie partytur, metodyka oraz dyrygowanie. Należy zaznaczyć, że o ile ogólne zasady analizy dzieła muzycznego zostały obszernie opisane w literaturze, o tyle specjalistyczne zagadnienia związane ściśle z chóralistyką, analizą wykonawczą lub wokalnó-chóralną nie znalazły jeszcze pełnego opisu w pracach naukowych¹.

Wyróżniam, moim zdaniem, najbardziej racjonalny schemat zapoznania się z nową partyturą. Pierwszym jego etapem jest wstępne zaznajomienie się z utworem poprzez wykonanie go na fortepianie oraz przeczytanie tekstu literackiego. Celem tego wstępnego zapoznania z kompozycją jest zrozumienie jej treści, charakteru, wyrazu. Bezpośrednie wrażenia, pojawiające się przy pierwszym wykonaniu, dają możliwość uświadomienia sobie charakteru ekspresji muzyki, a także chronią przed naleciałościami innych interpretacji. W miarę wzrostu świadomości muzycznej ten etap odchodzi na drugi plan, a jego miejsce zajmuje czytanie partytury słuchem wewnętrznym. Słyszenie przebiegu melodycznej linii każdego głosu, budowanie współbrzmień, frazowanie, myślenie barwami przyczyniają się do rozwoju wyobraźni dyrygenckiej i ułatwiają dalszą pracę z zespołem.

Oczywiście nie zawsze pierwsze spojrzenie na utwór (szczególnie początkujących muzyków) jest zgodne z intencją kompozytora, dlatego następnym ważnym krokiem jest przeprowadzenie analizy utworu, stosując metodę porównań, systematyzowania, uogólnienia, abstrahowania i konkretyzowania. Odbywa się to poprzez dokładne przestudiowanie kompozycji „jako muzyk, jako specjalista – chórmistrz, jako pedagog i jako dyrygent-artysta interpretator” [Krukowski 1994, s. 47]. To znaczy, że należy zanalizować utwór w kontekście budowy formalnej, problematyki wokalnó-chóralnej i wykonawczej.

ANALIZA FORMALNA

Przystępując do analizy formalnej, należy pamiętać, że dla wykonawcy jest ona tylko środkiem dla ustalenia podstawowych danych, które potrzebują dalszego twórczego przemyślenia, dlatego ten rodzaj analizy nie zawsze może obejmować wszystkie zagadnienia, lecz na pewno powinien być ukierunkowany na rozwiązanie problemów związanych z dokładnym odczytaniem utworu.

Kluczową rolę w utworze odgrywa jego budowa. Dlatego ważne jest określenie strukturalnej funkcji poszczególnych części, to znaczy ukazanie ich znaczenia w całości kompozycji. Wyjaśnienie wagi każdego rozdziału sprzyja lepszemu rozłożeniu napięć w utworze i przygotowaniu kulminacji. Następny element formy – zdania muzyczne składające się na części utworu – kształtuje się przy pomocy fraz i motywów. P. Czesnokow [1961]

¹ Józef Bok, *O konieczności rozspiewania chóru*; Józef Karol Lasocki, *Chór. Poradnik dla dyrygentów*; Stanisław Krukowski, *Metodyka prowadzenia zespołów muzycznych*; Jan Wiśniewski, *O dyrygowaniu: podręcznik dla dyrygentów chórow świeckich i kościelnych, organistów i kapelmistrzów*; Jerzy Zabłocki, *O prowadzeniu chóru oraz O technice dyrygowania*.

w swojej pracy zwracał na nie szczególną uwagę, gdyż ich przeanalizowanie przyczynia się do dokładniejszego rozumienia wewnętrznej dynamiki, różnorodności barw i odzwierciedlenia treści poetyckiej.

Następnie należy zwrócić uwagę na harmoniczny plan utworu, który bezpośrednio przekłada się na intonację. Umiejętność rozpoznania funkcji harmonicznego akordu pomaga kształtować odpowiednie brzmienie zarówno w pojedynczych współbrzmieniach, jak i w ich następstwie, a także rozwija wewnętrzne odczucie stroju muzycznego u studenta. Jedynie połączenie wiedzy z osobistym wyczuciem pozwoli dyrygentowi nauczyć chór wrażliwości na strój muzyczny. Również harmonia często podpowiada wykonawcy, jak rozłożyć napięcia w utworze oraz pomaga w prawidłowym odczytaniu jego formy.

Inne zagadnienia, takie jak metryka, tempo, charakterystyka tematów muzycznych ciasno przeplata się z problemami wokalnymi i wykonawczymi, dlatego należy je rozpatrywać w następnych rozdziałach.

W. Żywow podkreślał, że:

w analizie formalnej większą uwagę poświęca się wyjaśnieniu przy pomocy jakich środków muzycznego wyrazu i budowaniu formy tworzy się artystyczny obraz oraz przekazana jest treść utworu. Analiza wykonawcza stara się odpowiedzieć na pytanie jak przekazać ten obraz i treść słuchaczom, jak należy wykonywać utwór [Живов 1987, s.7].

ANALIZA WOKALNO-CHÓRALNA

Rozpatrując kompozycję pod względem wokalnymi i chóralskimi młody dyrygent musi najpierw określić typ i rodzaj chóru, ambitus poszczególnych głosów, użyte w kompozycji *divisi*, lokalizację oddechów zgodnie z treścią literacką i muzyczną. Później jako przyszły pedagog powinien ocenić poziom trudności utworu, ułożyć plan pracy z zespołem, uwzględniając trudności emisyjne, dykcyjne, artykulacyjne, dynamiczne i agogiczne.

Wybór przez kompozytora tego lub innego typu i rodzaju chóru może świadczyć o jego chęci nawiązania do jakiejś tradycji lub przedstawienia barwowych osobliwości zespołu dla wzmocnienia przekazu idei i treści utworu. Również może świadczyć o konkretnym stylu muzycznym. Po ukazaniu ambitusu poszczególnych głosów i całego chóru należy powiedzieć o sposobie eksponowania melodii i przedstawić drogi rozwiązania problemów w mniej wygodnych jej odcinkach. Mówiąc o oddechu w utworze, oprócz lokalizacji wspólnych oddechów lub odcinków z naprzemiennym oddechem, student powinien określić jego charakter w każdym z przypadków: aktywny, spokojny, szybki, powolny, krótki, pełny, lekki, ciężki itd.

Następnym blokiem zadań, które początkujący dyrygent musi rozpatrywać, są trudności wokalne i chóralskie. **Trudności emisyjne** dotyczą 1) sposobów atakowania dźwięku i ich stosowania w konkretnych sytuacjach (miękkie, twarde i inne), 2) ujednolicenia, wyrównania brzmienia samogłosek w każdym głosie, grupie i całym zespole, 3) utrzymania pozycji wokalnej przy zmianach w linii melodycznej (skoki interwałowe, chromatyzmy i inne), 4) stroju muzycznego – zasady wykonywania linii melodycznej i współbrzmień harmonicznymi.

Przewidując **trudności dykcyjne** student powinien zaznaczyć w tekście 1) trudne zbitki spółgłosek i zaproponować sposób ich wykonywania bez utraty tempa, dynamiki i artykulacji, 2) w obcojęzycznych tekstach podkreślić fonetyczną inność niektórych głosek i sposób ich wypowiedzenia.

Dykcja zbiorowa jest tak samo ważnym problemem w wykonawstwie chóralnym jak i brzmienie chóru. Jeżeli nie osiągniemy zbiorowej dykcji, nie możemy myśleć o wyrazistości śpiewanego tekstu, a więc o głównym celu występu chóralnego – przekazywaniu treści słownych publiczności. Tekst powinien być wykonywany przez wszystkich chórzystów równocześnie i jednakowo. Jednakowość wymagana jest dlatego, ponieważ istotą tekstu śpiewanego jest to, aby podczas wykonywania utworu nie tylko doskonale brzmiały wyrównane pod względem barwy samogłoski, ale także doskonale udźwięcznione spółgłoski [Bok 1989, s. 32].

Artykulacja w muzyce związana jest ze sposobem „wypowiedzenia” melodii w mniejszym lub większym stopniu spójności jej elementów. Dlatego student, analizując **trudności artykulacyjne**, powinien zwracać uwagę na stosowanie *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato* i innych. Sposoby artykulacji w dużej mierze zależne są od stylu i gatunku utworu (zaplanowane przez kompozytora) oraz warunków akustycznych (specyfika wykonawcza). Przy pomocy artykulacji można osiągać różnorodne efekty wykonawcze, uwydatniające artystyczną treść utworu, dlatego poznawanie sposobów jej oddziaływania ważne jest w procesie kształcenia młodego dyrygenta.

Trudności dynamiczne. Analizując dynamiczny plan kompozycji, dyrygent musi zwracać uwagę nie tylko na niuanse wprowadzone przez kompozytora, lecz również na środki bezpośrednio oddziałujące na siłę brzmienia zespołu. Dlatego należy przeanalizować połączenie dynamiki z 1) tessiturą, w której mieści się linia melodyczna każdego głosu, 2) fakturą, w zależności od jej rodzaju koryguje się ogólny poziom głośności, 3) rytmem – wykonywanie po kolei wartości długich i krótkich wymaga szczególnej uwagi, gdyż w sposób naturalny długi dźwięk brzmi słabiej niż w tym samym odcinku czasu prezentowane krótsze wartości, 4) harmonią – brzmienie dysonansów odbiera się jako głośniejsze niż następujący po nim konsonans, 5) melodyką, której ruch do góry często nacechowany jest *crescendem*, a ruch na dół – *diminuendem*, 6) tempem – najczęściej duża dynamika z trudem łączy się z wirtuozowskim ruchem – im głośniejsze brzmienie, tym przebiegi rytmiczne stają się bardziej ociężałe i trudniej kierować nimi w szybkim tempie i odwrotnie.

Józef Bok dodaje jeszcze połączenie oddechu, fonacji i artykulacji:

stosowanie stopni dynamicznych w śpiewie jest uzależnione od oddechu śpiewaczego, fonacji i artykulacji w oparciu o współdziałanie z rezonatorami. Krzykliwe forte jest przecież mniej nośne, nie mówiąc brzydkie, zaś nie podparte oddechem *pianissimo* nikogo nie fascynuje, bo jest po prostu niesłyszalne [Bok 1989, s. 37–38].

Trudności agogiczne stanowią jeden z najważniejszych elementów wykonawstwa chóralnego. Problem polega nie tyle na prawidłowym wyborze początkowego tempa², lecz

² „Zagadnienie tempa, tego tak istotnego elementu interpretacji chóralnej, jest w ogromnym stopniu uzależnione od stałego kształcenia wokalnego – dykcyjnego. Zły dobór materiału nutowego i brak odpo-

na organizacji i utrzymaniu jednolitej wewnętrznej pulsacji na przestrzeni całego utworu. Odczuwanie tej pulsacji a następnie umiejętność podporządkowania jej całego zespołu to cechy, które formują się w początkowej fazie wychowania muzycznego. Dlatego świadomość, że zmiany agogiczne, które występują w kompozycji, w całości zależne są od dyrygenta, jego gustu i twórczej wyobraźni, powinna być wiedzą w kształceniu studenta.

ANALIZA WYKONAWCZA

Analiza wykonawcza pomaga studentowi uzasadnić swoją wizję artystycznej treści utworu, własne traktowanie muzyki, nakreślić wykonawcze i dyrygenckie gesty, przy pomocy których będzie mógł realizować tę wizję. Należy pamiętać, że głównym celem pracy nad utworem jest jego wykonanie, dlatego zakres analizowanych problemów kompozycji powinien być nakierowany na jej interpretację. Zachowując podstawowe zasady całościowego zbadania utworu, analiza wykonawcza daje możliwość rozpatrzenia innych kategorii: możliwe wykonawcze interpretacje wybranej kompozycji, uzasadnienie wykorzystania w niej tych lub innych środków wyrazu oraz ich adekwatność względem stylu utworu.

W. Żywow [1987] w swojej książce podaje cztery pytania, na które powinna odpowiedzieć analiza wykonawcza:

1. Jaką myśl, jaką treść przekazują autorzy? (analiza tekstu poetyckiego i środków muzycznego przekazu, przy pomocy których kompozytor przekazuje tę lub inną treść);
2. Za pośrednictwem jakich środków ogólnych i ściśle wokalnie-chóralnych można najbardziej przekonująco przekazać artystyczną treść kompozycji? (analiza tempa, dynamiki, agogiki, barwy, frazowania, charakteru dźwięku);
3. Za pośrednictwem jakich dyrygenckich środków i gestów można najbardziej adekwatnie realizować obraz artystyczny? (analiza dyrygenckich środków wyrazu – płaszczyzna, rola dłoni, przedramienia, ramienia, położenie korpusu, wielkość i objętość gestu, analiza sposobów przekazania więzi między frazami, przygotowanie kulminacji);
4. Jakie wokalne, rytmiczne, intonacyjne, zespołowe, dyrygenckie trudności mogą pojawić się w procesie realizowania „idealnego” wykonawczego zamysłu? (analiza wokalnie-chóralnych trudności).

Odpowiadając na pierwsze pytanie, mamy świadomość, że utwór chóralny wyróżnia się posiadaniem treści poetyckiej oraz że muzyka w tym utworze (najczęściej) powstała z inspiracji tekstu. Dlatego tak ważne jest zwrócenie się do źródła, dokonanie oceny wartości tekstu oraz stopnia przenikania się muzyki i słowa w celu najdokładniejszej realizacji emocjonalnych, dramaturgicznych i wyrazowych zadań, założonych w utworze. Józef Bok pisze o tym w następujący sposób:

wiedniej pracy prowadzi do braku wyrazistości tekstowej spowodowanej nienadążaniem wypowiedzianych poszczególnych głosek w zbyt szybkim tempie. Również w tempach zbyt wolnych słyszymy brak połączenia między długimi nutami, brak doprowadzenia wyrazowego do punktów kulminacyjnych w poszczególnych frazach lub fragmentach utworu i skracanie długich wartości w wolnym tempie” [Bok 1989, s. 39].

Równorzędne traktowanie tekstu i muzyki w utworze chóralnym w celu świadomego uzyskania wspomnianej już nowej jakości artystycznej wymaga od dyrygenta wielu celnych analiz. W niektórych przypadkach trwają one bardzo długo, lecz są konieczne. Musimy bowiem wiedzieć wszystko o autorze muzyki, także tekstu. Musimy znać kanony twórcze danej epoki, odnoszące się zarówno do muzyki jak i tekstu. Jest to tym trudniejsze, im większa odległość czasowa dzieli powstanie tekstu od utworu chóralnego... Należy bowiem rozumieć, jaką głębię znaczeniową posiadają słowa, w zależności od czasu ich powstania, dotyczące uczuć, namiętności, pobożności, patriotyzmu, obyczajów ludowych itp. Biorąc pod uwagę, że owe słowa inspirowały kompozytorów różnych epok w rozmaity sposób, okaże się, iż każdy z nich pragnął najtrafniej uwypuklić ich znaczenie zgodnie z duchem obowiązującego stylu [Bok 1989, s. 11–12].

Zagłębiając się w tekst literacki, czasem można dostrzec inne (niezgodne z założeniem autora tekstu lub osobistym odbiorem) zrozumienie i wcielenie treści, pamiętajmy jednak, że nie jesteśmy wykonawcami poezji, lecz muzyki.

Celem drugiego etapu jest odnalezienie środków, za pomocą których możemy najbardziej jasno i przekonująco przekazać artystyczną treść utworu, której analizy dokonaliśmy wcześniej. Środki te dzielą się na dwie grupy: ogólnowo wykonawcze (tempo, agogika, dynamika, frazowanie i inne) oraz ściśle chóralne (charakter dźwięku, barwa, vibrato, oddech, sposób wymawiania tekstu i inne). Najczęściej dobry efekt osiągnąć jest przy pomocy nie jednego, lecz całej grupy tych środków, nakierowanych na wykonanie jednego zadania. Na przykład, zachowując jedno tempo, dynamikę i barwę, korzystając z wymiennego oddechu, można połączyć kilka zdań muzycznych w jedną całość. I odwrotnie, za pomocą kontrastowych zmian tempa, dynamiki, barwy i oddechu można stworzyć kilka oddzielnych epizodów. Umiejętność stosowania tych środków odpowiada za spójność przekazu obrazu artystycznego wcielonemu w konkretnym utworze.

Analiza dyrygenckich środków wyrazu stanowi bardzo ważną część pracy ze studentem, choć w porównaniu z techniczną stroną dyrygowania (pokazanie wejść i zakończenia brzmienia, pauz i fermat), poświęca się jej mniej czasu. A mianowicie za pomocą gestu dyrygent wyraża rozwój materiału muzycznego utworu oraz ukazuje charakter muzyki. Wyrazistość gestu opiera się na konkretnych zasadach, poznanie których da możliwość młodemu dyrygentowi samodzielnie dobierać odpowiednie do każdego utworu środki wyrazu. Wymienię, na przykład, ciężki gest odpowiadający mocnemu charakterowi muzyki oraz lekki – wcielenie gracji, delikatności. Wiadomo, że przy realizacji ciężkiego gestu rośnie masa i amplituda ruchu, a lekkość osiągnięta jest przy jego zmniejszeniu; w ożywieniu tempa naturalne jest przejście na drobniejszy gest, w spowolnieniu na bardziej szeroki; wzrost dynamiki pokazuje się zwiększeniem pionu i poziomu schematu, a ściszenie – zmniejszeniem pionu i przybliżeniem rąk do korpusu. Wszystkie te elementy powinny być wcześniej przemyślane i wzięte pod uwagę w pracy nad dyrygenckim wcieleniem wykonawczej intencji.

Na koniec, gdy student wyraźnie wyobrazi sobie artystyczną treść utworu, jego „idealną” interpretację, wykonawcze i dyrygenckie środki, przy pomocy których będzie mógł wcielić obraz artystyczny, może przejść do analizy trudności technicznych (wokalnych, intonacyjnych, rytmicznych, zespołowych, dykcyjnych i innych związanych ze specyfiką instrumentu, jakim jest chór). Więcej ona analityczny rozbiór kompozycji i potrzebna

jest głównie dla wstępnego etapu rozczytania utworu. Część tych trudności rozpatrywana jest w analizie wokalnno-chóralnej, na tym etapie warto podkreślić ich wpływ na procesy wykonawcze. Dla studenta umiejętność przewidywania trudności zarówno technicznych, jak i artystycznych zawartych w utworze będzie bardzo przydatna w pracy z zespołem, gdyż „chór jako zespół artystyczny należy stale rozwijać, jest to jednak możliwe jedynie wówczas, gdy dyrygent widzi cele, do których zmierza ze swoim zespołem” [Bok 1989, s. 16].

ZAKOŃCZENIE

Dokładna analiza materiału muzycznego przybliży wykonawcę do adekwatnej interpretacji najbardziej zbliżonej do intencji kompozytora. Zrozumienie treści i twórczej myśli utworu w dużej mierze wyklucza wykonawczą „samowolę”. Poznawanie wzajemnego oddziaływania artystycznych środków wyrazu, rozumienie możliwości przejawiania się poszczególnych elementów języka muzycznego, pojmowanie zasad budowy formy, zdolność rozpoznawania charakterystycznych cech stylu wybranego kompozytora – te umiejętności, wykształcone w trakcie analitycznej pracy, pomagają ostrzej odbierać muzykę, poszerzają intelektualny horyzont, sprzyjają samodzielnemu orientowaniu się w formie i muzycznym języku utworu, rozwijają spostrzegawczość i lepsze zapamiętywanie materiału muzycznego.

Jedną z form, w której student mógłby prezentować swoją analizę utworu, powinna być forma pisemna, gdyż w ten sposób lepiej rozwija się umiejętność prawidłowego wyrażania swoich myśli. Dobór materiału do przeprowadzenia analizy w całości leży w zakresie pedagoga, dlatego zarówno program dyrygowania planowany jest zgodnie ze wzrostem w nich trudności technicznych, tak i program utworów do analizy należy planować tak, by kształcić w młodym dyrygencie różnorodne wyobrażenia o stylu i formie kompozycji, jej trudnościach wokalnno-chóralnych i wykonawczych.

BIBLIOGRAFIA

- Bok Józef (1989), *Rozśpiewanie chóru. O konieczności rozśpiewania chóru*, wyd. II. Warszawa: Wydawnictwo muzyczne PZChO.
- Krukowski Stanisław (1994), *Metodyka prowadzenia zespołów muzycznych (wokalnych, instrumentalnych i wokalnno-instrumentalnych)*, skrypt dla studentów – wersja robocza do użytku wewnętrznego, opr. Z. Urbanyi-Krasnodębska. Wrocław: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego.
- Живов Владимир (1987), *Исполнительский анализ хорового произведения*. Москва: Музыка.
- Чесноков Павел (1961), *Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров*, изд. 3. Москва: ГМИ.

Preparatory work on a piece as a form of developing student's artistic autonomy

SUMMARY:

The development of a student's artistic autonomy is one of the most important tasks in the educational process at higher education level. One of the methods of accomplishing this task is to teach students to work autonomously on the score. This is the first step towards helping a young conductor to get acquainted with a composition, to define one's own vision of an artwork, to get prepared for cooperation with an ensemble and later for performing the piece on stage. Therefore, when reaching for a new score, a student should learn how to analyze it in terms of: form (taking into account the composition's structure, harmonic layout, general knowledge regarding authors of lyrics and music, style), vocal-choral aspects (type and kind of a choir, vocal range, breathing, problems concerning voice production, diction, dynamics, agogics, articulation) and performance (manners of conveying one's artistic vision, role of a conductor's gesture, vocal-choral means of expression).

A detailed analysis of the musical material advances performers towards proper interpretation, as close to the composer's intentions as possible. Understanding the content and artistic idea behind the piece significantly eliminates 'arbitrariness' of performance. Getting acquainted with common influence of artistic means of expression, understanding the occurrence of particular elements of a musical language, comprehending the principles of a musical form, distinguishing characteristic qualities of a chosen composer's style. These skills, developed over the course of analysis, help students respond to music more briskly, broaden their intellectual horizons, foster unassisted orientation in the musical form and language of a piece, develop perceptiveness and better memorization of a musical material.

KEYWORDS: choirmaster, choral music, performance-related analysis, vocal-choral analysis.