

Світлана ІРИГІНА

**ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВОКАЛЬНО-
ХОРЕМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ**



**Міністерство освіти і науки України
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Кафедра вокально-хорової підготовки**

Світлана ІРИГІНА

**ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА
ВОКАЛЬНО-
ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ**

Навчальний посібник
до дисципліни «Вокально-хормейстерська підготовка»
для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським)
рівнем спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Одеса 2025

УДК: 8.087.08

Рекомендовано до друку Вченою радою Державного закладу
«Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського» (протокол № 14 від 24.04.2025 р.)

Рецензенти:

Цокур Ольга Степанівна, доктор педагогічних наук,
професор, професор кафедри романо-германської філології и
методики викладання іноземної мови Міжнародного
гуманітарного університету;

Савенко Сергій Миколайович, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового диригування Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової

Іригіна Світлана Олександрівна. Теорія і практика
вокально-хормейстерської підготовки: навчальний посібник до
дисципліни «Вокально-хормейстерська підготовка» для здобувачів
вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем спеціальності 014
Середня освіта (Музичне мистецтво) Одеса: Університет
Ушинського, 2025. 140 с.

© Державний заклад
«Південноукраїнський
національний педагогічний
університет
імені К.Д. Ушинського», 2025
© Іригіна Світлана, 2025

У посібнику викладено теоретичні основи навчально-пізнавальної діяльності студентів у процесі оволодіння початковими знаннями та вміннями на початковому етапі вивчення хорового диригування. Визначено зміст і місце вокального співу та диригування в діяльності вчителя музичного мистецтва. Висвітлено змістовий контент навчальної дисципліни «Вокально-хормейстерської підготовка» і очікувані програмні результати навчання.

Розкрито особливості будови та роботи голосового апарату, постановки голосу співака, формування правильної співацької постави. Визначено специфіку хору як вокальної організації, змістовні основи диригентсько-хормейстерської підготовки. Висвітлено засоби музичної виразності, складові засобів диригентської виразності та якості хорової звучності. Все вищезначене є основою для формування у майбутніх педагогів-хормейстерів аналітичних знань та розвитку художньо-творчого мислення, необхідних для створення виконавських інтерпретацій вокально-хорових творів та відповідного їх відтілення у виконавській діяльності.

Посібник призначено для здобувачів вищої освіти які навчаються на музичних факультетах університетів, хоровим диригентам-початківцям, вчителям музичного мистецтва.

Матеріал посібнику містить загальний опис дисципліни відповідно освітньо-професійної програми підготовки бакалаврів спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Вступ

Вокально-хормейстерська діяльність займає важливе місце в роботі вчителя музики, оскільки вона забезпечує не тільки розвиток музичних навичок учнів, але й сприяє формуванню естетичних смаків, розвитку творчого потенціалу та соціальних навичок. Існує кілька ключових аспектів, що визначають місце та роль вокально-хормейстерської діяльності в роботі вчителя музики. Серед них розвиток музичних здібностей учнів, їх культурної обізнаності, естетичної чутливості та моральних якостей, формування відчуття ритму та гармонії, сприяння створенню колективного духу, розвитку ансамблевих та комунікативних навичок, становленню психологічного здоров'я підростаючого покоління.

Участь у вокально-хоровій діяльності дозволяє учням розвивати їхні вокальні здібності. Через спів вони вчаться правильно дихати, працювати з голосом, поліпшувати музичний слух, ритм і інтонацію. Важливою складовою є розвиток чуття мелодії, її гармонічної насиченості та тембрових відтінків голосу.

Вокально-хорові твори охоплюють різні жанри музики – від класичних до сучасних. Залучення до художньо-виконавського спілкування з ними дозволяє учням ознайомлюватися з музичними традиціями різних культур, поповнювати різноманіттям їх музичні смаки і збагачувати свою культурну обізнаність. Інтегрованість вокально-хорової музики з іншими предметами, зокрема з літературою (наприклад, вивчення текстів пісень, їх літературний аналіз) і історією (знайомство з музичними етапами розвитку культури, традиціями різних народів). Це дозволяє співакам значно поширити свої знання, глибше зрозуміти художні образи та створити більш цілісне уявлення про музичний твір.

Вокально-хорові заняття є важливим фактором у формуванні естетичного виховання учнів. Через музику вони

вчаться виражати свої емоції, розвивають почуття краси та здатність до творчого самовираження. Вокально-хорові твори завжди мають високий емоційний заряд і при професійній зацікавленості діяльності керівника хору впливають на становлення позитивного світогляду учнів.

Хоровий спів в колективі дає змогу учням навчатися працювати в команді, слухати і підтримувати один одного. Це сприяє розвитку співпраці, взаєморозуміння та колективної дисципліни. Учні розвивають навички слухання та виконання композицій як частини більшого ансамблю.

Вокально-хорові заняття дуже корисні для психологічного розвитку учнів. Вони створюють особливу атмосферу, що стає важливою для емоційної підтримки учнів, оскільки допомагають знімати стрес, покращують самооцінку та розвивають впевненість. Спільна діяльність у хорі, під час репетицій або концертних виступів дає можливість учням переживати різноманітний емоційний досвід через музику, виражати свої почуття. Разом з цим у такій творчій діяльності розвиваються вміння спілкування та комунікативні навички. Спільне виконання пісень сприяє формуванню почуття єдності й колективізму, що є важливим фактором для гуманістичної соціалізації школярів.

Диригування є важливим аспектом педагогічної діяльності вчителя музики, адже воно включає не тільки управління музичним виконанням, але й навчання колективного виконання творів. Основні завдання діяльності диригента полягають у: сприянні створенню комфортної атмосфери для покращення якості музичного навчання учнів; розвитку не тільки музичних здібностей учнів, але й позитивних індивідуальних та особистісних якостей, комунікативності, вмінь художньо-естетичного спілкування у колективі; залученні учнів до вокально-хорової діяльності, участь у якій дає можливість учням відчувати, найкраще розуміти та виражати свої емоції; вихованні у підростаючого покоління естетичних та моральних цінностей, емоційно-емпативної чутливості.

Крім вище означеного, педагог-хормейстер повинен вирішувати і багато інших завдань. Робота з вокалістами-солістами чи хоровими ансамблями передбачає участь учнів у різноманітних виступах, концертах, конкурсах і фестивалях. Вчитель музики, що виконує функції хормейстера, готує учнів до цих подій, паралельно з технічно-виконавськими розвиваючи у них навички публічних виступів, контролю сценічного хвилювання, а також допомагаючи вдосконалити артистизм і художньо-комунікативні здібності.

Отже, вокально-хормейстерська діяльність є важливою складовою музичного виховання. Вона вимагає від педагога здатності до організації серйозної творчої колективної роботи, розв'язання різноманітних педагогічних ситуацій, успішне вирішення яких неможливо без наявності базової основи знань з вокально-хормейстерської та диригентсько-хорової теорії та практики.

Необхідною умовою високого професійного рівня майстерності майбутніх диригентів-хормейстерів є вивчення всіх теоретико-методологічних напрямків курсу «Вокально-хормейстерської підготовка». Він є однією з найважливіших профілюючих дисциплін диригентсько-хорового циклу.

Змістовий контент Робочої програми навчальної дисципліни «Вокально-хормейстерської підготовка» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Метою опанування навчальної дисципліни «Вокально-хормейстерська підготовка» є якісна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до здійснення вокально-хорової роботи в загальноосвітніх, позашкільних і навчально-виховних мистецьких закладах. Це передбачає за необхідним формування у здобувачів знань теоретичних основ вокально-хорового мистецтва, практичних навичок з сприйняття та інтерпретації вокальних і хорових творів, з музично-аналітичної і виконавської роботи над ними та оволодіння основами техніки диригування. Все це спрямовано на розвиток когнітивних здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва та вдосконалення їх професійних вокально-хорових та хормейстерських компетентностей.

Очікувані результати вивчення дисципліни передбачають сформованість певних знань і умінь здобувачів.

Завданням дисципліни є формування знань щодо: основних етапів історії та розвитку теорії хорового мистецтва та виконавства; вокальних та хорових творів композиторів різних епох; специфіки та змістовного контенту вокального сольного та хорового виконавства; ознайомлення та засвоєння репертуару, різноманітного за ідейно-художнім змістом та музично-стилістичним особливостям; теоретичних основ вокально-хорового мистецтва; музично-змістовних особливостей вокальних творів та хорових партитур; різновидів диригентських схем; базових основ музично-теоретичної, музикознавчої та музично-педагогічної інформації, необхідної для створення художньо-виконавських інтерпретацій творів; основних правил сольного та хорового співу; будови голосового апарату та роботи органів дихання; змісту музично-аналітичної роботи над вокальними та хоровими творами;

контенту репетиційної, виховної та просвітницької діяльності вчителя вокалу та хормейстера; специфіки вокальної і хорової роботи з дітьми; критеріїв оцінювання результатів навчання учнів у сольному та хоровому співі; професійної термінології; особливостей роботи у якості співака хору; складових музично-виконавської культури вокаліста та диригента.

Наступним завданням дисципліни є формування умінь: виконувати партії хорового твору з урахування інтонаційних правил хорового виконання; володіти технічними та артистичними навичками сольного та хорового співу; виконувати на фортепіано партитури для різних типів хорів; володіти основами техніки диригування; здійснювати слуховий аналіз сольного вокального та хорового співу; визначати художньо-образний зміст пісень шкільного репертуару, хорових творів для дітей та втілювати його в процесі диригування; розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу; опрацьовувати педагогічну та музикознавчу інформацію для створення та презентації власних художньо-педагогічних і виконавських інтерпретацій; розробляти і творчо опрацьовувати мистецько-педагогічній концепції; здійснювати музично-аналітичну та виконавсько-інтерпретаційну роботу над вокальними і хоровими творами; визначати жанр, стиль, форму, фактуру хорового письма, музичні, художні та диригентські засоби виразності; виявляти труднощі виконання у музичних творах (вокальні, ансамблево-хорові, диригентські); проявляти артистизм та високий рівень музично-професійної культури у власній виконавській діяльності; користуватися спеціальною професійною літературою та інформаційними ресурсами; вільно оперувати професійною термінологією; використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків; розробляти творчі задуми та реалізовувати їх у навчальній, позашкільній, мистецько-педагогічній та просвітницькій діяльності.

Паралельно з вивченням навчальної дисципліни «Вокально-хормейстерська підготовка» студенти мають вивчати такі навчальні дисципліни, як «Основи теорії музики та

практичного музикування», «Хоровий клас», «Аналіз та інтерпретація музичних творів», «Музично-інструментальна підготовка», «Виконавська підготовка (за напрямом)», «Історія еволюції художніх стилів зарубіжної музики».

Унаслідок досягнення результатів навчання здобувачі вищої освіти в контексті змісту навчальної дисципліни мають опанувати наступні компетентності.

Інтегральна компетентність: здатність розв'язувати типові і нестандартні задачі у галузі середньої освіти у процесі навчання основам музичного мистецтва, художньої культури, теорії і практики художньо-творчого розвитку учнів, що передбачає застосування теорій та методів освітніх наук та характеризується комплексністю та невизначенністю педагогічних умов організації навчально-виховного процесу в шкільних та позашкільних освітніх закладах.

Загальні компетентності: здатність до міжособистісної взаємодії, роботи в команді; здатність виявляти повагу та цінувати українську національну культуру, багатоманітність і мультикультурність у суспільстві; здатність до вираження національної культурної ідентичності, творчого самовираження; здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу; здатність бути критичним і самокритичним.

Спеціальні (фахові, предметні) компетентності: здатність до самостійного опанування художньо-педагогічного матеріалу, створення власних художньо-педагогічних і виконавських інтерпретацій; здатність до експресивного, артистичного виконання музичних творів (вокальних, хорових); здатність працювати з художніми текстами, розуміти/генерувати творчу ідею, задум та втілювати їх у мистецько-педагогічній, позашкільній та просвітницькій діяльності.

ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Змістовий модуль 1. Базові навички вокальної та хормейстерської діяльності

Тема 1. Формування основних співацьких умінь, вокальних і диригентсько-хорових навичок.

Вокальний спів та диригування, їх зміст і місце в діяльності вчителя музичного мистецтва. Ознайомлення з будовою голосового апарату. Формування правильної співацької постави.

Техніка диригування та її значення для вчителя музичного мистецтва. Рухові вправи на удосконалення постави, вивільнення вокально-фонаційних і рухово-диригентських м'язових груп. Постановка диригентського апарату. Зосередження уваги виконавців на зоровому та м'язово-слуховому контролі, м'язово-слухових уявленнях, відчуттях при виконанні кожного руху чи прийому. Музично-рухові вправи на удосконалення пластичності й виразності вільних рухів у ході, в різноманітних рухах рук; приділення уваги міміці, погляду, виразній жестикуляції, їх відтворенню відповідно змінам у характері звучання музичного матеріалу. Слуховий аналіз вокальної партії та інструментального супроводу. Закріплення елементів диригентської техніки – відчуття стану корпусу, постава рук у позиції «увага»; їх координація з мімікою і поглядом. Робота над відчуттям природної форми кисті у диригуванні. Робота з процесу усвідомлення виконавцем (співачом, хористом, диригентом) сутності художньо-образного змісту твору; здійснення його диференційованого і цілісного аналізу.

Тема 2. Формування базових вокальних і диригентсько-хормейстерських навичок.

Вправи на активізацію стану зосередженості, вокально-слухового і м'язового самоконтролю, оволодіння різними способами фонаційного вдиху і видиху. Фонаційні вправи на

налагодження навичок фонаційного дихання «на опорі» та їх координації із підготовкою вокального апарату до звукоутворення; з диригентськими жестами: «увага», «ауфтакт». Види ауфтактів: підготовлений, непідготовлений, затриманий та міждольовий. Поняття «вокальне звукоутворення», «імпеданс», «типи дихання», вокальна артикуляція (орфоепія). Вокальні вправи на вирівнювання голосних, оволодіння технікою фонаційної артикуляції найбільш зручних для здобувача фонем, зокрема – у ігрових формах їх опанування. Інтонаційні вправи у центральному діапазоні.

Ознайомлення диригентською схемою в розмірі 2/4; відпрацювання навичок показу «увага», «ауфтакт», «зняти звук» (на паузах, наприкінці фраз). Опанування техніки ауфтакту до різних метричних долей. Координація диригентських рухів із вокалізацією мелодії. Хорова партитура, хорові партії, основи досягнення ансамблю у колективних формах вокального музикування. Опрацювання вокальних народно-пісенних творів з обмеженим діапазоном мелодії та невеликих за обсягом хорових творів гомофонно-гармонічного складу у розмірі 2/4, 3/4, 4/4. Ознайомлення з музичною, вокальною та хорознавчою термінологією.

Тема 3. Формування навичок звуковедення легато, нон легато, стакато у співі та їх відображення в диригентських жестах.

Інтонаційні вправи на формування навичок різного звуковедення. Вокально-артикуляційні вправи на різні голосні і склади, їх транспонування у розспіву. Усвідомлення залежності типу дихання і м'язової активності вокально-фонаційного і диригентського апарату від особливостей твору. Опрацювання пісенних мелодій у дво-, три-, чотиридольних розмірах із зіставленням контрастних типів звуковедення: legato – marcato; legato–staccato; non legato. Аналіз твору, визначення характеру і способів його виконавського відтворення за допомогою відповідного звуковедення у співі й диригуванні. Формування

відповідних диригентських жестів у дво-, трьох-, чотиридольних розмірах. Їх застосування у диригуванні творами у повільному темпі.

Тема 4. Виконання творів одно-, двочасткової та куплетної форми та пісень з програми шкільного репертуару.

Відпрацювання почуття зміни динаміки, руху в різних темпах, на ферматах, відтворення різних штрихів у співі й диригентських жестах на матеріалі інтонаційних і диригентсько-технічних вправ. Приділення уваги досягненню координації між виконанням пісенної мелодії / хорового твору та партії акомпанементу. Хорова партитура, різновиди фактурного викладу. Аналіз виконання у співі й диригуванні пісенного твору/обробки народної пісні куплетної форми у 2-3-голосному викладі. Визначення міри контрасту між частинами твору; способів урізноманітнення характеру виконання різних куплетів з використанням можливостей надання їм динамічної, штрихової, темпової та інших способів варіативності. Виконання хорової партитури на інструменті. Диригування творами хорального складу, тобто гомофонно-гармонічної фактури, піснями з шкільного репертуару.

Змістовий модуль 2. Основи художньо-інтерпретаційного аналізу вокального та хорового твору

Тема 5. Опанування музичного тексту вокально-хорового твору. Фразування і кульмінація.

Поняття фразування, опорного звуку в мотиві, опорного слова у поетичному реченні, кульмінації в структурних елементах твору. Формування навичок показу ауфтактів на початок вступів та на зняття звуку на різних долях такту. Планування і виявлення кульмінацій у кожному структурному елементі твору, супідрядності часткових кульмінацій та відтворенню головної кульмінації. Відтворення у співі та мануальних жестах темпових, динамічних і агогічних змін для

позначення та відтворення кульмінацій у вокально-хорових творах. Сольфеджування і вокалізація у розучуванні вокальних і хорових торів. Навички безшумного взяття і зняття дихання у сольному співі, «ланцюгового» дихання у хоровому співі. Показ ланцюгового типу дихання у диригентському жесті. Диригування й спів партій у 2-о-, 3-и - та 4-риголосному творі з хоральною фактурою. Виконання акомпанементу до вокального твору (у полегшеній фактурі) і хорових партитур на інструменті (у полегшеній формі). Опанування вокального та хорознавчого тезауруса.

Тема 6. Формування навичок управління вокальним звучанням та оволодіння різновидами хормейстерської діяльності з школярами.

Засвоєння ритмових малюнків із пунктирними ритмами, синкопами у мовленнєвих формах, розспіву й інтонаційних вправах і застосування ігрових форм їх опрацювання. Формування навичок їх виконання у вокальних творах, при виконанні хорових партій; вміння відображати особливості ритмового малюнку твору в диригентських жестах. Диригування дво-, три- та чотириголосними творами хорального (гомофонно-гармонійного) складу з показом вступів та знятть голосів на різні метричні долі. Вміння виділяти окрему партію під час диригування. Володіння одно-, двоелементними хормейстерськими навичками: спів з диригентським жестом; гра мелодії хорової партії з одночасним диригентським показом.

Тема 7. Самостійний аналіз, інтерпретація та розучування вокального твору, пісенного шкільного репертуару та хорового твору одночасткової і куплетної форми.

Аналіз і характеристика стилю, жанру, інтонаційної й композиційної структури твору, засобів виконавської виразності. Опрацювання вербального тексту твору; сольфеджування, вокалізація мелодії/хорових партій, їх виконання з текстом. Виявлення емоційного, художньо-

образного та інтонаційного контрасту між куплетом і приспівом у вокальних / хорових творах. Розроблення інтерпретаційного плану твору одночасткової та куплетної форми – відповідно до змісту кожного з куплетів. Спів, диригування – з відтворенням динаміки розвитку художнього образу творів.

Тема 8. Створення художньої інтерпретації до вокального/хорового твору і його підготовка до виконавської презентації.

Обґрунтування виконавсько-інтерпретаційної концепції. Основні чотири етапи самостійної роботи над партитурою: вокальний, інструментальний, аналітичний та диригентський; 1. Створення музично-слухової уяви про хорову партитуру; 2. Поступове поглиблення у сутність твору, що вивчається; 3. Створення загальної уяви про основні художні образи твору; 4. Добір диригентських жестів і оволодіння пластичними засобами вираження, які необхідні для відтворення художнього змісту (музичного твору). Розбір загального змісту: сюжет, тематика і поетичний текст; історичні дані про композитора, про епоху створення твору, його творчості; дані про автора тексту. Музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналіз хорового твору. Виконання твору подумки, з опорою на розроблений виконавський план та внутрішні слухові уявлення. Виконання мелодії вокального твору і хорових партій а cappella. Ознайомлення із засобами упередження надмірного хвилювання. Орієнтація на сприйняття виконання слухачами / співаками хору. Спів та диригування підготовленого репертуару у «квазі-концертному» виконанні.

Вокальний спів та диригування, їх зміст і місце в діяльності вчителя музичного мистецтва

У багатогранній діяльності хормейстера та шкільного вчителя музики вокально-хорова посідає важливе місце. Від того, наскільки яскраво і переконливо виконано твір або його фрагмент, великою мірою залежить успіх їхньої педагогічної та навчально-виховної діяльності, професійно-музичний авторитет.

Вокальний спів та диригування є важливими складовими частинами діяльності вчителя музичного мистецтва. Вони мають великий вплив на розвиток музичних навичок учнів, формування їх естетичних смаків і розвитку музичної культури загалом.

Вокальний спів є однією з основних форм музичної діяльності, яка сприяє розвитку музичних здібностей, емоційного сприйняття та виразності учнів. Спів допомагає дітям розвивати почуття ритму, інтонацію, слух, вміння правильно дихати і працювати з голосом. Через спів учні можуть виражати свої почуття, переживання та емоції, що сприяє емоційному розвитку та самовираженню. Спільний спів у хорі або групі сприяє розвитку колективізму, злагоженості та взаємодії з іншими учасниками. Залучення дітей до співацької діяльності дає можливість ознайомити учнів з класичною музикою, народними піснями, а також з музичною спадщиною різних народів. Все це сприяє значному розширенню кругозору дітей, становленню та розвитку їх музично-естетичних вподобань.

Техніка диригування та її значення для вчителя музичного мистецтва

Вокально-хорова робота - це важлива складова професійної діяльності вчителя музики. Диригування є не тільки мистецтвом управління хором, а й основою для формування слухової та виконавської культури учнів. Здатність ефективно диригувати забезпечує не тільки якісну організацію

музичного процесу з дітьми, а й сприяє розвитку їх художньо-естетичних смаків, музичного мислення та пам'яті, інших когнітивних процесів, навичок концентрації слухової уваги, спільної, колективної творчої діяльності та відповідних до неї взаємовідносин, вольового, цілеспрямованого прагнення до більш високих художньо-виконавських досягнень.

Технічний аспект хорового диригування стосується взаємодії з виконавцями, управління ритмом і темпом у творах, емоційним співом, слуховим контролем, візуально-мімічними діями та мануальною жестикуляцією.

Диригування — це спосіб комунікації між виконавцем і диригентом. Вчитель, використовуючи різноманітні диригентські знаки (руками, рухами голови, виразом обличчя), може передавати емоційне забарвлення твору, акценти та динамічні зміни. Це важливий елемент для розвитку учнів, оскільки вчить їх "читати" музику через рухи та інтонації.

Диригент задає ритмічний пульс і темп виконання твору, що є основою для створення єдиного музичного потоку. У навчальних закладах, де вчитель музичного мистецтва займається з учнями: вокалістом-солістом, ансамблем чи хором, вміння чітко й акуратно подавати ритм має величезне значення для злагодженого виконання і розвитку у дітей ритмічного почуття.

Під час диригування хормейстер передає емоційну атмосферу твору. Це створює середовище, в якому учні можуть більше зануритися в музику, розуміти її глибину та значення. Таке спілкування дуже важливе для співаків, тому що вони сприймають музику через емоційну інтерпретацію вчителя.

Техніка диригування допомагає вчителю організувати роботу ансамблю чи хору, ефективно коригувати помилки та забезпечити злагоджене виконання. Слуховий та візуальний контроль над виконавцями дозволяє вчителю коригувати ритмічні неточності, динамічні зміни та емоційні акценти. Принагідно з цим, вони співаки хору вчать розуміти та усвідомлюють музичні елементи, такі як форма, ритм, динаміка,

гармонія, що поглиблює їхнє музичне та аналітичне мислення. Це сприяє не лише покращенню досягнень при навчанні музиці, а й у значній мірі і розвитку загальних когнітивних здібностей хористів

Вчителю необхідно вільно володіти спеціальними диригентськими жестами, які відображають різноманітні попереджаючі технічні та художньо-змістовні завдання, використання яких у роботі з учнями допомагає співакам і надає їм можливість ясного розуміння того, що від них вимагається для створення більш скоординованого та злагодженого виконання.

Володіючи чіткою, ясною та виразною технікою диригування хормейстер своїми мануально-візуальними діями вимагає чіткої уваги до деталей, одночасно навчає учнів не лише виконувати музику, а й уважно, краще слухати її, розвиває в них уміння сприймати та коригувати дрібні нюанси у власному співі. Втілюючи власну інтерпретацію твору, педагогу-диригенту корисно залучати дітей до колективних пошуків та створення можливих альтернатив художньо-виконавських планів, мотивуючи учнів до творчості та пошуку індивідуальних підходів до виконання музики.

Голосовий апарат Будова голосового апарату

Студенту (тобто, майбутньому педагогу-хормейстеру), який приступає до вивчення твору вокальної чи хорової музики, попередньо потрібно познайомитися з деякими питаннями теорії вокально-хорового співу.

Перш ніж говорити про хоровий спів, необхідно коротко торкнутися механіки та акустики голосового апарату.

Голосовий апарат – система, сукупність органів, що служать для утворення звуків голосу та мови. До нього входять: органи дихання, що подають повітря до голосової щілини, створюючи повітряний тиск під голосовими складками –

джерело звукової енергії; гортань, із розміщеними в ній голосовим складками - джерело виникнення звукових коливань; артикуляційний апарат з системою резонаторних порожнин, який є містом утворення голосних і приголосних звуків і служить для утворення звуків членороздільної мови; носова порожнина, яка сприяє утворенню деяких звуків.

Основні складові голосового апарату вокаліста:

Легені – це основний орган дихання, через який відбувається подачі повітря до голосових зв'язок. Легені є джерелом повітряного потоку, необхідного для вироблення звуку.

Трахея та бронхи – трубки, які проводять повітря від легенів до гортані. Вони служать для доставки повітря, що виходить з легенів.

Гортань (або ларинкс) – це орган, що містить голосві зв'язки. У гортані відбувається основне формування звуків. Вона містить:

Голосові зв'язки – еластичні структури, які розтягуються та вібрують під впливом повітряного потоку, створюючи звуки. Саме вібрація складок при проходженні повітря через голосову щілину створює звукову хвилю і тим самим породжує голос.

М'язи гортані – регулюють напруження голосових зв'язок, що впливає на висоту та силу звуку.

Ротова порожнина – формується артикуляція голосу, звуки набувають характерного тембру завдяки переміщенню повітря через ротову порожнину та артикуляційні органи, такі як губи, язик та зуби.

Носова порожнина – допомагає при створенні певних звуків, особливо при резонуванні (як у випадку носових звуків).

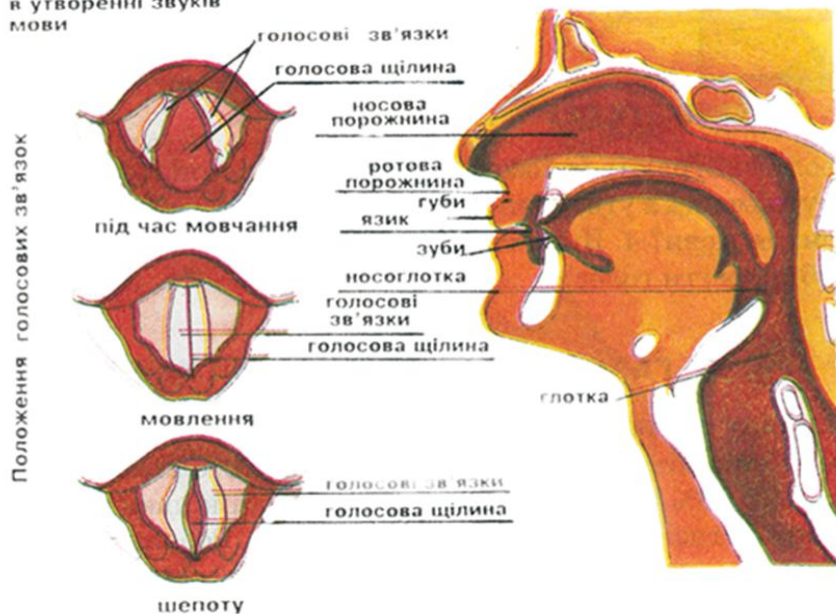
Фаринкс (горло) – простір між ротовою порожниною та гортанню, що також відіграє роль у резонуванні та артикулюванні.

Губи, язик, зуби – органи, які формують звуки та артикуляцію мовлення.



Голосовий апарат має три периферичних відділи, взаємопов'язані між собою і які регулюються корою головного мозку: органи дихання (легені, бронхи, трахея), гортань з голосовими складками (в гортані утворюється слабкий первинний тон голосу), надставна труба (порожнина рота, носа, глотки, додаткові пазухи носа).

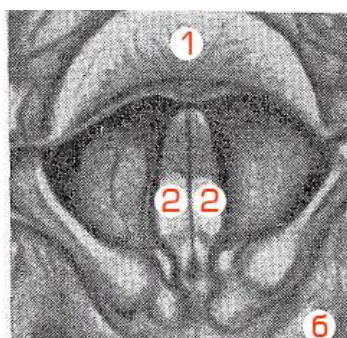
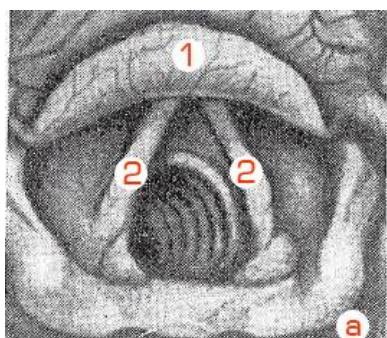
Органи,
що беруть участь
в утворенні звуків
мови



Формування мови і звуків відбувається у порожнинах рота і носа. В утворенні голосу беруть участь язик, губи та нижня щелепа. Завдяки цьому людина вимовляє ті чи інші голосні й приголосні звуки. З носової порожнини повітря потрапляє в носоглотку, а потім у гортань.

Голосовий апарат вокаліста є складною системою органів, що дозволяє створювати звуки, контролювати висоту, силу та тембр голосу. Його функціонування залежить від взаємодії різних частин, кожна з яких виконує свою роль у процесі формування голосу.

При мовчанні голосова щілина широко розкрита, при розмові або співі - звужується.



Гортань людини під час вдиху і видиху, що супроводжується мовленням (б):

1 - надгортанник, 2 - голосові зв'язки

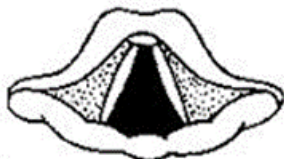


Рис. 1 Положення голосових складок при диханні



Рис. 2 Положення голосових складок при фонації

Для повного розуміння процесу вокального звукоутворення важливе правильне використання всіх цих органів для контролю над інтонацією, динамікою та тембром тощо.

Формування мови і звуків відбувається у порожнинах рота і носа. В утворенні голосу беруть участь язик, губи та нижня щелепа. Завдяки цьому людина вимовляє ті чи інші голосні й приголосні звуки. З носової порожнини повітря потрапляє в носоглотку, а потім у гортань.

Гортань має вигляд лійки, стінки якої утворені кількома хрящами. Вхід у гортань під час ковтання їжі закривається хрящовим надгортанником. Між хрящами гортані є слизові складки - голосові зв'язки. Проміжок між голосовими зв'язками називається голосовою щілиною. Саме вібрація складок при проходженні повітря через голосову щілину створює звукову хвилю і тим самим породжує голос.

Коли людина мовчить, голосові зв'язки розходяться й голосова щілина має вигляд рівнобедреного трикутника. Під час розмови, співу голосові зв'язки змикаються. Видихуване повітря тисне на складки, вони починають коливатися. Так виникає звук.

Висота голосу людини залежить від довжини голосових зв'язок. Що коротші голосові зв'язки, то більша частота їхніх коливань і вищий голос. У жінок голосові зв'язки коротші, ніж у чоловіків, тому жіночий голос завжди вищий.

Голосові зв'язки можуть робити від 80 до 10 000 коливань на 1 сек. Остаточні звуки людської мови формуються в порожнинах глотки, носоглотки, рота й носа зміною положення язика, губів, нижньої щелепи. Голосом людина може передати свої почуття і настрій: радість і гнів, ласку і погрозу, ніжність і насмішку.

Крик шкідливий для голосових зв'язок: вони сильно напружуються, зближуються, вдаряються одна об одну, труться й ушкоджуються. У людини, яка часто кричить, голос стає хриплим або й зовсім зникає. Під час шепоту голосові зв'язки змикаються не повністю. Тому, коли треба шадити голосовий апарат, говорять пошепки. Голосові зв'язки ушкоджуються також внаслідок частих запалень дихальних шляхів. На голосотворний апарат негативно впливають куріння і вживання алкоголю. Курців і людей, які зловживають алкогольними напоями, завжди можна розпізнати по глухому хриплому голосу.

У процесі розмовної мови та співу всі відділи голосового апарату працюють взаємопов'язано.

Дихання дає енергію для відтворення звуку за допомогою коливання голосових зв'язок, що викликається проходженням через них струменя повітря з легенів. У співі прийнято розрізняти кілька типів дихання: грудне, з превалюванням грудної клітки, черевне (абдоменальне), з переважаючою роботою діафрагми, і грудодіафрагматичне (костоабдоменальне, змішане), в якому груди і діафрагма беруть участь у рівній мірі.

Голосові зв'язки, що знаходяться в гортані, служать джерелом звуку. Тип голосу залежить від довжини зв'язок. Найбільшою довжиною володіють голосові зв'язки басу – 24-25 мм, а у сопрано вони складають 14-19 мм. Товщина зв'язок змінюється в залежності від напруги; у стані найбільш напруженому вони мають 6-8 мм. Голосові зв'язки можуть замикатися, розмикатися, напружуватися і натягуватися, завдяки чому і можливе досягнення різної висоти та динаміки звуку.

Вище гортані розташована система резонитарних порожнин:

Глоточна, ротова, носова і придаткові порожнини носа. Завдяки резонансу цих порожнин змінюється тембр звуку. Резонанс ротової та глоткової порожнин може змінюватися у зв'язку з роботою артикуляційного апарату, до складу якого входять язик, губи та м'яке піднебіння.

Співочий голос – це найчутливіший «музичний» інструмент, створений природою; об'єднаний зі словом, він має глибоку силу емоційного впливу. Його здатність до тонких інтонаційних відтінків і природний зв'язок з нашими почуттями служать найбільш вірному і правдивому втіленню художнього образу в музичному мистецтві. Ці природні якості залежать від анатомо-фізіологічних особливостей людського організму.

Для професійного використання співочий голос потребує певної постановки, яка повинна відповідати сфері його діяльності (опера або камерний спів, виконання в народній манері, естрадний спів).

Співочий голос характеризується висотою, діапазоном силою, тембром. Голос може бути мовним, співочим та шепітним. Розрізняють співочі голоси поставлені (із застосуванням системи професійного навчання мистецтву співу) і непоставлені (натуральні). Під постановкою голосу розуміється процес його пристосування і розвитку для професійного використання. Поставлений голос має яскравість, силу і стійкість звучання, тембр, широкий діапазон, гнучкість, витривалість.

Висота співочого голосу залежить від частоти звукових коливань і насамперед від фізіологічної його класифікації — жіночий, чоловічий чи дитячий. Верхні ноти колоратурного сопрано, наприклад, мають 1365 -1536 герц, а нижні ноти басів-октавістів – 64-72 герц. (1 Герц - одиниця виміру частоти коливань)

Діапазон голосу також залежить від фізіологічних особливостей співочого апарата. Для професійного виконавця

оперно-концертного плану звичайний діапазон голосу не менше, ніж у дві октави. Діапазон співаків хору має трохи менший обсяг – близько півтори октави.

Сила голосу залежить від енергії порцій повітря, які прориваються через голосову щілину, тобто від амплітуди коливань частинок повітря.

Тембр – визначальна якість співочого голосу. Тембр гарного співака чи співачки характеризується яскравістю, красою, польотністю, округлістю та соковитістю звучання. Співочий голос приємний на слух тоді, коли у ньому присутня ясно виражена пульсація з частотою 5-6 коливань у секунду – так зване «вібрато». Тембр голосу протягом звукового діапазону змінюється в залежності від регістрів.

Під регістром розуміється ряд звуків, що однорідно звучать і які виробляються єдиним фізіологічним механізмом. Жіночий голос має три реєстри – грудний, центральний (медіум) і голівний. Чоловічий голос має два реєстри – грудний (частіше званий низьким) і головний (званий високим).

Теситура - це висотне положення звуків у музичному творі по відношенню до діапазону співацького голосу; теситура буває низькою, середньою і високою. Композитор повинен добре знати пристрій співацького голосу, щоб уміло і обережно використовувати в хорових творах його природні дані.

Співоче дихання

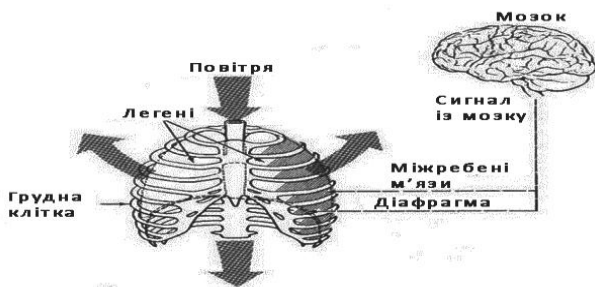


Рис. 1 Органи дихання

Спів – вокальне мистецтво, виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами співочого голосу ідейно-образний зміст музичного твору, один з найдавніших видів музичного мистецтва. Спів може бути зі словами і без слів сольним (одноголосним), ансамблевим (на два голоси – дуєт, на три тріо, ін.) та хоровим.

Якість співочого голосу та його звучання у вокаліста насамперед залежить від майстерності оволодіння ним співочим диханням.

Систему органів дихання людини становлять легені та повітроносні шляхи (носова порожнина, носоглотка, гортань, трахея, бронхи).

Співоче дихання – це техніка дихання, що використовується у вокальному мистецтві для досягнення кращого контролю над голосом, збереження енергії та покращення звучання. Правильне співоче дихання дозволяє співаку довше утримувати ноти, уникати перенапруги та отримати більшу точність у виконанні.

Існують такі види дихання: ключичне, діафрагматичне, грудне, комбіноване.

Ключичне дихання — це тип поверхневого (грудного) дихання, при якому основну участь у вдиху беруть верхні відділи грудної клітки, зокрема ключиці та м'язи ший. При цьому типі задіюються м'язи в області плечей, тому при вдиху плечі піднімаються, а живіт втягнутий. Діафрагма і нижні міжреберні м'язи майже не задіяні. Таке дихання для співу не підходить, так як воно коротке, поверхнєве та малоефективне і в ньому задіяний малий об'єм повітря. Виходить стислий звук і малорухливий голос. Це дихання не дозволяє проконтролювати і відрегулювати обсяг і швидкість видиху.

Грудне дихання. Це дихання, при якому основне навантаження йде на грудну клітку. Воно менш ефективне для співу, оскільки може призвести до напруження в грудях і горлі.

В деяких випадках використовується для певних технічних ефектів або при виконанні дуже високих або низьких нот.

Черевне дихання (діафрагматичне). Це основний тип дихання для співу. В цьому випадку дихання відбувається за допомогою діафрагми (м'яза, що розділяє грудну та черевну порожнину). Під час вдиху живіт роздувається, а не груди. Діафрагмальне дихання забезпечує більшу кількість повітря і дає більше контролю над голосом.

Грудно-черевне дихання (змішане) - комбінація діафрагматичного та грудного). Це тип дихання, при якому використовується як діафрагма, так і грудна клітка для підтримки голосу. Цей метод дозволяє співаку контролювати гучність і висоту тону.

У співі, на відміну від звичайного дихання, потрібно контролювати кількість і швидкість надходження повітря при вдиху та видиху, роботу м'язів, дифрагми. У співі краще користуватися черевним (діафрагматичним) або грудно-черевним. Вдих – міжреберні м'язи розширюють грудну клітину, діафрагма опускається, повітря потрапляє у легені. Видих у співі – міжреберні м'язи підтримують грудну клітину у розширеному стані, діафрагму контролюють черевні м'язи (діафрагма «спирається» ними – оперте дихання), повітря надходить на голосові зв'язки.

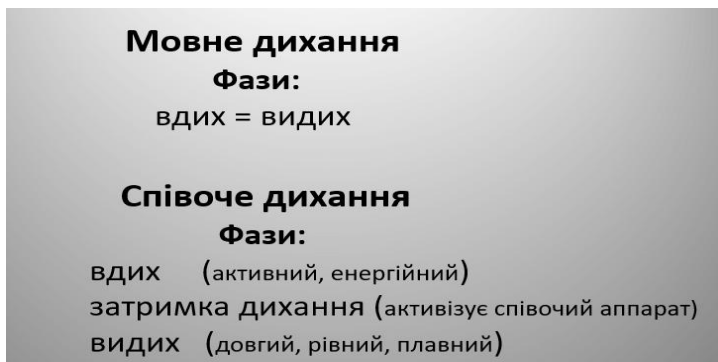


Рис.2. Фази мовного та співочого дихання

Основні правила співочого дихання

Співак має стояти або сидіти прямо, з розправленими плечима та відкритим грудним клітковиною. Це дозволяє діафрагмі працювати без перешкод. Рекомендується стояти з невеликим нахилом вперед у талії, що забезпечує більше простору для дихання.

Вдих має бути повільним і глибоким, не занадто коротким. Важливо, щоб вдихали через ніс, а не рот, щоб не пересихала слизова оболонка горла. Під час вдиху живіт має випирати вперед, що свідчить про роботу діафрагми.

Видих повинен бути плавним і контрольованим. Сила видиху визначає, як довго можна тримати ноту. Видихати слід через рот, при цьому важливо не затискати горло і не напружувати м'язи ший.

Необхідно розвивати здатність контролювати потік повітря, щоб уникнути його раптового витрачання. Важливо навчитись використовувати повітря економно. Для кращого контролю над голосом корисно виконувати вправи для розвитку дихальної мускулатури. Це можуть бути різні вправи для живота та діафрагми, наприклад, прокачування повітря під час плавного видиху. Протягом усього виконання пісні співак має підтримувати рівномірний потік повітря, не перериваючи його.

Загалом, успішне співоче дихання допомагає співакам виконувати не тільки технічно складні моменти, але й розвивати гнучкість голосу, здатність досягати різних динамічних відтінків у виконанні.

Це стосується положення тіла при співі, дихання, роботи діафрагми, прийомів розслаблення та релаксації, спостережень та самоконтролю.

Положення тіла: спина повинна бути прямою, не вигнутою вперед або назад. Це дозволяє голосовим зв'язкам працювати без зайвого навантаження. Плечі мають бути опущеними і розслабленими, не піднятими до вух. Це дозволяє відкрито дихати і не створює зайвого напруження в горлі. Голова

повинна бути прямо над плечима, не нахилена вперед або назад.
Погляд – рівно перед собою.

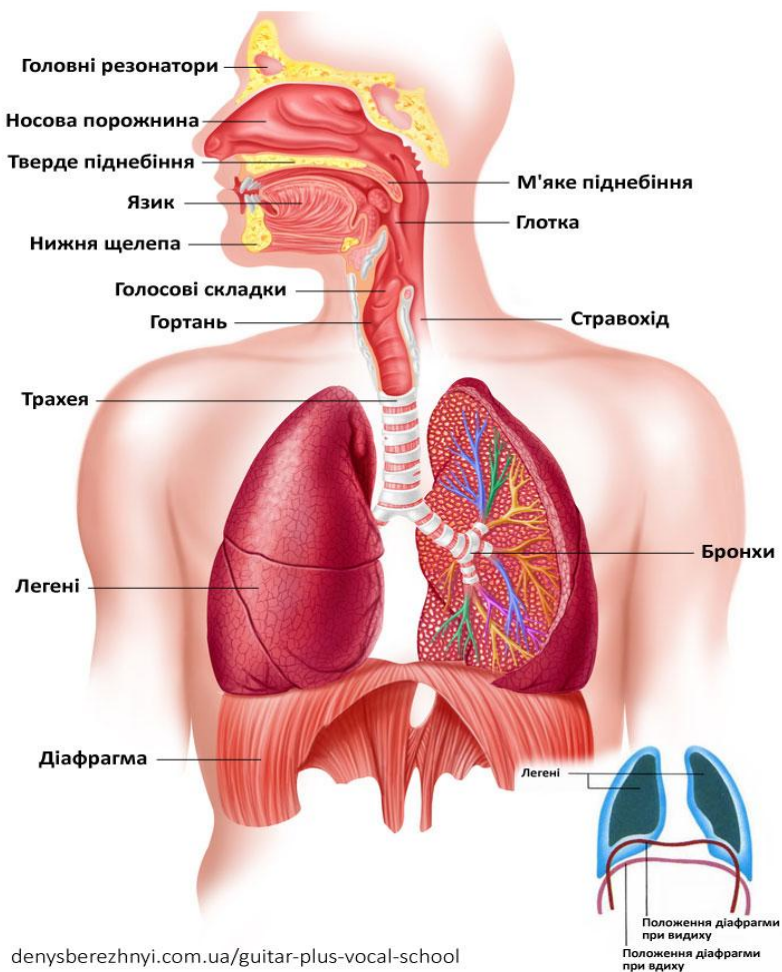
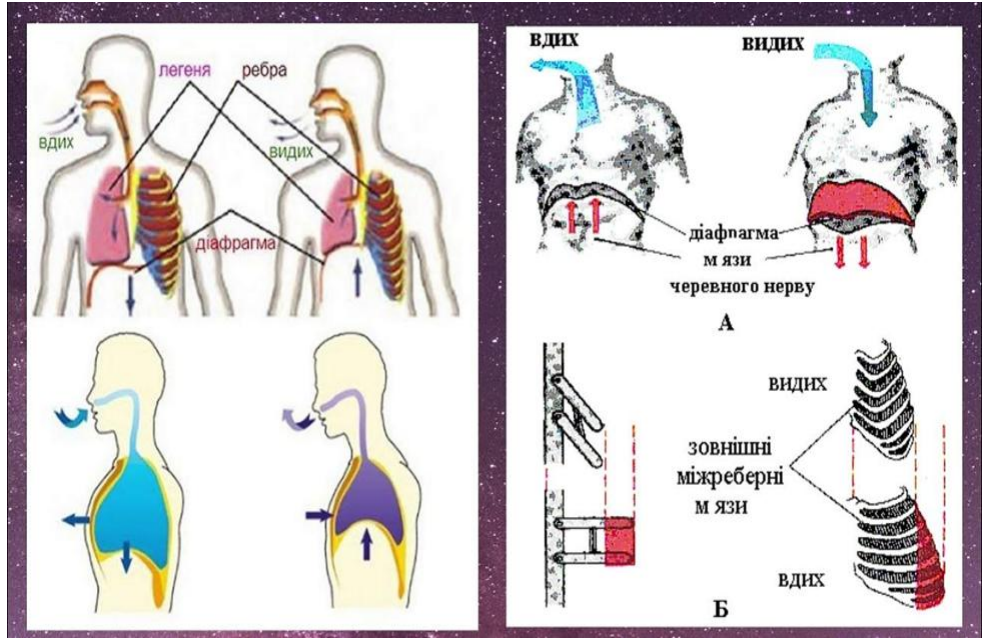


Рис.3 Голосовий апарат (малюнок Дениса Бережного)



Формування правильної співацької постави

Ноги мають бути на ширині плечей. Важливо стояти рівно, щоб не відчувати нестабільності. Це дозволяє зберігати баланс і забезпечити правильну циркуляцію повітря під час співу. Легкий зсув ваги на передню частину стопи дозволяє активніше використовувати діафрагму.

Важливо, щоб вокаліст розумів, як використовувати діафрагму для підтримки голосу. Під час співу вона повинна бути трохи напружена, щоб забезпечити стабільність і силу звуку.

Загальна релаксація тіла – це ключ до правильного співу. Напруга в будь-якій частині тіла може порушити баланс голосу і призвести до втоми або пошкодження голосових зв'язок. Спочатку слід тренуватися на розслабленій музиці і у вільному русі, що дозволяє усунути зайву напругу.

Під час співу потрібно постійно звертати увагу на свою поставу і коригувати її, якщо відчуваєте дискомфорт або напругу в якомусь зоні тіла.

Регулярні вправи, такі як йога або пілатес, можуть допомогти зміцнити м'язи і покращити поставу для співу. Ці практики також сприяють розвитку гнучкості та поліпшення загального самопочуття.

ОСНОВИ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Диригентський апарат

„Техніка диригування як одна із зовнішніх форм проявлення виконавського процесу, як засіб розкриття конкретного музичного змісту, засіб дії на виконавців може і повинна бути предметом вивчення”

В.Живов

Одним з головних завдань предмету «Вокально-хормейстерська підготовка» є навчання студентів техніки диригування.

Перш ніж приступати до навчання майбутнього хормейстера техніки диригування, необхідно сформулювати і правильно поставити йому диригентський апарат.

Диригент керує хором за допомогою диригентського апарату, складовими якого є корпус (груди, плечі), голова (обличчя, очі), ноги, руки.

Корпус при диригуванні повинен бути прямим, спокійним, вільним, без напруги. Грудна клітка розправлена, не напружена, плечі розгорнуті, не підняті; плечові суглоби вільно рухливі.

Голову треба тримати прямо, підборіддя трохи підведеним, обличчя відкритим. Її положення голови повинно бути таким, щоб хор ясно бачив обличчя та очі диригента, а сам він міг зорово контролювати всіх виконавців.

Погляд диригента, міміка обличчя повинні відповідати характеру музики, що виконується, відображати змістовну та художньо-образну канву твору.

Позиція ніг повинна створювати міцну і пружну опору диригента, забезпечувати стійке положення корпусу при диригуванні. Стояти потрібно стійко, твердо, впевнено. Під час

диригування ноги повинні зберігати пружність і жодним чином не згинатися в колінних суглобах. Найкраще ставити ноги на повну ступню, не дуже широко і одну ногу трохи всувати вперед. Така позиція ніг надає найбільшій стійкості і є найбільш естетичною.

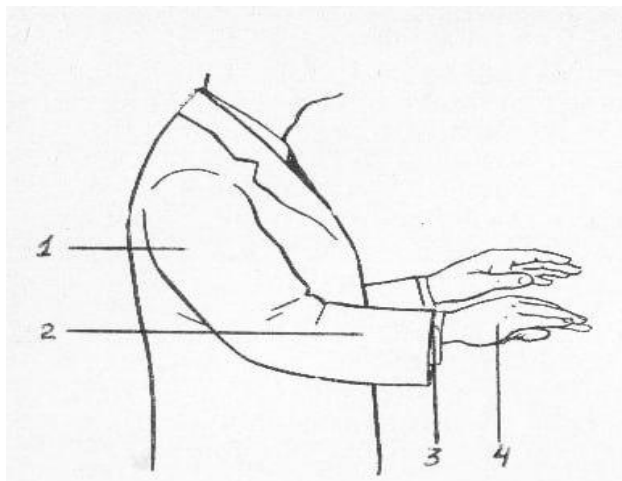
Руки - найголовніша і провідна частина диригентського апарату, за допомогою яких найбільш виразно і тонко передається тлумачення музичного твору та способи художньо-комунікативного впливу на виконавців.

Складовими частинами руки диригента є:

1. плече з плечовим суглобом;
2. передпліччя з ліктьовим суглобом;
3. пензлик (зап'ястя, пальці);
4. долоня.

Плечо та передпліччя, відповідні до них суглоби, мають бути вільними, пензлик, пальці спрямовані вперед, долоня – вниз.

Пальці, рухи рук і плечей повинні бути чіткими та виразними.



Технічна характеристика рухів рук.

Рука у людини що складається, як відомо, із кількох зчленувань, є органом, найбільш пристосованим для складних рухів; вузлові точки руки, незважаючи на їх взаємозв'язок, можуть рухатися одна до іншої досить різноманітно. Класифікація цих відносин необхідна остільки, оскільки рухи вузлових точок руки диригента повинні бути несуперечливими, а досягти цього можна лише за умови дотримання правильної технічної характеристики руху всієї руки.

Обов'язковою умовою технічної правильності (несуперечності) руху руки диригента є збіг напрямків руху її вузлових точок (зрозуміло, тих, що рухаються). Ця умова дотримується далеко не завжди, тому кожному диригенту необхідно знати основні варіанти несуперечливого (технічно правильного) руху руки для того, щоб уникати суперечливих (технічно неправильних) її рухів.

Існує чотири основні технічні варіанти несуперечливого руху руки.

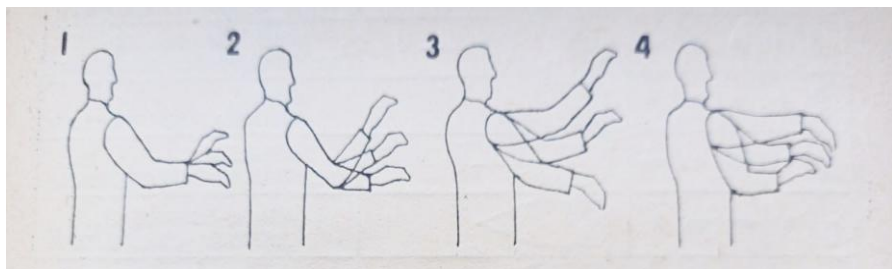
1. Конічний рух пензля (вершина в променево-зап'ястковому суглобі); променезап'ястковий, ліктьовий і плечовий суглоби не переміщаються (див. нижче на рис. – положення 1).

2. Конічний рух пензля (вершина в променево-зап'ястковому суглобі), що поєднується з конічним рухом передпліччя (вершина в ліктьовому суглобі); кисть та передпліччя рухаються в однаковому напрямку; ліктьовий та плечовий суглоби не переміщаються (на рис. – положення 2).

3. Конічний рух пензля (вершина в променево-зап'ястковому суглобі), що поєднується з конічним рухом передпліччя (вершина в ліктьовому суглобі) та конічним рухом плеча (вершина в плечовому суглобі); кисть, передпліччя та плече рухаються в однаковому напрямку; плечовий суглоб не переміщається (на рис. -положення 3).

4. Поступальний рух передпліччя (тобто такий, у якому він рухається паралельно себе); кисть рухається за передпліччям, як прапорець за держактом; плече рухається

конічно (вершина у плечовому суглобі); плечовий суглоб не переміщається (на рис. - положення 4).

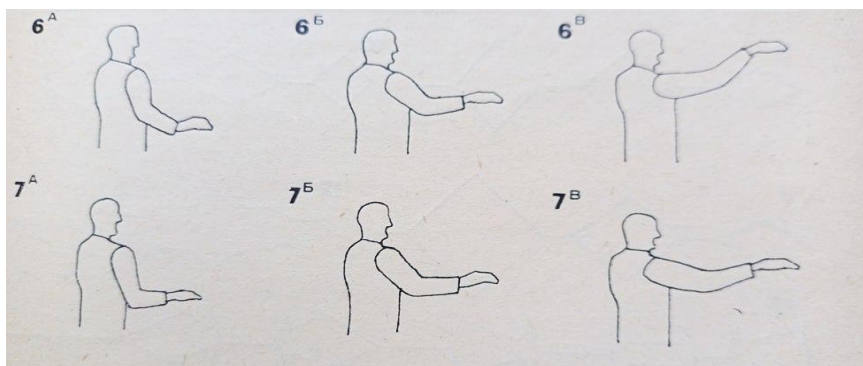


Техніка постановки рук. Термін «постановка рук» у сенсі позначає сукупність технічних варіантів руху, дублюючи цим термін «техніка рухів». Під постановкою рук у вузькому значенні мається на увазі певне положення рук у просторі щодо один одного, рівня землі та корпусу.

Розрізняють три становища рук по ширині (дивіться на рисунки: діапазони - вузький (6-а), середній (6-б) та широкий (6-в)).

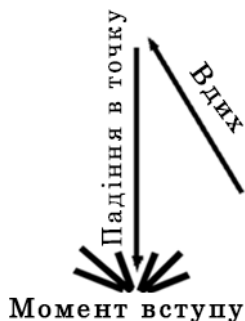
Крім того, можливі три положення рук за висотою т.з. позиції — нижня (6-а), середня (6-б) та верхня (6-в).

Нарешті, існують три становища рук за глибиною, т. н. плани - ближній (7-а), середній (7-б) та дальній (7-в).



Складові жесту диригента

1. Увага.
2. Ауфтакт.
3. Фіксація вдиху (перед вступом – початком)
5. Крапка.
6. Відображення.



Момент уваги поділяється на два етапи: зосередження уваги виконавців на диригенті та привернення уваги хору безпосередньо на руки диригента. Зайнявши своє місце перед хором, диригент візуально перевіряє ступінь зібраності та готовності колективу до виконання. Встановлюючи таким чином контакт із хором та концентруючи увагу співаків на собі. І тільки після цього, переконавшись у зібраності хору, диригент активно піднімає руки, опиняючись у вихідній позиції для початку диригування.

Показ дихання є важливим моментом до вступу. Саме з нього починається виконання. Здійснюється він (обов'язково в темпі, динаміці та характері твору) рухом рук із долі, що передуює долі вступу.

Ауфтакт. Види ауфтактів

В основі технічного боку диригування лежить тактування – жестове зображення метра, тактового розміру. На відміну від схем тактування, що використовуються, наприклад, при

сольфеджуванні, кожному частку диригентського тактування передують рухи, що називаються афтактом. Афтактом (або замахом) називається специфічний диригентський жест, який попереджає та організує виконання (в плані темпу, ритму, динаміки, артикуляції, штрихів, початку, закінчення, фермат).

Цей жест формується на основі відштовхування руки від основних (нижніх) точок і передують рухові до наступної долі. Жест афтакту за тимчасовою тривалістю повинен дорівнювати тривалості визначеної ним долі.

Афтакт складається з трьох елементів: замаху – руху вгору (або в бік), падіння – руху вниз, що завершується ударом, і віддачі – руху вгору, що виникає рефлекторно слідом за ударом. Для подачі афтакту рука, як правило, повинна зайняти розташування попередньої частки (відповідно до схеми тактування). Потім слідує жест "дихання" – рух вгору або в бік з невеликою спинкою в кінці, аналогічною затримці дихання перед початком співу, і нарешті жест вступу - рух вниз або в бік, що завершується ударом.

Описаний вище початковий афтакт, або афтакт вступу, швидкістю замаху та падіння визначає і відзначає основний темп твору. Тому диригенту потрібно дуже уважно ставитися до правильності руху афтакту і перед подачею жесту «дихання» обов'язково подумки уявити темп, у якому має звучати музика. Неодмінна умова правильного афтакту – тотожність тимчасових тривалостей замаху та падіння. Передчасний удар застосовують виконавці зневажливо: звук витягується квапливо, а тому неодноразово. Уповільнення руху до удару так само небезпечно, оскільки співаки можуть точно розрахувати момент початку звуку.

Особливо слід звернути увагу на жест, що вказує на закінчення співу, або жест «зняття». Цей жест складається з трьох елементів: уваги, приготування та зняття. Здійснюється жест зняття за тими ж правилами, що і жест вступу: і в тому, і в іншому випадку правильність виконання прийому обумовлює правильний афтакт. Жест-приготування, що передують зняття,

аналогічний жесту "дихання", жест "зняття" – жесту "вступ". Ауфтакт до зняття, як і ауфтакт до вступу, повинен обов'язково даватися в темпі та характері твору, що виконується.

Види ауфтактів:

- повний – показує повні долі такту та дорівнюється тривалості однієї лічильної долі;

- неповний – показується долі, що починається з паузи, і ті, що не містить в собі повної тривалості;

- подрібнений – неметричний вступ, коли перший звук фрази дорівнює частині долі такту. Він потребує більш високої позиції руки перед показом початку звучання. Особливість його показу полягає в акцентуванні тієї частки, після якої відбувається вступ;

- міждольовий – (або "вставний ауфтакт") – це рух, що зв'язує дві долі всередині такту, який допомагає підтримувати ритмічну динаміку і надає виконанню особливого плавного і пов'язаного характеру. Використовується він, коли музична фраза починається не з першої, а з наступної долі, тобто з середини або кінця, однієї з долей такту, наприклад - з третьої чи четвертої долі попереднього такту, створюючи плавний перехід.

Виконавцем такий тип ауфтакту сприймається двояко - як власне ауфтактове (коли рух готує і визначає наступну частку з усіма її якістьми) і як супутнє долі (коли рух безпосередньо керує звучанням на даний момент;

- затриманий ауфтакт — найбільш характерний для подрібненого вступу, який складається із переддії та дії. Вживаючи затриманий ауфтакт, диригент відштовхується від точки подрібненої долі і показує дуже чіткий рух виконавцям. Звучання виникає уперерві між цим і наступним рухом (ніби на-і-), коли руки диригента знаходяться у найвищій точці, ауфтакт використовується для більшої гостроти звучання, рельєфності динаміки (при стакато, акцентах);

- обернений ауфтакт — це затримки руки у нижній точці ауфтакту, безпосередньо після «удару». На відміну від

затриманого афтакту, рух оберненого афтакту складається ніби-то з одного змаху, який зупиняється після самої точки «удару». За часом він дорівнює половині рахункової долі, а друга половина долі припадає на зупинку. Вживається для показу і сильної динаміки та у деяких інших випадках;

- комбінований – послідовний показ спочатку афтакту до зняття попередньої долі, і з цієї ж точки - одночасний замах до вступу на наступну долю такту.

Процес постановки диригентського апарату необхідно починати зі звільнення м'язів рук, плечей, шиї, голови; зі зняття спазмів внутрішніх м'язів, що виявляються в гальмуванні діафрагми, та м'язів, що беруть участь у процесі дихання. Для кожного студента необхідно знайти правильне - найбільш природне і зручне для нього положення корпусу, голови, рук і ніг, виробити правильну поставу, наявність якої дуже важлива не тільки з естетичного, але й практичного боку.

Для цього доцільно використовувати низку вправ пластико-гімнастичних та метроритмічних вправ. Основна мета перших полягає у звільненні м'язів рук та плечового пояса від надмірної напруги. Спостереження виконавцями у диригента затисненості, скутості, неадекватних за розслабленістю жестів викликають у них самих відчуття м'язової незручності та напруженості. Крім того, дуже важлива естетична сторона в позі диригента. Метроритмічні вправи призначені для розвитку пам'яті та вміння розподіляти її на кілька мікроелементів, що становлять хорове звучання, для розвитку метроритмічного почуття, координації різнорідних рухів обох рук, вироблення точної та швидкої слухової та рухової реакції.

Правильна диригентська постановка сприяє не тільки розвитку рухливості окремих частин апарату, але й забезпечує незалежність роботи рук, ніг, голови від корпусу, еластичність рухів у плечовому, ліктьовому та променево-зап'ястковому суглобах, злагоджену комплексну роботу всього диригентського апарату. Результатом виконання вправ має стати оволодіння почуттям м'язової свободи, відчуттям цілісності всієї руки від

плеча та гнучкості у всіх її суглобах, розвинена здатність у визначенні різниці між вільними та напруженими в м'язах руками.

При виконанні вправ слід дотримуватись наступних порад.

Перевіряти стійкість корпусу, приділивши увагу зручній постановці ніг. Починати роботу з виконання вправ обома руками, проте (за потреби, в індивідуальному порядку) більше приділяти уваги роботі лівою рукою. Кожну вправу необхідно освоювати на музичному матеріалі в різних темпах, динаміках, використовуючи безліч варіантів його виконання. Виконання вправи має передувати ясно і чітко поставлене технічне та художньо-виразне завдання. Важливим є зоровий контроль за своїми діями. Обов'язковим є активне підключення до роботи мозку, тобто - розумової діяльності, що забезпечує процес усвідомленості - сприйняття, запам'ятовування рухів і відповідних поставленим завданням м'язових відчуттів, і закріплюють, паралельно з руховим, внутрішнє м'язово-слухове уявлення про прийом дій.

За відсутності контролю з боку педагога, студентам при самостійній рекомендується виконувати вдома вправи перед дзеркалом. За наявності в поставі сутулості – притуляючись спиною, лопатками до стіни. Тривалість виконання вправ не повинна бути зтяжною і тривалою. Краще по 10-15 хвилин, і бажано двічі-тричі на день.

У міру оволодіння найпростішими вміннями та навичками техніки диригування, поступово перед студентами ставитимуться завдання складнішого характеру, пов'язані вже не тільки з мануально-технічними, а й з художньо-виконавськими завданнями.

Освоєння простих схем

Під час вивчення основних диригентських схем – 3/4, 4/4, 2/4 необхідно спиратися на знання про метр та схему.

Метр (греч. *metron* – міра) – послідовне чергування сильних та слабких долей в ритмічному русі.

Схема диригентська — умовно-графічне визначення чергування долей у такті, за якого кожній долі відповідає лінія схеми, що має певний напрямок. Вона відображає лише метричну будову твору.

Вивчення простих сіток (схем) здійснюється у певному порядку: розбір структури сітки, виконання кожної частки окремо, зв'язування всіх долей в єдине ціле за провідної ролі сильної долі, відпрацювання схеми на спеціальних вправах без музики. Потім ненадовго переходять до вивчення схем з використанням найпростішого нотного матеріалу (вокальні співи, фрагменти з пісень дитячого репертуару, нескладні народні пісні). І після цього вже приступають до вивчення хорових творів.

Найбільш зручною для початково знайомства зі схемами є тридольна. У ній закладено одна сильна доля – перша та дві слабкі – друга та третя. Види тридольного розміру: $3/4$ (на кожен долеий рух припадає чвертна нота); $3/2$ (кожний долеий рух припадає половинна нота); $3/8$ (на кожен долеий рух припадає восьма, за тривалістю, нота). При показі тридольної схеми обома руками перша доля спрямована трохи діагонально вниз, як би «вдавлюємо» до точки на площині (уявної опори) з подальшою віддачею; друга доля виконується м'яким рухом рук у протилежні сторони, як би по малюнку траєкторії неширокої параболи (увігнута вниз дуга) з центром торкання точки внизу на колишній площині; третя доля – найслабша за енергією, показується як невелика увігнута напівдуга (вертикальна напівпарабола) трохи вище лінії площини і, торкнувшись нижньої точки на уявній опорі, руки піднімаються легко і м'яко паралельно вгору.

У чотиридольній схемі з'являється нова - відносно сильна доля. При показі обома руками перша доля (сильна) паралельно ведеться вдавлююще-вольовим рухом вниз; друга доля (слабка) – аркоподібним рухом всередину, до центру, з точкою

дотику до площини, розташованої трохи вище, ніж на першій попередній долі. Третя доля (відносно сильна) виконується активним і спрямованим рухом рук у протилежні сторони, по малюнку траєкторії широкої параболи (увігнута вниз дуга) з центром торкання точки вниз на площині першої долі. Четверта доля (найслабша) показується як невелика увігнута напівдуга (вертикальна напівпарабола) трохи вище лінії початкової площини (як у другій долі) і торкнувшись точки руки піднімаються легко і м'яко в паралельному русі вгору.

Вивчення дводольної схеми йде після оволодіння студентами диригування творами, написаними в трьох- і чотиридольних розмірах. Вона більш складна через те, що перша доля спрямована не вниз, а в бік від диригента – діагонально зверху вниз (рух рук протилежно розходиться у різні сторони), через що важче відчувати точку опори на площині. Положення пензля на площині стає нестійким. При виконанні обома руками першої (сильної) частки жестовий рух рук спрямований трохи від себе, що розходиться діагонально вниз, у різні боки. При досягненні точки і розслаблення, після віддачі руки, кистьовим рухом, ведуть другу (слабку) долю вгору - точно за тією ж траєкторією, що була в першій частці, тільки у зворотний бік.

У розмірі $2/4$ на кожен дольовий рух припадає одна четвертна нота; у розмірі $2/2$ на кожен долевий рух припадає одна половинна нота; у розмірі $2/8$ на кожен долевий рух припадає одна восьма, за тривалістю, нота.

Найчастіші недоліки при виконанні дводольної схеми це - неправильний напрямок руху рук до першої долі; недостатня кистьова віддача після крапки на площині; становище долоні з опорою на мізинець; невизначена форма кистей - без злегка нахиленого до великого пальця їх положення та спрямованості другого та середнього пальців рук назустріч один одному. Слід зазначити, що подібні ситуації можуть спостерігатися і при формуванні у студентів диригентських схем та інших розмірах.

Властивості диригентського жесту — характерні особливості диригентських рухів, що забезпечують їх виразність та складають «мануальну диригентську мову»:

- тривалість — час, протягом якого продовжується змах;
- амплітуда — шлях, який рука проходить у просторі, здійснюючи той чи інший змах;
- швидкість жесту показує відношення змаху до його тривалості: чим більша амплітуда змаху за постійного часу, тим більша швидкість, і навпаки;
- маса змаху визначається частиною руки, на яку припадає основне навантаження у конкретному жесті: уся рука, передпліччя чи кисть;
- напрямок змаху може бути вертикальним, горизонтальним, похилим, спрямованим уперед, від корпусу та зворотньо, до корпусу;
- форма змаху — малюнок складових компонентів диригентської схеми: прямолінійні, криволінійні, опуклі, округлі, овальні та змішані лінії;
- сила змаху — відображення у жесті відповідної інтенсивності звуку, що виявляється у певному м'язовому напруженні рук.

Прийоми показу вступів та знімаль зучання

Основними технічними елементами, за допомогою яких диригент показує моменти підготовки, початку та закінчення зучання є «увага», «дихання», «вступ» та «зняття». Вставши перед хором (вже в активній та енергійній позиції корпусу, але поки що з опущеними вниз руками) диригент встановлює зоровий контакт з виконавцями, перевіряє ступінь зосередженості та готовності колективу до виконання. Переконавшись у повній готовності співаків, він піднімає руки та приймає диригентську позицію. Жест «увага» спрямований на привернення уваги хористів до рук та обличчя диригента. Далі, відштовхуючись від точки на уявній площині, руки

диригента спрямовуються нагору, впевнено і чітко показуючи ауфтакт. Руховий показ «дихання» руками одночасно супроводжується його власним диханням та наявністю на обличчі диригента виразу, що відповідає характеру та настрою твору.

Жест, що дає «вступ», як і ауфтакт, що передує йому, повинен бути досить чітким, утрировано наочним і ясным. Здійснюється він прагненням руки диригента до точки, від якої починається звучання музики.

Дуже важливий у показах диригента жест, що вказує на закінчення звучання – «зняття». За технікою виконання він дуже схожий на жест «вступ». Мануальний рух до зняття звуку має бути підготовленим (як кінестетично, так і мімічно), виразно чітким (з тригою фіксацією крапки), що відповідає характеру музики, і укладеним у часові та динамічні рамки.

Опанування технічними прийомами вступу і зняття відбувається в процесі виконання ряду вправ у певній послідовності: розбір початку виконання - кожного його елемента, освоєння поняття ауфтакту, показ взяття дихання до першої долі, а пізніше - до різних долей такту в різних метричних схемах, спочатку в симетричному показі обома руками, а потім – із розподіленням функцій рук, з різними щодо координації рук жестами. Працюючи над прийомом комбінованого ауфтакту (зняття - дихання) слід порадити студенту окремо виконати «зняття » і «вступ », відокремивши їх друг від друга цезурою , потім об'єднати їх в одному русі.

На перших заняттях вправи відпрацьовуються рухово-графічно, потім - із підключенням музично-пісенного матеріалу, із завданнями, спрямованими на відображення у жестах емоційно-виразних характеристик художнього образу твору.

Фермати, акценти, синкопи та та прийоми їх виконання

Фермата (італ. *fermata*, зупинка) – знак подовження звука (акорда) або паузи на невизначений час, це залежить від

характеру, темпу твору та художнього смаку диригента. Як правило, фермата збільшує звук чи паузу у 1,5 – 2 рази.

Фермата – означає остановку. Це знак, поставлений над звуком чи паузою, що збільшує їх тривалість. Збільшення тривалості точно не визначається і залежить від характеру і темпу твору. Слід пам'ятати, що чим швидше темп, тим довшою має бути фермата, і навпаки. Фермати бувають різних видів - що знімаються (знімана) і не знімаються (незнімана), на сильній чи слабкій долі такту, заключні або серединні, на паузі або на тактовій чорті.

З н і м а н о ю (здійманою) називається така фермата, яка після закінчення її тривалості знімається, і викликає цим перерву в звучанні. Передбачає, що після неї звучання припиняється на певний час. Вона вимагає від диригента ауфтакту до її показу, зупинки рук, видержування тривалості та підготовчого ауфтакту до зняття звуку. Фермата над останнім акордом завжди, що завершує весь музичний твір, завжди значно яскравіше, ніж у середині твору.

Н е з н і м а н а (нездіймана) фермата – серединна фермата. Вона зустрічається лише усередині твору або його частини, де немає пауз. Передбачає перевід звуку, над яким стоїть фермата, у подальший розвиток музики. Готується, ставиться, в кінці долі, витримується та замахом переводиться. Не вимагає зняття, не припиняє звучання музики, не допускає цезури в диханні, подовжує один звук або акорд, ідкреслюючи їх значущість і виразність.

При технічному виконанні фермати слід приділити особливу увагу тому, як ставиться точка фермати на площині як виконується ауфтакт до продовження звучання без перерви в диханні.

Акцент у музиці — це силове виділення окремого звуку. Сила акценту залежить від основної динаміки, темпу, характеру виконуваної музики. Вони можуть бути жорсткими, великоваговими; загостреними, пружними; легкими, витонченими тощо. Акцент на forte буде здійснюватися як

удар великої сили, а ріано на – як легкий укол. Найпростішими щодо показу є акценти на сильних долях. До них потрібно вживати яскравий, активний ауфтакт і потім різкий удар рукою. При акцентуванні слабких долей потрібно затушувати сильні моменти та дуже енергійно здійснювати як ауфтаки, так і самі долі, що акцентуються. Акценти можуть припадати як на самі лічильні долі, так і між ними. У першому випадку потрібний енергійний ауфтакт, у другому – сильна віддача від попередньої долі. Акценту передує чіткий ауфтакт, більш активне падіння руки і тверда, точна точка удару. Акцент між долями не вимагає ауфтакту, вирішальне значення тут має віддача.

Сфорцандо (Sforzando) – раптове, різке динамічне посилення окремих звуків або акордів. Сенс засобу – у несподіванці, раптовості появи нової динамічної барви. Технічно нагадує прийом subito f, проводиться зазвичай зверху вниз і вперед. Жест на sforzando завжди більший за обсягом попередніх долей, руку ви-кидаємо майже на всю довжину. Після sforzando руки забираються до себе та звільняються від зайвої напруженості.

Синкопа – це зміщення акценту з сильної долі такту на слабку, що викликає розбіжність ритмічного акценту з метричним. У тактовій метричній системі синкопа найчастіше розташовується між двома тактами чи всередині такту. Диригентський жест, що означає синкопу, викликає звук пізніше, ніж звичайний жест. Він має вольовий імпульс, конкретний і енергійний відскок від попередньої частки з наступним затриманим ауфтактом. Жест, який припадає на початок синкопи, загострюється. Найхарактернішим у показі синкоп є момент «трампліну» – відскоку руки від долі перед синкопою.

Описане вище розкриває технічні характеристики мануально-рухової діяльності диригента. Проте, музика — це не лише система звуків та структур, а насамперед засіб емоційного та художнього вираження. І диригенту неприпустимо. недозволено обмежуватися лише зображенням умовно-

графічних схем. Йому необхідно відображати музику як у всьому своєму диригентському вигляді так і, перш за все, у відповідних характеру музики, виразних диригентських жестах.

ЗАСОБИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

Жест як засіб диригентської виразності

На відміну від диригентської схеми, диригентська сітка — художньо-доцільний малюнок, що здійснюється руками диригента, відповідно до напрямків долей схеми, з метою втілення засобів музичної виразності виконуваного твору. Форма та структура малюнка мають відбивати характер звуковедення, темпоритм, стабільну та рухливу динаміку.

Процес навчання студентів (на початковому етапі) основ графічно-образотворчої мануальної техніки, абстрактному від музики тактуванню, не повинен розтягуватися надовго. Набагато більшої уваги вимагає процес підключення до оволодіння технікою диригування, що відображає емоційно-експресивний і образно-виразний аспект музики. Для того, перш за все, потрібно розібратися в природі виразного жесту, у джерелах його походження, у причинах, що породжують образність. Насамперед необхідно усвідомити, що диригентський жест — це лише спосіб вираження музики. Музика визначає виразність жесту, жест конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст. Отже, джерело пластичної виразності потрібно шукати у самій музиці, у музичній мові.

Музика і рух тісно пов'язані між собою на рівні як психоемоційного, так і фізіологічного сприйняття, вони обидва є способами комунікації та вираження емоцій, проте лише через різні канали сприйняття.

Наше тіло інтуїтивно реагує на ритм та темп музики. Коли ми чуємо музику, це викликає у нас бажання рухатись, танцювати чи підспівувати. Це пов'язано з тим, що мозок активно синхронізує руху з музичними патернами, що робить ритм як фізичним, а й когнітивним переживанням.

Найяскравіший приклад поєднання музики та руху – це танець. Кожен рух танцюриста зазвичай пов'язаний із певним музичним ритмом, гармонією та емоціями, які виконавець намагається передати через пластичні рухи тіла.

Танець, своєю чергою, служить візуальним і фізичним вираженням музичних ідей. Музика може впливати на фізіологічний стан людини, наприклад, прискорювати чи уповільнювати пульс, викликати певні емоційні реакції. Ці зміни можуть впливати на рухи тіла – від збільшення активності до розслаблення.

Окремі елементи музики – темп, метр, агогіка, динаміка, цезури, характер звуковедення – є одночасно елементами руху та адекватно їм виражаються. Наприклад, збільшення чи зменшення сили звуку можна виразити відповідно збільшенням чи зменшенням об'єму жесту, прискорення чи уповільнення темпу – збільшенням чи уповільненням швидкості руху.

Зображуючи в музиці силу і розмах, темп і ритм рухів, композитор передає і ті емоції, ознаками яких служать ці властивості. Разом з тим слід постійно нагадувати студенту про те, що жест диригента в жодному разі не повинен слідувати за музикою або ілюструвати її, він зобов'язаний завжди передувати її появі і характеру звучання, здійснюючи випереджувально-попереджувальні прийоми впливу на виконавців і виконання.

Музика, її зміст, є джерелом певних рухових навичок, музично-осмислених рухів у диригентській практиці. Певний душевний стан проявляється в більшості людей за допомогою однакових або дуже схожих рухів, хоча масштаб, експресія, гострота, темп цих рухів багато в чому залежить від характеру, віку, темпераменту людини і в кожному випадку вони мають своє індивідуальне забарвлення. Тому поведінка, жестикуляція, міміка, погляд людини, становище її голови, корпусу дають змогу прочитати її почуття. Так, корпус «стиснутий», як би загорнутий всередину, висловлює різні ступеня сором'язливості, страждання, ослаблення волі; корпус розслаблений, млявий – різні ступені байдужості, протрації, відсутності волі; корпус

підтягнутий, розгорнутий - різні ступені впевненості, зібраності, наснаги, сили волі. Рух корпусу також пов'язується із певним емоційним станом. Давно помічено, що рух убік, убік предмета (об'єкта) висловлює фізичне зусилля, а всяке бачення приємного чи неприємного змушують відкинутися наше тіло назад.

З цього випливає, що будь-яке відхилення корпусу не може бути довільним і краще, якщо під час диригування зберігається його відносна нерухомість і підтягнутість. У той самий час естетично виправдані руху корпусу посилюють виразність диригентського жесту. Сюди можна віднести поступове розпрямлення корпусу з невеликим відхиленням назад у момент показу наростання динаміки, наснаги, підйому; деякий стиск його з невеликим нахилом уперед під час передачі прихованості, скутості, застиглості, попередження про початок нової хвилі розвитку і т.д.

Голова, дещо нахилена вперед, свідчить про волю, твердість, наполегливість; опущена на груди - про смуток, роздум, смиренність; відкинута назад — про гордість, мрійливість, екзальтацію, радісні почуття; нахилена набік - про кокетство, розчулення, задумливість. Тому і рух голови диригента теж має бути осмисленим, таким, що підкреслює той чи інший характер музики.

Безпосередній зв'язок міміки зі станом людини очевидний. Особа, часто навіть без нашої волі, відображає почуття та переживання, які ми відчуваємо в даний момент. При захопленні, наприклад, ми широко розплющуємо очі, а при ненависті, зневазі — звужуємо. У хвилини невдоволення, стурбованості, засмучення хмурим брови, а в хвилини радості, здивування - піднімаємо. Усміхаючись, піднімаємо куточки губ, а в смутку чи прикrostі — опускаємо. Млява, опущена нижня щелепа виражає ослаблення енергії, безвольність, а міцно стиснута і дещо висунута вперед – показує напругу енергії, волю, концентрацію сил. У диригентському мистецтві, що включає процеси сприйняття і впливу, ця особливість міміки

має велике значення. Саме завдяки міміці, обличчя диригента стає найважливішою частиною апарату управління виконанням.

Зрозуміло, що безглуздо заучувати і використовувати якісь статично усталені вирази обличчя для подальшого відображення диригентом у жесті певної емоції чи душевного стану. Однак, працювати над формуванням та розвитком міміки, долаючи наявні недоліки (наприклад, малорухлива від природи особа, сором'язливість, скутість), потрібно обов'язково. І зміст такої роботи буде багато в чому схожий на те, як діють актори, які відпрацьовують окремі елементи виразності в заданих ним уявних ситуаціях, і вдосконалюючи, таким чином, рівень своєї професійної майстерності.

Міміка повинна виникати як природний прояв емоційності музиканта, його музики, як відгук на його внутрішні переживання. Разом з тим диригенту необхідно володіти своєю мімікою і, принаймні, знати, якими рухами м'язів обличчя можна досягти того чи іншого виразу. Неприпустимо, щоб обличчя його виражало розгубленість, переляк, замішання, невдоволення або будь-які інші стани, не пов'язані безпосередньо із змістом та характером музики, що виконується. Жоден, навіть найекспресивніший рух рук (за всієї технічної відточеності диригентських жестів) не вплине на виконавців, якщо міміка і погляд диригента не будуть відповідати змістовно-смысловому та художньо-виразному значенню його жесту.

Дуже важливо виразити око на обличчі диригента. Виразний погляд є безпосередньо впливаючою частиною диригентського апарату. Енергійний, вольовий погляд допомагає зібрати увагу співаків, він повинен обов'язково супроводжувати кожен важливий момент виконання. Точніше, не супроводжувати, а передбачати, оскільки головне завдання диригента — попередити, підказати, у якому характері, у якому нюансі, яким способом слід виконати той чи інший фрагмент. Погляд може схвалити і заспокоїти співаків, висловити вдячність за добре виконаний прийом, надихнути і охолодити,

обсмикнути, зупинити. У всіх цих випадках виразний погляд і жива міміка означають не менше, ніж рухи рук.

Водночас саме руки є найактивнішою частиною образно-зорового механізму людини. Характерними рухами рук ми дозволяємо чи забороняємо, залучаємо чи усуваємо, стверджуємо чи заперечуємо тощо. Виразність жестів рук багато в чому визначається тим, на якій висоті вони виконуються. Жести на рівні грудей, носять відтінок душевності, сердечності, оскільки груди - область серця і дихання, саме тому рухи на цьому рівні зазвичай свідчать про хвилювання, емоційне збудження. Жест на висоті чола відноситься до сфери думки, розуміння - це область розуму, розуму. Ще вище злітають руки, коли ми розмірковуємо про те, що істинно піднесено. Опущені руки, схилена голова – зовнішні ознаки втоми, пригніченості. Навпаки, радість розпрямляє людину, змушує її часом бурхливо висловлювати свої емоції в розкутих, активних, стрімких, спрямованих уперед і вгору рухах.

Для образної виразності диригентських жестів дуже важливим є їх зв'язок з просторовими відчуттями (тобто відчуттями висоти і глибини, вузькості і широти, наближення і видалення). Просторові відчуття часто асоціюються з уявленнями про світло і морок, вагомість і легкість. Чим ближче до основи, тим предмет фундаментальніший, масивніший. Гори, дерева, гостроверхі вежі готичних соборів – класичні приклади спрямованості форми від широкого та монументального до тонкого та легкого. Подібні спостереження та асоціації нададуть диригенту неоціненну допомогу у пошуку найбільш виразних рухів та жестів, адекватних характеру музичного образу. Невідповідність диригентського жесту характеру образу твору може спричинити дезорієнтацію співаків. Те, наскільки точно виразність диригентського руху, жесту, міміки розкриє зміст художньо-образного змісту музики, залежить успіх виконання.

Однією з суттєвих проблем диригентського мистецтва є питання про взаємини двох його сторін - технічної та художньої. Розглянуті вище технічні прийоми, з яких здійснюються такі

функції диригентського жесту, як показ темпу, метроритму, початку (вступ) і закінчення співу (зняття), не вичерпують всіх завдань, які має здійснювати диригентський жест у процесі керівництва виконанням. До таких відносяться, наприклад, прийоми зміни темпу та динаміки, інтенсивності та забарвленості звуку, акцентування, артикуляції, фразування; прийоми, за допомогою яких наочно позначаються різні смислові зв'язки, властиві музичному мовленню, жести, що сприяють вирівнюванню хорового ладу та ансамблю.

Далі ми розглянемо питання, які стосуються ролі диригентського жесту у тих сферах, де творча свобода виконавця позначається найповніше. Насамперед це область темпу, динаміки, тембру та артикуляції, фразування, ті сторони музичної мови, які найбільш безпосередньо і сильно впливають на слухача, і найменше піддаються будь-якій точній фіксації. Диригенту особливо важливо уявляти всі способи та прийоми їх диригентського втілення. Оволодіння ними надасть диригенту широкі можливості для прояву його індивідуальності та вдосконалення професійної майстерності.

Темп та жест

Існує тісний зв'язок і взаємообумовленість між темпом твору і жестом, який його відбиває. Вибір та визначення диригентом правильного темпу є показником того, наскільки правильно зрозуміло і осмислено їм цей твір.

Зрозуміла тому роль і значення початкового афтакту, що створює попереднє уявлення про темп. Подальше відчуття темпу закріплюється міждольним афтактом. Великий вплив на темп надає момент віддачі, що є результатом відбиття удару, що визначив початок частки. За швидкістю і характером рух віддачі має відповідати швидкості замаху попереднього афтакту. Невідповідність замаху і віддачі є однією з головних причин невірної сприйняття виконавцями темпу.

З темпом безпосередньо пов'язана величина жесту. Чим швидше швидкість, тим менше має бути обсяг руху. В основі цього закону - принцип маятника, який тим повільніше рухається, чим він довший і чим важчий підвіс. Не підлягає сумніву, що рухати пензлем у швидкому темпі набагато легше та природніше, ніж усією рукою. Широкий жест у швидкому темпі обтяжує музику. При пожвавленні темпу слід поступово переходити від руху всією рукою до кистьового руху, а при уповільненні послідовно підключати до кисті лікоть, плече, а потім і всю руку.

Поступове, тривале прискорення темпу найкраще виразити за допомогою невеликого і непомітного прискорення руху віддачі. Відповідно, незначного уповільнення можна досягти за допомогою невеликого гальмування, обтяження моменту віддачі. Різке несподіване уповільнення вимагає більш активних і помітних засобів. Найкраще в момент різкого гальмування підключати лікоть і плече, участь яких у русі віддачі є сильним сповільнюючим засобом. У тривалих уповільненнях доцільніше спочатку використовувати передпліччя, а плече підключати після того, як передпліччя вичерпало свої можливості.

У диригентів часто зустрічається помилка - підкріплення прискорення обов'язковим крещендо, а уповільнення - дімінуендо з відповідним збільшенням амплітуди жесту при крещендо та зменшенням при дімінуендо. У разі, якщо такі поєднання позначені композитором, деякі зміни амплітуди можливі, але найкраще передавати ці зміни, зберігаючи обсяг жесту.

Найбільш прийнятні для диригування протилежні комбінації - поєднання уповільнення з крещендо та прискорення з дімінуендо. Перше застосовується для підкреслення найбільш значних моментів музичного розвитку - підходу до кульмінації, повернення до основної теми, резюмування, висновків думки; друге - для здійснення просторових ефектів, що асоціюються зі зменшенням, видаленням, для передачі відчуття деякої

незавершеності, невичерпаності, для підкреслення переходу від моментів більш яскравих і значних до менш яскравих. Органічність даних поєднань визначається тим, що збільшення амплітуди і маси руки однаково природні і для передачі уповільнення і для передачі крещендо, так само як зменшення обсягу жесту і полегшення його ваги настільки ж є природними для прискорення і для дімінуендо.

З інших агогічних змін темпу найбільшу труднощі для виконавця представляють фермати.

Зустрічаються, як зазначалося, три основні випадки використання фермат: наприкінці, на початку і всередині твору або його розділів. З них найпростіший у технічному відношенні випадок - фермата в кінці побудови, оскільки після неї вже немає руху музики. Зняття такої фермати здійснюється тим самим рухом, що і звичайне зняття звуку, - за допомогою попереднього зняття ауфтакту. З цієї причини даний вид фермати називають ферматою, що знімається. У випадках, коли фермата ставиться на початку або в середині побудови і безпосередньо після неї рух музики продовжується, диригентський жест «зняття» повинен бути одночасно сигналом до продовження виконання. Цей вид фермати в хормейстерській практиці носить назву фермати, що не знімається, тобто незнімної фермати.

Іноді, щоб надати музиці спокійнішого, плавнішого характеру, диригент може переходити на укрупнену одиницю відліку: з трьох або двох — на раз, з чотирьох або шести — на два. Природно, що наявність у такті двох повільних рухів замість чотирьох швидких викликає уявлення про спокійніший характер музики, хоча темп насправді залишається незмінним. Необхідність переходу на більш укрупнений малюнок тактування обумовлюється також причинами технічного порядку, наприклад при великому прискоренні, коли диригування у звичайній схемі може справити враження суєти. Навпаки, при дуже великому уповільненні темпу виникає технічна необхідність переходу до прискореного малюнка

тактування. Дуже важливо з перемиканням на більш швидкий або повільний малюнок показу не порушувати поступовість переходу.

Динаміка і жест

Диригентський жест є важливим «інструментом» для передачі та регулювання динаміки хорового твору. Виразні можливості жесту проявляються найбільш сильно і яскраво в передачі гучної динаміки, способи відображення якої дуже різноманітні. Вони залежать як від стилю твору та характеру музичного образу, так і від індивідуальності диригента, його темпераменту, емоційного складу, специфіки диригентського апарату. Проте в галузі передачі динаміки існують деякі загальні закономірності, природа яких обумовлена багатовіковою людською практикою.

Зрозуміло, що сила залежить від енергії, м'язового напруження. Так само очевидно асоціативний зв'язок сили з вагомістю, масою, обсягом, щільністю. Ці закономірності визначають і вибір диригентських прийомів реалізації динаміки. Способом відображення в жесті сили є більша чи менша величина удару, яка залежить у свою чергу від величини і енергії розмаху (чим значніший розмах, чим більше висота, з якої падає рука, тим сильніше удар). Відповідно - гучність у диригуванні передається за допомогою збільшення або зменшення вертикалі тактування та замаху до частки.

Поряд з висотою жесту істотну роль у передачі динаміки грають інші параметри обсягу диригентських рухів – ширина і глибина. Будь-яке розширення, розкриття, рух, спрямований від себе, викликає асоціації зі зростанням, збільшенням, нагнітанням, емоційним поривом, розвитком, а звуження, стиснення навпаки – із загасанням, обмеженням. Тому віддалення або наближення руки до себе, збільшення або зменшення довжини горизонталі в тактуванні пов'язується відповідно до посилення або ослаблення звучності.

Виразити в диригуванні збільшення сили звуку тільки замахом кисті або пальців абсолютно недостатньо, правомірніше це робити шляхом підключення до кисті більш вагомих частин руки - передпліччя і плеча, вдаючись до маси всієї руки в моменти, що вимагають досягнення максимальної гучності. Відображення в жесті сили не повинно супроводжуватися м'язовою скутістю та напругою. Головне для диригента — жестом створити видимість сили, чому може сприяти образний показ фізичного зусилля, пов'язаний із подоланням будь-якої перешкоди, опору, протидії, передачі в жесті відчуття вагомості, насиченості звуку. Однак, слід зазначити, що , такий жест можливий лише у помірних чи повільних темпах. У швидких темпах швидкість руху, як правило, не дозволяє їм користуватися. Тут динаміка передається зміною площини та образними засобами диригування: *forte* показують руки, що знаходяться на рівні верхньої частини грудей, , *mezzo-forte* - на середині корпусу, *piano* - внизу, на рівні пояса. Органічність передачі динаміки в тій чи іншій площині повинна визначатися головним чином вагомістю, щільністю звуку. Легкий, світлий звук краще показати жестом на верхньому рівні, важкий на нижньому.

Перелічені способи показу постійної динаміки є визначальними і для вираження рухомого нюансування. Щоб показати *crescendo* , що поширюється на одну частку, достатньо розширити ауфтакт, надавши його замаху напрямком у бік, зворотну від частки, на яку припадає посилення звуку. Для показу *diminuendo* такої ж тривалості досить зменшити жест і наблизити руку до себе.

Набагато складніше лише за допомогою зміни амплітуди жесту передати тривале наростання або зменшення звучності. Часто диригенти передчасно досягають граничного обсягу жесту, що призводить до настільки ж передчасного досягнення граничної сили звуку. Тут особливо важливою є економія засобів у диригентських жестах. Інтенсифікації жесту без його збільшення можна домогтися різними засобами - наближенням

руки до корпусу на початку *crescendo* (як би пружинування перед наступним енергійним дією), поступовим посиленням удару, поступовим підвищенням рівня тактування тільки після вичерпання цих засобів можна переходити до послідовного, тактування. Тривале *diminuendo* досягається головним чином за рахунок зменшення амплітуди і інтенсивності рухів, наближення руки до корпусу і зниження площини тактування. Велике значення в показі *diminuendo* має виразний жест лівої руки.

Для яскравого та легкозасвоюваного показу динаміки значення мають і виразні образні жести, прототипом яких є рухи, що зустрічаються у повсякденному житті. Для передачі *dim.*, наприклад, часто застосовуються відхиляючий або забороняючий негативний жест. Цей жест зазвичай виконується площиною долоні лівої руки. Причому ступінь категорії відмови або заборони залежить від плавності або різкості руху. Для показу *cresc.* так само природно використовувати образний жест, що вимагає збільшення гучності. При цьому кисть має бути розкрита і звернена долонею вгору.

У випадках, коли потрібно виділити якусь партію чи групу виконавців, використовується жест, що кличе. Спрямовуючи у бік партії ліву руку зі зверненою вгору долонею, диригент легким рухом пальців «запрошує» її виділитися і натомість інших, посилити звучання. Якщо таке посилення звучності потрібно від великої групи виконавців, краще використовувати показ всієї рукою.

Необхідність швидкої реакції хору у виконанні субіто піано та *subito forte* також обумовлюється застосуванням ясно видимих образних жестів. У показі *subito piano* дуже ефективний застережливий жест - стрімко висунута вперед рука з розкритою і піднятою догори долонею. Цей жест повинен викликати уявлення про інстинктивне спонування, пов'язане із захисною реакцією, оборонним, захищаючим, забороняючим сигналом. Причому його емоційна і вольова забарвленість залежатиме від стрімкості жесту, відповідної міміки та

устремління корпусу вперед (або, навпаки, відхилення назад). Для показу sub.p можна застосувати і жест діаметрально протилежний - стрімке відсмикування руки, що іноді супроводжується відстороненням корпусу. Передумова виразності цього руху - як би реакція усунення від небезпеки, викликана раптовим переляком, і несподіваним зіткненням із чимось гострим, гарячим тощо. Необхідність у такому показі виникає у випадках виникнення sub.p на гребені стрімкого динамічного наростання.

Дуже складний показ subito forte . Енергійний ауфтакт, необхідний для показу цього нюансу, мимоволі змушує виконавців посилювати звук і перешкоджає тим самим досягненню раптовості. Тому найкраще залишити руку в тому ж положенні, що і на початку частки, це забезпечить збереження попередньої динаміки. Рух руки після зупинки сприйме як активний ауфтакт до forte. Раптові, контрастні зіставлення звучності forte та piano найкраще передавати різкою зміною об'єму жесту та площини тактування, а також наближенням руки до себе або відведенням від себе.

Тембр і жест

В основі відображення в диригентському жесті такого елемента виразності як тембр лежить, зокрема, взаємозалежність між уявленнями про світло і темряві і уявленнями просторовими: те, що вгорі, ми сприймаємо як світліше, те, що внизу, — як темніше. Звук у верхньому регістрі сприймається світлішим, у нижньому — темнішим, рух мелодії вгору викликає у нас асоціації з висвітленням, вниз - із затемненням. Зрозуміло тому, що руки у високій площині більше відповідають світлому звуку, ніж руки в низькій позиції, що теми, що викладаються в низькому регістрі, що викликають у нашій уяві образи затемненого, похмурого характеру, природно передавати жестом у нижній площині. З тієї ж

причини рука, звернена долонею вгору, викликає асоціації з висвітленням звуку, вниз - з його затемненням.

Забарвлення звучання співацького голосу значною мірою залежить від формування виконавцем форми рота. Тому диригент за допомогою кисті та пальців може показувати співаючими різні його положення. Наприклад, щоб показати прикритий звук, диригент повинен зробити це об'ємним пензлем з відповідно закругленими пальцями, імітуючи тим самим форму купола, склепіння і демонструючи точку упору звукових хвиль у тверде піднебіння. Так само розкрита віялом долоня з випрямленими пальцями буде відповідати вимогі максимального відкриття рота. Відповідно проміжні положення кисті та пальців будуть відповідати тому чи іншому ступені прикритості або відкритості звуку.

Пальці, найлегша, тонка і виразніша частина руки, можуть збирати і розсіювати, стоншувати і потовщувати, звукувати і розширювати звук. Пальці, зібрані разом і злегка витягнуті, свідчать про прагнення диригента зібрати звук, зробити його певнішим і темброво єдиним. Великий і вказівний пальці, з'єднані в кільце, створюють уявлення про тонкий, тонкий звук. Кутовий пензель з чіпкими, напруженими пальцями служить передачею жорсткого, суворого тембру. Рука, зібрана в кулак, створює уявлення про мужній вольовий характер образу, в той же час викликає до життя відповідний цьому характеру тембр. Рука, піднята вгору, викликаючи уявлення про героїку, урочистість, патетику, побічно вказує на відповідну цій емоційній сфері яскраве забарвлення звуку.

Темброве забарвлення голосу тісно пов'язано з його насиченістю. Тому для відображення характеру звуку диригенту слід передати відчуття звукового потоку, його щільності, протяжності і вагомості. Звук ніби тягнеться за рукою та трохи напруженими пальцями. Це м'язове напруження (точніше, імітація напруги) сприяє досягненню безперервності, насиченості звуку. У моменти, що вимагають яскравої, підкресленої емоційності, диригенти нерідко звертаються до

показу вібрато як до прояву емоційної наповненості самого звуку, використовуючи жест, що імітує прийом виконання вібрато на смичкових інструментах.

Фактура і жест

Тип фактури хорового твору теж впливає на характер диригентського жесту, визначаючи його вид і змістовність. Щільна, насичена, важка фактура відображається відповідно важким, масивним жестом з використанням передпліччя і плеча, а прозора, розріджена — легким кистьовим рухом. З тієї ж причини щільнішу фактуру природно передавати в нижній площині тактування, легшу — у верхній.

Далеко не байдужий для вибору жесту склад письма, який лежить в основі хорового викладу. Залежно від того, чи переважає мелодійний, підголосковий або аккордний склад, акордово-гармонійний, гомофонно-гармонійний або поліфонічний виклад, диригент може змінювати величину, обсяг жесту та рівень площини тактування.

При наявності необхідності виділення тематично важливого голосу або загасання другорядних, відтінення першого і другого планів, посилення контрасту провідних голосів і фону, доцільно вдаватися до диференційованого показу, поєднуючи рельєфний, укрупнений жест однієї руки з невеликою, стримуючою — іншою, а також до різного рівня диригентських площин. У разі, коли потрібно виділити вибірково якусь партію чи групу виконавців, диригент спрямовує у їхній бік кисть лівої руки, звернену долонею вгору, і легким рухом пальців запрошує посилити звучання. Того ж таки ефекту можна досягти вказівним жестом, мета якого — звернути увагу хору на тематичний голос та привернути слухову увагу решти партій на потребу вистраювання хорового ансамблю.

Штрихи (артикуляція) і жест

Жест диригента при показі артикуляції (штрихів у звуковеденні) хорового твору грає найважливішу роль передачі характеру, динаміки і виразності виконання. Характер музики великою мірою залежить від того, як вона виконується: складно, співуче або сухо, уривчасто, важковагомо або граціозно, жорстко або м'яко. Ці артикуляційні моменти втілюються в хоровому виконавстві за допомогою використання різних за ступенем злитості та розчленованості штрихів. У диригентській практиці найбільш часто використовуються три типи штриха - legato, non legato, staccato і marcato.

Виконання legato в диригуванні вимагає пов'язаності всіх рухів. Відмінними рисами його є плавність, а частки зв'язуються між собою заокругленими жестами, що тягнуться. Для того щоб legato було по-справжньому співучим, потрібно звернути увагу на свободу, рухливість і м'якість всіх частин руки (кисті, передпліччя, плеча), які в той же час повинні бути пов'язані в єдиному цілісному русі. Залежно від характеру твору, динаміки, темпу жест legato може змінюватись. У творах, написаних у дуже повільному темпі і потребують яскравої динаміки, він буде соковитим, насиченим; у творах, що характеризуються помірним темпом, — легшим.

Звуковедення non legato відрізняється від legato ясною розмежованістю часток, переривчастою лінією, наявністю твердих, різко окреслених «крапок», укороченими дольовими рухами. Істотною ознакою non legato є збільшення значущості точки і скорочення пайових рухів. «Точки» в non legato виконуються пружно, з великою віддачею: дольові рухи коротшають за рахунок подовження моментів, що фіксують віддачу.

Не втрачаючи основної сутності, прийом non legato може змінюватися в залежності від настрою твору та його різноманітної сфери. Ступінь різкості чи пом'якшеності non legato регламентується також стилем музики, що виконується, її жанром, фактурою, динамікою.

Жест staccato зазвичай виконується або одним пензлем, або пензлем з передпліччям (також залежно від характеру музики). Показ цього штриха неминуче пов'язані з акцентуванням точок. Вони фіксуються дуже чітко, гостро, чітко, а шлях від точки до точки максимально скорочений. Рука прямує до точки рухом, що різко прискорюється, як би прагнучи пробити невидиму площину. Доторкнувшись до «площини» рука так само різко відскакує від неї, затримується на мить, потім знову падає вниз. Цей момент відскоку руки із затримкою у вихідному положенні особливо характерний.

Найбільш поширеною помилкою жестового показу staccato є заміна кистьового руху пальцевим і велика кількість зайвих рухів. Потрібно відзначити ще, що плече і передпліччя, зберігаючи відносну нерухомість і служачи опорою для кисті, не повинні напружуватися. Навпаки, тут потрібна їхня абсолютна свобода. Інакше диригентський апарат неминуче «затиснеться» і зможе служити знаряддям виразного виконання.

Очевидно, що показ штриха нерозривно пов'язаний з динамікою. Відповідна динаміка посилює чи послаблює інтенсивність того типу руху, який використовувався для показу конкретного штриха. Наприклад, при в staccato тихій звучності рух до точки проводиться на малій відстані. При crescendo ця відстань збільшується і, відповідно, зростає швидкість. Посилюється при цьому й інтенсивність «удару» в крапку. При diminuendo відбувається зворотний процес. Для переконливого показу штрихів важливо виробити відчуття «звуку» у руці. Виразність диригентського жесту великою мірою пов'язана саме з цим відчуттям.

Жест marcato – твердий штрих, виконується різкими рухами. Він характерний для диригування маршової музики, передачі вольових образів. Для показу marcato вживається прийом протягування точки удару. Так як тут акцентуються ноти значної довжини, то вживається прийом «витягування» звуку: після твердого падіння до точки удару рука не закінчує

свій рух, а різко змінивши його продовжує вести звук по горизонталі, протягуючи точку удару.

Незалежно від виду штриха, диригент повинен тактувати їх еластичною рукою, навіть диригуючи *staccato* і *marcato*, що забезпечує повноту звучання.

Слід зазначити, що у хоровому виконавстві поняття «артикуляція» розглядається подвійно: не тільки як спосіб виконавської вимови мелодії, а і як — механізм вимови, вимовляння голосних і приголосних звуків. У зв'язку з цим і в репетиційній роботі, і особливо під час концерту хорові диригенти нерідко використовують прийоми і жести, що сприяють активізації артикуляційних органів співаків. Такими прийомами можуть бути утрироване, енергійне, але беззвучне промовляння слів і спеціальні жести, що імітують роботу артикуляційного апарату, наприклад чергування «розпашного» руху пальців з збиральним рухом; жести, що викликають асоціативні уявлення, - виштовхують, розкидають, відкидають, клацають тощо.

Фразування і жест

Фразування - це музичне членування, інтонація та дихання всередині музичного висловлювання. У хорі вона залежить як від тексту, і від мелодії. Фразування і жест диригента – це найважливіші елементи у хоровому виконанні, оскільки вони направляють, координують і надихають співаків на музичне і виразне виконання.

Відображення у жесті безперервності музичного розвитку, зв'язку між звуками є однією з важливіших проблем диригування. Складність тут полягає у суперечливості технічної та художньої сторін диригентського мистецтва. Тактування, яке є основою керівництва ансамблем і є засобом досягнення точності спільної гри, не тільки не допомагає, але часто заважає безперервності течії музики. Підкреслене ударом афтакту позначення долей і відокремлений їх показ, обумовлений диригентської сіткою, лише розчленовують музичну тканину. До того ж незмінна структура тактування з її сталістю сильних і

слабких долей і поступово повторюваними рухами сама по собі суперечить розвитку динаміки і, природно, перешкоджає відображенню в жесті стрімкості, спрямованості, плинності.

Під інтонаційними, смисловими зв'язками мається на увазі найширший взаємозв'язок звуків, об'єднаних музичною думкою, яка існує не тільки між звуками, пов'язаними легато, а й звуками, уривчастими чи розділеними паузами. Вона може бути безпосередньою між суміжними долями такту і сусідніми звуками і віддаленішою між окремими побудовами, тактами тощо. Найбільш просто цей взаємозв'язок втілюється у передачі кантилени, де зв'язність жесту обумовлюється характером музичного образу. Застосовуваний для вираження кантилени жест характеризується безперервністю переходів одного руху в інше, закругленістю і м'якістю. Але саме собою відображення зв'язаності ще не передає головного — внутрішньої динаміки руху музики. Навіть за зв'язного виконання фраза може прозвучати статично. Диригенту важливо передати в жесті не тільки з'єднання часток між собою, але і введення їх в один потік, що безперервно рухається, що прагне до певної мети. Звернений афтакт лише частково вирішує проблему відображення у жесті спрямованості руху. Повністю передати рух музики можна лише за допомогою комплексного жесту, сенс якого полягає в об'єднанні та взаємозв'язку тактових часток. Фактично це досягається плавним переходом рухів від однієї частки до наступної без остаточного їх завершення.

Істотною перешкодою для природного, виразного фразування та відображення безперервності розвитку є перша доля такту. Бажаючи рельєфно підкреслити метричну основу п'єси, диригенти часто наголошують першу долю кожного такту. Це груба помилка. Перша частка необов'язково має бути найбільш сильною, ударною. Дуже часто звук, що потрапляє на першу долю, дає лише відчуття початку такту, в той час як звук, що володіє реальною ритмічною тяжкістю, припадає на слабкі частки. Тому диригентське акцентування має залежати не від

поділу такту на сильні і слабкі метричні частки, а від логіки побудови фрази, від смислових наголосів.

Велику роль у створенні відчуття безперервності грає правильне співвідношення долей за силою. У невеликій побудові не повинно бути кілька опорних, однаково важких часток, так як це розчленить пропозицію, знизить внутрішню динаміку розвитку мелодії. Передати напрямок руху найкраще нівелюванням сильних долей тактів усередині закінченого на думку побудови, відобразивши в жесті протяжність, плинність звукового потоку.

Більш складнішою, ніж у кантілені, є передача смислових зв'язків між звуками і долями такта, розділеними паузами або які виконуються уривчасто. Пояснюється це тим, що в схемах тактування, прийнятих для відображення уривчастих звуків, відсутні округлі переходи з однієї долі на іншу - рух кожного ауфтакту завершується більш менш уривчастим ударом. Завдання диригента полягає у подоланні опорності кожного ауфтакту, а й у усуненні їх роз'єднаності.

Досягається це, зазвичай, з допомогою виразних жестів, заснованих на асоціативних уявленнях. Так, зв'язок долей затакту між собою та спрямованість їх до сильної, опорної частки природно показати однаковими, «підбираючими» знизу вгору зверненими ауфтактами. Після них рух руки вниз сприйматиметься як прагнення до встою, опори, мети.

Виявляючи смислові зв'язки між звуками, що виконуються staccato, диригент повинен особливо уважно слідкувати за тим, щоб у звучанні не було зайвих метричних акцентів; важливі мотивні акценти в їхньому підпорядкуванні з акцентом всієї фрази і далі — з моментом кульмінації всієї побудови (пропозиції, періоду). Технічно це досягається також за допомогою зверненого ауфтакту. Образним жестом — легким кистьовим кидком знизу вгору - диригент хіба що підтримує звуки стакато у «зваженому» стані, показує незавершеність їхнього руху до точки опори. Для вираження опорних долей потрібно збільшити ауфтакт. Ступінь цього збільшення має

відповідати ролі та значенню долі як часткової чи загальної кульмінації музичної фрази.

Не менш складна проблема, ніж показ смислових зв'язків між звуками мотиву чи мотивами у фразі, – показ зв'язків між тактами. Відомо, що сильні долі сусідніх тактів часто бувають не рівні за своєю метричною вагою. Серед них можна розрізняти так звані важкі та легкі такти. Найбільш важкий такт хіба що притягує себе інші такти, підсумовуючи їх тяжкість і утворюючи єдину метричну групу. Завдання диригента - так розподілити виразні можливості руки, щоб найвагоміший жест припав на найважчий такт. Головне тут - зуміти зберегти жест, потрібний для показу важкого такта, не виявити його раніше часу, інакше єдина, цілісна тактова група розпадеться на окремі шматки.

Побудова твору, його структура повинні відображатись в диригентському жесті поряд з іншими елементами виразності. Ясне членування музичного фрагмента на фрази сприяє виникненню у диригента необхідного у виконавстві відчуття цезур.

Важливе значення для диригентської виразності має відображення в жесті структури підсумовування. Щоб надати підсумовуючій фразі єдність, запобігти її розпаду на частини і біліше опукло показати кульмінацію всієї пропозиції, потрібно стежити за тим, щоб метрично сильні долі перших мотивів не повторилися на аналогічних частках мотиву, що підсумовує.

Найважливіший момент у фразуванні— показ кульмінації, логічність та закономірність затвердження якої пов'язана з тим, наскільки витримана прогресія поступового підходу до неї. Дуже часто кульмінація залежить від показу безпосередньо попередньої долі. Попереджаючи кульмінацію енергійним замахом, диригент не повинен робити на ньому акцент, оскільки після поштовху слідує природна розрядка напруги. Відчуттю спрямованості до кульмінації сприятиме наростання звучності в попередній долі. Часто кульмінація не вдається тому, що *crescendo* до неї починається надто рано. Природність

кульмінації залежить і від темпу виконання. Хоча при прагненні до кульмінації виникає тенденція прискорення, перед самою кульмінацією краще створити деяку відтяжку попередньої до неї долі.

Секрет виразного, опуклого фразування полягає найчастіше в тому, наскільки вдалося музикантові пройти повз несуттєві долі і такти, наскільки вдалося йому передати рух музичної мови до тієї точки, до якої спрямовано все. Майстерність виконавця великою мірою залежить як від уміння підкреслити головне, а й від уміння завуалювати другорядне. І зробити це в диригуванні можна насамперед за допомогою згладжування граней між долями, нівелювання ауфтактів, стирання акцентів та «крапок». Навпаки, показ головного, суттєвого – вершини фрази, кульмінації – може бути здійснений за допомогою рельєфного, укрупненого, ясно видимого руху: великого ауфтакту, введення в диригування ліктя та плеча.

Незважаючи на відносну самостійність окремих частин руки, в диригуванні бере участь більшою чи меншою мірою вся рука, рух якої може узагальнити і об'єднати рух окремих її частин. Цілісний рух руки в процесі диригування повинен відображати весь шлях розвитку мелодійної фрази – від вихідного її пункту до вершини та завершення. Рухи кисті та передпліччя, що малюють схему тактування, нанизуються на основну лінію, що визначає напрямок фрази. Успіх яскравого та виразного показу залежить від того, наскільки зуміє диригент передати безперервність та цілісність руху руки, наскільки органічно буде виражено в жесті злиття цієї цілісності з перешкоджаючими об'єднанню рухами тактування. Важливо пам'ятати, що цілісний рух руки для фразування є моментом визначальним, первинним, а тактуючий рух – супутнім, вторинним. Виходячи з цього, треба дуже обережно користуватися роботою передпліччя та плеча, оскільки занадто широкий жест тактування, різкі та сильні поштовхи можуть легко порушити єдність музичної лінії.

ОСНОВИ ХОРОЗНАВСТВА

Хор як виконавський інструмент Поняття про хор

Хор є живий організм, сформований відповідно до художніми смаками та критеріями хормейстера – майстра, який його створив. Цей організм може бути гнучким і неперворотним, розуміючим і незрозумілим, доброзичливим і агресивним, захопленим і байдужим. Одухотвореність хорового інструменту вимагає до нього особливого відношення, оскільки ця його особливість робить його одночасно і розумним і сприйнятливим, і нестабільним і мінливим. Остання обставина пов'язана з тим, що основні його якісні параметри (яскравість і краса звуку, чистота інтонування, злитість ансамблю, темброве багатство, гучність, загальний вокальний діапазон, артикуляційний «механізм») не можуть бути зафіксовані надовго, а відтворюються і оновлюються на кожній репетиції. виконавцем, а й автором інструменту (подібно до скрипкового майстра) та його налаштовувачем (подібно до налаштувача фортепіано).

Існує чимало визначень, даних різними авторами, поняттю "хор". У кожному з цих визначень акцент робиться або на структурну організацію, або на технічні та мистецькі параметри, або на цілі та завдання. Зв'язавши воедино різноманітні сутнісні ознаки, що вкладаються різними авторами в поняття «хор» та критично оцінивши їх, відомий хоровий диригент В. Л. Живов пропонує наступне, найбільш вдале, на наш погляд, узагальнююче формулювання: хор – це вокально організований виконавський колектив, основу якого становить ансамбль інтонаційно, динамічно і темброво злитих груп, які мають художньо-технічні навички, необхідні втілення в живому звучанні музично-поетичного тексту твору.

Співочі голоси та хорові партії

Співочі голоси мають різні властивості. Однорідні та близькі за тембром, а також за обсягом діапазону голосу об'єднуються в хорові партії.

Жіночі голоси підрозділяються на високі та низькі. До високих відносяться сопрано, до низьких – альти.

Сопрано – високі голоси, що мають ряд різновидів. Колоратурне сопрано – голос з добре розвиненим верхнім регістром, що доходить до третьої октави (іноді навіть вище), і малозвучним нижнім регістром. Через яскравий специфічний тембр у хорі не використовується, тому що не зливається за своїми якостями з іншими голосами сопранової різновидності. Лірико-колоратурне сопрано володіє розвиненим верхнім регістром і серединою, що щільно звучить; за характером зближується з ліричним сопрано. Ліричне сопрано має легкий верхній регістр, хорошу рівну середину. При поділі сопранової партії в хорі на перші та другі голоси виконує партію перших. Лірико-драматичне сопрано відрізняється сильним верхнім регістром, добре розвиненою серединою і звучним нижнім регістром; дуже цінний для хору голос і під час поділу може бути як у першій, так і в другій групі хорової партії. Драматичне сопрано характеризується дуже сильним за звучністю верхнім регістром рівною серединою і повнозвучним нижнім регістрам. При розподілі хорової партії драматичне сопрано виконує другий голос.

Загальний діапазон голосів сопрано всіх різновидів від до першої до третьої октави (про так званий «робочий» діапазон хорових партій мова піде нижче).

Меццо-сопрано відноситься до низьких жіночих голосів, тобто до партії альтів. У практиці хорового співу, як правило, меццо-сопрано називають альтами, а виконавців оперно-концертного профілю - меццо-сопрано, а не альтами. Верхній регістр цього голосу звучить щільно і дещо напружено, середина і нижній регістр добре розвинені і яскраво забарвлені

темброво. Під час поділу партії альтів виконує перший голос. А л ь т и – низькі жіночі голоси з щільним і густим середнім і нижнім регістрами, сильним і трохи різкуватим верхнім регістром. При розподілі виконують партію других альтів.

Ко н т р а л ь т о – дуже низький жіночий голос, що рідко зустрічається в хорі, має сильний і соковитий нижній регістр і важкуватий верх. Діапазон контральто на кілька нот нижче альтів, тому при використанні в хорі цей голос може співати партію других альтів (а іноді приєднується до партії високих тенорів і співає з ними в унісон). .

Загальний діапазон всіх альтів від фа-сіль малої до мі-фа вто октави (з урахуванням контральто діапазон внизу починається від фа-соль малої октави до мі-фа другої октави. (з урахуванням контральто діапазон внизу починається від до-ре малої октави).

Ч о л о в і ч і г о л о с и діляться на високі, середні і низькі. До високих голосів відносяться тенори, до середніх – баритони, до низьких – баси.

Т е н о р а – високі чоловічі голоси, що мають різновиди.

Л і р и ч н и й тенор з легким верхнім регістром, м'якою серединою і дещо слабким звучанням нижніх нот. Д р а м а т и ч н и й тенор має дуже сильний верхній регістр, звучний і яскравий нижній регістр. Л і р і к о - д р а м а т и ч н и й тенор характеризується якостями того та іншого різновиду. При поділі партії ліричні тенори стають першим голосом, драматичні - другим; лірико-драматичні можуть бути як у першій, так і в другій групі. Діапазон усіх тенорів від до малої до ля-сі-бемоль другої октави.

Декілька особняком у групі тенорів стоять характерний т е н о р і т е н о р - а л ь т і н о. Перший має своєрідний тембр, який не має ні краси і теплоти ліричного голосу, ні насиченості та сили драматичного. Другий відрізняється особливо високими звуками, легкістю, рухливістю та дзвінкістю у верхньому регістрі. У той же час нижній регістр має досить слабкий і

блідий у тембровому відношенні. При гучному співі звучить різко та погано ансамблює.

Баритони відносяться до групи середніх чоловічих голосів, але належать до партії басів, тому що в хорі використовуються як перші басы. Голос з добре розвиненим верхнім та малозвучним низьким регістром. Діапазон — від великої до мі-фа першої октави.

Б а с и — низькі чоловічі голоси з сильним верхнім регістром, щільною серединою та міцними нижніми нотами. При поділі партії використовуються як другі голоси. Діапазон - від мі-фа великий до ре-мі першої октави.

О к т а в і с т и — низькі чоловічі голоси, що мають дуже глибокий нижній регістр, який зазвичай застосовується для подвоєння басової партії в октаву. Середина та верхній регістр октавістів тьмяні, безбарвні. Діапазон — від фа-соль контроктави до фа-ля малої октави. Голос рідкісний і надзвичайно цінний для хору, що створює ніби фундамент всієї хорової тканини.

Д и т я ч і г о л о с и поділяються на високі та низькі. До високих відносяться дисканти, до низьких — альти.

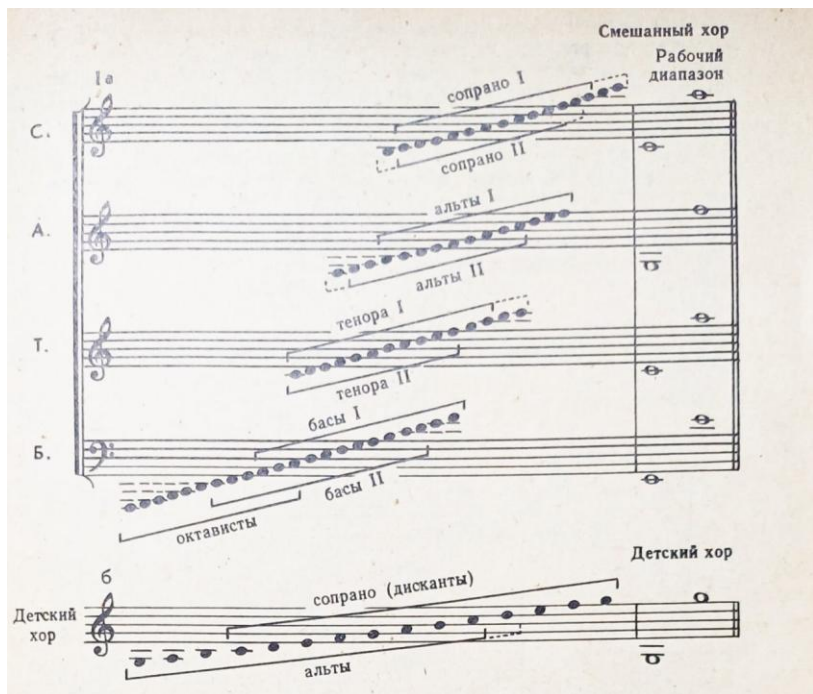
Д и с к а н т и— високі дитячі голоси хлопчиків (на відміну від високих голосів дівчаток, які називаються сопрано, як у жіночому хорі). Мають діапазон від до першої до сіль другої октави. Верх діапазону дискантів дзвінкий, світлий; середина рівна та міцна; нижні ноти дещо мляві, менш звучні.

А л ь т и — низькі дитячі голоси (низькі голоси хлопчиків і дівчаток називаються однаково). Діапазон — від сіль малої до ре-мі другої октави. Верхні звуки альтів міцні, трохи крикливі; гарна, рівна середина і звучні нижні ноти. Дитячі голоси мають особливий «сріблястий» тембр, звучать ніжно, світло, але не відрізняються великою силою та насиченістю тембру.

У практиці хорового співу під поняттям робочої д і а п а з о н партії мається на увазі найбільш зручна за тесситуре його частина без кількох крайніх нот нижнього і верхнього регістрів. У межах робочого діапазону кожної хорової партії можуть бути

максимально використані всі різноманітні можливості співочого голосу в хорі.

Для більшої наочності загального діапазону всього хору та його партій пропонується таблиця використання голосів у партитурі; така сама таблиця дається і для дитячого хору:



Вміле використання композиторами, які пишуть хорову музику, робочого діапазону та теситури співаків завжди сприятиме створенню найбільш зручних умов для виконавців.

Типи хорів

Тип хору визначається складом виконавців у групах співочих голосів. Жіночі, чоловічі, дитячі хори складаються з близьких за тембром однорідних голосів.

Ж і н о ч і х о р и включають партії сопрано і альтів. Загальний діапазон жіночого хору становить близько двох октав; звучання хору насичене, динаміка досить широка — від найтоншого піаніссімо до щільного фортисімо, технічні можливості досить великі (з точки зору легкості і в технічному відношенні чоловічі голоси, особливо низькі, поступаються жіночим). Фактура жіночого хору може згущуватися при поділі в кожній партії. У багатоголосному викладі розширюються колористичні можливості. У хоровій літературі жіночі хори широко використовуються як в одноголосному, так і в багатоголосному викладі, гомофонному та поліфонічному складі.

Ч о л о в і ч і х о р и складаються з хорових партій тенорів, баритонів, басів і октавістів. Загальний діапазон чоловічого хору — від фа контроктави до ля-сі першої октави, тобто майже три з половиною октави. Завдяки великому діапазону виконавські можливості чоловічого хору досить великі: за наявності октавістів і застосування фальцету в партії тенорів регістрові та темброві фарби дуже різноманітні, динамічні рамки дозволяють використовувати звучність хору досить широко — від тонкого *pianissimo* до потужного *fortissimo*; при поділі партій фактура багатоголосного хору може бути дуже густою та насиченою.

З м і ш а н і х о р и складаються з різних за тембром голосів. Історично сформований склад змішаного хору включає чотири основні партії: сопрано, альти, тенора, басы. Великий діапазон змішаного хору (майже чотири з половиною октави), його багаті динамічні відтінки, різноманітні регістрові та темброві фарби, можливість різних фактурних комбінацій роблять цей своєрідний вокально-хоровий «музичний інструмент» дуже яскравим і яскравим. У змішаному хорі завдяки різним тембрам поєднуються багато якостей співочих голосів: м'якість, блиск і рухливість сопрано, глибина і соковитість звучання альтів, яскравість і польотність тенорів, сила, щільність і сила басів.

Д и т я ч і х о р и в порівнянні з дорослими мають більш обмежені динамічні можливості та значно менший обсяг. «У дітей до дванадцяти років в основному закінчується формування голосового м'язу; зміцнюються нервова і дихальна системи, голос набуває великої сили і витривалості. Правда, одночасно у цей період починається поступовий перехід дитячого голосу до дорослого. Процес зміни голосу особливо гостро протікає під час мутації, що має найрізноманітніші форми прояву. Так, у хлопчиків мутація може протікати від 6-8 місяців до 2-3 років. У дівчаток вона не буває такою тривалою, але може повторитися в 15—16 років або тільки вперше виявитися в цей час. Зазвичай перед мутацією голос хлопчиків значно покращується, збільшується його сила, але потім вони важко співають верхні звуки свого діапазону, які раніше виконували легко. У дівчаток у голосі з'являється сипо та, нерідко вони починають детонувати (співати фальшиво), чого раніше не спостерігалось.

Значна зміна зазнає діапазон голо-са: у дівчаток він, як правило, знижується на 1—2 тони, у хлопчиків — на октаву і більше».

Через фізичну слабкість дитячих голосів ставлення до них має бути надзвичайно дбайливим, обережним, без зайвого використання крайніх нот діапазону, з помірною динамікою, зручною теситурою. Незручною теситурою вважається використання високого регістру (або низького) на довгий час, що призводить до надмірного і швидкого перевтоми дитячого голосу.

Тесситура - музичний термін, що визначає висотне положення звуків у музичному творі щодо їх діапазону голосу або музичного інструменту. Розрізняють високу, середню та низьку теситури, що відповідають можливостям високих, середніх та низьких співочих голосів та різновидів музичних інструментів. Звук певної частоти являтиме собою високу, середню або низьку теситуру в залежності від типу співочого голосу, що витягує його.

Наприклад, ре першої октави відноситься до низької теситури для сопрано, але високої для басу.).

Особливо обережним і уважним повинен бути композитор при творі хорової музики для дітей молодшого шкільного віку; володіючи неповторною красою звучання голоси дітей цього віку надзвичайно тендітні, ніжні, не дуже рухливі, діапазон їх обмежується октавою і навіть менше її. Також уважним повинени бути і вчитель –хормейстер, керівник дитячого хорового колективу при доборі вокально-хорового репертуару

До різновиду типів хорів можуть бути віднесені й інші поєднання хорових партій. Так, н е п о в н и м з м і ш а н и м х о р о м називається склад, у якому відсутній якийсь із основних голосів змішаного хору. Наприклад, сопрано, альт, бас (без тенорів); альт, тенор, бас (без сопрано); сопрано, тенор, бас (без альтів).

Види хорів

Вид хору визначається к і л ь к і с т ю х о р о в и х п а р т і й: одноголосний, двоголосний, триголосний, чотириголосний і тощо.

Кількісний склад співаків, хорових партій та самостійних груп у хорі теж визначає його різновидність. За кількістю виконавців хори поділяються на м а л и й, к а м е р н и й, с е р е д н і й і в е л и к и й.

М а л и й х о р складається з 12—16-ти осіб, оскільки в кожній партії має бути не менше 3—4-х учасників. Залежно від цього визначаються і виконавські можливості такого хору. Там, де в хоровій партії всього 3—4 співаки, поділ на дві різні групи недоцільний; неминуче порушується ансамбль (єдність) усередині партії. Динамічні можливості такого складу в порівнянні з середнім або великим хором також значно менші. Звідси обмежений вибір репертуару та виконання відомої хорової літератури. Однак малий хор може знайти застосування

в конкретних умовах, наприклад при поділі середнього або великого хору на самостійні групи в оперних сценах.

Співочий колектив з кількістю виконавців менше 12-ти осіб називається вокальним ансамблем, завдання його інші, ніж у хорі. Не слід також змішувати поняття «малий» і «камерний хор», оскільки останній відрізняється від усіх згаданих видів хорів не тільки за кількісним складом, але і за манерою виконання, технікою, специфічним репертуаром.

Камерний хор налічує від 20 до 30-ти осіб. Виконавча манера його найбільше наближається до традиційного класичного, академічного співу. Камерний хор можна до певної міри порівняти з вокальним ансамблем у потрійному або учетвереному складі, в якому кожен співак, користуючись самостійністю, повинен мати велику індивідуальну техніку і вміння в єднанні з іншими голосами вести в загальному ансамблі свою мелодійну лінію. У камерному хорі можуть виконуватися багатоголосні хорові твори, йому під силу складна класична та сучасна хорова література. Але він позбавлений глибокої хорової фарби великої кількості голосів, що зливаються в унісон єдиної хорової партії, де тембр і характеристика одного співака доповнюють недостатні якості іншого. У камерного хору порівняно із середнім або великим змішаним нєврлором дещо обмежені динамічні можливості.

Для середнього і великого змішаних хорів практично доступні всі класичні і сучасні хорові твори. Середній хор може мати до 40 осіб із кількістю співаків у кожній партії по 10. Великий хор досягає 80—100 осіб із 20—25 співаками у партії. Слід зазначити, що у великих музичних творах (кантаті, ораторії, опери) із залученням повного великого змішаного хору в окремих епізодах або сценах можуть використовуватися різні типи та види хорів.

У змішаному хорі можливе одноголосся — октавний унісон, припустимий і поділ кожної хорової партії на перші та другі голоси, які у свою чергу можуть поділятися на ще менші групи. Таким чином, у великому змішаному хорі кількість

самостійних голосів здатна досягати 8, а за наявності додаткових поділів - 16 і навіть більше.

Виконавчі хорові колективи

Залежно від призначення хорові колективи поділяються на академічні хори або хорові капели, народні хори, ансамблі пісні та танцю, оперні хори.

Академічний хор або капела — це виконавський колектив, який традиційно дотримується класичних правил і усталених зразків.

В епоху раннього середньовіччя в Західній Європі мелодії культового співу були уніфіковані та розподілені в межах церковного року. Ця канонізована система отримала назву «cantus choralis» — хоровий спів. Хорал став на довгий час основою всієї культової музики. Співочих, які виконували католицькі церковні піснеспіви, називали капеланами на ім'я межі (sarpella), де розташовувався церковний хор. Пізніша назва «капелла» закріпилася і за самим хором. З того часу багатоголосний хоровий спів без інструментального супроводу, в якому основна увага зверталася на співучість і самостійність голосів, на гармонійність загального звучання, стали називати співом а сarpella.

Суворе дотримання в сучасних капеллах класичним традиціям виконавчої манери і побудови стало приводом для назви його академічним хором.

В академічних хорах поряд з хоровою музикою без акомпанементу (а сarpella) виконуються твори з інструментальним супроводом, що з великою повнотою розкриває багатство, красу та величезні виразні можливості людського голосу. Звідси незмінний інтерес до такого роду колективам не тільки в професійному хоровому мистецтві, а й у самодіяльності, де співи без супроводу широко поширені як у капелах, так і в народних хорах.

Н а р о д н и й х о р — виконавський колектив, що спирається на місцеві хорові співочі традиції. Народний хоровий спів у багатьох народів склався у зв'язку з укладом побуту, в якому все життя зв'язувалося з календарем польових робіт, обрядами, святами.

А н с а м б л ь п і с н і т а т а н ц ю — виконавський колектив, у якому поєднані хоровий та сольний спів, інструментальна музика, танець, іноді слово та театральна дія. Така синтетична форма виникла в народних хорах, де для відтворення на сцені обрядових, хороводних та інших народних пісень, пов'язаних з театралізованими діями виконавців, необхідно все об'єднати.

О п е р н и й х о р — виконавський колектив, дії якого обумовлені цілим рядом властивостей музичного театру: сценарієм-лібретто, музикою всього твору в цілому, розвитком драматичної дії, режисерською постановкою тощо. Хор в опері завжди пов'язаний із масовими сценами; в більшості випадків зображує групу селян, загін воїнів, натовп городян, народні маси і являє собою груповий образ. У виняткових випадках хор ніби виконує партію соліста. Роль хору в оперній виставі буває ілюстративною, що підкреслює ту чи іншу сценічну ситуацію. Хор може служити тлом, на якому розгортаються дії головних героїв опери. У масових сценах багатьох оперних вистав хор є активним дійовим «обличчям». Нарешті, хор може постати як головна дійова особа всієї опери, де головний герой твору — народ.

Звертаючись до історії та епосу народу, композитори в хорові сцени опер часто включають справжні картини з народного побуту, національні обряди та пісні (зрозуміло, аранжуючи і пристосовуючи їх для оперного виконання). Іноді такі оригінальні хори та сцени складаються композиторами у народному стилі. Звідси виникає необхідність використання оперним хором різної співочої манери (що обов'язково має вказуватися композитором у своєму творі).

Залежно від призначення хор в опері може бути однорідним, повним чи неповним змішаним, одноголосним чи багатоголосним; його спів використовується на сцені та за сценою.

Хорова партитура. Її побудова і виклад

Реформа нотного письма (запису; написання), зроблена одним з найбільш відомих італійських музичних теоретиків початку XI століття Гвідо д'Ареццо, який ввів у вжиток чотирилінійний нотний стан, відіграла значну роль у розширенні композиторської творчості і, створивши передумови для точного запису музичних творів, лягав основу сучасної нотації..

Розвиток культури багатоголосного хорового співу в XV—XVI століттях породило пройшовшу довгий і складний шлях систему, в якій зведено воедино записані на окремих рядках партії самостійних голосів. Зазнавши безліч удосконалень, ця система отримала назву п а р т и т у р и.

Виникнувши у вокальній музиці, партитура широко поширилася і для запису різних інструментальних ансамблів, оркестрів і хорових колективів.

Партитура (іт. *partitura* – розділення, розміщення, поділ) – це система запису усіх голосів багатоголосного музичного твору, призначеного для виконання оркестром, хором чи ансамблем певного складу.

Партитура складається з нотних станів, аколад, тактових ліній, ключів, знаків альтерації, нот, пауз, позначень розміру, динамічних відтінків, характеру виконання, темпових змін, штрихів, знаків скорочення нотного письма.

Побудова хорової партитури

У хоровій партитурі вокальні партії містяться на окремих рядках, розташованих одна під одною, а ноти кожної партії відповідно – на одній вертикалі. Запис хорових партій на

окремих рядках партитури дає можливість спостережати горизонтальний рух кожного голосу, а розташування нотних рядків одна під одною дозволяє бачити одночасне поєднання всіх хорових партій.

У хоровій практиці історично встановився наступний поділ і найменування хорових партій: *с о п р а н о* (високий жіночий голос), *а л ь т* (низький жіночий голос), *тенор* (високий чоловічий голос), *б а с* (низький чоловічий голос). Всі ці партії розміщуються зверху вниз одна під одною. Нотні рядки хорової партитури зліва об'єднуються початковою рисою, що з'єднує краї всіх нотних станів партій. Для кращої орієнтації в багаторядкових партитурах крім початкової риси застосовуються потовщені прямі або фігурні дужки - акколади, що поєднують кілька нотних рядків.

Ось приклади початку різних хорових партитур:

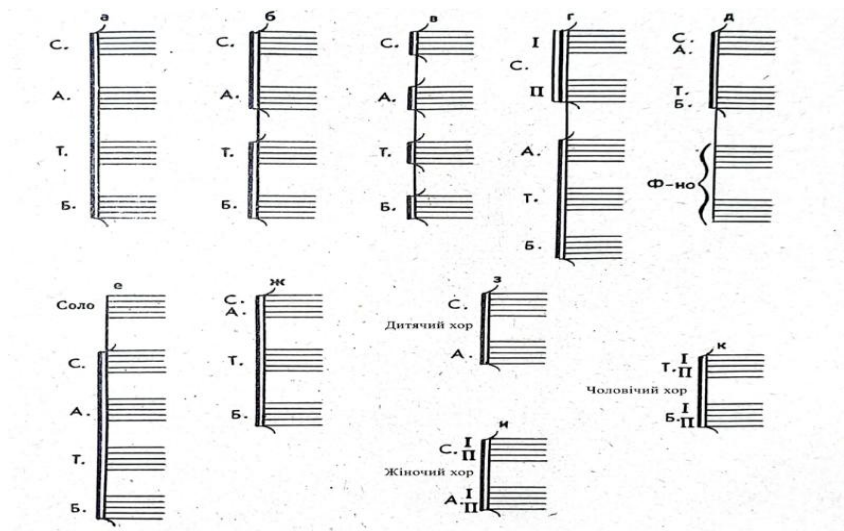


Рис. 7. Приклади початку викладення видів хорових партитур

- а) акколада, що відноситься до всіх партій змішаного хору;
- б) об'єднання акколадами однорідних груп хору;

- в) аколади, що об'єднують кожну хорову партію;
- г) подвійний аколодою спеціально виділяється група партій, які мають особливе значення;
- д) дві різні акколади об'єднують хор (пряма) і супровід (фігурна);
- е) партія соліста найчастіше поєднується з хором лише початковою рисою;
- ж) об'єднання аколодою трирядної партитури змішаного хору;
- з, и, к) однорідні хори, виписані на двох рядках і об'єднані простою аколодою.

Виклад хорової партитури

Партитура хорового твору може бути викладена на одному, двох, трьох, чотирьох та більшій кількості нотних рядків.

У масових піснях з інструментальним супроводом, де в приспіві часто практикується спів хором, для запису його, як правило, використовується один з рядків; в таких піснях не вказується конкретне визначення типу і виду хору, а просто виписується двох-триголосся, що дає її можливість виконувати твір будь-яким складом хору (зрозуміло, з попереднім аранжуванням його).

На о д н о м у нотному р я д к у часто виписується і хорова партитура однорідного жіночого, чоловічого чи дитячого хору, якщо умови голосознавства та склад хорового листа дозволяють це зробити. Так може бути виписаний днорідний чотириголосний жіночий (чоловічий чи дитячий) хор, всі голосі якого знаходяться в гармонічному складі і відповідно, із співпадаючим, однаковим нескладним ритмічним малюнком. Рух кожного голосу по горизонталі досить легко прочитати.

На д в о х р я д к а х викладається партитура триголосного жіночого хору. При викладі її на одному рядку було б нелегко зрозуміти, кому належать у триголоссі ноти — другому сопрано (С II) або альтам. (рис.7 - з).

На трьох рядках може бути викладена, наприклад, партитура триголосного чоловічого хору (Т І, Т ІІ, Б) поліфонічного складу письма.. Іноді в голосах може бути присутньою індивідуальна підтекстовка. У такій партитурі неважко простежити рух голосів по горизонталі та поєднання їх по вертикалі. Виписані кожен на окремому рядку, хорові голоси набувають більшої наочності голосоведення.

Багатоголосний змішаний хор, як правило, викладається на чотирьох рядках з наданням основним партіям хору від окремих строчок. При поділі партій штилі перших голосів повертаються вгору, других — вниз. При такому написанні хорової партитури зручно стежити за розвитком усієї тканини хору: ноти будь-якого голосу не заважають один одному, легко визначити, якому з голосів яка нота належить. (рис.7 - а,б).

Нерідко для викладу партитури чотириголосного змішаного хору використовуються два рядки; це зручно і можливо в тому випадку, якщо в жодній із партій немає поділу і запис їх по дві на кожному рядку не викликає технічних труднощів. (рис.7 - д).

Неповні змішані хори так само, як і повні, можуть бути записані на двох, трьох і більше рядках залежно від кількості голосів, їх значення у творі, ідентичності підтекстування, індивідуальності голосознавства тощо.

Дитячі хори також записуються на одному, двох або трьох рядках відповідно до кількості хорових партій і технічними зручностями написання їх у партитурі.

Хорові твори поліфонічного складу викладаються в такій партитурі, в якій кількість рядків відповідає кількості голосів. Це являє собою найбільш вільний з точки зору техніки нотописання виклад хорових партій на рядках, а також підтекстування кожної з них окремо.

Партія соліста (або кількох солістів) випикується на окремому рядку і, об'єднана з хоровою партитурою загальною початковою рисою, розташовується над нею. (рис.7 - е).

У практиці хорового письма зустрічається багато партитур та іншого написання – на п'ять, шість і більше рядків.

Двох-трихорні твори з оркестром записуються в партитурі так само, як і однокорні, але об'єднуються однією загальною початковою чортою та окремими для кожного хору прямими акколодами.

В оперній партитурі хорові партії викладаються так само, як у симфонічній; всі голоси солістів виписуються над хоровою партитурою і поєднуються загальною початковою рисою з усім складом виконавців. У фортепіанному перекладі оперної партитури – клавірі – хорові партії розташовуються над супроводом; вище хору записуються всі партії солістів. Весь склад виконавців поєднується загальною початковою вертикальною лінією, а хор – додатковою прямою і фортепіано – фігурною акколодами.

Партитурні позначення

Автору у своєму творі потрібно дуже ретельно проставляти всі відтінки: темпові, динамічні, штрихові. Великий багатоголосний хор потребує абсолютно чітких авторських вказівок, що виключають різне тлумачення твору, оскільки неправильне виконання авторського твору веде до безглузлого прочитання музичного тексту і навіть спотворює його точно так само, як це буває в літературі, коли від неправильної перестановки якої-небудь коми змінюється зміст і зміст твору.

Позначимо деякі особливості умовних позначень хорової партитури.

Штрих *legato* — зв'язне ведення мелодії, — що позначається в інструментальній музиці лігою, в хорових творах не застосовується, оскільки є природним і звичайним способом співу; ліга ставиться за необхідності розспівування двох чи кількох нот однією склад (голосний звук) тексту.

Non legato – протяжне, але не зв'язне виконання – позначається крапками над нотами, об'єднаними лігою. Якщо цей штрих поширюється на значний музичний відрізок, точки не ставляться, а замість них пишеться термін *non legato*.

Staccato – уривчасте виконання звуків – позначається точками над нотами або під нотами, причому для кожної хорової партії окремо.

Tenuto – необхідність виконувати звуки витримано, точно за тривалістю і рівно за силою позначається рисою над або під нотою. При необхідності співу *tenuto* на тривалій ділянці ставиться скорочено *ten.*, що позначатиме виконання такого штриха на всьому його протязі.

Поділ літературного та музичного текстів на окремі фрази дуже короткими перервами, так званими *цезурами*, позначається комою, поставленої в місці цезури над нотною строчкою. Цезури, що показують момент взяття дихання, позначаються в хоровій партитурі знаком *V* («галочкою»), що ставиться також над рядком.

Прийом співу *закритим ротом* позначається скорочено «Мм--» або вказівкою, поставленою в дужках «(Закр. ротом)». Якщо штрих або будь-яке буквене співзвуччя, що замінює її словесну підтекстовку, повторюється багато разів поспіль, то після кількох повторень подібного штриха або співзвуччя ставиться позначення *simile*, тобто «подібно».

Темпові і динамічні позначення як для всього твору, так і частково для кожної окремої хорової партії застосовуються так само, як і в інструментальній або оркестровій музиці, але лише з тією різницею, що в хоровій партитурі вони ставляться надлишковим рядком, на відміну від оркестрової партитури, де ці ж позначитись.

При необхідності використання *ланцюгового дихання* іноді ставиться знак ліги над музичною фразою (сутність ланцюгового дихання полягає в тому, що співаки даної партії поновлюють дихання по черзі, але не одночасно, що створює безперервність звучання).

Для поділу хорових голосів усередині однієї партії ставиться позначення *divisi*, що передбачає її поділ на короткий період часу, після чого вони знову сходяться в унісон. Якщо в хоровій партитурі вже з самого початку передбачається поділ будь-якої партії на перші та другі голоси, то знак *divisi* не ставиться, тому що поділ само собою зрозуміло. У разі перед початковою рисою хорової партитури ставиться вказівку у тому, що, наприклад, партія сопрано складається з перших і других голосів.(див. Рис.7 - и).

Крім загальноприйнятих вказівок, що встановилися історично, для хорових партитур використовується цілий ряд умовних знаків, що застосовуються при записах та обробці для хору народних пісень, а також в оригінальних хорових творах.

П о д в о є н і л і г і між сусідніми нотами означають повільне ковзання звуку в напрямку ліг. Якщо ліги проставлені між певними нотами, то й ковзання визначається цим інтервалом; якщо же ліга ставиться від ноти до невизначеного закінчення, то й ковзання йде «на видиху» з невизначеною інтонацією.

«Під'їзди» у голосі співака вгору - до певних звуків позначаються подвійною лігою, спрямованою вгору. Якщо «під'їзд» починається зі звуку певної висоти, то він позначається у вигляді форшлага.

Вертикальні рисочки над нотним станом (||) визначають кінець музичної строфи чи кінець куплету.

Цифри над фератою показують її тривалість в основних метрично одиницях даної пісні.

Якщо в нотному тексті є пауза, укладена в дужки, то в даному випадку допускається зупинка, що порушує метр.

Криж над або під нотою показує, що звук виконується дещо вище за темпероване звучання, а рисочка над або під нотою – що тут має місце звучання дещо нижче за темперований лад.

Знак альтерації, поміщений у дужки, означає, що альтерація не цілком укладається в темперований лад.

Для запису звуків невизначеної висоти застосовуються на штилі хрестики замість нот; всі вони записуються на одній висоті.

З метою створення різноманітних звукових ефектів, що імітують ті чи інші явища природи, життя, побуту, використовуються різні прийоми хорового письма (написання) для зображення їх у творах для хору. Так, за допомогою спеціальних прийомів хорової звучності відтворюється дзвін, наслідування музичних інструментів, співу птахів і т.п. буд. Неодноразовим повторенням будь-якої фрази композитор підкреслює суворий ритм руху, імітуючи чи поїзд, чи ритм танцю, чи якісь спільні дії групи людей. В образотворчих цілях можна використовувати с к а н д і р о в а н н я тексту на невизначеній висоті, вимову тексту шепотом, ковзання інтонацій від будь-якої ноти вгору або вниз, періодично повторювані форшлагі, що повторюються, перехід з одного звуку на інший, наприклад з "ш" на "с" або навпаки тощо.

Звукова образотворчість особливо часто використовується композиторами в музичних творах, пов'язаних з ілюстративним їх застосуванням у кінофільмах, телевізійних і радіопередачах, в драматичних і музичних спектаклях.

Чим скрупульозніше і точніше будуть розставлені в хоровій партитурі вказівки різних штрихів, динаміки, темпу, характеру звуку, тим більше впевненості може мати композитор у правильності задуманого виконання хоровим колективом свого твору. Особливо важливо зробити зрозумілими для виконавців пояснення та позначення різноманітних образотворчих прийомів.

Попередня робота диригента-хормейстера над хоровою партитурою

Підготовча робота диригента над твором має свою послідовність. Умовно її можна розділити на три етапи. Перший етап це створення загального уявлення про музику, про основні художні образи. Другий - поступове поглиблення в сутність

твору, що вивчається. І нарешті, третій етап, як результат всієї попередньої роботи, знаменує остаточне формування виконавського задуму, індивідуального трактування твору та плану її реалізації.

К.С.Станіславський підкреслював, що, на відміну наукового аналізу, результатом якого є думка, мета художнього аналізу — як розуміння, а й переживання, почуття. Мислення художника-виконавця оперує образами, картинами, звуковими уявленнями. Причому, оскільки кінцевою метою роботи над твором є його виконання, коло проблем та питань аналізу має бути орієнтоване на інтерпретацію твору. Зберігаючи в основі своїх принципів музикознавчого дослідження, такий виконавський аналіз повинен дати матеріал для висновків дещо іншого плану: про можливі виконавські трактування твору, про правомірність використання тих чи інших прийомів, про відповідність їх стилю твору. Якщо у музикознавчому аналізі головний упор робиться на з'ясування засобів, за допомогою яких створено той чи інший образ, передається той чи інший зміст, то виконавський аналіз повинен, ще, відповісти на питання, як донести цей образ до слухача, як слід виконувати твір. Якщо для теоретика аналіз форми і змісту твору є, зазвичай, результатом дослідження, то для виконавця це тільки встановлення необхідних попередніх даних, потребують практичного творчого осмислення.

У навчальній практиці майбутніх педагогів-хормейстерів така робота насамперед полягає у створенні всебічного музично-теоретичного та художньо-виконавського аналізу змісту творів, котрі будуть розучуватися у диригентському класі.

На першому та другому курсі використовується наступний план анотації.

ПЛАН АННОТАЦІЇ НА ХОРОВИЙ ТВІР

(для студентів I та II курсів)

- I. Історико-стилістичний аналіз хорового твору.
- II. Аналіз поетичного тексту.
- III. Музично-теоретичний аналіз.
- IV. Хорознавчий аналіз.
- V. Художньо-виконавський план хорового твору.
- VI. Диригентсько-виконавчі завдання.

Ознайомлення з твором

1. Програти партитуру хорового твору (а cappella; з акомпанементом). Яке уявлення склалося у Вас про твір?
2. Проаналізувати основні художні образи та характер музики, виявити їх ключові особливості.
3. Описати свої враження та асоціації, які виникають під час прослуховування. Які картини чи сцени виникають у вашій уяві під час прослуховування музики?
4. Знайти в аудіо- та відеозаписі різні варіанти виконання даного твору, прослухати та переглянути та проаналізувати їх. Охарактеризувати варіант виконання, що найбільш сподобався.

I. Історико-стилістичний аналіз.

Ознайомитись з конкретними суспільно-історичними умовами, в яких протікало життя та діяльність композитора та поета (епоха, школа, стиль), формувалися їх художньо-естетичні погляди. Характеристика основних рис творчості кожного з них: типові риси хорового листа композитора та віршованого листа поета.

Охарактеризувати вокально-хорову творчість (стиль; жанри та ін.) композитора.

Перерахувати найвідоміші його твори вокально-хорового жанру.

II. Аналіз поетичного тексту.

Прочитати виразно віршований текст.

1. Визначити історичний та культурний контекст створення тексту. Головна ідея, авторський задум.

Підтекст, приховані смисли.

2. Виявити характер літературного тексту:

- ідейно-смысловий зміст вірша та його основні художні образи; тематику (кохання, природа, філософія, патріотизм і т. д.).

3. Визначити композицію вірша: структуру вірша, межі його частин (кількість строф та рядків); логіку розвитку думки; наявність контрастів, повторів, кульмінації; зв'язок елементів вірша.

Виокремити ідейно-смыслову кульмінацію в тексті, головні слова та поняття, що визначають зміст як всього вірша, так і складових його речень. (Епітети, метафори, порівняння; символіка та алегорія та ін. виразні засоби).

4. Проаналізувати та встановити взаємозв'язок та взаємозумовленість між змістом поетичного тексту та музики (співвідношення музичної та поетичної мови; ступінь взаємопроникнення, збігу музики та тексту; виразність відображення музикою його змісту).

III. Музично-теоретичний аналіз

- Жанр твору.
- Характер.
- Тональність (загальна; відхилення, модуляції, випадкові знаки).

- Темп.
- Розмір.
- Метр.
- Ритм.
- Звуковедення.
- Динаміка.
- Форма.
- Фактура.
- Акомпанемент та його характеристика. (Для творів із супроводом).

IV. Хорознавчий аналіз

- Тип хору.

- Вигляд хору.
- Загальний діапазон хору (Запис прикладу на одному або двох на нотних рядках + запис латинськими позначеннями звуків, з урахуванням відповідних октав. (Наприклад: d1 - c2; f1 - g2; d – d2; A – d2; A1 -e2).
- Співоче дихання (проставити відповідні знаки у партитурі).
- Аналіз хорових партій – кожної окремо:
С; А; Т; Б (для змішаного хору) або СІ, СІІ, АІ, АІІ (для жіночого чи дитячого хору); ТІ, ТІІ, БІ, БІІ (для чоловічого хору).

Характеристика хорової партії:

- Діапазон (запис прикладу на нотному рядку. Поруч – позначення латинськими літерами).
- Теситура.
- Аналіз мелодійної лінії (характеристика звуко-, голосоведення та інтонаційних труднощів – фрагменти мелодії, інтервали тощо) із зазначенням нумерації тактів та способів інтонування.

V. Художньо-виконавчий план хорового твору

1. Розробити виконавську інтерпретацію хорового твору.
2. Продумати та запропонувати художні прийоми вокально-виконавського втілення музично-художнього образу твору (виходячи з авторського та Вашого власного задуму інтерпретаційного плану твору).

VI. Диригентсько-виконавчі завдання

Позначити технічні та художньо-виразні засоби та прийоми диригування для цього хорового твору.

Наприкінці Анотації – фото хорової партитури з пронумерованими тактами. Із зазначенням у хорових партіях норм інтонування (мелодійного ладу). (стрілочками: ↑; ↓; →; ↑ : гостро; тупо; стійко; стійко з підтягуванням).

Робота над твором починається зі знайомства з ним загалом. Безпосередні враження, що виникають у виконавця від першого програвання або прослуховування, дозволяють відчуті ступінь виразності музики, уникнути надуманих, упереджених суджень. У той же час слід зазначити, що програвання партитури на фортепіано не дає повного уявлення про її звучання, оскільки розкриває в однотембровому забарвленні лише ритмічні та звуковисотні співвідношення окремих елементів хорової фактури.

Відтворення ж музичного образу, більш менш близького до задуманого автором, послідовно розвивається у часі, і залежить від творчої уяви диригента, від його музично-слухових уявлень. Розвинути цю здатність нелегко. Вона приходить найчастіше з досвідом практичної роботи з хором, в результаті тривалої репетиційної та концертної діяльності хорового колективу. Але прагнути внутрішнього слухання хорового звучання диригенту необхідно. Чим повніше і яскравіше початкове уявлення про твір, тим плідніше протікатиме вся наступна робота, тим легше можна бути побачити в ній контури майбутнього виконавського плану.

Подальше осягнення твору пов'язане з його вдумливим аналізом, який покликаний поглибити уявлення виконавця про художній зміст тексту і музики і сприятиме виникненню об'єктивного і в той же час індивідуального виконавського трактування.

Значною складністю для студентів є написання Анотації на вокально-хоровий твір. Через низький рівень довузівської музично-теоретичної підготовки, відсутність у навчальних планах необхідних хорових дисциплін, ознайомленню студентів з багатьма питаннями, що стосуються хорознавчих знань, необхідних для аналізу вокально-хорових творів, доводиться значний час приділяти в процесі індивідуальних занять з вокально-хормейстерської підготовки.

Нижче ми розкриємо зміст основних категорій та понять (літературного, музично-теоретичного плану

хорознавського, та ін.), знання яких необхідно студенту для роботи над Анотацією.

Починати аналіз музичного твору найкраще з конкретних суспільно-історичних умов, в яких протікали життя і діяльність поета і композитора, формувалися їх естетичні погляди; з визначення основних рис хорового письма композитора, для чого, звичайно, необхідно познайомитися з рядом його творів, прослухати їх в аудіо- та відеозапису. Ознайомившись із загальною установкою, часом та подіями, про які йдеться, потрібно уважно та вдумливо прочитати літературний текст, логічно оцінивши явища та образи, що становлять основу хорового твору.

Зміст твору виявляється з літературного тексту, визначення його жанрової приналежності. До основних поетичних жанрів. відносяться наступні.

Лірика

Романс – невелика лірична або оповідальна поема, що часто виконується з музикою.

Ода – урочистий вірш, який прославляє подію, особистість чи ідею.

Елегія – меланхолійний, філософський вірш про життя, смерть, кохання.

Сонет – строга форма з 14 рядків з певним римуванням (наприклад, шекспірівський, італійський).

Послання – поетичний або публіцистичний твір у формі листа до реальної чи фіктивної особи. Віршовані послання як жанр існували від античності (Горацій, «Наука поезії») до сер. 19 ст. (А. С. Пушкін); пізніше - поодинокі вірші (В. В. Маяковський).

Гімн - піднесений твір, що прославляє божество, народ чи природу.

Мадригал – короткий любовний вірш, витончений та емоційний.

Рондо Тверда форма, вірш у 15 рядків з римуванням аабба, абbr, ааббар, де r – неререфренний рефрен, що повторює перші слова 1-го рядка Популярно в поезії бароко і рококо.

Епіграма – напис, короткий сатиричний вірш, традиційний жанр поезії класицизму (Вольтер), що вплинув і на пізнішу сатиричну поезію (епіграми у А.С. Пушкіна). В античній поезії - вірш довільного змісту, написаний елегійним дистихом; від елегії епіграма відрізнялася більшою стислістю та вузькістю тематики.

Сатира – (від латинс. "суміш, всяка всячина"); як поетичний жанр: твір, змістом якого є викриття - суспільних явищ, людських вад або окремих людей - шляхом осміяння. Сатира в античності в римській літературі (сатири Ювеналу, Марціалу та ін.). Новий розвиток жанр отримав у літературі класицизму. Зміст сатири характерні іронічна інтонація, алегоричність, езопів мова, нерідко використовується прийом "імен, що говорять".

Епос

Балада – оповідальний вірш з елементами легенди, драми, найчастіше містичними мотивами.

Поема – великий віршований твір із розвитком сюжету та персонажів.

Дума – український жанр, який оспівує героїчні події чи історичні особистості.

Драматична поезія

Трагедія у віршах – п'єса у віршах, що розповідає про серйозні конфлікти та долі.

Комедія у віршах – легке, сатиричне твір з римованим текстом.

Водевіль – коротка комедійна п'єса з піснями та віршами.

Фольклорні та особливі форми

Епічна поема – грандіозна розповідь про героїв і богів (наприклад, «Іліада»).

Рубаї - східна чотиривіршова форма з філософським змістом (Омар Хайям).

Хокку (хаку) – японське тривірш, що передає мить природи та емоції.

Танка – японський вірш із 5 рядків, більш розгорнутий, ніж хокку.

Лімерик – жартівливий п'ятистроковий вірш з особливою римуванням.

Також є вільний вірш (верлібр), який не має суворого ритму та рими, але зберігає поетичність.

Обов'язково необхідно виявити ідейно-художній зміст вірша, його сенс і головну думку. І вже після цього проаналізувати структуру тексту - розбити його на частини, об'єднані спільністю змісту, а кожну частину, у свою чергу, – на дрібніші структурні одиниці; знайти в кожній фразі головні ударні слова, які допомагають донести до слухача її основну думку. Адже фрази поділяються на логічні групи слів, тобто на ланки, які нерозривно пов'язані між собою (ці групи називають мовними тактами). Об'єднуючи у собі слова, пов'язані граматично за змістом, мовні такти поділяються з допомогою логічних пауз – зупинок (перерв) мови. Таким чином, логічна пауза виконує відразу дві функції: поєднує слова в групі (мовні такти) і відокремлює групи одна від одної. Окрім логічної, існує психологічна пауза. Якщо логічна пауза викликається вимогами архітекtonіки і служить ясності думки, то психологічна викликається емоційним підтекстом, настроєм, почуттям. Якщо логічна пауза – лише засіб чіткішої передачі змісту, то психологічна як така є зміст. Тому психологічну паузу можна використовувати як спосіб виділення слова, на якому вже стоїть логічний наголос. У цьому випадку пауза може бути і раніше виділеного слова, і після нього. Пауза перед словом звертає увагу того, хто слухає на те, що буде; пауза після слова зупиняє його увагу тому, що було. Логічні та психологічні паузи можуть бути різної тривалості. Як правило, тривалість паузи визначає ступінь важливості думки, укладеної в розділених нею словесних поєднаннях.

Велику роль для осмислення і виразного читання тексту має уважне ставлення до розділових знаків, оскільки в поетичних творах пунктуація виконує не тільки логіко-граматичні, але і художньо-виразні функції. Виходячи з художнього задуму, поет може відступати від правил застосування розділових знаків. Звідси багатозначність ком, точок, багатокрапок, що вимагає в кожному випадку особливого втілення і в живій мові, і в музиці. Так, кома, якщо вона поділяє думку на частини в протиставленнях, набуває характеру глибокої цезури. Поставлена при зверненні, в причетних і дієприслівникових оборотах, кома, як правило, не відзначається паузою. У перерахунку вона підкреслюється люфт-паузою (миттєвою перервою між словами), сприяючи виділенню кожного наступного слова і привертаючи до нього увагу. Крапка з комою нерідко допомагає об'єднати окремі деталі в єдину картину, сприяючи контрастності сусідніх розділів. В інших випадках точка з комою між двома закінченими на думку пропозиціями підкреслює їх взаємозв'язок і взаємозалежність. В інших випадках точка з комою між двома закінченими на думку пропозиціями підкреслює їх взаємозв'язок і взаємозалежність.

Багатозначні та інші розділові знаки. Багатокрапка, наприклад, може передавати схвильованість, емоційно насичену паузу, несподіваний перехід до нової теми, різку зміну характеру розповіді, недомовленість. Тире, що перериває розпочату мову, має на меті або роз'яснити те, що знаходиться перед ним, або протиставити одне явище іншому, або підготувати слухача до наступного несподіваного слова або дії. Навіть крапка, і та багатозначна. Як правило, вона показує завершення думки та завершеність пропозиції. І тут вона вимагає після себе порівняно тривалої паузи. Однак нерідко точка, що стоїть наприкінці пропозиції, передбачає розвиток думки у наступному (наступних) реченні. Це буває, коли потрібно передати безперервне наростання оповідання, його рух уперед або створити відчуття єдності, цілісності картини, що втілюється. Тоді голос на точці знижується набагато менше, а

пауза між пропозиціями стає певною мірою сполучною. Недостатньо уважне ставлення керівника хору до логічного прочитання тексту, і до розділових знаків зокрема, можуть бути причиною грубих помилок у виконавському прочитанні музики, формоутворенні, фразуванні, що ведуть до спотворення сенсу твору.

Дуже важливий момент – облік диригентом особливостей взаємодії музичного метра і синтаксису з будовою тексту. Передумови цієї взаємодії зумовлені тим, що поетична мова, на відміну від прози, має, подібно до музики, певну тимчасову (метро-ритмічну) організацію, розчленовуючись на порівнянні між собою відрізки.

Зі співвідношенням музичних і словесних наголосів пов'язаний один з найважливіших моментів виконавської інтерпретації – визначення меж фрази, тривалості та меж фразировочного дихання. В основі того чи іншого трактування таких кордонів лежить важлива особливість музичної мови – залежність виразності мотиву (і взагалі будь-якої побудови) від його становища щодо сильної та слабкої часток такту.

Як вже зазначалося, хоровий твір носить синтетичний характер, впливаючи на слухача одночасно і словом, і музичними засобами. Специфіка жанру обумовлює необхідність комплексного аналізу поетичного тексту та музики, що розглядає обидва компоненти хорового твору в їх єдності.

Результатом роботи над поетичним текстом є означення диригентом тематики поетичного тексту, виокремлення його ідейно-сміслового змісту, визначення художніх образів музичного твору та донесення ним всіх цих ознак до свідомості виконавців.

Жанри хорових творів

Особливої уваги потребує робота з музично-теоретичного аналізу хорових творів. Починається він з визначення жанру хорового твору.

Жанр – вид (рід) музичного твору, що визначається сукупністю характерних прикмет. Існують різні типи жанрової класифікації музичних творів, які визначаються:

- конкретним життєвим (побутовим) призначенням твору (пісня, марш, вальс);
- умовами виконання (опера, балет, камерні твори);
- специфікою виконавських засобів (вокальний та інструментальні жанри);
- загальним характером твору аналогічно другим видам мистецтва (ліричний, епічний, героїчний та інші жанри).

Найбільш загальною жанровою класифікацією є розділення всієї музики на вокальну та інструментальну. Вокальна музика може бути сольною, ансамблевою, хоровою.

Хорова творчість має свої різновиди, які називаються хоровими жанрами:

- хорова пісня;
- хорова мініатюра;
- хорова обробка;
- перекладення;
- хор великої форми;
- кантатно-ораторіальний (кантата, ораторія, сюїта, поема, реквієм, меса та ін);
- опера та інші твори, пов'язані зі сценічною дією (самостійний хоровий номер та хорова сцена).

Хорові жанри можуть бути розділені на 3 групи. До першої групи відносяться «чисто хорові» жанри, де визначне значення хору – очевидно (хорова пісня, хорова мініатюра, хор крупної форми). До другої групи входять «синтетичні» жанри, в яких хор один із учасників виконання (кантатно-ораторіальний і оперно-хоровий жанри). Третю групу складають «допоміжні» жанри, які об'єднують твори, що не являються як правило

наслідком оригінальної хорової творчості (хорові обробки, хоровий переклад). Пропонована класифікація дозволяє об'єднати і систематизувати твори, які різні за змістом, стилем, часом створення та специфікою виконання – як старовинною, так і сучасною хоровою музикою.

Слід зазначити, що вид хорової музики - а *caprella* або із супроводом не є головним моментом при визначенні жанру.

Хорова пісня – найбільш масовий і широко доступний жанр хорової музики. Твори цього жанру невеликі за розміром, написані в куплетній формі.

Музична мова доступна і пов'язана з широко побутовими в народі інтонаціями. Зміст таких пісень завжди конкретний, пов'язаний з найбільш близькими всім людям темами, почуттями та образами. Хорові пісні виконуються, як а *caprella* так із супроводом, нерідко за участю солістів. Слід розпізнавати поняття: хорова пісня та масова пісня. В першому випадку мова йде про склад виконавців (хор), а в другому про широту розповсюдження, про популярність твору.

Хорова мініатюра – хоровий твір малих форм: найбільш поширений жанр, для якого характерне багатство та різноманітність форм та засобів музичної виразності. Основний зміст - лірика, передача почуттів та настроїв, пейзажні замальовки. Це - невеликий хоровий твір – зазвичай вигострений за формою, афористичний, переважно ліричного, любовного змісту, пейзажний, часто на народній жанровій основі. Відсутність багатоплановості зазвичай розробляється один образ. Музика позбавлена зовнішніх ефектів, перш за все, звернена у сферу внутрішнього світу людини, її почуттів та переживань.

На відміну від пісні, в хоровій мініатюрі розвиненіша багатоголосна хорова фактура, часто використовується поліфонічний склад. Більшість хорових мініатюр написані для хору без супроводу. (наприклад, Б. Лепкий, сл. Л. Лепкого «Журавлі»).

До жанру хорової мініатюри відносять невеликі хорові твори ліричного характеру без супроводу, написані в простих формах (період, проста двохчастинна і трьохчастинна, строфічна). В хоровій практиці мініатюра найбільш характерна для творів а сарпелла (творчість М. Леонтовича). Твори з супроводом зустрічаються значно рідше, але не виключно. Особливу різновидність складають хорали та мадригали – твори переважно старовинної західної музики. Іноді до жанру хорової мініатюри відносять деякі хорові пісні, обробки та переклади. Для більш правильної і чіткої класифікації треба мати на увазі:

по-перше, мініатюрі не властива куплетність, що характерна для пісенної форми;

по-друге, до цього жанру можуть бути віднесені тільки самостійні, оригінальні хорові твори, а не їх обробки. Хоровій мініатюрі як жанру властива камерність, «акварельність» музичних кольорів.

Хорова обробка – це оригінальна хорова композиція, яка вона створена на основі народної пісні або оригінальних творів. Жанр хорової обробки (пов'язаний з творчим освоєнням народного пісенного мистецтва професійної музики. Створення обробки – серйозний творчий процес, що потребує від автора не меншої майстерності, чим створення оригінального твору. Опрацьовуючи народну пісню, композитор за допомогою музичних засобів глибше розкриває її зміст, передає настрій та характер, зберігає першоджерело пісні з використанням нових тембрів, фарб і гармонійних засобів, проявляє свою авторську індивідуальність. Видатними майстрами хорової обробки є українські композитори М. Леонтович, М. Лисенко, Я. Степовий, О. Кошиць та інші. У відповідності з народними виконавськими традиціями хорові обробки пишуться в куплетній або куплетно-варіаційній формі і в умовах концертного виконання часто звучать а сарпелла. В залежності від ступеня творчого впливу на фольклорний матеріал розрізняють три основні типи хорових обробок:

проста обробка виклад в куплетно-віріаційній формі із збереженням мелодії і жанру пісні. Наприклад, «Ой з за гори кам'яної» - українська народна пісня в обробці М.Леонтовича; «Гагілка» в обробці С. Людкевича.

розгорнута обробка – наявність оригінального композиторського задуму при збереженні мелодії в незмінному вигляді (можуть бути різні варіанти: однокуплетна, багатокуплетна з повторенням або без повторення куплетів, більш складна структура);

вільна обробка – активний творчий розвиток фольклорного матеріалу, що включає і мелодичні перетворення. Цей тип обробки близький оригінальним творам, що засновані на матеріалі народних пісень. З них найбільш характерною та розповсюдженою є розгорнута обробка.

Але можна зустріти хорову обробку і оригінальних творів – наприклад пісень українських композиторів, що стали народними.

Перекладення. Хорове перекладання (або «хорове аранжування») — це вид музичного жанру або напрям, у якому музичні твори, написані для іншого складу виконавців (наприклад, для сольного виконання, інструментального ансамблю чи оркестру), адаптуються та перекладаються для хорового виконання: переклад з одного складу хору на інший (зі змішаного - на жіночий або на чоловічий); переклад сольної пісні для хору з солістом переклад інструментального твору для хору.

Матеріалом для перекладання можуть бути: народні пісні; популярні естрадні композиції; класичні інструментальні твори; духовна музика; джазові чи рок-композиції. Типи хорових перекладань: а) пряме перекладання — збереження основної мелодії та гармонії з адаптацією для голосів; б) художня обробка — творче переосмислення оригіналу з додаванням нових елементів (контрапункт, зміна ритміки, фактури тощо); в) стилізація — перекладання твору в дусі іншої

епохи або стилю (наприклад, рок-балади у вигляді барокової мотети).

Відомими авторами хорових перекладань є Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Вільям Доусон (США), Ерік Вітакр (сучасні аранжування).

Хор великої форми. Хори великої форми являють собою масштабні хорові композиції як а cappella, так і з супроводом, що характеризуються значним змістом (драматичні колізії, філософські роздуми, лірико-епічні розповіді), мають складну структуру (складні двох- і трьохчастинні, п'ятичастні, рондо, варіації, соната) і поліфонічний виклад. Важливе місце займають твори культової музики: мотети західно-європейських авторів та хорові концерти українських та зарубіжних композиторів. Чудові приклади розгорнутих хорових композицій а cappella зустрічаємо в творчості М.С.Березовського, Д.С.Бортнянського та інш.

Кантатно-ораторіальний (кантата, ораторія, сюїта, поема, реквієм, меса, літургія та ін). Поняття кантатно-ораторіального жанру до певної міри умовне. Воно об'єднує велику кількість творів різних за характером, структурою, складом виконавців, маючи свої приватні жанрові характеристики (кантата, ораторія, сюїта, поема, реквієм, меса та інш.).

Загальним для творів цього жанру є, перш за все їх масштабність, яка пов'язана з широтою, значною тематикою та змістом і пропонує використання, як правило, багаточастинних циклічних побудов, а також широкий та різноманітний склад виконавців, серед яких хор є головним та ведучим, але не єдиним учасником. До творів кантатно-ораторіального жанру можуть бути віднесені хорові симфонії, які дуже близькі ораторії, поємі, сюїті.

Кантата – багаточастинний вокально-симфонічний твір урочистого чи розповідно-(повествовально) епічного характеру, написан, як правило для солістів, хору та оркестру. Кантати підрозділяються на духовні та світські. Вони включають в себе оркестрові вступи, арії, ансамблі, хори (200 кантат М.С.Баха

Ораторія – монументальний багаточастинний вокально-симфонічний твір для солістів, хору та оркестру, призначений для концертного виконання. Від кантати ораторія відрізняється масштабністю форми, розгорнутим сюжетом, значущістю. Ораторія складається з хорових епізодів, симфонічних фрагментів та закінчених вокальних номерів (арій, ансамблів, речитативів). (32 ораторії Г. Генделя, "Створення світу", "Пори року" Гайдна).

Сюїта – це жанр хорової музики, що являє собою цикл кількох самостійних хорових творів, об'єднаних спільною тематикою, художньою ідеєю або драматургічною концепцією. Їй властиві : циклічність (складається з кількох частин (звичайно 3–7); єдність задуму (всі частини мають тематичний або образний зв'язок); стилістична різноманітність (сюїти можуть бути різні за характером – ліричні, драматичні, жартівливі). Сюїта може бути написана для виконання а cappella або з акомпанементом (фортепіано, оркестр тощо).

У якості літературної або фольклорної основи часто використовуються народні пісні, вірші одного поета, історичні або національні теми. Наприклад: Л. Ревуцький – "Веснянки" (на народні тексти); К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович створювали хорові сюїти на основі українського фольклору. У світовій музиці – К. Орф, Б. Бріттен, І. Стравінський (у творах із хоровими циклами). Хорова сюїта — важливий жанр у хоровій літературі, який дозволяє розкрити глибокі художні ідеї засобами хорової поліфонії, драматургії та виразного виконання.

Поема – це жанр хорової музики, який поєднує елементи епічного та лірико-драматичного вираження (передача глибоких почуттів, історичних або філософських ідей). Вона зазвичай базується на поетичному тексті - іноді даже прозовому, що має глибокий зміст, філософське, патріотичне або емоційне забарвлення (тексти часто беруться з поезії, народних дум, історичних творів). Основна мета хорової поеми – передати внутрішній драматизм або національну ідею через силу хорового звучання. Вона має складну музичну форму –

розгорнуту структуру з контрастними розділами . Їй властиве виразне хорове письмо , в якому використовуються широкі динамічні, гармонійні та фактурні засоби. Відомими прикладами хорових поем є твори Максима Березовського – одного із перших українських композиторів, що започаткував епічну хорову традицію; Олександра Кошиця, Кирила Стеценко, Миколи Леонтовича, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Євгена Станковича – авторів хорових поем на історичні або національні теми. У ХХ столітті хорова поема активно розвивалася як форма патріотичного або духовного мистецтва. Виконуватись хорова поема може як а cappella, так і в супроводі оркестру або фортепіано.

Реквієм – траурна заупокойна месса, багаточастинний твір для хору, солістів та оркестру, виконується на латинській мові. В.Моцарт, Г.Берліоз, Дж.Верді, Л.Керубіні, А.Дворжак, Дж.Пуччіні.

Месса – багаточастинний твір для хора а cappella чи для солістів, хора та оркестру (чи органу) на канонічний латинський текст католицького богослужіння «Месса сі мінор» Й.С.Баха, «Велика месса» В.А.Моцарта, «Урочиста месса» Л.Бетховена.

Літургія (обедня) – найважливіше богослужіння православної церкви, аналогічне месі. З кінця 18 сторіччя створюються хорові концерти на тексти літургії (Бортнянський, М.Березовський, П.Чесноков, С.Рахманінов).

Оперно-хоровий жанр. До нього входять хорові епізоди, що звучать в операх. Цей жанр поєднує елементи опери та хорової музики, де хор виконує важливу художню та драматургічну функцію. У цьому жанрі хор є не просто фоном, а активним учасником дії, який виражає колективні емоції, соціальні ідеї або коментує події, що розгортаються на сцені.

Основними рисами оперно-хорового жанру є: поєднання співу, оркестровки, театральної гри, декорацій; активна роль хору (хор може виступати як народ, громада, солдати, священики тощо.Часто виконує функцію грецького хору: коментує події, підсилює драматизм); сценічна дія (як в

опері, хорові сцени супроводжуються постановкою, мізансценами); поєднання сольного та ансамблевого співу з масовими хоровими епізодами; наявність лібрето – текстової основи (драматичний або поетичний текст).

Використання хору в опері аналогічно його ролі в кантатно-ораторіальному жанрі і за складом виконавців (хор, оркестр, солісти, в опері кількість солістів, як правило більше і їх роль значна), і по масштабності композиції, і по звучанню хору з супроводом. Відомі приклади творів: з опери Дж. Верді "Набукко" – знаменита хоровая сцена "Va, pensiero"; С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»; М. Лисенка "Тарас Бульба", "Наталка Полтавка".

Оперно-хоровий жанр займає особливе місце в українській музиці. Це пов'язано з ведучою лінією розвитку української опери як опери комічної, історико-героїчної. Він має велике культурне, історичне та національне значення, адже через масові сцени, народні хорові епізоди і зображення суспільних процесів він часто стає дзеркалом епохи та засобом художнього вираження народу.

Володіння знаннями про жанри хорової музики

- розширює музичний кругозір студентів: вони знайомляться з багатством хорових жанрів – від середньовічної духовної музики до сучасних авторських композицій, що надає їм можливість глибше зрозуміти епоху, у якій створено твір, його культурну функцію (наприклад, меса, мотет, ораторія, хоровий романс, соціально-політична пісня тощо);

- допомагає визначити характер і настрій музичного твору, грамотно його проаналізувати і трактувати, так як темп, динаміка, дикція, артикуляція, фразування залежать від жанрової належності, а потім, вже виходячи з його жанрових особливостей (структури, стилістики, функції) відповідно передати твір в диригуванні;

- забезпечує розуміння жанрової специфіки хорових творів, що дозволяє обирати відповідний репертуар для різних

типів колективів (дитячий, жіночий, змішаний, професійний тощо).

Знання про жанри хорової музики — це не просто теорія, а необхідний інструмент спочатку при попередній, аналітично-пізнавальній роботі над хоровим твором, а в подальшому у практичній хормейстерській роботі. Опанування ними і професійне використання впливають на якість репетицій, виразність виконання і формування власного творчого стилю диригента.

Характер музичного образу

З метою формування у студентів умінь характеризувати засоби музичної виразності у хорових творах, необхідно більш уваги приділяти поширенню їх словарного запасу, поповненню їх музичного тезаурусу.

Для розвитку у майбутніх вчителів-хормейстерів виразності і краси вимови, придання їй емоційного відтінку, більш глибокої і різноманітної характеристики настрою та художньо-музичних образів вокально-хорового твору доцільно опанування ними наступного переліку епітетів та прислівників (див. Таблицю 1, Таблицю 2).

Тональність

Характеристика тональності у хорових творах – це аналіз того, як композитор використовує тональну систему для створення музичної виразності, гармонійної структури й емоційного впливу. Ось основні аспекти, які входять до характеристики тональності в хорових творах:

Визначення тональності.

- Головна тональність твору: мажор або мінор.
- Чи відповідає тональність текстовому змісту (наприклад, мажор — для урочистих чи радісних творів, мінор – для траурних, медитативних).
- Вибір діатонічної чи модуляційної основи (наприклад, соль мажор, ля мінор, фрігійський лад тощо).

Функціональність.

- Чи є чітко виражена тоніка, домінанта, субдомінанта.
- Наскільки традиційна або ускладнена гармонічна мова.
- Чи є гармонічні відхилення від основної тональності — модуляції, тональні нестабільності, альтеровані акорди.

Модуляції.

- До яких тональностей відбуваються модуляції (наприклад, до домінанти, до паралельної тональності, до терцево спорідненої).
- Яку роль відіграють модуляції в драматургії твору (напруження, розвиток, кульмінація, розрядка).

Ладовість.

- Чи використовуються народні, церковні лади (дорійський, міксолідійський, фрігійський).
- Чи є ладова багатозначність (перетин між мажором і мінором, невизначеність тонального центру).

Модерні підходи.

У хоровій музиці XX–XXI ст. можуть застосовуватись:

- Атональність
- Політональність
- Паралелізм акордів
- Мінімалізм у тональності (повторення одного гармонійного центру)
- Тональні кластери та інші новітні техніки.

Взаємозв'язок із текстом.

- Як тональність підсилює емоційне забарвлення тексту.
- Наприклад, зміна тональності під час зміни тематики: від скорботи до надії.

Приклад короткої характеристики. У хоровому творі "Ave Maria" Франца Бібера використано тональність до мажор, яка підкреслює урочистий і світлий характер тексту. Упродовж твору композитор застосовує модуляції до соль мажору та мі мінору, що створює ефект розвитку та поглиблення емоційного змісту. Наприкінці твір повертається до початкової тональності, що символізує завершення молитви й досягнення внутрішньої гармонії.

Під час створення хорової музики композитору необхідно враховувати, що в гармонії носіями ладових функцій виступають не лише співзвуччя, акорди, інтервали, а й окремі звуки. Не буде зайвим згадати, що в ході історичного розвитку музики сформувалися ладові системи з різною кількістю ступенів. Основними ладами сучасної музики є семиступеневі мажорні та мінорні лади з численними різновидами: натуральний, змінний, середньовічні та давньогрецькі лади. Наприклад, поширений у народній музиці змінний лад, що проявляється у чергуванні мажору та паралельного йому мінору, широко використовується композиторами у хорових творах, що зближує такі твори з народною піснею.

У розвитку музичної культури кожен лад знаходив своє особливе застосування і обирався для створення певного художнього образу. Так, дорійський лад вважався корисним у виховному відношенні, лідійський — проникливим і придатним для вираження плачу, еолійському приписували якості урочистого, гімнічного характеру. Композитори всіх часів широко використовували різноманіття ладів для передання особливостей тих чи інших художніх образів.

Композитору в хорових творах надається можливість використання особливостей того чи іншого ладу, завдяки чому може бути досягнута більша загостреність художнього образу. Одночасно з цим рекомендується уважно ставитися до вибору тональності для твору, враховуючи її значення.

Темп

У хорових творах темп є одним із найважливіших елементів музичної виразності, який впливає на загальний характер виконання, драматургію та емоційний зміст твору.

Темп позначається в нотному тексті за допомогою італійських термінів (наприклад, Allegro, Adagio, Andante, Moderato тощо), а також може уточнюватися метрономічною вказівкою (наприклад, $\text{♩} = 72$).

У хоровій музиці темп виконує кілька функцій: художньо-образну, стилістичну та практичну.

Темп допомагає розкрити зміст хорового твору:

- Повільні темпи (Adagio, Largo) зазвичай використовуються у творах трагічного, молитовного чи елегійного характеру (напр., духовна музика, реквієми, лірика).
- Середні темпи (Andante, Moderato) характерні для ліричних, спокійних образів.
- Швидкі темпи (Allegro, Vivace) використовуються для енергійних, життєрадісних або драматичних сцен.

Темп узгоджується зі стилем епохи:

- У бароковій музиці часто змінюється темп відповідно до афекту (Affektenlehre).
- У класичній музиці темпи структуровано відповідають формальним частинам (наприклад, сонатна форма).
- У романтичній — можуть бути гнучкими, з розширенням або уповільненням (rubato).
- У сучасній музиці темп може мати складну структуру, часто змінюватися, або відсутні традиційні позначення.

Практична роль

Темп важливий для ансамблевої злагодженості хору:

- У занадто повільному темпі хор може втратити динамізм і виразність.
- У надто швидкому — виникають труднощі з дикцією, артикуляцією та інтонацією.

У хорових творах часто зустрічаються зміни темпу:

- Ritardando, Rallentando — поступове уповільнення;
- Accelerando — поступове прискорення;
- A tempo — повернення до початкового темпу;
- Rubato — гнучке трактування темпу для виразності.

Існують і інші тимчасові зміни темпу: короткі та довгі фермати як на звуках, так і на паузах і цезурах для розділення. Фермати поділяються на нескінчувані, після яких одразу слідує нове звучання, і знімні, після яких ставляться паузи або вони мають бути відокремлені цезурами. Часто композитори використовують короткі фермати в середині твору — в найважливіші за значенням моменти тематичного розвитку. У

кульмінаціях, як правило, застосовуються знімні фермати з тривалістю, що залежить від загального темпу.

Часто після фермат на кульмінаційному акорді слідує загальна пауза для всього хору — генеральна — також із ферматою, що позначає завершення попереднього матеріалу та перехід до репризи, нового матеріалу або до нової частини. В завершенні твору найчастіше використовуються довгі фермати з розширенням або затуханням звуку; їх тривалість залежить від характеру музики. Важливо пам'ятати, що в будь-якому випадку фермати ставляться в партитурі для кожного голосу окремо, але є спільними для всього хору, з різницею лише в долях такту, на які вони припадають.

До значних тимчасових відхилень від основного темпу можна віднести агогічні зміни, пов'язані з розвитком музичних фраз. Початок фрази в музиці завжди трохи зсувається в бік прискорення темпу, а кінець її дещо сповільнюється, затягується. Агогічні зміни носять радше емоційний, ніж раціональний характер, і не піддаються точному виміру в часі. Ці невеликі темпові зміни в більшості випадків взаємно компенсуються, чим забезпечується цілісність і злитність музичного руху. У таких випадках не ставляться темпові позначення прискорення і сповільнення, оскільки вони не настільки значущі, щоб робити спеціальні вказівки. Вони залежать від виконавця.

Слід враховувати, що широке використання всіляких темпових змін у невеликих хоровах творів без акомпанементу значною мірою сприяє оживленню хорової фактури.

У хоровій практиці вибір темпу часто залежить від: акустичних умов приміщення, в якому буде відбуватися виступ (зал, церква); професійного рівня хору; особистого бачення диригента, який може адаптувати темп для досягнення художньої цілісності.

Темп є одним із найважливіших засобів диригентського виконання. Під музичним темпом розуміють швидкість розгортання музичної тканини твору в процесі його виконання

або внутрішнього слухового уявлення. Сучасне розуміння темпу склалося поступово. Спочатку словами *tempus* (лат.) та (грецьк.) позначали певний відрізок часу. У середньовіччі терміни *tempo* та *temps* (франц.) застосовували у значенні основної тактової долі. Саме цим пояснюється нерозривний зв'язок темпу з метром і ритмом. Поступово виникло розуміння темпу як швидкості руху музичного твору, яка вказувала на зображувальні можливості темпу. На протязі століть склалися основні групи словесних позначень музичних темпів:

Дуже повільний рух:

Largo — широко, протяжно;

Largo assai — дуже широко

Lento — повільно;

Adagio — повільно;

Adagio assai — дуже повільно;

Grave — важко

Повільний рух:

Andante – кроком, не поспішаючи;

Comodo — спокійно, зручно;

Andantino – трохи швидше, ніж *Andante*

Sostenuto – стримано

Помірний рух:

Moderato — помірно;

Allegretto — проміжний темп між *Moderato* і *Allegro*.

Швидкий рух:

Allegro — швидко;

Aninato — пожвавлено;

Allegro con brio — швидко, з запалом;

Allegro con moto — швидше ніж *Allegro*;

Allegro con fuoco — швидко, з вогнем;

Allegro agitato — швидко, схвилювано;

Allegro brillante — швидко, з блиском;

Allegro furioso — швидко, шалено;

Allegro maestoso — швидко, велично;

Allegro appassionato — швидко, пристрасно.

Дуже швидкий рух:

Presto — дуже швидко;

Presto assai — швидше, ніж Presto;

Prestissimo — якнайшвидше;

Vivace — жваво;

Vivacissimo — дуже жваво;

Allegro assai — дуже швидко;

Allegro vivace — жваво, але повільніше ніж Presto.

Кожна група темпів, вказуючи на швидкість руху хорового твору (зображувальна ознака) одночасно відображає емоційно-образний характер виконання (виразна ознака). Це відмічали ще у XVIII ст. К. Монтеверді, Дж. Фрескобальді, М. Преторіус, М. Дилецький. Так, повільні темпи виражають спокій, неквапливість, величність або урочистість музичного руху. Середні — зосередженість, розміреність та стриманість. Швидкі музичні темпи підкреслюють жвавість, поривчастість, легкість та зворушливість виконання.

Існує ціла низка додаткових виконавських позначень, які дозволяють автору точно та виразно розкрити емоційно-образний характер твору.

Affettuoso — сердечно, пристрасно;

Amoroso — ніжно, любовно;

Appassionato — пристрасно;

Agitato — збуджено, схвильовано;

Animato — натхненно, пожвавлено;

Brillante — блискуче;

Dolce — м'яко, ніжно;

Delicatamente — зі смаком, витончено;

Doloroso — сумно, з болем;

Dolcissimo — дуже ніжно, дуже м'яко;

Elegante — гарно, витончено;

Energico — енергійно, могутньо;

Espressivo — виразно;
Eroico — героїчно, відважно;
Feroce — дико, гнівно;
Funebre — скорботно, сумно;
Fuocoso — люто, шалено;
Furioso — нестямно, сказано.

Розуміння смислу цих позначень, їх правильне вживання у практиці значно доповнюють і розширюють художній і виконавський діапазон диригента хору та його хорового колективу.

Особливо тісно темп пов'язаний із метроритмом хорового твору. Відчуття оптимальної швидкості руху музики є лише першим етапом у створенні виконавської трактовки. Серйозним кроком для диригента є встановлення метричної пульсації як специфічного для кожного метру співвідношення сильних і слабих часток.

У вокальній, а особливо хоровій музиці ця проблема ускладнюється необхідністю виконувати не тільки основні дво-, три-, чотиричасткові метри (2/4, 3/4, 4/4), але й складні п'яти-, шести-, семи-, дев'ятичасткові (5/4, 6/4, 7/4, 9/4) і навіть їх різноманітне поєднання.

Темп у хорових творах є не лише технічною характеристикою, а й засобом художнього вираження. Його вдалий вибір забезпечує глибше розкриття образу, гармонію між текстом і музикою, а також сприяє високому рівню виконавської культури хору.

Розмір

Основою сучасної ритмічної системи є метроритм. Для розуміння цієї системи велике значення мають такі поняття, як метр, такт і музичний розмір. Метром називається закономірне чергування рівних за тривалістю важких і легких (сильних і слабких) долей.

Дуже близьким до поняття метра є поняття розміру. Якщо метр визначає лише двудольність або тридольність (про це я вже писав тут), то розмір є конкретизацією метра, тобто пов'язує

метр із певною тривалістю долей. Так, метрична основа може бути однаковою, а тривалість долей — різною: вони можуть бути виражені половинними, чвертями, восьмими та іншими тривалостями.

Розмір позначається двома арабськими цифрами, розташованими вертикально. Верхнє число вказує на кількість метричних долей, а нижнє — на тривалість кожної долі.

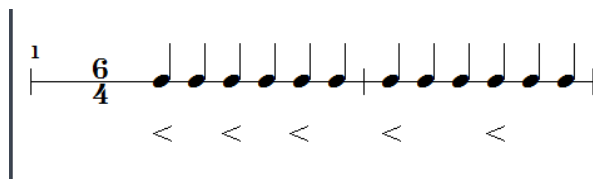
Розміри поділяються на прості, складні однорідні та складні змішані.

Прості розміри складаються з однієї ритмічної стопи, тобто можуть бути лише двудольними або тридольними. Найпоширеніші розміри — $2/4$, $3/4$, $2/2$, $3/2$ тощо. У простих розмірах є одна сильна доля — це їхня головна відмінна риса. Розмір $2/4$ характерний для маршу, а $3/4$ — для вальсу; також вальс може бути записаний у розмірі $3/8$ при повільнішому темпі.

Складні однорідні розміри утворюються шляхом з'єднання двох, трьох або більше однакових простих розмірів. Таким чином, отримуємо розміри $4/4$, $6/4$, $6/8$.

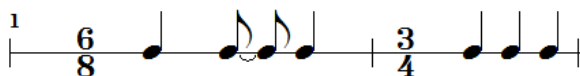
Зверніть увагу, що у складних розмірах дві і більше ритмічних стоп, тобто крім сильної основної долі, виникає ще відносно сильна доля у місці з'єднання розмірів. Наприклад, у розмірі $4/4$ третя доля є місцем склеювання розміру $2/4$ і, відповідно, є відносно сильною. У розмірі $6/4$ відносно сильною буде четверта чверть.

Важливе зауваження стосується розмірів $6/4$ і $6/8$. Їх іноді плутають з простими, бо зовні вони виглядають однаково:



У першому такті представлено неправильне групування акцентів, оскільки його можна звести до простого розміру зі

лічильною долею, рівною половинній. Таке групування вказує на розмір $3/2$, який є простим. Тобто для правильного визначення розміру також важлива лічильна доля, яка визначається періодичністю зміни ритмічних стоп усередині складного розміру. Це також можна проілюструвати розмірами $6/8$ та $3/4$:



Зверніть увагу на різний ритмічний запис (групування) — це пояснюється наявністю в першому розмірі відносно сильної долі та відсутністю такої у другому.

Складні змішані розміри, як Ви вже, мабуть, здогадалися, утворюються зі змішування неоднакових простих розмірів. Наприклад, $3/4 + 2/4$ утворюють розмір $5/4$. Але також і $2/4 + 3/4$ утворюють $5/4$.



З запису видно, що це поєднання $3/4 + 2/4$. Якщо розгорнути дзеркально, то отримаємо зворотнє змішання.

Також утворюються розміри $7/8$, $11/8$ та інші. Відмінна риса таких розмірів — нерівномірне чергування ритмічних стоп.

У музиці також зустрічаються змінні розміри. Змінним називається розмір із мінливою кількістю лічильних долей.

Якщо чергування (зміна) певних розмірів у творі відбувається строго систематично, то такий змінний розмір називається періодичним. У цьому випадку на початку п'єси одразу вказуються позначення обох (або кількох) розмірів відповідно до порядку їхнього чергування.

Також варто згадати про організацію метра без тактових рисок і без розміру. Як правило, в такій музиці метр є вільно змінною величиною, майже нероздільною з ритмом. І хоча співвідношення тривалостей зберігаються, такі поняття як сильна і слабка доля втрачають значення, що властиво вже розглянутим мною системам організації ритму.

Теорія такту в ХХ столітті поповнилася нетрадиційною різновидністю — поняттям нерівнодольного такту.

Воно прийшло з Болгарії, де в таких тактах стали записувати зразки народних пісень і танців. У нерівнодольному такті одна доля довша за іншу в півтора рази і записується як нота з крапкою («кульгавий» ритм). Для адекватного звучання нотного запису подібних змішаних тактів болгарські музикознавці навіть пропонують дробові числа, наприклад, замість 5/16, 7/16 — позначення: $2 \frac{1}{2} / 8$ або $3 \frac{1}{2} / 8$.

Нові, безтактові форми організації ритму з'явилися в ХХ столітті поряд із вільним тактовим метром. До новітніх форм належать, зокрема, ритмічні прогресії та серії, засновані на принципі часової нерегулярності, аперіодичності, на протиположності тактометричності. //

У хорових творах розміри мають важливе значення як для композитора, так і для виконавців, бо задають ритмічну організацію музики: розмір задає основний пульс і допомагає хору координуватися. Наприклад: 4/4 — маршовий, рівномірний ритм; 3/4 — танцювальний, вальсовий характер; 6/8 — гнучкий, хвилястий, часто використовується в ліричних або швидких частинах.

Розмір впливає на музичний характер, допомагає створити певний настрій: урочистий (наприклад, у гімнах — 4/4); молитовний або ніжний (наприклад, у колискових — 3/4 або 6/8); драматичний (нерівномірні або змінні розміри — 5/8, 7/8, змінний).

Розмір надає виразність тексту: сприяє правильному фразуванню та акцентуванню слів. У хоровій музиці важливо, щоб наголоси у словах збігалися з музичними долями.

Він оказує значний вплив на виконавську техніку: хору легше дихати, фразувати та синхронізувати спів, коли розмір обраний відповідно до складності музичного матеріалу.

Композиторський задум теж може бути проявити себе у трактовці виконавського плану твору. Іноді композитор змінює розміри впродовж твору для досягнення контрасту, напруження чи розвитку драматургії. Приклади з практики : у духовних хорових творах (наприклад, українських обробках чи літургії) часто використовуються вільні розміри, наближені до природної мови; у світських — чіткий ритм, як у танцях або маршах.

Звуковедення

Звуковедення — це спосіб з'єднання звуків у музичному фразуванні, що визначає плавність, виразність і художню цілісність звучання. У хоровому співі звуковедення має велике значення, оскільки саме від нього залежить єдність інтонації, динаміки, фразування та тембрової гармонії хору. Найбільш розповсюдженими його видами є *legato* — плавне зв'язне звуковедення, найбільш характерне для ліричних і повільних творів; *non legato* — відносно відділене, але не різке, використовується для більш енергійних творів; *staccato* — коротке, відривне звуковедення (в хоровій музиці використовується гне досить часто).

Основними характеристиками звуковедення в хоровому співі виступають :

- плавність і злитність звуку - хор повинен співати так, щоб звуки переходили один в один без різких обривів або переривань. Це створює відчуття єдиного дихання, «плавної лінії» фрази;

- єдине дихання - усі співаки мають дихати синхронно, особливо під час довгих фраз. Узгоджене дихання допомагає уникати хаотичних пауз і зберігає стабільність звучання.

- фразування - хорове звуковедення підпорядковане музичній і текстовій логіці. Фрази повинні мати початок, розвиток і завершення — як мовленнєві речення;

- динамічне моделювання - звуковедення тісно пов'язане з динамікою: нарощування і спад гучності мають бути поступовими і спільними, що підсилює виразність співу;

- інтонаційна точність - без точного інтонування неможливе гармонійне звуковедення. Фальшиві звуки порушують загальну лінію і руйнують ансамбль;

- артикуляційна злагодженість - чітка, але м'яка артикуляція сприяє хорошему звуковеденню. Надто різке або нечітке вимовляння заважає плавному звучанню;

- темброва однорідність - голоси хору повинні звучати злагоджено, «одним тембром», навіть якщо це різні регістри. Темброва єдність підтримує безперервність і гармонійність звукової лінії.

Звуковедення у хоровому співі — це мистецтво об'єднання окремих голосів у єдину музичну тканину. Якісне звуковедення забезпечує гармонійне звучання, глибоку емоційну виразність та високий художній рівень хорового виконання.

Динаміка

У зв'язку з розвитком фрази в хоровому творі на короткий час виникають динамічні зміни всередині самої фрази. Так, початок фрази й її кінець завжди звучать дещо тихіше, ніж середина, яка порівняно з ними динамічно більш розвинена. Звісно, це відбувається тоді, коли немає спеціальних авторських вказівок щодо точного нюансу в даний момент. Тому бажано, щоб композитор у хоровій партитурі давав цілком визначені динамічні вказівки для кожної партії окремо; за наявності таких вказівок автор може сподіватися, що задумане ним відповідне динамічне звучання буде точно виконано виконавцями. Застосовуючи ті чи інші динамічні відтінки для кожної хорової партії, можна створити або штучну рівновагу загального хорового звучання, або виділити якусь партію відповідно до творчого задуму. Рельєфне проведення будь-якого голосу, навіть за умови природного хорового ансамблю, може бути більш виразним за наявності точно зазначених автором нюансів.

Різні динамічні відтінки можуть бути як загальними — однаковими для всіх партій хору, так і окремими — вказуючи на силу звучання того чи іншого голосу.

Композитор повинен пам'ятати, що природна динамічна напруга хору значною мірою залежить від реєстрового викладення. Автор не може вимагати *pp* у хоровому звучанні акорду, розташованого в гранично високому реєстрі для всіх голосів; окрім того, що це складно для виконання, такий акорд звучатиме «стиснуто», неприродно й дуже нестійко. Так само неможливо виконати в хорі нюанс *ff* у найнижчій тесситурі для співаків.

У хорових творах динаміка може бути постійною — тобто звучати в одному нюансі (наприклад, *piano* чи *forte*), і змінною, в музичній тканині якої відбувається зміна нюансів. Зазначимо, що говорячи про постійну динаміку, не можна забувати про те, що навіть при одному постійному нюансі необхідна музична фразировка, яка викличе деяку амплітуду коливань динаміки, що дещо виходить за межі зазначеного нюансу.

Динаміка в творі займає одне з головних місць, оскільки є найважливішим засобом розкриття змісту твору, надає йому барвистості та живості. У хорі палітра динамічних відтінків надзвичайно широка: від найтоншого *ppp*, що нагадує звуковий шурхіт, до *fff* — потужного звукового напруження.

Форма

Музична форма, як відомо, є «художньо організованим втіленням ідейно-образного змісту в специфічних музичних засобах». У структуру музичної форми входять мелодика, гармонія, лад, ритм у їх поєднанні та єдності, темброві й реєстрові засоби, динамічні відтінки, агогіка, артикуляція.

Музичні форми хорових творів — це структурні моделі, за якими побудовано хорову музику. Вони визначають логіку розвитку музичного матеріалу, послідовність частин, повторення, контраст тощо. У хоровій музиці застосовуються як загальноприйняті музичні форми, так і специфічні, властиві саме для хорового жанру.

Основні музичні форми хорових творів:

Одночастинна форма

Проста форма, яка складається з одного розділу (А). Часто використовується в коротких хорових п'єсах, наприклад, народних піснях, романсах (обробки українських народних пісень). У сучасній масовій пісні, яка багато в чому подібна до народної, музична структура у більшості випадків являє собою куплетну форму і обмежується п е р і о д о м. Часто також зустрічається проста двочастинна побудова, де куплет складається з двох періодів.

Двочастинна форма (А–В)

Складається з двох контрастних або доповнюючих розділів. Характерно для невеликих хорів з драматичним розвитком або контрастом тем. (духовні піснеспіви або обробки, де протиставляються різні настрої.

Тричастинна форма (А–В–А)

Типова репризна форма з поверненням початкової теми. Часто застосовується у класичних хорових творах, особливо з гармонічним або емоційним розвитком (романси, псалми, хорові кантати). Проста тричастинна форма із симетричною побудовою частин: перша частина, середина і повторення першої частини — реприза часто трапляється в оригінальних хорових творах і обробках народних пісень.

Куплетна форма

Однакова музика повторюється з різними текстами (А–А–А...). Типова для народних пісень, обрядових творів (колядки, щедрівки, народні хорові твори.

Куплетно-рефренна форма

Кожен куплет завершується однаковим рефреном (приспівом): А–В–В–В–С–В.... Поширена в обрядових і духовних піснеспівах (літургійні співи, пісні на народній основі).

Варіаційна форма.

Одна тема варіюється у кількох послідовних варіаціях. Використовується у складних хорових композиціях

(обробки з варіаціями на народну тему, авторські хорові фантазії). У хоровій музиці широко використовується форма варіацій, які найчастіше бувають строгими, тобто такими, де зберігається тематичний матеріал. У формі варіацій, наприклад, часто створюються хорові обробки народних пісень, хорові концертні твори на основі фольклорного матеріалу.

Рондо (А–В–А–С–А...).

Основна тема чергується з контрастними епізодами. Часто використовується в хорових кантатах або сценічних творах (ораторії, великі хорові композиції).

Фуга

Поліфонічна форма, де тема входить по черзі в усіх голосах. Характерна для академічних або духовних хорових творів (хори І.С. Баха, духовні твори для капели). Фуга є найскладнішою із усіх імітаційних поліфонічних форм. За кількістю одночасного проведення й розвитку теми фуґи поділяються на: прості — з однією темою, подвійні — з двома темами, потрійні — з трьома темами.

Двох- або тричастинну складну чи сонатну форму рідше можна зустріти в оригінальних хорових творах. Це пояснюється насамперед тим, що під час співу в хорі людські голоси зазнають значного фізичного й емоційного навантаження і їм потрібен періодичний відпочинок. У творах малих форм, тривалість яких невелика, фізичне навантаження на співочий апарат відносно невелике. У творах, написаних у складних музичних формах, із тривалішим звучанням, навантаження може перевищити допустиме, й у результаті перенапруження хор почне співати нестійко, фальшиво, нестройно. Тому не випадково композитори у великих музичних творах хорові епізоди найчастіше пишуть у простих малих формах.

Навіть у таких масштабних музичних творах, як опера, з тих самих причин хорові сцени не будуються як суцільне хорове tutti, а чергуються з оркестровими і сольними номерами, ансамблями, танцями тощо (про особливості хорового твору для опери йтиметься далі).

З огляду на ті ж обставини, хоровий концерт а *carrella*, що складається з трьох-чотирьох контрастних частин, також відрізняється від інструментального чи фортепіанного концерту своєю тривалістю: хоровий концерт може тривати не більше 10—12 хвилин.

Наведемо приклади існуючих музичних форм у деяких специфічних жанрах хорової музики: кантата — кілька частин, різна форма в кожній; ораторія — великі форми з аріями, хорами, речитативами; літургія, Всеношна — багаточастинні цикли з різною структурою; хорові мініатюри — короткі, часто одночастинні твори.

Фактура

Різновиди та характеристика фактур у хорових творах

У хорових творах фактура (тобто музична тканина, спосіб поєднання голосів у часі) відіграє надзвичайно важливу роль. Вона визначає характер звучання, виразність та структурну організацію мелодійно-акордову музичного твору. Нижче подано основні різновиди фактури в хоровій музиці та їх характеристику.

Мелодична фактура.

У хоровій практиці трапляються приклади, коли в багатоголосому змішаному хорі один (при одноголосному викладі) або кілька голосів проводять в унісон чи октаву головну мелодійну лінію — це мелодичний спосіб побудови хорової партитури. Мелодичний спосіб (або склад) у хорових творах застосовується епізодично, оскільки має одноманітний характер викладу. Об'єднані таким чином хорові партії у високому регістрі набувають сили, могутності й здатні досягати великого динамічного напруження; у низькому — звучать густо, щільно, з багатим тембровим забарвленням.

Гармонічна фактура.

Для гармонічного способу хорового письма характерне оформлення коротких мотивів, що відповідають визначеним основним гармонічним лініям. У такому складі голоси зливаються в єдине, монолітне, ритмічно однорідне ціле. У

хорових творах гармонічний спосіб використовується епізодично поряд з іншими прийомами для надання певних кольористичних відтінків окремим моментам партитури.

Гомофонно-гармонічна фактура.

Хоровий виклад, у якому головна мелодія проводиться в одному з голосів, а решта утворює гармонічний супровід, називається гомофонно-гармонічним. Усі голоси рухаються синхронно, переважно в одному ритмі, формуючи акордові вертикалі. Один голос (часто сопрано) несе мелодію, інші підтримують її гармонійно. (Церковні хорали Й. С. Баха; гімни, прості духовні твори; багато романтичних хорових пісень).

Характер: статична, монументальна, урочиста або медитативна.

Поліфонічна фактура – так називається виклад багатоголосих хорових творів, у яких об'єднані мелодії мають індивідуальні характеристики та самостійне мелодичне значення. Голоси мають автономію, розвиваються незалежно, часто імітуючи один одного. Основою може бути імітація — послідовне входження голосів з однією темою. До такого способу хорового письма вдаються при створенні канонів, фуг, хорів із контрастною та імітаційною поліфонією. Характер: Багатошарова, інтелектуальна, драматургічно розвинена. (Мотети Палестріни, Баха); ренесансна хорова музика; складні духовні твори (напр. меси, реквієми).

Підголоскова фактура (чи фактура з елементами підголосковості).

Головна мелодія виконується провідним голосом, інші голоси, другорядні створюють супровід (підголоски, нерідко варіаційного характеру), часто з інтонаційною спорідненістю. Такий склад часто використовується у хорових творах, близьких за структурою до народних пісень. Підголосковий спосіб викладу можна віднести до найпростіших різновидів поліфонічного складу; він найчастіше застосовується при аранжуваннях і обробках народних пісень для хору. Характер: мелодично-наспівна, емоційна, з фольклорним колоритом.

(Українська народна хорова пісня; авторські обробки народних пісень Леонтовича, Лисенка, Стеценка).

Гетерофонія. Один голос виконує основну мелодію, інші — її варіації або ритмічні обрамлення. Рідкісний тип фактури в хоровій музиці, більше притаманний фольклору чи експериментальним композиціям.

Фактура акомпанементного типу.

Один голос веде мелодію, інші виконують фонову, ритмічно або гармонійно повторювану структуру (як акомпанемент).

Використовується у сучасній хоровій музиці, обробках популярних або естрадних пісень для хору.

Змішана фактура.

У великих хорових творах а cappella та у творах з інструментальним супроводом найчастіше застосовується комбінований спосіб хорового письма, або так званий змішаний, у якому одночасно використовуються перелічені типові різновиди хорової фактури. Поєднуються різні типи фактур в межах одного твору (наприклад, чергування гомофонії та поліфонії). Функції змішаної фактури: драматичний розвиток; контрастність і виразність; сюжетна логіка (в ораторіях, месях, кантатах).

Сонорна фактура.

Орієнтується на звучання як масу, сукупність тембрів, динаміки та регістрів. Не завжди має чітко визначену мелодію чи гармонію. Характер: атмосферна, експериментальна, драматична. (Твори Кшиштофа Пендерецького; сучасна авангардна хорова музика).

Фактура в хоровій музиці виконує як виразову, так і структурну функцію. Її вибір залежить від стилю й епохи, жанру твору (меса, кантата, мотет, народна пісня), мети композиції (урочистість, ліричність, драматизм тощо).

Акомпанемент

Види та призначення акомпанементу в хорових творах. Акомпанемент у хорових творах відіграє важливу роль у підсиленні музичної виразності, підтримці хору та розкритті художнього задуму твору. Він може мати різні форми та функції, залежно від жанру, епохи, стилю та композиційного задуму.

Види акомпанементу в хорових творах:

Інструментальний акомпанемент:

- фортепіанний акомпанемент — один з найпоширеніших. Часто використовується у навчальному, концертному чи аматорському хоровому виконавстві;

- органний акомпанемент — традиційний для духовної та літургійної музики (особливо в католицьких та протестантських хорах);

- оркестровий акомпанемент — характерний для великих форм (ораторії, кантати, меси, хорові симфонії). Дає багатшу палітру тембрів;

- інструментальні ансамблі — наприклад, камерні (струнні квартети, духові квінтети), народні ансамблі тощо.

Акапельне виконання (без акомпанементу).

Хоча тут акомпанемент відсутній, інколи окремі голоси чи групи голосів у хорі можуть виконувати акомпануючу функцію (наприклад, басова лінія, яка підтримує гармонію).

- Електронний або фонограмний акомпанемент.

Використовується у сучасних естрадних, поп-хорових або змішаних формах (зокрема в дитячих колективах або шоу-програмах).

Призначення акомпанементу в хорових творах:

- гармонічна підтримка: підсилення гармонічної основи твору, орієнтир для інтонації.

- ритмічна підтримка: чітке відображення темпу, ритмічного пульсу, особливо важливо у складних метроритмах.

- тональна орієнтація: підтримка правильного вступу, інтонації та модуляцій.

- колористична функція: збагачення тембрової палітри, створення атмосфери та емоційного забарвлення.
- контрапунктична функція: ведення самостійної музичної лінії, яка контрастує або доповнює хорову партію.
- драматургічна функція: формування кульмінацій, музичних сцен, емоційних підйомів.

Приклади використання акомпанементу:

- Й. С. Бах – "Меса сі мінор" (оркестрований акомпанемент),
- Г. Ф. Гендель – "Месія" (оркестр),
- Л. Бетховен – Дев'ята симфонія (оркестр з хором),
- М. Лисенко – "Боже Великий, Єдиний" (часто з органом або фортепіанним акомпанементом).
- М. Леонтович – "Щедрик" (у варіантах з фортепіано чи ансамблем).

ЯКОСТІ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ

Успіх будь-якої музично-виконавчої діяльності залежить від якості інструменту, за допомогою якого музикант втілює свій виконавський задум. І хор у цьому сенсі не є винятком. Якість цього «інструменту» або, точніше, музичного організму визначають такі параметри звучання, як стрій, ансамбль, тембр, гучність, насиченість, які в хорознавстві називаються елементами хорової звучності.

Головними для якості виконавської діяльності є хоровий стрій і хоровий ансамбль.

Хоровий стрій

Під хоровим строем розуміють узгодження між співаками хору у відношенні до точності звуковисотного інтонування. У хорознавстві прийнято поділяти стрій на мелодичний (горизонтальний) та гармонічний (вертикальний). Об'єктом мелодичного строю є мелодична форма інтервалів, або мелодична лінія. Інтонування інтервалів та акордів гармонічної форми (співвідношення звуків) стає об'єктом гармонічного строю (К. Пігров, П. Чесноков). Особливої чистоти мелодичного та гармонічного строю потребує спів без супроводу. Співаки хору а *cappella* спираються на власні слухові відчуття та

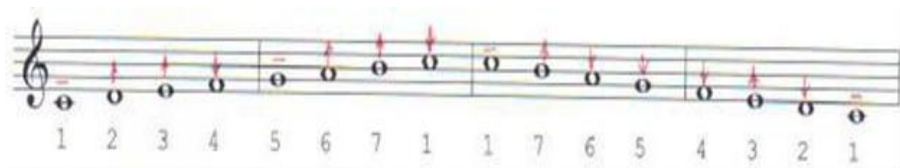
уявлення щодо ладотональних відношень у мелодії та гармонії, що ускладнює вироблення якісного строю у хорі. Безумовно, досягненню чистого хорового строю сприяє якісна вокальна робота керівника, яка забезпечує наявність у хоровому колективі єдиної вокальної позиції, правильного звуковедення та єдиної сили звучання. Сприятливою умовою формування якісного строю є спів у межах нюансів *piano*, *mezzo-piano* або *mezzo-forte*.

Стрій - основа хорового співу. Під строем слід розуміти точне інтонування інтервалів у їх мелодичному та гармонічному видах. Це є основним елементом хорової звучності. Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. Зона (з грецької - пояс) - область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до $1/8$ тону) відхиленнях від його точної висоти вгору чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435 - 443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізнити в рамках інтервальної зони три види інтонації: нормальну, високу та низьку. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному - навпаки. Поняття "зонний стрій" введено музичним акустиком В.Гарбузовим.

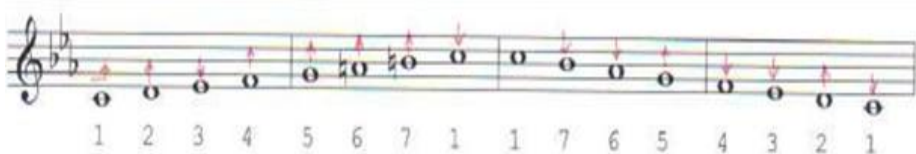
У практиці роботи з хором, а також у хороознавчій літературі склалися дватаких поняття, як мелодичний (горизонтальний) та гармонічний (вертикальний) стрій.

Мелодичний стрій: прийоми правильного інтонування звуків в мажорних і мінорних ладах.

Мажор



Мінор



Із прикладів видно, що 2 ступінь і в мажорі, і в мінорі інтонується з тенденцією до підвищення. 3 ступінь, оскільки він характеризує лад, в мажорі інтонується високо, а в мінорі – низько. 1 та 5 ступені в мажорі звучать стійко, в мінорі тоніка вимагає підтягування вгору, бо мінорна гама пояснюється в хоровому виконанні, як похідна від мажору, а саме від його 6 ступеня. 6 ступінь натурального мінору та гармонічного мажору звучать дещо занижено. 7 (ввідні тони) в мажорі та гармонічному мінорі інтонується з напруженням.

При відтворенні хроматичних гам у мажорі помітна тенденція до підвищення 6, 5, 4 та 2 ступенів; у мінорі – 7, 6, 4, 3, 1. Велика секунда вгору інтонується гостро, а вниз – тупо, низько. Хроматичні півтони вгору слід інтонувати вище, ніж діатонічні, а вниз важче, ніби осідаючи, (дієзи завжди інтонуються високо, бемолі – низько).

Інтонування інтервалів

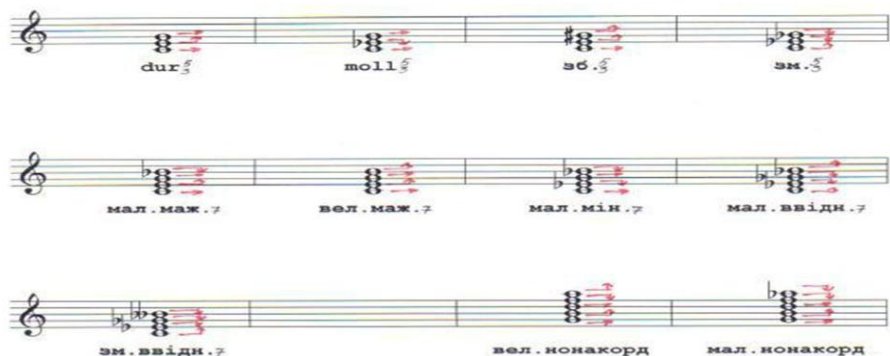
Гармонічний стрій

Інтонування інтервалів в одночасному звучанні, акордів, співзвуч називається гармонічним або вертикально-гармонічним строєм. Гармонічний інтервал є менш вільним, гнучким, ніж мелодичний, бо він підпорядковується принципу максимальної

злагодженості звуків, консонування і тому інтонується більш строго. В будь-якому творі неможливо досягти якісного вертикального строю, якщо хорові партії недостатньо закріплені в мелодичному русі. У роботі над мелодичним строєм звук інтонується неодноразово, акустичний момент не враховується і мелодія будується на основі ладових взаємозв'язків звуків - тяжінь. В гармонічному строї при одночасному звучанні декількох голосів (організованих на ладовій основі) чітко визначаються їх акустичні зв'язки, важливу роль відіграють тони співпадання обертонів. Так, співзвуччя в.3 і в.6 слід інтонувати дещо вужче, ніж в мелодичному строї. Крім цього, в залежності від гармонії, проявляючи якості функціональної зміни, вони можуть змінювати і свою ладову направленість, відповідно отримуючи різні інтонаційні відтінки. Що стосується співзвуччя, то важливу роль в акорді відіграє бас, впливаючи на стрій всього акорду. Він повинен бути добре чутним (Т53 та Т6 - як виняток - де бас не утворює функцію акорду). Широке розташування акордів складніше за тісне. Складними є в низьких голосах близькі дисонуючі поєднання. Інтонаційні труднощі завжди зустрічаються в зв'язку з органом пунктом (коли верхні голоси вступають в різкі дисонуючі звучання з витриманим басом).

Під час роботи з хором диригент нерідко має справу з тризвуками, септакордами та їх оберненнями.

Основні правила інтонування акордів:



Дефекти строю нерідко виникають за таких причин:

- неправильне дихання або звукоутворення;
- низька співоча позиція;
- неправильно прикритий звук;
- невірна вимова приголосних та голосних;
- втомлений голос.

Занижений стрій виникає в разі дуже темного забарвлення голосу та заглибленої позиції. "Недобирання" висоти – причина в "перекритті" головного регістру. Іноді в верхньому регістрі хористи співають дуже напружено, від чого голос втрачає необхідну гнучкість. Втрата опори також є причиною фальшивої інтонації.

Хоровий ансамбль

Ансамбль (фр. Ensemble – разом, узгоджено) використовується у різних видах мистецтва: архітектурі, балеті, драматичному мистецтві, тощо.

У музиці та музичній практиці ансамбль широко застосовується і має декілька значень:

1. група музикантів (співаків, інструменталістів), які разом виконують музичний твір;
2. музичний твір для невеликої кількості виконавців;
3. спільне, злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками (вокальний, інструментальний);
4. колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (ансамбль пісні та танцю).

Хоровий ансамбль – це художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі.

Ансамбль є одним з трьох основних елементів хорової звучності (стрій, нюанси, ансамбль).

Аналізуючи стрій, ми маємо справу:

- з гамою, інтервалами, мелодією, гармонією;
- аналізуючи нюанси – з мотивом, фразою, реченням, періодом, музичною формою.

Аналізуючи ансамбль, ми підходимо головним чином через відчуття. Для досягнення ансамблю співаку необхідно врівноважуватися та зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю. Для його досягнення, тобто для злитності через однакову манеру співу, врівноваженого звучання співаків у кожній хоровій партії та всіх партій у хорі необхідно мати:

- однакову кількість співаків у кожній партії; дуже часто в хоровій практиці трапляються випадки, коли альтів у хорі менше, ніж сопрано, або мало інших сопрано та тенорів. Внаслідок такої диспропорції є те, що хор цілком не досягає ансамблю і з великим зусиллям набуває лише його подоби.

- однакову якість голосів у кожній хоровій партії; наприклад, якщо сопрано перше дорівнює 6 голосам (2 сильних, 2 середніх, 2 слабких), то і всі інші партії повинні будуватись в кількісному та якісному співвідношенні. Партія тенорів = 1сильний + 5 слабких, то при такому неправильному співвідношенні сил, хоча і кількісній рівності, вони не зможуть врівноважитись в ансамблі, особливо на форте. Таким чином, досягти ансамблю дуже важко. Для якісної рівноцінності хорових партій можна піти на збільшення кількісної норми, для того щоб був збережений головний закон ансамблю - врівноваженість.

- однотембровість голосів у кожній хоровій партії; часто зустрічаються такі голоси, які за тембром ніби доповнюють один одного, т.ч. зливаються при умові рівноваги у силі. Рідко, але все ж трапляються голоси, тембри яких дуже відрізняються від забарвлення партії і не зливаються в загальний тембр (2-3 таких голоси достатньо на велику хорову партію, щоб ансамбль було зіпсовано).

Види ансамблю. Робота над ансамблем хору являє собою творчий процес, оскільки технічна та художня сторони при роботі над ним, невід'ємні одна від одної: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливо без технічної досконалості ансамблю.

У хоровому виконавстві розрізняють вокальний, тембровий, ритмічний, динамічний, унісонний, гармонічний, поліфонічний ансамблі; ансамблі хору та солістів, хору та інструментального супроводу.

У хоровій практиці існують такі поняття, як частковий та загальний ансамбль.

Частковий - це ансамбль кожної хорової партії окремо, він передбачає виняткову чистоту унісонного ансамблю в комплексі виконавства.

Загальний ансамбль - це злитність й врівноваженість усіх партій між собою в єдиному звучанні. У загальному ансамблі можливі варіанти співвідношення сили звука, тембрових барв і на відміну від часткового ансамблю, є самостійним засобом виразності. Ансамблева врівноваженість залежить від теситурних умов та різноманітності фактури.

Фактура - це сукупність засобів викладу, що утворюють музичну тканину. У залежності від цього ансамблі поділяються на: природний та штучний. Природний ансамбль утворюється при однакових теситурних умовах, рівномірному використанні регістрів кожної з хорових партій.

Штучний ансамбль - це такий ансамбль, при якому хорові партії знаходяться в різних неоднакових теситурних умовах. У тісному розташуванні легше досягти ансамблевої злагодженості, ніж у широкому. Але робота над штучним та природнім ансамблями, ансамблюючими та неансамблюючими акордами залежить не тільки від інтервального співвідношення голосів але й від інших факторів:

- складу хору (однорідний, неповний, мішаний); в однорідному хорі специфіка якого передбачає компактність,

врівноваженість звучання, при досягненні ансамблю диригент стикається з меншими складностями, ніж в неповному чи мішаному хорі, де об'єднуються різні тембри;

- теситури (низька, середня, висока); безумовно, зручна теситура має більш сприятливі умови для створення ансамблю, ніж висока або низька;

- динаміки; використання динамічних відтінків, що відповідають природі звучання партій на даній висоті, зумовлює ансамблевий ефект і навпаки. Так, застосування піано, піанісимо у високому регістрі або форте, фортіссимо у низькому, суперечить природі співацьких голосів;

- метроритму (прості, мішані, складні та перемінні розміри, зміна темпів); невірно взятий темп негативно позначається на хоровому ансамблі; фактурі.

Рекомендована література

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія Астропринт 2019. 328 с.
2. Зваричук Ж.Й. Методичні рекомендації щодо організації навчання, самостійної роботи та практичних модулів з дисципліни «Шкільний практикум ». Івано-Франківськ : ПНУ імені Василя Стефаника, 2018. 16 с.
3. Веселка: Навчальний посібник / уклад. А. Б. Хоменко, З. В. Хоменко, В. І. Коробка, Г.Г. Брюзгіна. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2022. 163 с.
4. Горбенко С. С. Основи методики музичної освіти: особистісний дискурс. Навчально-методичний посібник. Київ : Вид-во УДУ імені М. П. Драгоманова, 2024. 206 с.
5. Коломоєць О. М. Стисле хорознавство : навч. посіб. для здобувачів освіти ВНЗ, що навчаються за спец. "Музичне мистецтво". Київ, 2019.
6. Костенко Л. Ю., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування : навч. посіб. 2-ге вид. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 145 с.
7. Стасько Г. Є. Методика викладання вокальних дисциплін: курс лекцій (І-ІУ курс). Київ, 2018. 159 с.
8. Іригіна С. О. Дидактичні основи інтерпретації сутності та структурно-змістовних аспектів музичної культури студентів-вокалістів. Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка. 2018. Випуск 170. С.68-72
9. Іригіна С. О. Методологічні основи формування музичної культури студентів у процесі навчання вокалу у педагогічному університеті. Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка. 2019. Випуск 176. С. 86-90.
10. Іригіна С. О. Сценічна культура студента-вокаліста як феномен фахової компетентності майбутніх учителів музичного

мистецтва. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка. 2021. Випуск 197. С.91-96.

11. Іригіна С., Леснік О. Конвергентний підхід щодо сутності та змісту психологічної підготовки майбутніх диригентів – здобувачів вищої музично-педагогічної освіти. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 74. Том 1. – 440 с. С. 398-404.

12. Іригіна С., Леснік О., Толстова Н. Хмаро-орієнтовані технології у вокально-хоровій підготовці здобувачів вищої освіти: інновації, переваги, недоліки. Наукові праці МАУП. Педагогічні науки. 2024. Вип. 2 (61). Київ : Міжрегіональна Академія управління персоналом, 2024. 32 с. С. 15-19.

13. Кулікова С. В., Шафарчук Т. Г., Десятникова Н. Л. Формування техніки співу на опорі у майбутніх педагогів-музикантів. Наукові записки : Серія : Педагогічні науки. Кропивницький : Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2022. №200 С. 87-92.

14. Кьон Н.Г., Тун Лінґе. Шляхи вдосконалення навичок співу в школярів молодших класів. Педагогіка формування творчої особистості у вищій загальноосвітній школі. Запоріжжя : 2020. №72, Т.1. С. 120 – 124.

15. Леснік О. С. Формування художньо-мовленнєвих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук :13.00.02. Суми, 2021. 23с.

16. Леснік О. С., Мамікіна О.А. Вокально-хорова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті компетентнісного підходу. Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 58. Т. 2. С.55-59.

17. Смирнова, Т. А. Хорознавство (історія, теорія методика). Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. 211 с.
18. Тимакова Ю. С. Стан сценічного хвилювання студентів-співаків у процесі виконання навчального репертуару та його причини. Наукові записки Ніжинського Державного університету імені М.Гоголя. Серія Психолого-педагогічні науки. 2020. №1. Ніжин. С.79-85.
19. Шафарчук Т. Г. Формування вокальних умінь майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва в процесі самостійної роботи. Наукові записки : Серія : Педагогічні науки. Кропивницький : Центральнотураїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. 2023. №209 С. 329-334.
20. Шафарчук Т. Г. Формування навичок співу bel canto здобувачів мистецької освіти у процесі вокальної підготовки. Наукові записки : Серія : Педагогічні науки. Кропивницький : Центральнотураїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2024. №214 С. 361-365.
21. Iryhina S., Sbruieva A., Chystiakova I., Chernyakova Z. Implementation of Emotional Intelligence Theory in Future Musical Art Teachers Training. Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9 (2). P. 50-60. (Web of Science).

ДЛЯ НОТАТОК

Теорія і практика вокально-
хормейстерської підготовки

Навчальне видання

