

МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Кафедра теорії і методики музичної освіти та хореографії

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ**

Методичні рекомендації

Мелітополь 2020

**УДК: 78.01-026.571(072)**

**М - 54**

Рекомендовано науково-методичною радою Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького протокол № 5 від 20 травня 2020 року

Рецензенти:

Крет М.В., заслужений працівник культури України, кандидат педагогічних наук, доцент, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Грушкіна С.В., вчитель-методист Мелітопольської загальноосвітньої школи І-ІІІ ступенів N 24, кандидат мистецтвознавства.

Засоби музичної виразності: методичні рекомендації для студ. спец. “Музичне мистецтво”/ уклад.Т.Є.Багрій. – Мелітополь, 2020. – 41 с.

У методичних рекомендаціях розглядається художня сутність засобів музичної виразності, їх функції у відтворенні художнього образу хорового твору. Розкрито особливості важливих деталей в освоєнні засобів музичної виразності, які сприяють їх творчому застосуванню у практичній підготовці хорових творів до виконання. Навчальна інформація, яка пропонується у методичних рекомендаціях, може бути використана у курсах: хорове диригування, хоровий клас, методика роботи зі шкільним хоровим колективом.

Методичні рекомендації розраховані на студентів мистецьких спеціальностей закладів вищої освіти та вчителів музичного мистецтва.

**УДК:78.01-026.571(072)**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
I. ОСОБЛИВОСТІ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ .....	7
1.1. Мелодія.....	7
1.2. Лад. Тональність.....	9
1.3. Гармонія.....	11
1.4. Музична форма.....	13
1.5. Фактура.....	13
1.6. Метроритм.....	15
1.7. Темп. Агогіка.....	17
1.8. Динаміка.....	20
1.9. Тембр.....	21
1.10. Регістр.....	24
1.11. Фермата.....	25
1.12. Акцент.....	26
1.13. Цезура. Люфтпауза.....	27
II. ДИРИГЕНТСЬКО-ТЕХНІЧНІ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ СПОСОБІВ ЗВУКОВЕДЕННЯ.....	28
III. ВИРОБЛЕННЯ ЄДИНОГО ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ ХОРОВОГО ТВОРУ.....	34
ЛІТЕРАТУРА.....	40

## ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі програми спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти для навчальних дисциплін «Хорове диригування», «Хоровий клас», «Методика роботи зі шкільним хоровим колективом».

Необхідність удосконалення професійної підготовки педагога-музиканта в сучасних умовах освітньої практики актуалізує потребу в становленні педагога-музиканта як креативної особистості, здатної до нестандартного вирішення творчих завдань. Освітній рівень «Бакалавр» вимагає різнобічної фахової підготовки майбутнього фахівця. У професійному розвитку майбутнього педагога-музиканта особлива роль належить виконавським дисциплінам, і слід звернути увагу на рівень компетентності майбутнього вчителя в умовах колективних виконавських занять.

Якість оволодіння навичками виконавської діяльності характеризує особистість майбутнього педагога-музиканта і його професійну виконавську компетентність. Специфіка музично-педагогічної діяльності полягає у вирішенні поставлених задач засобами музичного мистецтва і поєднує в собі педагогічну, хормейстерську, музично-виконавську діяльність, яка у своїй основі опирається на умінні самостійно узагальнювати і систематизовувати отримані знання.

Серед різноманітних видів діяльності майбутнього педагога-музиканта вагоме місце займає виконавська діяльність, а саме – робота над хоровим твором. Першоосновою музичного виконання є нотний текст, без якого неможлива виконавська діяльність. Проблема усвідомленого виконання, глибоке проникнення в музичний твір пов'язані з прочитанням авторського тексту, який має свої особливості. Зафіксований нотним записом, він вимагає не тільки грамотного прочитання, але й розшифрування намірів композитора. Система нотних знаків дає можливість досить точно фіксувати звучання музики, і майбутній педагог-музикант повинен розуміти й

відчувати, що виражають умовні знаки. Робота студента над вивченням хорового твору повинна полягати не в максимальному дотриманні ремарок у нотному тексті і, зокрема, вказівок педагога, а в самостійному їх осмисленні, у пошуку засобів передачі змісту твору. Розшифрування засобів музичної виразності дає ключ до розуміння образного змісту музики.

Педагог-музикант повинен навчитися розділяти в авторському тексті знаки, які несуть об'єктивну інформацію про твір, його красу і виразність від знаків, у яких передається інформація про суб'єктивне трактування твору його автором.

Музичне сприйняття – це складний процес, в основі якого лежить здатність чути, сприймати музичний зміст як художньо-образне відображення дійсності. Знайомлячись з фактурою хорової партитури, насамперед потрібно детально проаналізувати будову твору, окреслити структурні елементи – періоди, речення, фрази, мотиви. Це дозволяє визначити внутрішній розвиток, взаємопідпорядкованість фраз, досягнути твір у цілому, врешті – глибше проникнути в характер і зміст музики, зрозуміти логіку розвитку художнього образу.

Освоєння засобів музичної виразності – це виокремлення в музиці найбільш характерних для неї характеристик: сили звуку, звуковисотності, темпоритму і т.д., визначення їх ролі у створенні художнього образу. Диригент повинен в деталях продумати кожен із складових виразових елементів музики, прийомів музичної виразності для практичної підготовки хорових творів до виконання.

Методичні рекомендації розроблено на основі вивчення праць музикознавців В.Холопова, Л.Мазель, С.Павлюченко, М.Тіц, Д. Христова, Ю.Тюліна, майстрів диригентсько-хорової справи А. Авдієвського, В.Живова, С. Казачкова, В. Мініна, П.Муравського, І. Мусіна, А. Пазовського, К. Пігрова, П. Чеснокова та ін.

### **Мета методичних рекомендацій:**

- засвоєння особливостей засобів музичної виразності;
- поглиблення теоретичних знань та практичних умінь диригента-початківця в опрацюванні хорової партитури;
- удосконалення музично-аналітичних навичок студентів.

### **Завдання:**

- розкрити особливості засобів музичної виразності;
- зосередити увагу на важливості кожного зі складових виразових елементів музики, які сприятимуть їх творчому застосуванню в практичній підготовці хорових творів до виконання;
- висвітлити сутність диригентсько-технічних та вокально-хорових прийомів виконання основних способів звуковедення;
- обґрунтувати взаємозв'язок тембру з іншими засобами музичної виразності;
- висвітлити прийоми досягнення єдиного тембрального звучання в хорі.

## I. ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

### 1.1. Мелодія

Щоби творчо переосмислити твір, необхідно зрозуміти, які засоби музичної виразності повинні зберегтися без змін, а які можуть варіюватися. Засоби музичної виразності розділяються на незмінні, завдяки яким твір існує, і на змінні, завдяки яким твір набуває нового вигляду і значення. До стабільних (незмінних) засобів можна віднести мелодію, гармонію і структуру (форму) твору.

Основним виражальним елементом музичної мови є мелодія – унікальна форма людського мислення і виявлення, художній засіб передачі почуттів та емоцій, що не має аналогів та існує лише у сфері музичного мистецтва.

Мелодія – це основа будь-якого музичного твору, його думка, його душа. Без мелодії музика немислима.

Мелодія (від грецького спів, наспів) означає одноголосне вираження музичної думки. Вона являє собою послідовність музичних звуків, які знаходяться у визначеному співвідношенні за висотою і мають визначений темп і ритм. Мелодія — це художньо осмислена послідовність звуків, організована в ладовому і метроритмічному співвідношенні. У ній об'єднуються всі головні елементи музичної виразності — лад, ритм, тембр, темп, динаміка.

На відміну від інших засобів музичної виразності, мелодія самостійна і здатна втілювати різні думки та емоції, передавати настрій. Мелодія несе в собі художній образ.

Як же побудована мелодія? Деякі риси ріднять музичну мову зі звичайною розмовною мовою. Важливу ланку, яка єднає мову і музику, складають інтонації, те виразне підвищення і пониження голосу, з якими під час розмови вимовляється кожне слово. Одну і ту ж фразу, навіть одне і теж слово можна вимовити з різною інтонацією: питальною, невизначеною (нестійкою), стверджувальною. Інтонації розмовної мови, враховуючи всю

їх виразність, не мають точної звукової висоти. Інша справа – пісенні інтонації, які завжди основані на виразному пониженні і підвищенні, чітко визначених щодо висоти.

У мелодії є свої закони, основні з них – хвилеподібність. Мелодична лінія має вигини наростання і спадів. Сукупність руху мелодії вгору, вниз і на місці називається мелодичним малюнком.

**Види мелодичного малюнку:**

- висхідний рух у мелодії, тобто перехід до більш високих звуків;
- низхідний рух у мелодії, тобто перехід до більш низьких звуків;
- хвилеподібний рух мелодії, тобто послідовність висхідних і низхідних переходів.

Комбінація трьох елементів руху – висхідного, низхідного і горизонтального – утворює хвилеподібну основу мелодичного малюнка. Перші два виконують активну роль, утворюють динаміку мелодичної лінії. Горизонтальний рух у вищому типі мелодії – кантилені – використовується епізодично, оскільки через тривале його застосування втрачається гнучкість мелодичної лінії, її рухливість.

Плавний рух – основа співучості мелодії. У кантилені він переважає. Стрибок же як яскраве інтонаційне явище активізовує й індивідуалізовує мелодію.

Окрім наспівних або кантиленних мелодій, композитори використовують й інші її типи. Так, для передачі схвильованої людської мови, гнівного вигуку чи настирливого запитання, героїчного заклику чи обурення в мелодіях поєднується наспівність і гнучкість розмовної мови. Такі мелодії називаються речитативними або речитативно-декламаційними.

У кожній мелодії можна виявити той чи інший тип мелодичної лінії, але більшість із них поєднує у собі різні риси, що робить їх багатограними та індивідуальними.



## 1.2. Лад. Тональність

До найбільш важливих типів ладових систем належать: мажор, мінор, іонійський лад, дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський, хроматичний, пентатоніка тощо.

Мажорна музика сприймається слухачами як світла, ясна, радісна, а мінорна – як сумна і мрійлива.

Ладові різновиди мажору та мінору:

- мажор гармонічний - понижена VI ступінь (VIb);
- мінор гармонічний - підвищена VII ступінь (VII#);
- мажор мелодичний- понижена VI і VII ступені (VIb, VIIb);
- мінор мелодичний – при русі вгору - підвищена VI і VII ступені (VI#, VII#), при русі вниз - натуральний мінор.

Лади народної музики:

- іонійський = мажор; звучання світле, святкове;
- дорійський = мінор + #VI (висока VI); мінорний колорит з мажорним відтінком;
- фригійський = мінор + bII (низька II); звучання похмуре, сумне;
- лідійський = мажор + #IV (висока IV); просторе, широке звучання;
- міксолідійський = мажор + bVII (низька VII); у звучанні менше святковості, ніж у мажорі, деяка мінорність або нейтральність;
- еолійський = мінору – звучить м'яко, задумливо, лірично.

Тональність – категорія в музиці, пов'язана з висотним положенням ладу; характерне звукове забарвлення, конкретна висота звуків гами, що визначається абсолютною висотою основного тону (тоніки) на будь-якій ступені звукоряду музичної системи.

Повне найменування тональності, як правило, містить у собі два компоненти: назву тоніки і назву ладу, незалежно від того, якою системою позначень користуватися – складовою чи буквеною. Наприклад, за складовою системою тональності позначаються так:

- до-мажор – ля мінор;

- ре-бемоль мажор – сі-бемоль мінор;
- фа-дієз мажор – ре-дієз мінор.

За буквеною системою позначення цих же тональностей будуть виглядати таким чином:

- C dur – a moll;
- Des dur – b moll;
- Fis dur – dis moll.

Назви мажорних тональностей за буквеною системою пишуться з великої літери, а мінорних – з малої.

Вибір тональності композитором є не випадковим. У більшості випадків він пов'язаний з її виразними можливостями. Індивідуальні властивості тональності не завжди перебувають у єдності з емоційним забарвленням музичного твору, але завжди присутні в його виразному контексті як емоційний фон.

Аналізуючи образний зміст мажорних тональностей, бельгійський музикознавець Франсуа Огюст Геварт (1828-1908) надав свій варіант виразності мажорних тональностей:

- до-мажор – твердий, рішучий;
- фа-мажор, соль-мажор – мужній, веселий;
- сі-бемоль мажор, ре-мажор – гордий, блискучий;
- мі-бемоль мажор, ля-мажор – величний, радісний;
- ля-бемоль мажор, мі мажор благородний, сяючий;
- ре-бемоль мажор, сі-мажор – поважний, могутній;
- соль-бемоль мажор, фа-дієз мажор – похмурий, жорсткий.

Характеристики мінору:

- ля мінор – легкий;
- мі мінор – світлий;
- сі мінор – скорботний;
- фа-дієз мінор – схвильований;
- до-дієз мінор – елегійний;

- соль-дієз мінор –напружений;
- ре-дієз мінор – «висока тональність»;
- мі-бемоль мінор – суворий;
- сі-бемоль мінор – сутінковий;
- фа мінор – печальний;
- до мінор – патетичний;
- соль мінор – поетичний;
- ре мінор – мужній [28].

Виразність мінорних тональностей перебуває у прямій залежності від одноіменних мажорних тональностей. Мінор – пом'якшений, затемнений (подібно світлу і тіні) – варіант одноіменного мажору.

Властивості ладу виразніше виявляються, коли вони співставлені поряд – тоді виникає ладовий контраст. У системі тональностей окрема тональність набуває визначеної функції в динаміко-кolorистичному й динамічному відношеннях. З такою функцією пов'язані характер і забарвлення тональності. Деякі композитори уявляли розкриття художнього образу в певній тональності. Наприклад, М.Римський-Корсаков *H-dur* уявляв похмурим, темним-синім, з сірувато-свинцевим відблиском, кольором зловісних грозових хмар, а Л.Бетховен називав *h-moll* «чорною тональністю» [29]. Отже, можна дійти висновку, що інколи вибір тональності співставляється з визначеним характером музики.

### **1.3.Гармонія**

Гармонія – це одночасне або послідовне поєднання трьох або більше звуків. У перекладі з грецької *harmonia* означає співзвуччя. Головний елемент гармонії – акорд – одночасне поєднання трьох і більше різних за висотою звуків.

Акорди й акордові послідовності створюють звукові ефекти. У кожного акорду є своє забарвлення:

- мажорний тризвук – радість, веселощі, енергійність;

– мінорний тризвук – сум, печаль, меланхолія, спокій, романтичність; багаторазове повторення акорду поглиблює характер, притаманний твору;

– зменшений тризвук – дисонуюче звучання, суворо-благородний, містичний і фантастичний;

– збільшений тризвук – звучить як дисонанс – різко, гостро; у високому регістрі на *f* або "зловісно-погрозливий", або як зойк розпачу; у низькому регістрі на *p* - "болюче-вишукано-томний";

– малий мажорний септакорд – створює невелике напруження і тяготіння до тоніки, що робить можливим використання його в заключних каденціях;

– малий мінорний септакорд – умиротворення, спокій;

– зменшений септакорд – напружено-драматичні переживання;

– великий мажорний акорд – часто використовується в джазовій музиці, яскравий за звучанням;

– двічі зменшений акорд – страх, переляк, туга;

– нонакорди – звучать дуже наповнено; колоритно звучить домінантовий нонакорд; подвоєння акордів збільшує обертоніку звучання, внаслідок чого акорд сприймається тембрально багатшим.

Взаємодія акордів у тональності також підпорядковується правилам гармонії. Важливо враховувати функціональність акорду, тобто його розміщення на визначеній ступені ладу. Прикрашають гармонію також модуляції та відхилення. У класичній музиці гармонія благозвучна (опирається на консонанси), в основному використовуються акорди терцової структури. Гармонія в сучасній музиці може звучати різко (використання дисонансів), широко використовуються незвичні співзвуччя – одночасне поєднання секунд, кварт, квінт та інших інтервалів.

Як засіб виразності у гармонії використовуються кластери – група звуків, тісно розміщених малими або великими секундами. Кластери функціонують у музиці як засіб підвищеної експресії або як колористичний засіб.

## **1.4. Музична форма**

Музична форма в широкому розумінні – система засобів музичної виразності (мелодія, гармонія, фактура, лад, тональність, ритм, метр, темп, тембр, регістр, динамічні відтінки, композиційна будова тощо), що втілює в музичному творі його ідейно-емоційний зміст. Єдність змісту і форми — необхідна умова художньої досконалості музичного твору. У вузькому розумінні музична форма – композиційна будова твору, його структура, схема.

Керівник хору повинен ясно уявляти собі структуру твору, що виконується, окреслити її елементи – періоди, речення, фрази, мотиви. Це дозволяє визначити внутрішній розвиток, взаємопідпорядкованість фраз, осягнути твір у цілому, врешті – глибше проникнути в характер і зміст музики, зрозуміти логіку розвитку художнього образу.

Вміння виділити головне, затушувати другорядне, відокремити одну музичну побудову від другої, підкреслити логічні наголоси обов'язкова умова виразного виконання. Диригент хору повинен добре розуміти закономірності музичного фразування. Однією із найпростіших і розповсюджених форм музичного твору є період. Період – це форма, у якій викладена завершена музична думка. Він часто входить у склад більшої побудови, але бувають твори, які складаються із одного періоду. Період, як правило, ділиться на речення, речення – на фрази, і фрази, у свою чергу, на найдрібніші частини музичної мови – мотиви.

Оскільки форма хорового твору обумовлена змістом літературного тексту, то її розгляд повинен здійснюватися в тісному взаємозв'язку з образно-змістовною стороною літературного першоджерела.

## **1.5. Фактура**

Оскільки фактура є одним з найбільш стабільних, стійких музичних засобів, вона виступає як формотворчий фактор. Залежно від того, який

загальний принцип (склад письма) лежить в основі музичної тканини, можна виділити типи фактури:

– мелодико-монодичний (одноголосний) склад – з'єднання голосів з однією і тією ж мелодією в унісон або в октаву;

– мелодико-підголосковий склад – виклад, у якому головна мелодія проводиться в одному з голосів, решта голосів (підголоски) – варіанти-відгалуження основної мелодії. Ця фактура властива народнопісенному жанру;

– мелодико-гармонічний склад – з'єднання одного з голосів, що виконує мелодичну функцію, з гармонічною функцією інших при однаковому ритмічному малюнку обох елементів фактури;

– гомофонний склад – мелодію веде головний голос, а решта голосів відіграють роль гармонічного супроводу з відмінним від мелодії ритмом;

– гармонічний (акордовий) склад – виклад, при якому всі голоси виконують не мелодійну, а підкреслено гармонічну функцію;

– змішаний склад – з'єднання голосів з трьома різними функціями (мелодичної, гармонічної і контрапунктної);

– поліфонічний склад – багатоголосий виклад, оснований на рівноправності і відносній мелодичній самостійності голосів, що виконують різні мелодичні функції (підголоскова, контрастна, імітаційна).

### **Основні види поліфонії**

*Підголоскова поліфонія* – це найбільш простий вид поліфонії. Вона містить у собі основний голос-мелодію, а підголоски завжди набагато менше самостійні. Підголоскова поліфонія поєднує нерівноправні голоси. Головний, ведучий голос підпорядковує собі інші голоси, які називаються підголосками. Самостійність підголосків може бути досить значною, але всі вони збігаються за формою з головною мелодією, поступаючись їй у виразності мелодичної лінії. Як правило, до цього виду поліфонії відносяться обробки народних пісень. Вони мають куплетно-варіаційну форму, що сприяє збагаченню мелодії різноманітними підголосками.

*Контрастна поліфонія* – це багатоголосний виклад, побудований на сумісному звучанні мелодично-контрастних голосів. Мелодії кожного голосу яскраво розвинуті й водночас різні.

*Імітаційна поліфонія* (лат. *Imitatio* – наслідування) повторення в іншому голосі чи інструменті мелодії (теми), яка щойно прозвучала.). Наприклад, канон, fuga або інвенція.

В імітаційній поліфонії мелодія-тема або її фрагмент проводиться по черзі в різних, але рівноправних голосах. Найбільш послідовно імітація витримується в каноні. Це музична форма, де одна і та ж мелодія до її закінчення в попередньому голосі проходить в усіх голосах поліфонічного твору з послідовним вступом через однаковий проміжок часу. Канони бувають двоголосними й багатоголосними. Якщо мелодія канону в різних голосах проводиться без змін, він називається точним, а якщо зі змінами – неточним.

Для виконавців важливим моментом є знання й розуміння фактури, тому що прийоми викладу можуть підказати йому необхідні формотворчі та вокально-технічні засоби виконавської виразності.

## **1.6. Метроритм**

Метр і ритм взаємозв'язані між собою.

Метр у музиці (від грец. *metron* — міра, розмір) – система організації музичного ритму, яка полягає у впорядкуванні чергування сильних і слабких долей. Метр є важливим засобом організації музичної мови й має величезне виражальне значення.

Залежності від кількості сильних долей метри бувають:

– прості, які мають тільки одну сильну долю (дводольні, напр.,  $2/4$  або тридольні, напр.,  $3/4$  або  $3/8$ );

– складні – поєднання простих однакових метрів (тільки дводольних, напр.  $4/4 = 2/4 + 2/4$  або тільки тридольних, напр.,  $6/8 = 3/8 + 3/8$  );

– змішані- поєднання метрів різного (дводольного и тридольного) типу (напр.,  $5/4 = 2/4 + 3/4$  або  $3/4 + 2/4$ , чи  $7/4 = 2/4 + 2/4 + 3/4$  и др.);

– вільний метр – акценти розподіляються нерівномірно, а в духовній і сучасній музиці може не вказуватися метр або бути відсутнім поділ на такти.

Ритм – чергування і співвідношення сильних і слабких долей та акцентів; один із трьох основних елементів музики, нарівні з мелодією і гармонією. Засобом вимірювання ритму є метр.

Об'єднання різних за тривалістю звуків у ритмічні групи складає ритмічний малюнок твору.

Повторення однакових тривалостей у творах повільного або помірною темпів створює спокійний, врівноважений образ.

У творах зі швидким темпом повторення однакових тривалостей надає музиці енергійного, активного характеру.

Найчастіше трапляються ритмічні групи, об'єднані нотами різної тривалості. Вони утворюють різноманітні ритмічні малюнки. Рідше зустрічаються такі ритмічні фігури:

– пунктирний ритм (характерний для маршу, танцю ) – загострює, активізує рух;

– синкопа – зміщення акценту з сильної тактової долі на слабку – створює ефект несподіваності;

– тріоль – поділ тривалості на три рівні частини – надає руху легкості.

Якщо у використанні виражальних засобів динаміки, агогіки та штрихів диригент має певну свободу їхньої інтерпретації, то така свобода стосовно до метро-ритму може звести нанівець авторський задум. Слід пам'ятати, що ритму завжди властиві чіткість, організованість, логічність. Аналізуючи партитуру, диригент повинен виявити всі ритмічні особливості структурних елементів твору, знайти метро-ритмічні зв'язки у фразуванні, які варто підкреслити або зауважувати.



Ритм, поряд з мелодією, неможливо класифікувати як такий, що підлягає інтерпретації. Тільки за умови використання диригентом агогічних відхилень, які не мають прямого авторського позначення, ритм може зазнавати деякої виконавської трансформації.

### 1.7. Темп. Агогіка

Темп є найменш стабільним, стійким елементом музики. Темпові відхилення стали фіксувати лише приблизно на початку XIX ст., спершу найзагальніші: *allegro*, *andante*, *adagio*. Згодом додалися *presto*, *largo*, *allegretto*, *andantino*, *prestissimo*, які відносилися до характеру руху. Кожне темпове визначення має власну індивідуальну характеристику. На практиці ми використовуємо термінологію, яка використовується для визначення характеристики образності твору і лише потім – сам тип руху.

#### Основні темпові позначення.

##### Повільні темпи

###### *Італійське позначення*

###### *Переклад*

Largo	ларго	дуже повільно, широко
Lento	ленто	повільно, протяжно
Adagio	адажіо	повільно, спокійно

##### Помірні темпи

###### *Італійське позначення*

###### *Переклад*

Andante	анданте	вільною ходою, не поспішаючи
Andantino	адантіно	трохи швидше, ніж <i>andante</i>
Moderato	модерато	помірно

Allegretto	алегрето	рухливо, повільніше, ніж allegro
------------	----------	----------------------------------

### **Швидкі темпи**

*Італійське позначення*

*Переклад*

Allegro	алегро	швидко
Vivo	віво	бадьоро
Vivace	віваче	жваво, швидше, ніж allegro
Presto	престо	швидко, швидше, ніж vivace
Prestissimo	престисимо	дуже швидко, якнайшвидше

Темп, як один із засобів музичної виразності, багато в чому визначає характер музики. Повільний темп відображає стан спокою, нерухомості, споглядання. Середній темп досить нейтральний і трапляється в музиці, відображаючи різний настрій. Швидкий темп передає безперервний стрімкий рух уперед, також може виражати почуття кипучої енергії, радості, світлого святкового настрою, а інколи – і драматизм.

Для відчуття темпу важливі не всі звуки, а лише деякі, найбільш сильні і важкі. Зазвичай в мелодії періодично виникають наголоси на окремих звуках, а між ними – наступні звуки, слабкіші. Відчуття темпу виникає від того, який час минає між сусідніми наголошеними звуками, тобто, який час займає такт в музиці. Темп музики вимірюється числом тактів за одиницю часу (наприклад, за хвилину).

Правильний вибір темпу для втілення художнього образу диригентом має велике значення. Створення темпової концепції сприяє логічності розгортання музичного матеріалу, а разом із тим – сприйняттю музики слухачем.

Агогіка (від грец. ἀγωγή – віднесення, відведення) – незначні виконавські відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу, спрямовані на підкреслення виразності художнього образу. Термін введено німецьким музикознавцем Г. Ріманном у 1844 р.

Агогіка визначається автором або виникає залежно від художнього задуму та інтуїції виконавця. Найбільш значущі ноти можуть позначатись агогічним акцентом, однак у нотному записі зазвичай не фіксуються. Агогіка залежить від жанру й характеру твору, стилю композитора, індивідуальності виконавця.

До числа основних агогічних позначень відносяться терміни: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* та ін. Темп у межах одного твору рідко залишається незмінним. Він може змінюватися як раптово, так і поступово. Найбільш розповсюдженими у виконавстві є такі зміни темпу:

- поступове прискорення темпу;
- поступове уповільнення темпу;
- поступові переходи темпу, які пов'язані зі зміною тактування;
- поступовий перехід зі звичайної схеми на дроблену;
- перехід із повільного темпу в швидкий;
- раптова зміна темпу;
- поступовий перехід зі скороченої схеми на звичайну;
- перехід зі швидкого темпу в повільний.

Потрібно відзначити, що найменші відхилення в середині фрази не піддаються позначенню тими чи іншими знаками, термінами. Така темпова гнучкість пов'язана з прагненням диригента найбільш яскраво розкрити зміст музики. У зв'язку з цим варто пам'ятати про закон компенсації: якщо в середині фрази відбувалося прискорення темпу, то його потрібно в її ж межах компенсувати, тобто зробити заповільнення, і навпаки. Важливо, щоб час, витрачений на виконання фрази з темповими відхиленнями, дорівнював часу, використаному на виконання тієї ж фрази без темпових відхилень. Уповільнення та прискорення темпу повинні бути обґрунтовані та

відповідати характеру твору, щоби не порушити саму суть, логіку музичної думки.

### 1.8. Динаміка

Динамічні відтінки – це зміна сили звучності під час виконання музичного твору. Динамічні відтінки дуже важливі для передачі образів у музиці. Приглушена динаміка пов'язана зі спокійними, світлими або щемливими сумними настроями. Сильна динаміка виражає енергійні, активні або напружені образи.

Динамічні відтінки пов'язані з мелодичним рухом, відповідно цьому висхідний рух супроводжується посиленням звучності, а низхідний – послабленням.

Діапазон динаміки визначається від *ppp* до *fff*. Іноколи ці межі можуть бути більш розширені.

Основні позначення динамічних відтінків:

- piano pianissimo – ppp – гранично тихо;
- pianissimo — pp — дуже тихо;
- piano — p — тихо;
- mezzo piano — mp — не дуже тихо;
- mecco forte — mf — не дуже голосно;
- forte — f — голосно;
- fortissimo — ff — дуже голосно;
- fortissimo — fff — гранично голосно;

Позначення зміни сили звучання:

- crescendo — cresc. — підсилюючи;
- sforzando — sforc., sfc., sf – раптово підсилюючи;
- subito forte — sub.f. – раптово голосно;
- diminuendo — dim. — зменшуючи, послаблюючи звук;
- decrescendo – decresc. — послаблюючи;
- smorzando — smorc. — завмираючи;

– *morendo* — *morendo* — завмираючи.

Наростання динаміки пов'язано з посиленням напруги, підготовкою кульмінації. Динамічна кульмінація – це вершина наростання динаміки, найвища точка напруги у творі. Послаблення динаміки створює відчуття розрядки, заспокоєння. Динамічними відтінками *p* (*mp*, *pp*, *ppp*) можуть відображати образи спокою, умиротворення, ніжності, стриманості, настороженості, заціпеніння, депресії. Сфера динаміки *f* (*mf*, *ff*, *fff*) – вираження сили, енергії, мужності, гніву, погроз, жаху.

Та чи інша фраза є музичною думкою з притаманним їй певним змістом, який формується за допомогою сукупності засобів музичної виразності – динаміки, агогіки, штрихів, метро-ритму. Якщо виконання початкових звуків фрази передбачає її подальший розвиток, то послаблення звучання в закінченнях фраз завжди пов'язане з завершенням думки. Таке динамічне дихання в середині фрази завжди зумовлене її розвитком до кульмінаційного центру. Взагалі динамічна палітра фрази може бути досить витонченою і змінюватися в незначних межах, не позначаючись при цьому графічним нюансуванням. Динаміка, навіть в межах позначеного нюансу, є різноманітною, тому диригенти в пошуках виразності фрази часто самі знаходять відтінки, не встановлені композитором, звичайно, враховуючи характер і стиль твору.

Грань управління гучністю динамічних відтінків у побудові художньо-образної структури твору відноситься до найбільш суб'єктивної складової виконавського процесу, оскільки визначити хоровий, ансамблевий рівень гучності може тільки диригент. Але, беззаперечно, динамічний профіль виконання є вагомим елементом створення художнього образу.

### **1.9. Тембр**

Тембр людського голосу – один із засобів музичної виразності, який удостоюється найяскравіших епітетів. Часто його називають «оксамитовим», «шовковистим» або навіть «медовим». Але найбільшим

вживаним є «забарвлення голосу» або «колерит». Завдяки тембру розрізняються особливості звучання інструментів, вокальних голосів і їх поєднань. Тембр характеризується кількістю та інтенсивністю обертонів (часткових тонів), формантами (областями посиленних часткових тонів у спектрі звуку) та іншими факторами.

Класифікація жіночих і чоловічих голосів:

- високий – сопрано, тенор;
- середній – меццо-сопрано, баритон;
- низький – альт, бас.

Тембр і висота голосу кожної людини неповторні та унікальні, але якщо висота голосу з часом може змінитися, то тембр змінюється в незначних межах. Музикознавці вважають, що у звичайній розмовній мові тембри чоловічих і жіночих голосів не мають особливого значення, та багато психологів переконані, що різні види голосових тембрів мають великий вплив на людей під час вербального спілкування на підсвідомому рівні.

Тембр (забарвлення звуку) – важливий засіб виразності в хоровому звучанні, особливо у творах з поліфонічною фактурою. Він залежить від ступеня “прикриття” та “округлення” звуку і може бути “світлий”, “легкий”, “темний”, “густий”, “грудний”, “теплий” тощо. Одна і та ж музична думка залежно від тембрового втілення може звучати з різною мірою яскравості, блиску, м’якості, ніжності, рішучості, суворості і т.д., тим самим тембр посилює емоційну дію музики, допомагає усвідомити її смислові відтінки і, нарешті, – сприяє більш глибокому розкриттю художнього образу.

Тембр сприяє розмежуванню всіх компонентів у музичному творі. З його допомогою досягається ясна музична побудова або об’єднання всіх елементів у єдине структурне ціле. Зміни тембру, які широко застосовуються в хорових, інструментальних творах, нерідко стають важливим фактором музичної драматургії.

Тембр голосу має сильний вплив на слухача. Він може заспокоювати, втомлювати, дратувати, сприйматися як теплий чи холодний, лагідний чи суворий, дзвінкий чи скрипучий. Уже ці його характеристики свідчать, що тембр є категорією в основному якісною, а не кількісною, що надає виконавцю більшого простору для виявлення творчої ініціативи.

Звичайно, створюючи музичний твір, композитор фіксує в нотах потрібний йому тембр. І тут ми можемо говорити про тембр як фіксовану музичну якість. Та незважаючи на те, що кожний голос має свій тембр, виконавець може мати великий діапазон його градацій, який залежить від характеру образів, настрою, переживань, які втілюються в кожному конкретному випадку.

У хоровій практиці тембр визначають як визначене забарвлення голосу, хорових партій і всього хору, якусь постійну якість звуку, співочу манеру. У цьому розумінні зазвичай говорять про більшу чи меншу яскравість або про досить велику приглушеність звучання того чи іншого хору, про більш прикриту чи відкриту манеру співу.

Дійсно, якщо порівнювати навіть професійні хори академічного напрямку, то можна переконатися, що кожен з них відрізняється своєю особливою манерою співу, тембровим забарвленням. У той же час в межах цієї основної тембральної зони є безліч градацій, які залежать від характеру, жанру, стилю творів, які виконуються. Наприклад, виконання класичних хорових партитур вимагає прикритого, округленого звучання, на відміну від жартівливих народних пісень, які поряд із загальним заокругленим звуком можуть допускати деяку його відкритість.

Існують і більш тонкі модифікації тембру залежно від змісту, настрою поетичного і музичного текстів і, звичайно, від почуттів, які треба виразити. Цей взаємозв'язок почуттів і забарвлення голосу повинні добре розуміти виконавці, створюючи цілі системи тембрів. Наприклад, яскравим і відкритим звучанням виражається радість, гордість, гнів, лють, злість і під час співу, і в розмовній мові і, навпаки, приглушеним звуком виражається

боязкість, затаєність. Стримані почуття вимагають дещо прикритого звуку, а глухий голос застосовують для передачі жаху, таємничості і т.д.

### 1.10. Регістр

Регістр – це частина діапазону, визначена висота звучання голосу або інструменту.

Традиційна комплектація хорових партій та їхні діапазони виглядають так:

партія	діапазон	партія	діапазон
Перші сопрано	c <sup>1</sup> — g <sup>3</sup>	Другі сопрано	c <sup>1</sup> — g <sup>2</sup>
Перші альти	a — f <sup>2</sup>	Другі альти	g — d <sup>2</sup>
Перші тенори	c — b <sup>1</sup>	Другі тенори	B — f <sup>2</sup>
Баритони	A — f <sup>1</sup>	Баси	F — d <sup>1</sup>
Октавісти	від C		

У хоровому співі розрізняють три регістри:

- нижній або грудний;
- мішаний або мікстовий;
- високий або головний.

Межі регістрів є зоною так званих перехідних нот, на основі яких здійснюється перебудова голосового апарату.

Кожен тип голосу має свої, певною мірою постійні перехідні ноти:

- сопрано (*мі* – *фа* першої октави у переході до мішаного регістру; *фа* – *фа-дієз* другої октави у переході до головного регістру);
- альти (*фа* – *фа-дієз* першої октави у переході до мішаного регістру; *ре-ре дієз* – другої октави у перехід до головного регістру);
- тенори (*фа* – *фа-дієз* першої октави);
- баритони (*ре* – *ре-дієз* першої октави);



– басы(*do – re-dієз* першої октави).

Фальцет – це один із реєстрів співацького голосу, який утворюється за допомогою лише головного резонатора, не залучаючи грудного. Він звучить здебільшого слабко, безбарвно, незбагачений обертонами. У хоровому співі його застосовують як один із виражальних засобів.

Мікст – це мішаний реєстр, перехідний між головним та грудним. Він є натуральним, вродженим або набутим, виробленим у процесі навчання.

Високий реєстр створює легке, прозоре звучання; низький – може звучати і похмуро, і гумористично, залежно від характеру твору.

Ретельне вивчення кількісних та якісних особливостей звучання хорових партій вводить диригента в коло необхідних професійних знань та практичних умінь.

### **1.11. Фермата**

Фермата (італ. *Fermata* - «зупинка», «затримка») – знак музичної нотації, що приписує виконавцю збільшити на свій розсуд її тривалість на невизначений час, залежно від стилю, змісту твору. Проте, зазвичай, її тривалість збільшує ноту в 1,5-2 рази.

На практиці збільшення звучання обернено пропорційно тривалості ноти: ціла нота звучить вдвічі більше, тоді як, скажімо, чверть чи вісімка – вчетверо чи ще більше (виконавське правило: збільшення тривалості звуку на ферматі тим більше, чим менша сама тривалість). Знак, як правило, ставиться, залежно від розташування – над або під нотою чи паузою.

У партитурах, і взагалі, в багатоголосній музиці фермата виставляється в усіх голосах одночасно. Фермата ставиться іноді і над тактовою рисою, утворюючи щось на зразок люфтпаузи. Частіше знак фермати ставиться наприкінці епізоду, розділу, твору. У такому випадку вона не диригується, а витримується настільки довго, скільки вимагає відчуття закінчення звучання. Часто фермата підготовлюється стримуванням темпу. Від темпу залежить її тривалість - чим швидший темп,

тим довше звучить фермата. Фермата в музичному тексті означає високу експресію: перелом настрою, кульмінацію, загальний урочистий пафос. Фермата в кінці твору або на межі його частин виражає момент поступового заповільнення, завмирання руху, його зупинку.

Фермата на паузі подібна до психологічної паузи в мистецтві художнього слова. Залежно від місцезнаходження у фразі фермата може або передбачати значення наступних рядків, або затримувати увагу на тих, що відзвучали, або підкреслювати співвідношення висловленої думки з наступною. В усіх випадках витримування фермати визначається важливістю підкреслюваних паузою думок і самою тривалістю паузи. У виконавській практиці зустрічаються паузи-ствердження, паузи-роздуми, паузи-запитання.

Іноколи фермату може вносити сам виконавець без вказівок у нотному тексті, бажаючи підсилити значення звуку, слова, акорду. Використання фермати неприпустимо для вирівнювання інтонації, такий прийом може мати місце тільки на репетиції.

Отже, використання фермат і їх тривалість не повинні бути формальними, а завжди обґрунтовуватися логікою розгортання музичного матеріалу.

### **1.12. Акцент**

Акцѐнт (від лат. *accentus* – наголос) – виділення окремого звука або акорду за допомогою його динамічного або агогічного підсилення. Позначається в нотопису знаками: *V*, *>*, *sf* (від іт. *sforzando* – раптовий наголос).

У хорі «акцент» є поняттям ширшим за інструментальну музику:

- виокремлення, виділення не тільки динамічне, але й ритмічне (агогічний акцент);
- темброве (темброво-колористичний акцент), підкреслення смислового слова (артикуляційно-сисловий акцент).

*Sforzando* (*sf*) (раптовий акцент) виконується більш різко і яскраво, ніж звичайний акцент.

Термін *forte piano* (*fp*) (від *f* – голосно і *p* – тихо) має самостійне значення, близьке до *subito p* (*sub. p*) (раптово тихо) і є антонімом до *sf*. На відміну від *subito piano*, *forte piano* означає більш м'яке «скидання» звучності, щоб потрапити в тихе, спокійне звучання. Виконується нюанс, подібно до «акценту», проте головна увага тут приділяється не акцентованому звуку, а навпаки – наступному за ним тихому звуковому простору.

### **1.13. Цезура. Люфтпауза**

Цезура (лат. *caesura* – розтин) – момент розподілу між частинами, розділами, зупинка, зміна дихання. Позначається як знак дихання (" або '). Для правильного виконання цезури слід брати дихання легко, не перериваючи фрази. Часто цезура може виконуватися і без поновлення дихання. У цих випадках вона являє собою миттєву паузу, яка підкреслює виразність цього відрізка мелодії, пов'язаного з текстом.

Люфтпауза (з нім. – *luftpause*, буквально – повітряна пауза). Знак означає невелику паузу, яка відділяє початок нового розділу, епізоду. Вона не завжди вказується в нотному тексті, але іноді позначається знаком дихання – комою і вводиться на розсуд самого виконавця .

## II. ДИРИГЕНТСЬКО-ТЕХНІЧНІ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ СПОСОБІВ ЗВУКОВЕДЕННЯ

У хоровому виконанні існує багато прийомів ведення звуку, але основними формами звуковедення є *legato*, *non legato* і *staccato*. *Legato* (легато, італ. зв'язно) – безупинне, зв'язане, плавне виконання без поштовхів, без переривання дихання на голосних, з перенесенням приголосних, які закінчують склад, до наступного складу, а також "проспівування" приголосних, які звучать (л, м, н, р). Під час співу *legato* всі приголосні повинні бути щільно "з'єднані" між собою. Вимова приголосних виконується швидко, без порушення єдиного потоку звуку.

Поєднання мелодії, у якій виявляються кращі темброві барви голосу з чіткістю інтонування і виразною дикцією, і створює даний штрих *legato*. При виконанні *legato* один звук, рівно витриманий протягом всієї своєї тривалості, безпосередньо "переливається" в інший, без будь-якої перерви або поштовху. Прийом звуковедення *Legato* є одним з найважливіших засобів виразного виконання мелодії, оскільки він відображає головне в процесі співу: плавність, співучість.

*Legato* використовується для передачі характеру співучого звучання. Диригентські рухи, що позначають послідовність долей, повинні бути зв'язними і плавними. Правильність виконання штриха залежить від гнучкості свободи рук. Усі точки з'єднуються між собою округлими, пластичними рухами і об'єднані в безперервну послідовність. Залежно від характеру твору, динаміки, темпу жест *legato* буде змінюватися. У творах повільного темпу яскравий і динамічний жест *legato* буде насиченішим від більш легкого до великого за амплітудою.

Під час роботи над звуковеденням *legato* необхідно акцентувати увагу на тому, що скорочення амплітуди руху на *legato* жодним чином не повинно спричинити за собою рухів руки в цілому. Навіть при виконанні кистьового *legato* повинна бути ледь помітна, трохи відчутна пульсація всієї руки.

Мистецтво *legato* пов'язано з навичкою плавного і рівномірного розподілу співаком звукового потоку від тону до тону, від складу до складу без порушення єдиної співочої лінії, без перерви або поштовху, не змінюючи висоти звуку, хоча й існує відмінність у вимові голосних і приголосних, порушувати принцип легатного штриха не рекомендується

Для досягнення бажаного результату необхідно ретельно проспівувати голосні, їх вимова має бути точною. Повинно виникнути відчуття, ніби голосна кожного складу переливається в голосну наступного, утворюючи безперервну, наскрізну вокально-мовну лінію. Диригент повинен знати, що більш спокійний, плавний і поступенний рух мелодії полегшує виконання *legato*, а стрибкоподібне – значно ускладнює його.

*Non legato* (нон легато) – прийом ведення звуку, який передбачає поділ звуків, що не зв'язуються між собою, і деяке підкреслення кожного звуку мелодії, але зі збереженням її безперервності.

Поділ звуків проводиться короткочасною затримкою (без відновлення) дихання перед новим звуком. Підкреслення звуків не повинно переходити в навмисні акценти і тим більше – у цезури або паузи. У той же час зменшене підкреслення не повинно привести до стирання чітких граней кожного звуку або акорду і тим самим відтворювати мелодію невиразним прийомом, середнім між *legato* і *non legato*.

Звуковедення *non legato*, виконується природними рухами, які не вимагають м'язової напруги. Найбільш доцільним можна вважати навчання диригуванню з цього прийому. У процесі освоєння цього штриха в першу чергу треба звернути увагу на правильність і активність виконання «точок» і «відображень». Усі частки в жестах розмежовані, рухи прямолінійні і спрямовані вниз. Характер рухів повинен бути активним і до деякої міри різким; цей жест є протилежністю *legato*.

*Non legato* характеризується чітким розмежуванням долей одна від одної, перерваною, пунктирною лінією руху руки, наявністю твердих, різко

окреслених «точок», скороченими, прямолінійними, різкими дольовими рухами.

Найхарактерніша ознака *non legato* – збільшення значущості «точки» і скорочення дольових рухів. «Точки» в *non legato* виконуються пружно, з великою віддачею у зворотньому русі; дольові рухи зменшуються за рахунок подовження моментів, які фіксують віддачу. Велику роль відіграє розкритість плеча й плечового суглоба. Дихання перед кожною часткою в *non legato* на мить затримується, і тим самим визначається більша чіткість долі. У момент віддачі від «точки» рука повинна блискавично підніматися вгору разом з ліктем.

Коли жест виконується неправильно, піднімається тільки кисть з передпліччям, або, навпаки, усе плече з плечовим суглобом, залишаючи кисть внизу. Прийом *non legato*, не втрачаючи своєї основної суті, може змінюватися залежно від характеру твору (може бути й дуже різким або пом'якшеним).

Виконання *non legato* під час співу вимагає розвиненої вокально-хорової техніки. Це один з найважчих штрихів у вокальному мистецтві, оскільки його техніка містить в собі елементи *legato* і *staccato*, які знаходяться в певному співвідношенні між собою. Звуки, які складають мелодійну лінію при *non legato*, втрачають свою безперервність і набувають відносної самостійності. Кожен звук максимально витриманий у часі, відділяється від наступного невеликою цезурою, за допомогою якої відбуваються затримка дихання. У момент затримки звуку, завдяки збереженню вокальної позиції, голос миттєво, без «під'їздів», перебудовується на новий звук. Однак відчуття чіткої атаки кожної ноти повинно зберегтися.

*Staccato* (стаккато, італ. відірваний, відокремлений) – прийом ведення звуку, який вказує на уривчасте виконання, легкими поштовхами, відокремлюючи один звук від іншого. Виконання *staccato* відбувається короткими швидкими рухами руки зверху вниз, «точки» фіксуються дуже

гостро й чітко, а рух руки від «точки» до наступної «точки» гранично скорочений. Поштовх цей нагадує «укол», що проводиться зверху вниз. Кисть, виконавши штрих «точки», одразу ж відскакує вгору в початкове положення і тут же затримується на мить, а потім знову падає вниз.

Таким чином, у *staccato* різкий удар точки викликає рівну йому за гостротою віддачу руху від точки. Це дуже важливий момент, який вимагає уваги, щоб уникнути «скутості» у виконанні штриха. Під час виконання *staccato* рухи повинні бути невеликими, активними і пружними, чіткими і ритмічними.

Існують вправи для відпрацювання цього штриха. Серед найпоширеніших у практиці диригування можна назвати такі:

- вправи на розвиток рухливості, гнучкості кисті (кругові і вертикальні рухи кистю). Для того щоб забезпечити при цьому нерухомість передпліччя і плеча, лікоть потрібно ставити на тверду поверхню;

- тренування різкої віддачі від «точки», відскоку від удару рекомендується проводити різкими ударами кисті по твердій поверхні в напрямку зверху вниз, потім можна ускладнити виконання штриха *staccato*, вилучивши «допоміжні» засоби (кришку стола або роялю) і запропонувати здійснювати удари кистю по уявній площині, тобто в повітрі.

Часто припускаються помилок через безліч зайвих рухів: замість руху кистю виконують його пальцями, або передпліччям, коли тільки пальці повинні виконувати цей прийом, при цьому кисть «кланяється» вгору і вниз.

Таким чином, плече і передпліччя повинні зберігати нерухомість, вони є опорою кисті: кисть і пальці рухаються без напруги, вільно і невимушено, корпус зберігається прямий. Після кожного удару по уявній площині повинна бути миттєва зупинка. Під час виконання штриха *staccato* незалежно від динаміки завжди жест буде невеликим. Основна його особливість – гостра «точка» і швидка, різка віддача, «відображення».

Вокальну майстерність виконання *staccato* полягає в максимальному скороченні тривалості звуків і збільшенні пауз між ними без запізнювання

ритмічного руху в часі. Недотримання цієї умови веде до порушення метроритмічної пульсації і нелогічної зміни темпу. Голос на *staccato* повинен звучати пружно, легко й неголосно. Велика гучність неминуче спричинить за собою збільшення маси звуку, а разом з нею – і втрату його легкості.

Робота над оволодінням *staccato* сприяє вихованню гнучкості голосу, точності атаки звуку, визначеної інтонації. З погляду на художньо-образний план – цей штрих необхідний для втілення грації, тонкості, легкості.

Таким чином, кожен штрих, взятий окремо, має незліченну кількість властивих тільки йому відтінків, різноманітних за характером. Так, *staccato* може бути колючим, гострим, стрибкоподібним, повітряним, граціозним, *legato* – злитним, співучим, експресивним, насиченим.

З огляду на все сказане вище можна ще раз підкреслити, що різноманітні виразні засоби музики збагачують і прикрашають виразність виконання музичних творів.

Більш жорстким, ніж *non legato*, є штрих *markato*, що означає підкреслене, виразне виконання кожної ноти. Його виконання характеризується підкресленням не за допомогою пауз між звуками, а за допомогою акценту. *Markato* – підкреслення кожної долі, виконується з чіткою фіксацією і незначною зупинкою руки. Залежно від характеру твору *markato* може мати більшу чи меншу гостроту атаки звуку.

*Tenuto* – кистьовий жест з незначною зупинкою в момент фіксації «точки», виконується легкою атакою кисті.

Палітра виражальних засобів в зоні одного штриха є різнобарвною. Один і той же запис штриха можна виконувати по-різному і з різним звуковим результатом. Застосування неправильного штриха часто зовсім змінює характер фрази, спотворює її зміст. Тому диригентові необхідно мати чітку уяву як повинна прозвучати фраза, виконана тим чи іншим штрихом, або як зміниться характер звучання при застосуванні іншого способу виконання одного й того ж штриха. Бувають моменти, що всього-



на-всього, здавалося б, непомітний штрих може мати концептуальне значення.

Отже, диригентський жест – це спосіб вираження музики. Тільки музика визначає виразність жесту, жест конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст. З цього випливає, що джерело пластичної виразності потрібно шукати в самій музиці, у музичній мові.

### ІІІ. ВИРОБЛЕННЯ ЄДИНОГО ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ ХОРОВОГО ТВОРУ

У хоровій практиці тембр визначають як визначене забарвлення голосу, хорових партій і всього хору, якусь постійну якість звуку, співочу манеру. У цьому розумінні зазвичай говорять про більшу чи меншу яскравість або про досить велику приглушеність звучання того чи іншого хору, про більш прикриту чи відкриту манеру співу.

Дійсно, якщо порівнювати навіть професійні хори академічного напрямку, то можна переконатися, що кожен з них відрізняється своєю особливою манерою співу, тембровим забарвленням. У той же час у межах цієї основної тембральної зони знаходиться безліч градацій, які залежать від характеру, жанру, стилю творів, які виконуються. Наприклад, виконання класичних хорових партитур вимагає прикритого, округленого звучання, на відміну від жартівливих народних пісень, які поряд із загальним заокругленим звуком можуть допускати деяку його відкритість.

Існують і більш тонкі модифікації тембру залежно від змісту, настрою поетичного й музичного текстів і, звичайно, від почуттів, які треба виразити. Цей взаємозв'язок почуттів і забарвлення голосу повинні добре розуміти виконавці, створюючи цілі системи тембрів. Наприклад, яскравим і відкритим звучанням виражається радість, гордість, гнів, лють, злість і під час співу і в розмовній мові і, навпаки, приглушеним звуком виражається боязкість, затаєність, стримані почуття вимагають дещо прикритого звуку, а глухий голос проміняють для передачі жаху, таємничості і т.д.

У хоровому виконавстві, враховуючи його колективну специфіку, краса й сила звучання повинні дуже тонко й гнучко пристосовуватися до загального ансамблю. Колективний характер хорового виконавства вимагає вироблення єдиної манери формування звуку, єдиного тембрального колориту звучання. Єдина манера звуку передбачає правильне звукоутворення з однаковою мірою заокругленості голосних.

Від положення ротової порожнини під час співу залежить вироблення єдиної манери звуку.

Наприклад:

- голосна **a** – рот широко відкритий;
- **a, e, y, ю** – рот звужений;
- **i, и** – рот розширений у поперечному напрямку, губи дещо розтягнуті.

Найбільший об'єм порожнина рота має при звуці **a**, і найменший – при звуці **i**.

Завдання диригента по вирівнюванню звучання зводиться до максимального зближення голосних за способом формування. Одним із шляхів досягнення такого звучання є формування відкритих голосних **a/я, e/е, i/и**. Наприклад, виконуючи звук **a**, потрібно уявити **o**, звук **i** повинен уявлятися як **ю**, звук **e** – уявлятися як **йо**. Така уява під час виконання голосних дає ефект єдиного забарвлення виконання голосних.

Єдиному формуванню різних голосних допомагає приєднання до кожного голосного звука приголосного (**ли-ле-ля-ле-лю, ми-мо-ма** і т.д.).

Залежно від поставлених завдань – висвітлити тембр чи прикрити – необхідно вибрати як умовний еталон “світлий” чи “темний” голосний звук. Виконання послідовності **лю-ле-ля-ле-ли** сприяє заокругленості звуку; для його висвітлення виконується вправа **лі-ле-ля-льо-лю**. Та слід зважати на перебільшене звучання в той чи інший бік, щоби не спотворити індивідуальну характеристику кожного зі звуків.

У виробленні того чи іншого тембру велику роль відіграють приголосні. Сама їх назва – шиплячі, тверді, м'які, дзвінкі, глухі – говорить про звукові особливості. Приголосні можуть передавати рокіт, свист, шипіння, м'якість і твердість, силу і слабкість, міцність і в'ялість. Від вимови приголосного залежить забарвлення наступного голосного звука, забарвлення всього слова.

Працюючи з хором над вимовою приголосних, необхідно враховувати характер твору і його конкретні образи. У творах героїчного характеру приголосні повинні звучати сильніше і більш підкреслено, ніж у творах ліричного характеру. Гумор, як і героїка, вимагає чіткої підкресленої вимови приголосних.

Коллективний характер виконавського процесу в хоровому співі пред'являє співакам особливі вимоги. Індивідуальне виділення тембру неприпустиме (за винятком соло). Кожний співак повинен поступитися своєю манерою формування тембру і знайти такі його градації, які б забезпечили ансамблеву єдність партії і всього хору.

Велике значення в досягненні єдиного тембрального звучання має психологічна єдність співаків. Тільки єдність думок щодо розуміння образу і звукового колориту створює умови для втілення творчого задуму.

Певний вираз обличчя, який відтворює те чи інше емоційне відчуття, безпосередньо впливає на тембр співаків. При цьому варто звертати увагу на таку деталь як форма рота. Якщо куточки губ підняті, звук буде світлим, і навпаки, якщо куточки губ опущені – звук буде набувати затемненого, похмурого характеру. Тільки в співаків, які глибоко проникаються характером твору, міміка відповідає тому тембральному забарвленню, якого вимагає художній образ.

Поряд з виразними можливостями тембр може впливати і на формотворення. Наприклад, збереження одного і того ж тембру протягом якогось уривку служить фактором, який сприяє його цілісності й відмінності від інших фрагментів. Бажаючи яскравіше, контрастніше відтінити якийсь розділ твору, хормейстер повинен віднайти для нього відповідне тембральне забарвлення.

Наприклад, співставлення мінору й мажору вимагає висвітлення тембру в мажорній частині.

Також існує взаємозв'язок між тембром та інтонацією. Глибоке звучання голосу без достатнього тембрального забарвлення створює

враження нечистого інтонування. І навпаки, світлий тембр асоціюється з чистою, високою інтонацією. У зв'язку з цим диригент, працюючи над інтонацією, повинен не забувати про роботу над тембром.

Спостерігається зв'язок між тембром і динамікою. Встановлено, що від сили звуку змінюється його склад обертонів, а разом з тим і тембральні якості. Диригент-початківець повинен притримуватися помірної динаміки в хорі (*mezzo piano, mezzo forte*), щоби гучні нюанси не перетворювалися в гострий крикливий форсований звук. У такому режимі хористи співають без фізичної напруги, яка буває під час *forte* чи *fortissimo* і разом з тим не втрачають опори звуку, що часто супроводжує *piano* і *pianissimo*.

Тільки з часом, розвиваючи вокально-технічні навички, слід звертати увагу на розширення динамічної шкали, досягаючи широкого *forte* і ніжного, теплого, чистого *piano*. Тільки для досвідчених співаків, які достатньою мірою володіють вокально-хоровою технікою, динаміка не має суттєвого впливу на формування основного тембру.

Формування основного тембру також залежить від темпу. Практичний досвід роботи з хором засвідчує, що виконання вправ у рухливому темпі не дає бажаних результатів, оскільки при цьому співаки та диригент втрачають пильність. Успішніше розвивається тембральний слух у помірних і повільних темпах. При цьому диригенту зручніше контролювати і виправляти неточності.

Працюючи над тембром, не слід міняти забарвлення звуку на коротких музичних фрагментах, щоби дати можливість співакам можливість переключитися на новий характер звуку. Тембральне співставлення буде виразнішим у повільному темпі протягом тривалого звучання.

У формуванні тембру хору велику роль відіграє диригент, який за допомогою голосу й жесту здійснює показ відповідного забарвлення звуку. У дитячих колективах і самодіяльних є характерна риса – наслідувати манеру співу керівника, голос якого є часто еталоном для співаків і по якому вони налаштовують свій тембр. Зрозуміло, що добре розвинутий співочий

голос диригента з яскраво вираженим тембром, який досить рівно звучить в усіх регістрах і гнучкий в тембральному відношенні, має великий вплив на основний тембр хору. Це виявляється під час показу хору формування вокального звуку, інтонування тієї чи іншої фрази, слова. Показ на інструменті (якщо це є правилом і відбувається постійно) має негативний вплив на тембр хору. Звучання стає невиразним, сухим, втрачає якості, притаманні тільки вокальному звуку.

Володіння диригента розвинутими співацькими навичками викликає впевненість у співаків, для яких він є живим прикладом. У голосі керівника хору вони чують реальне звучання, втілення вимог, які перед ними поставлені. Показ диригента повинен супроводжуватися методичними порадами для досягнення відповідного результату. Наприклад, виконання завдання можна досягти за допомогою дихання, атаки звуку, артикуляції тощо.

Важливим засобом впливу на тембр хору є жест диригента. Жест досвідченого диригента викликає в звучанні хору відповідний темброінтонаційний нюанс. Але цілеспрямований і гарний жест повинен бути підкріплений виразним поглядом і відповідною мімікою. Художньо осмислена міміка диригента викликає відповідний вираз обличчя у співаків хору, що своєю чергою впливає на звучання хору.

Для вироблення гнучкості у тембральному забарвленні корисні темброінтонаційні вправи, суть яких полягає у проспівуванні одного і того ж фрагменту зі зміною тембру. Залежно від поставлених задач перед хором, фрагмент може прозвучати ніжно – суворо, лагідно – драматично, світло – мужньо. І в цьому випадку пояснення диригента щодо характеру звуку та вміння, у відповідному диригентському показі досягне бажаного результату.

Яскравого тембрального забарвлення в хорі можна досягти, виявивши особливості однієї з хорових партій. Тембральне виділення басової партії створює враження повного, об'ємного звучання, і навпаки, при виділенні сопранової партії виникає враження легкого, прозорого звучання.

Керування хором тембром являє собою досить гнучкий та ефективний засіб для створення художнього образу. Виділення тембральної чи іншої хорової партії або співаків, які виконують соло, беззаперечно, приводить до змін в образних характеристиках.

Уміння диригента знаходити специфічні прийоми підкреслення тих чи інших засобів виразності для розкриття художнього образу є одним із найважливіших якостей кваліфікованої роботи митця.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1961. — 239 с.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
3. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. — М.: Музыка, 1987. — 95 с.
4. Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — Казань: Казанская гос. консерватория, 1998. — 308 с.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 150 с.
6. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. ... кандидата мистецтвознавства. — К., 1996. — 19 с.
7. Кофман Р. І. Виховання диригента. Психологічні особливості. — К.: Муз. Україна, 1986. — 40 с.
8. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореферат кандидата искусствоведения — Л., 1970. — 22 с.
9. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М.: Музыка, 1969. — 300 с.
10. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. — К.: Факт, 2005. — 328 с.
11. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. — Вып. 2. — М.: Сов. Композитор, 1976. — С. 68 — 104.
12. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... д-ра искусствоведения / Киевская гос. Консерватория им. П. Чайковского. — К., 1994. — 212 с.



- 13.Чесноков П. Г. Хор и управление им.: Пособие для хоровых дирижеров. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1961. – 238 с. .
- 14.Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1972. – 253с
15. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – М. – Л.: Музыка, 1965. – 219с
16. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Л.: Музыка, 1967. – 352с.
- 17.Мусин И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. – М.: Музыка, 2006. – 232с.
- 18.Пазовский А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 558с.
- 19.Разумний І. Г. Посібник з диригування / І. Г. Разумний. – 2-е вид. скор. і випр. – К.: Музична Україна, 1968. – 120с.
- 20.Якимчук С. Н. Особливості формування тембрової драматургії хорових творів / С. Н. Якимчук // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер. : Психолого-педагогічні науки. -- 2013. - № 5. – С. 208-212. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp\\_2013\\_5\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2013_5_38)
- 21.Ел.ресурс [http://libweb.kpfu.ru/ebooks/10-IFMK/10\\_167\\_kl-000729.pdf](http://libweb.kpfu.ru/ebooks/10-IFMK/10_167_kl-000729.pdf)
- 22.Ел.ресурс <http://e.lib.vlsu.ru/bitstream/123456789/2457/1/01135.pdf>
- 23.Ел.ресурс <https://studfile.net/preview/5756394/page:7/>
- 24.Ел.ресурс <https://www.belcanto.ru/tonalnost.html>.