Парфентьєва Ірина Петрівна

ХОРОЗНАВСТВО

(Розділ ІІІ. Система аналізу хорових творів)

УДК 378
ББК 74.58
П690
АВТОРИ:
ПАРФЕНТЬЄВА І.П. - доктор філософії в галузі освіти, доцент

РЕЦЕНЗЕНТИ:

КОЗИР А.В. - доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування факультету мистецтв імені А.Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова

СОЛОВЙОВ В.А. - заслужений працівник культури України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва Миколаївської філії Київського національного університету культури.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського
(протокол №9 від 19 грудня 2017 р.)

П690 Хорознавство (Розділ 3. Система аналізу хорових творів): навчально-методичний посібник / Парфентьєва І.П. - Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018

ISBN

УДК 378
ББК 74.58

© І.П.Парфентьєва, 2018

Методичні рекомендації складаються із вступу, п'яти розділів, висновку, додатка й списку літератури. Головне їх призначення - це допомога студентові при написанні їм анотацій хорових творів, досліджуваних у класах диригування й хорознавства. У рекомендаціях детально розписаний увесь план роботи над анотацією, розібрані методи аналізу хорової партитури й особливості письмового оформлення отриманих результатів.

ВСТУП

Анотація хорового твору - це письмовий виклад аналізу даного твору. Починаючи роботу над новим твором, студент повинен на основі всього комплексу засобів художньої виразності в підсумку побудувати чітко обґрунтований виконавський план (інтерпретацію), показати ясно виражене власне відношення й розуміння образного змісту твору. Аналіз хорового твору здійснюється шляхом послідовного вивчення наступних розділів:

Історико-стилістичний аналіз

1. Творчий портрет композитора і його основні твори.
2. Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту.
3. Історія створення твору, його основна ідея й зміст.

Музично-теоретичний аналіз

1. Форма твору і його структурні особливості.
2. Жанрова основа.
3. Ладова й тональна основа.
4. Особливості гармонічної мови.
5. Мелодійна й інтонаційна основа.
6. Метроритмічні особливості.
7. Темп та агогічні відхилення.
8. Динамічні відтінки.
9. Фактурні особливості твору і його музичний склад.
10. Співвідношення хорової партитури й супроводу.
11. Зв'язок музики й поетичного тексту.

Вокально-хоровий аналіз

1. Тип і вид хору.

2. Діапазон і теситурні особливості твору.

3. Співвідношення природнього й штучного теситурного ансамблю.

4. Особливості використання тембрових фарб і хорове "оркестрування".

5. Види хорового листа.

6. Види хорового дихання.

Виконавський аналіз

1. Ансамбль ладу й інтонаційний ансамбль.

2. Ритмічний ансамбль.

3. Темповий ансамбль.

4. Динамічний ансамбль.

5. Штриховий ансамбль.

6. Дикційний і орфоепічний ансамбль.

7. Виконавське фразування.

8. Створення виконавського плану.

9. Репетиційний план.

Особливості диригентського жесту

1. Характеристика диригентських жестів.

2. Види застосовуваних ауфтактов.

3. Диригування фермат і пауз.

4. Особливості диригування метричних і ритмічних структур.

Робота над анотацією повинна починатися задовго до початку її письмового викладу. Відомості, отримані в ході розбору твору, відразу треба систематизувати, виписуючи їх строго по розділах, що відповідають плану анотації. Усередині розділів необхідно чітко групувати однорідний матеріал. У анотації важливо і те, як, якою мовою викладається зміст. Кожна фраза повинна містити в собі сенс, будь-яка думка виражатися ясно і по можливості коротше.

Погано, якщо пропозиції вміщують в себе багато відомостей, багатократних повторень одних і тих же слів. Тому написане корисно прочитати вголос - це допоможе виявити і виправити вказані недоліки.

Необхідно звертати увагу на правильність написання спеціальних термінів, іноземних слів. У своїй роботі студентові важливо дотримуватися правила: усі терміни і спеціальні позначення треба писати або в перекладі на рідну мову, або ж на мові оригіналу.

В процесі чорнової роботи, а також при остаточному редагуванні необхідно стежити за правильністю розподілу тексту на абзаци. Початок кожного абзацу повинен відповідати зміні смислового змісту розділів або окремих фраз.

ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

У цьому розділі анотації концентруються відомості про поета, на вірші якого написаний твір, про композитора, про історію створення літературного першоджерела і його втілення в музичних образах. Знайомлячись з творчістю композитора і поета, дуже важливо передусім зібрати дані про епоху, в яку вони жили, естетичні і художні погляди авторів.

Цікаво відмітити спільність або відмінність поглядів співавторів на ті або інші явища мистецтва. Необхідно також познайомитися з рядом інших творів композитора і поета, що дає можливість зробити висновки про характерні риси творчого почерку кожного з них.

Остаточним результатом історико-естетичного аналізу має бути ясність в загальній концепції, в ідеї, масштабах твору, емоційному тонусі твору в цілому. Більше того, попередні виводи відносно стилістики, музичної мови і форми уточнюватимуться в процесі музично-теоретичного аналізу.

1. Творчий портрет композитора і його основні твори

Характеристика творчості повинна включати біографічні дані автора музики і його короткий життєпис - роки життя, вчителі, місця проживання.

Характеристика творчості композитора - це ідеї, теми, образи його творів, їх жанрова основа. Необхідно виявляти також найбільш важливі і загальні риси хорового стилю композитора. Цьому повинні сприяти аналіз найбільш часто використовуваних їм хорових складів, своєрідність у використанні партій хору, типових фактурних і гармонічних рішень. Дуже важливо з'ясувати, що притягнуло композитора в творчості поета, на вірші якого написаний твір, що вивчається.

Цікаво і те, вірші яких поетів лежать в основі інших його творів, як і яким чином працює автор з поетичними першоджерелами, чи піддаються вони переробці або ж залишаються в незмінності.

Якщо музичний твір є обробкою народної пісні або перекладенням вокального твору, то окрім даних про композитора необхідно привести дані про автора обробки, жанр твору, виявити особливості бутування твору в традиційному виді.

2. Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту

Так само, як і попередня глава, характеристика творчості автора тексту повинна починатися із вказівок біографічних даних поета. Сюди ж відноситься розбір літературного першоджерела і порівняльний аналіз його із текстом, використаним в хоровому творі. Розбираючи першоджерело, важливо не лише дати його коротку образну характеристику, але і привести детальний аналіз структури тексту, розмір, фразування.

Віршування характеризується наявністю в нім метричного початку, тобто чергування сильних і слабких складів. Залежно від кількості складів стопи підрозділяються на дво-, три-, чотирискладові і так далі. Залежно від положення ударного складу в стопі розрізняються:

Двоскладові розміри - *ямб і хорей*.

Хорей - двоскладовий розмір з наголосом в стопі на першому складі.

/ Бу-ря / мгло-ю / не-бо / кро-ет /

Ямб - двоскладовий розмір з наголосом в стопі на другому складі.

/ Мой дя-/дя са-/мых чест-/ных пра-/вил /

Трискладові розміри - *дактиль, амфібрахій, анапест*.

Дактиль - трискладовий розмір. Перший склад ударний і два наступних - ненаголошених.

/ Туч-ки не-/бес-ны-е / веч-ны-е / стран-ни-ки /

Амфібрахій - трискладовий розмір. Перший склад ненаголошений, другий - ударний, третій - ненаголошений.

/ Что смолк-нул / ве-се-ли-/я глас /

Анапест - трискладовий розмір з наголосом в стопі на третьому складі.

/ Я те-бе / ни-че-го / не ска-жу/

/ Я те-бя / не встре-во-/жу ни-чуть /

Особливе місце займають непарні розміри, що зустрічаються в народному віршуванні. Найпоширенішим серед них є п'ятискладовий розмір, що найчастіше фігурує як *хорей-дактиль*. Зворотний порядок зустрічається набагато рідше.

Аналізуючи вірш, студентові необхідно над виписаним на папір текстом розставити умовні позначення (см вище) ударних та ненаголошених складів і розділити рисами стопи. Не слід забувати про те, що стопа може починатися і закінчуватися посередині слова.

У деяких хорових творах може не бути конкретного автора тексту. Це відноситься до обробок народних пісень або творів на канонічні духовні тексти. У цих випадках необхідно дати історичну довідку про виникнення і традиції використання такого роду текстів. Якщо твір написаний на іноземній або (що відноситься до православних співів) старослов'янській мові - необхідно зробити дослівний переклад цього тексту і з'ясувати значення незрозумілих сакральних слів. *[Сакральні (від латинського sacrum - священні) слова мають спеціальне культове призначення. Наприклад: amen - вживане у кінці молитов і псалмів в перекладі із староєврейського означає "истинно"].*

3. Історія створення твору, його основна ідея і зміст

Переходячи безпосередньо до аналізу твору, цікаво дізнатися, що стало приводом для його виникнення, історію створення, які твори вигадувалися одночасно з цим хором, його місце і роль в творчості композитора.

Важливо з'ясувати місце цього твору у ряді інших творів композитора, проаналізувати його зміст в цілому, якщо вивчається тільки частина (наприклад, частина кантати, меси, ораторії). Якщо цей циклічний твір, то необхідно дати оцінку усього циклу, основних художніх образів, визначити місце і роль хору в творі великої форми.

Найважливішим моментом є з'ясування основної ідеї твору. Дуже часто зміст поетичного тексту не співпадає з тим чином, який виникає при перекладенні цього тексту на музику. Будь-який повноцінний вірш багатогранний, і тому композитор у своєму творі не завжди може відбити його повністю. Частіше це лише деякі сторони одного або одного з декількох його художніх образів. Не можна забувати, що і саме літературне першоджерело може мати не лише реалістичне, але також і символічне тлумачення.

З'ясуванню цього і має бути приділене значне місце в цій главі.

Зрозуміти зміст музичних образів і, як наслідок, ідею, закладену в творі, допоможе аналіз виразних засобів, за допомогою яких акцентовані або, навпаки, приглушені віршовані образи. З цього виходить, що над цією главою є сенс працювати після того, як буде зроблений музично-теоретичний і вокально-хоровий аналіз.

Побачити в процесі цих досліджень становлення основної ідеї твору - означає усвідомити багато найважливіших моментів: від міри відповідності музичного і поетичного образів до правильності вибору композитором того або іншого виду хору або іншого виконавчого складу. 2. Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту

Так само, як і попередня глава, характеристика творчості автора тексту повинна починатися з вказівок біографічних даних поета. Сюди ж відноситься розбір літературного першоджерела і порівняльний аналіз його з текстом, використаним в хоровому творі. Розбираючи першоджерело, важливо не лише дати його коротку образну характеристику, але і привести детальний аналіз структури тексту, розмір, фразування.

Віршування характеризується наявністю в ньому метричного початку, тобто чергування сильних і слабких складів. Залежно від кількості складів стопи підрозділяються на двух-, трьох-, чотирискладові і так далі. Залежно від положення ударного складу в стопі розрізняються:

Двоскладові розміри - ямб і хорей.

Хорей - двоскладовий розмір з наголосом в стопі на першому складі.

/ Бу-ря / мгло-ю / не-бо / кро-ет /

Ямб - двоскладовий розмір з наголосом в стопі на другому складі.

/ Мій дя-/дя са-/мых чест-/ных пра-/вив /

Трискладові розміри - дактиль, амфібрахій, анапест.

Дактиль - трискладовий розмір. Перший склад ударний і два наступних - ненаголошених.

/ Туч-ки не-/бес-ны-е / веч-ны-е / стран-ни-ки /

Амфібрахій - трискладовий розмір. Перший склад ненаголошений, другий, - ударний, третій - ненаголошений.

/ Що смолк-нул / ве-се-ли-/я голос /

Анапест - трискладовий розмір з наголосом в стопі на третьому складі.

/ Я те-бе / ни-че-го / не ска-жу/

/ Я те-бя / не встре-во-/жу ні-трохи /

Особливе місце займають непарні розміри, що зустрічаються в народному віршуванні. Найбільше значення серед них має п'ятискладовий розмір, що найчастіше фігурує як хорей дактиль. Зворотний порядок зустрічається набагато рідше.

Аналізуючи вірш, студентові необхідно над виписаним на папір текстом розставити умовні позначення (см вищий) ударних і ненаголошених складів і розділити рисами стопи. Не слід забувати про те, що стопа може починатися і закінчуватися посередині слова.

У деяких хорових творах може не бути конкретного автора тексту. Це відноситься до обробок народних пісень або творів на канонічні духовні тексти. У цих випадках необхідно дати історичну довідку про виникнення і традиції використання такого роду текстів. Якщо твір написаний на іноземній або (що відноситься до православних співів) старослов'янській мові - необхідно зробити дослівний переклад цього тексту і з'ясувати значення незрозумілих сакральних [Сакральні (від латинського sacrum - священні) слова.

Слова, що мають спеціальне культове призначення. Наприклад: amen - вживане у кінці молитов і псалмів в перекладі із староєврейського означає 'истинно"] слів.

3. Історія створення твору, його основна ідея і зміст

Переходячи безпосередньо до аналізу твору, цікаво дізнатися, що стало приводом для його виникнення, історію створення, які твори вигадувалися одночасно з цим хором, його місце і роль в творчості композитора.

Важливо з'ясувати місце цього твору у ряді інших творів композитора, проаналізувати його зміст в цілому, якщо вивчається тільки частина (наприклад, частина кантати, меси, ораторії). Якщо цей циклічний твір, то необхідно дати оцінку усього циклу, основних художніх образів, визначити місце і роль хору в творі великої форми.

Найважливішим моментом є з'ясування основної ідеї твору. Дуже часто зміст поетичного тексту не співпадає з тим чином, який виникає при перекладенні цього тексту на музику. Будь-який повноцінний вірш багатогранний, і тому композитор у своєму творі не завжди може відбити його повністю. Частіше це лише деякі сторони одного або одного з декількох його художніх образів. Не можна забувати, що і саме літературне першоджерело може мати не лише реалістичне, але також і символічне тлумачення.

З'ясуванню цього і має бути приділене значне місце в цій главі.

Зрозуміти зміст музичних образів і, як наслідок, ідею, закладену в творі, допоможе аналіз виразних засобів, за допомогою яких акцентовані або, навпаки, приглушені віршовані образи. З цього виходить, що над цією главою є сенс працювати після того, як буде зроблений музично-теоретичний і вокально-хоровий аналіз.

Побачити в процесі цих досліджень становлення основної ідеї твору - означає усвідомити багато найважливіших моментів: від міри відповідності музичного і поетичного образів до правильності вибору композитором того або іншого виду хору або іншого виконавчого складу.

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Музично-теоретичний аналіз припускає освітлення широкого круга питань, пов'язаних з визначенням форми твору, її співвідношення з формою тексту, жанрової основи, ладо-тонального плану, особливостей гармонійної мови, мелодійних, фразировочных, темпо-ритмических особливостей, фактури, динаміки, співвідношення хорової партитури з супроводом і зв'язку музики з поетичним текстом.

Здійснюючи музично-теоретичний аналіз, доцільніше йти від загального до окремого. Велике значення має розшифровка усіх позначень і вказівок композитора, розуміння їх і розуміння засобів їх вираження. Необхідно пам'ятати і про те, що структура хорового твору багато в чому визначається особливостями побудови вірша, в ній органічно поєднуються музика і слово.

Тому доцільно спочатку звернути увагу на побудову літературного тексту, знайти смислову кульмінацію, порівняти твори на один і той же текст, написані різними композиторами.

Аналіз засобів музичної виразності має бути особливо ретельним і детальним в частині гармонійного аналізу. Рішення низки запитань супідрядності частин цілого, визначення приватних і загальною кульмінацій багато в чому залежить від правильних оцінок даних гармонійного аналізу : наростання і убування напруженості, модуляцій і відхилень, діатонічною і альтерированной диссонантности, ролі неакордових звуків.

Музично-теоретичний аналіз повинен допомогти виявити головне і другорядне в музичному матеріалі, логічно, з урахуванням усього збудувати драматургію твору. Виникле уявлення про твір як закінчену художню цілісність вже на цьому етапі вивчення впритул наблизить до досягнення авторського задуму.

1. Форма твору і його структурні особливості

Як правило, музично-теоретичний аналіз починається з визначення форми твору. При цьому важливо з'ясувати усі структурні складові форми, починаючи з інтонацій, мотивів, фраз і закінчуючи пропозиціями, періодами і частинами. Характеристика взаємин частин включає зіставлення їх музично-тематичного матеріалу і визначення глибини контрасту або, навпаки, тематичної єдності, закладеної між ними.

У хоровій музиці знаходять застосування різні музичні форми: період, прості і складні двох- і трьохприватні, куплетні, строфічні, сонатні і багато інших. Невеликі хори, хорові мініатюри зазвичай пишуться в простих формах. Але разом з ними існують і так звані "симфонічні" хори, де звичайною є сонатна, строфічна або форма рондо.

На процес формоутворення в хоровому творі впливають не лише закони музичного розвитку, але і закони віршування. Літературно-музична основа хорової музики проявляється в різноманітності форм періоду, в куплетно-варіаційній формі і, нарешті, у вільному взаємопроникненні форм, в появі строфічної форми, що не зустрічається в інструментальній музиці.

Іноді художній задум дозволяє композиторові зберегти структуру тексту, і у такому разі форма музичного твору йтиме за віршем. Але дуже часто віршоване джерело піддається значній переробці, деякі слова і фрази повторюються, деякі рядки тексту випускаються зовсім. У такому разі текст неподільно підкоряється логіці музичного розвитку.

Разом із звичайними формами в хоровій музиці застосовуються і поліфонічні - фуги, мотеты і так далі. Фуга з усіх поліфонічних форм є найбільш складною. По кількості тим вона може бути простий, подвійний або потрійний.

2. Жанрова основа

Ключем до розуміння твору є правильне визначення його жанрових витоків. Як правило, з певним жанром пов'язаний цілий комплекс виразних засобів : характер мелодики, склад викладу, метроритмика і так далі. Деякі хори цілком витримані у рамках одного жанру. Якщо ж композитор хоче підкреслити або відтіняти різні сторони одного образу, він може використовувати з'єднання декількох жанрів.

Ознаки нового жанру можна виявити не лише на стиках великих частин і епізодів, як це часто буває, але і в одночасному викладі музичного матеріалу.

Музичні жанри можуть бути народними і професійними, інструментальними, камерними, симфонічними і так далі, але нас в першу чергу цікавлять народно-пісенні і танцювальні витоки, що лежать в основі хорових партитур. Як правило, це вокальні жанри: пісня, романс, балада, застільна, серенада, баркарола, пастораль, пісня-марш. Танцювальна жанрова основа може бути представлена вальсом, полонезом або іншим класичним танцем.

У хорових творах сучасних композиторів нерідко є присутньою опора на новіші танцювальні ритми - фокстрот, танго, рок-н-рол і інші.

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Музично-теоретичний аналіз припускає освітлення широкого круга питань, пов'язаних з визначенням форми твору, її співвідношення з формою тексту, жанрової основи, ладо-тонального плану, особливостей гармонійної мови, мелодійних, фразировочных, темпо-ритмических особливостей, фактури, динаміки, співвідношення хорової партитури з супроводом і зв'язку музики з поетичним текстом.

Здійснюючи музично-теоретичний аналіз, доцільніше йти від загального до окремого. Велике значення має розшифровка усіх позначень і вказівок композитора, розуміння їх і розуміння засобів їх вираження. Необхідно пам'ятати і про те, що структура хорового твору багато в чому визначається особливостями побудови вірша, в ній органічно поєднуються музика і слово.

Тому доцільно спочатку звернути увагу на побудову літературного тексту, знайти смислову кульмінацію, порівняти твори на один і той же текст, написані різними композиторами.

Аналіз засобів музичної виразності має бути особливо ретельним і детальним в частині гармонійного аналізу. Рішення низки запитань супідрядності частин цілого, визначення приватних і загальною кульмінацій багато в чому залежить від правильних оцінок даних гармонійного аналізу : наростання і убування напруженості, модуляцій і відхилень, діатонічною і альтерированной диссонантности, ролі неакордових звуків.

Музично-теоретичний аналіз повинен допомогти виявити головне і другорядне в музичному матеріалі, логічно, з урахуванням усього збудувати драматургію твору. Виникле уявлення про твір як закінчену художню цілісність вже на цьому етапі вивчення впритул наблизить до досягнення авторського задуму.

1. Форма твору і його структурні особливості

Як правило, музично-теоретичний аналіз починається з визначення форми твору. При цьому важливо з'ясувати усі структурні складові форми, починаючи з інтонацій, мотивів, фраз і закінчуючи пропозиціями, періодами і частинами. Характеристика взаємин частин включає зіставлення їх музично-

тематичного матеріалу і визначення глибини контрасту або, навпаки, тематичної єдності, закладеної між ними.

У хоровій музиці знаходять застосування різні музичні форми: період, прості і складні двох- і трьохприватні, куплетні, строфічні, сонатні і багато інших. Невеликі хори, хорові мініатюри зазвичай пишуться в простих формах. Але разом з ними існують і так звані "симфонічні" хори, де звичайною є сонатна, строфічна або форма рондо.

На процес формоутворення в хоровому творі впливають не лише закони музичного розвитку, але і закони віршування. Літературно-музична основа хорової музики проявляється в різноманітності форм періоду, в куплетно-варіаційній формі і, нарешті, у вільному взаємопроникненні форм, в появі строфічної форми, що не зустрічається в інструментальній музиці.

Іноді художній задум дозволяє композиторові зберегти структуру тексту, і у такому разі форма музичного твору йтиме за віршем. Але дуже часто віршоване джерело піддається значній переробці, деякі слова і фрази повторюються, деякі рядки тексту випускаються зовсім. У такому разі текст неподільно підкоряється логіці музичного розвитку.

Разом із звичайними формами в хоровій музиці застосовуються і поліфонічні - фуги, мотеты і так далі. Фуга з усіх поліфонічних форм є найбільш складною. По кількості тим вона може бути простий, подвійний або потрійний.

2. Жанрова основа

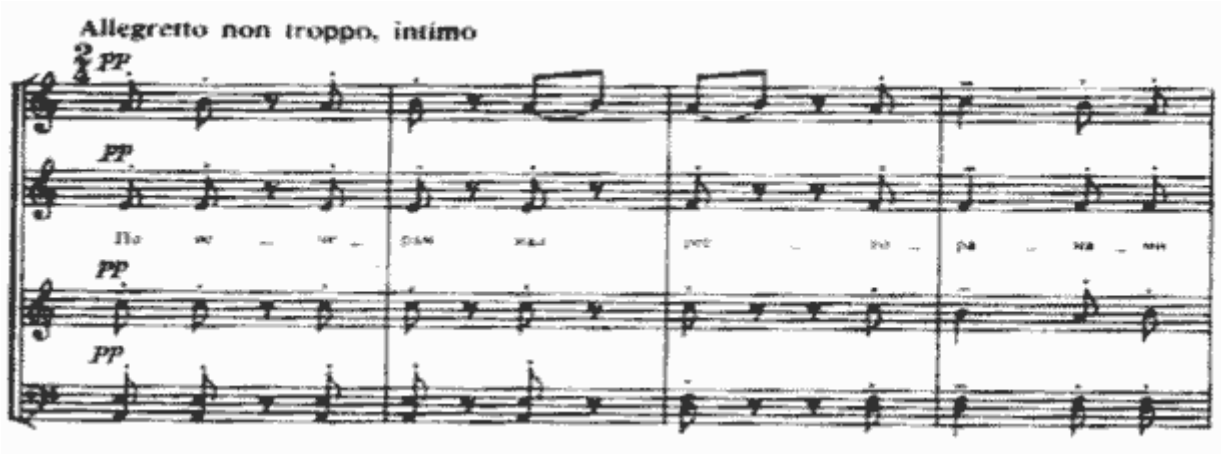
Ключем до розуміння твору є правильне визначення його жанрових витоків. Як правило, з певним жанром пов'язаний цілий комплекс виразних засобів : характер мелодики, склад викладу, метроритмика і так далі. Деякі хори цілком витримані у рамках одного жанру. Якщо ж композитор хоче підкреслити або відтіняти різні сторони одного образу, він може використовувати з'єднання декількох жанрів.

Ознаки нового жанру можна виявити не лише на стиках великих частин і епізодів, як це часто буває, але і в одночасному викладі музичного матеріалу.

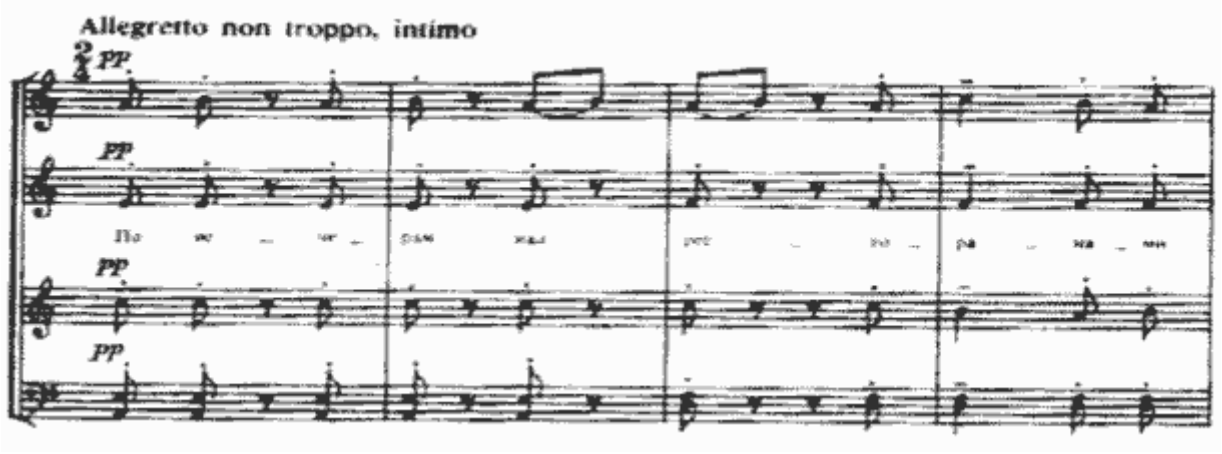
Музичні жанри можуть бути народними і професійними, інструментальними, камерними, симфонічними і так далі, але нас в першу чергу цікавлять народно-пісенні і танцювальні витоки, що лежать в основі хорових партитур. Як правило, це вокальні жанри: пісня, романс, балада, застільна, серенада, баркарола, пастораль, пісня-марш. Танцювальна жанрова основа може бути представлена вальсом, полонезом або іншим класичним танцем.

У хорових творах сучасних композиторів нерідко є присутньою опора на новіші танцювальні ритми - фокстрот, танго, рок-н-рол і інші.

Пример 1. Ю. Фалик. "Незнакомка"



Пример 1. Ю. Фалик. "Незнакомка"



Окрім танцювально-пісенної основи визначається також і жанр, пов'язаний з особливостями виконання твору. Це може бути хорова мініатюра a cappella, хор з супроводом або вокальний ансамбль.

Види і пологи музичних творів, зміст, що історично склався у зв'язку з різними типами, у зв'язку з певними її життєвими призначеннями також розділяються на жанри: оперний, кантатно-ораторіальный, месу, реквієм, літургію, цілонічне пильнування, панахиду і так далі. Дуже часто подібного роду жанри змішуються і утворюють гібриди типу опери-балету або симфонії-реквієму.

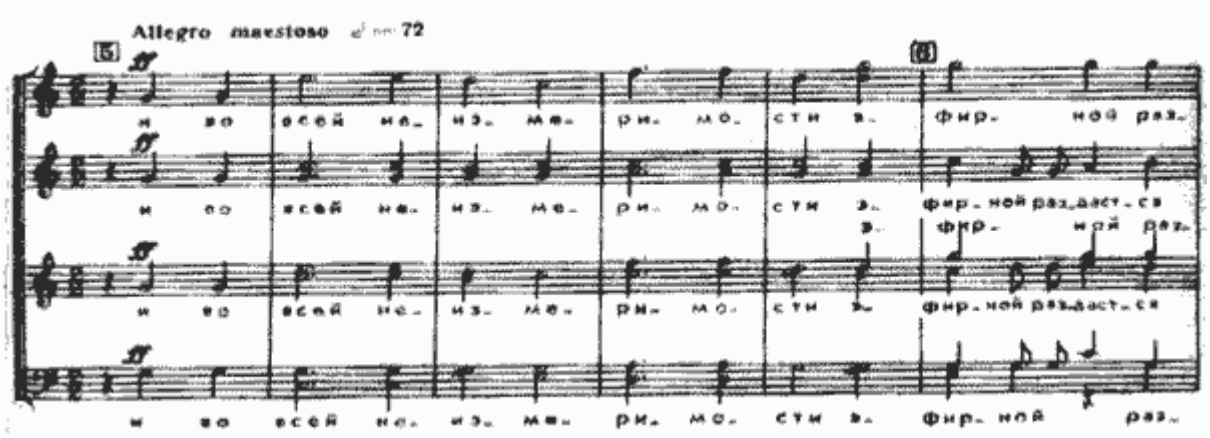
3. Основа ладу і тональності

Вибір ладу і тональності обумовлений певним настроєм, характером і образом, який задумав утілити композитор. Тому при визначенні основної тональності твору необхідно детально розібрати увесь тональний план твору і тональності його окремих частин, визначити послідовність тональності, способи модуляції і відхилень.

Лад - дуже важливий виразний засіб. Колорит мажорного ладу застосовується в музиці, що виражає веселощі, життєрадісність. В той же час засобами гармонійного мажору твору надаються відтінки скорботи, підвищеній емоційній напруженості. Мінорний лад, як правило, використовується в драматичній музиці.

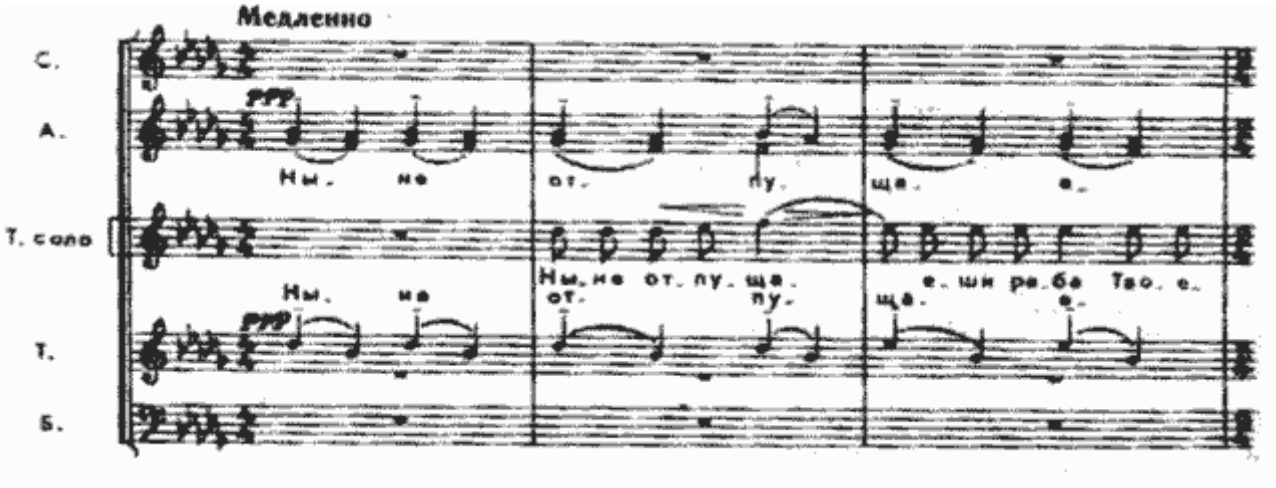
За різною тональністю, як і за ладами, закріпилися певні колористичні асоціації, що грають важливу роль при виборі тональності твору. Так, наприклад, композитори широко використовують світлий колорит до-мажора для просвітлених, "сонячних" фрагментів хорових творів.

Пример 2. С. Танеев. "Восход солнца"

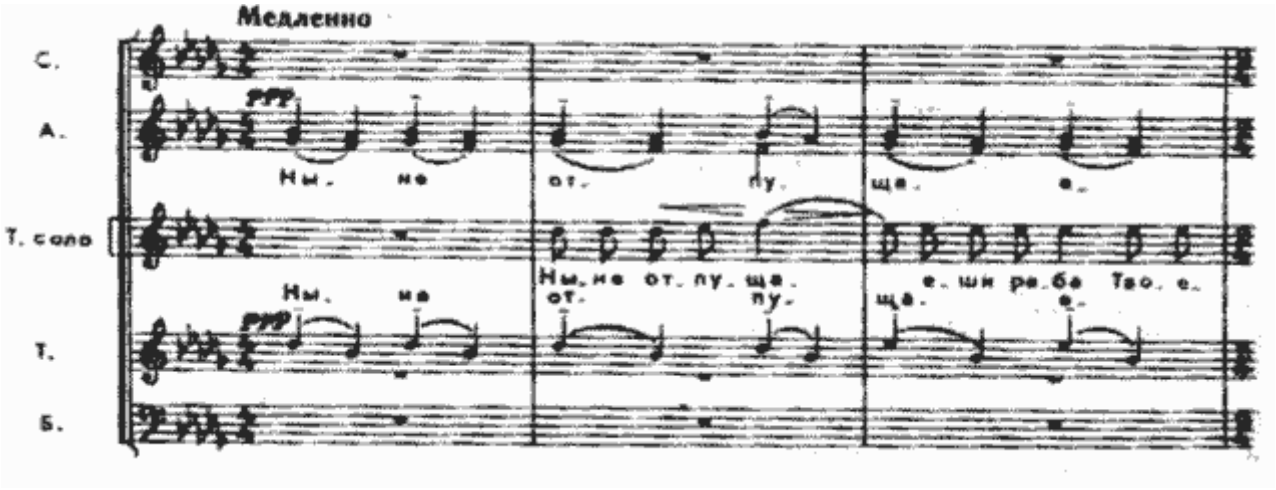


З похмурими, трагедійними образами твердо асоціюється тональність мі-бемоль мінор і сі-бемоль мінор.

Пример 3. С. Рахманинов. "Ныне отпущаеши".



Пример 3. С. Рахманинов. "Ныне отпущаеши".

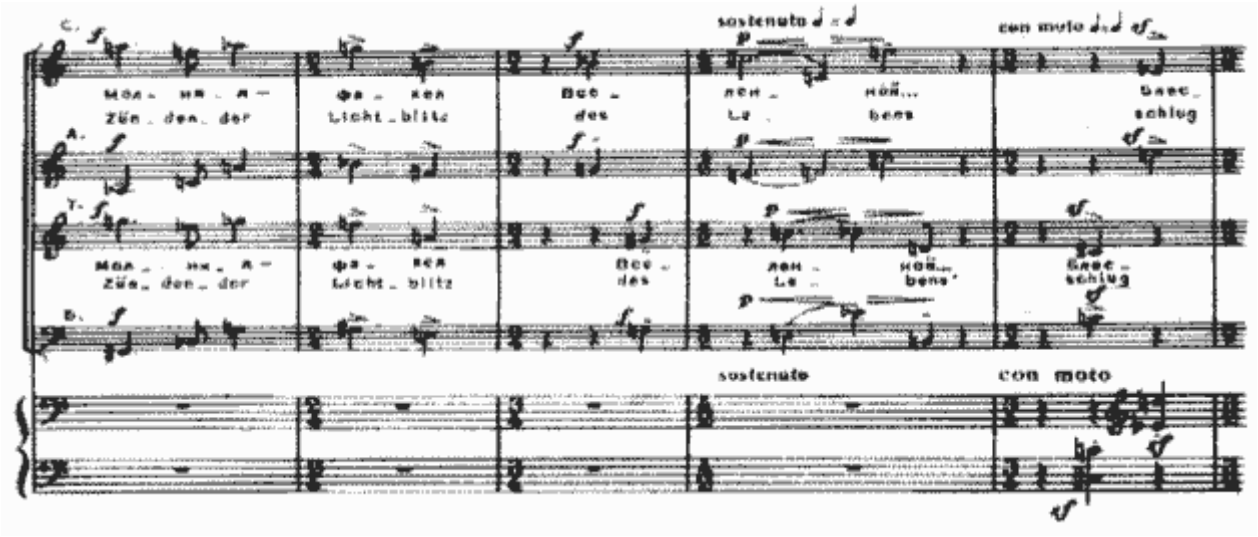


У сучасних партитурах композиторами дуже часто не виставляються ключові знаки. Пов'язано це в першу чергу з дуже інтенсивною модуляцією або ж функціональною невизначеністю гармонійної мови. І в тому і в іншому випадках важливо визначити тонально стійкі фрагменти і, відштовхуючись від них, скласти тональний план.

Слідує, проте, пам'ятати, що не всякий сучасний твір написаний в тональній системі, Часто композитори використовують атональні способи організації матеріалу, їх основа ладу вимагає іншого виду аналізу, ніж традиційний. Наприклад, композитори так званої нововенской школи Шенберг, Веберн і Берг замість ладу і тональності застосовували у своїх творах дванадцятитонову серію [Дванадцятитонова серія - ряд з 12 звуків різної висоти, жоден з яких не може бути повторений, перш ніж не прозвучать інші звуки серії.

Детальніше за см в книзі: Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці XX століття. М., 1976.], що є початковим матеріалом і для гармонійної вертикалі і для мелодійних ліній.

Пример 4. А. Веберн. "Кантата № 1"



4. Особливості гармонійної мови

Методика гармонійного аналізу хорової партитури представляється нам в наступній послідовності.

Приступати до теоретичного вивчення твору слід лише після того, як воно пропрацювало в історико-естетичному плані. Отже, партитура сидить, що називається, у вухах і серці, а це надежнейший спосіб уберегтися від небезпеки відірватися від змісту в процесі гармонійного аналізу. Доцільно проглянути і прослухати акорд за акордом увесь твір.

Не можна гарантувати у кожному окремому випадку цікаві результати аналізу гармонії - не кожен твір досить оригінально відносно гармонійної мови, але "крупиці" напевно будуть виявлені. Іноді це який-небудь складний гармонійний оборот або модуляція. Неточно зафіксовані слухом, при найближчому розгляді вони можуть виявитися дуже важливими елементами форми, а, отже, уточнюють і художній зміст твору.

Іноді це особливо виразний, формотворний каданс, гармонійний акцент або поліфункціональне співзвуччя.

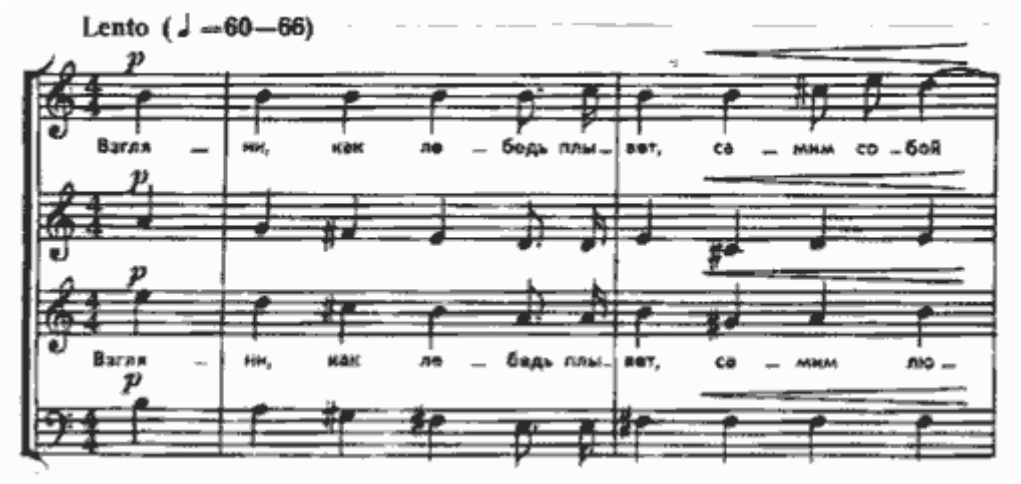
Такий цілеспрямований аналіз допоможе виявити найбільш "гармонійні" епізоди партитури, де перше слово належить гармонії і, навпаки, - більше нейтральні в гармонійному відношенні розділи, де вона лише супроводжує мелодію або підтримує контрапунктичний розвиток.

Як вже говорилося, велике значення гармонії у формоутворенні, тому структурний аналіз твору завжди тісно пов'язаний з вивченням гармонійного плану. Аналіз гармонії допомагає виявити функціональне значення тих або інших її елементів. Наприклад, тривале нагнітання домінантової гармонії дуже динамизирует виклад, посилює інтенсивність розвитку в завершальних розділах, а тонічний органний пункт, навпаки, дає відчуття заспокоєності і стійкості.

Необхідно також приділити увагу колористичним можливостям гармонії. Особливо це стосується гармонії в хорових творах сучасних композиторів. У багатьох випадках тут не підходять ті методи аналізу, які застосовані до творів більше ранніх епох. У сучасній гармонії велику роль грають співзвуччя нетерцового будови, біфункціональні і поліфункціональні акорди, кластери[Кластер - співзвуччя, утворене зчепленням декількох великих і малих секунд].

Дуже часто гармонійна вертикаль в таких творах виникає внаслідок з'єднання декількох самостійних мелодійних ліній. Така, або як її ще називають, линеарная, гармонія характерна для партитур Пауля Хиндемита, Ігоря Стравінського, композиторів вже згадуваної нововенской школи.

Пример 5. П. Хиндемит. "Лебедь"



У усіх вищезгаданих випадках важливо з'ясувати особливості творчого методу композитора для знаходження правильного методу аналізу гармонійної мови твору.

5. Мелодійна і інтонаційна основа

При аналізі мелодії враховуються не лише зовнішні ознаки - співвідношення стрибків і плавного руху, поступальна хода і тривале перебування на одній висоті, розспів або уривчастість мелодійної лінії, але і внутрішні ознаки вираження музичного образу. Головне - це усвідомлення її образно-эмоциональ- ного сенсу, зважаючи на велику кількість затримань, наявність півтонових інтонацій, збільшених або зменшених інтервалів, оспівування звуків і ритмічне оформлення мелодії.

Дуже часто під мелодією помилково розуміють тільки верхній голос хорової партитури. Це не завжди вірно, оскільки верховенство не закріплене раз і назавжди за яким-небудь голосом, воно може передаватися від одного до іншого. Якщо ж твір написаний в поліфонічному стилі, то поняття мелодично головного голосу і зовсім стає зайвим.

Мелодія нерозривно пов'язана з інтонацією. Під музичною інтонацією розуміються невеликі частки мелодії, мелодійні обороти, що мають певну виразність. Як правило, говорити про той або інший характер інтонації можна лише в певних контекстах: темповому, метроритмическом, динамічному і так далі. Наприклад, кажучи про активний характер квартовой інтонації, як правило, мають на увазі, що інтервал висхідної кварти ясно виділений, спрямований від домінанти до тоніки і від затакту до сильної долі.

Як і окрема інтонація, мелодія є єдністю різних сторін. Залежно від їх поєднання можна говорити про ліричну, драматичну, мужню, елегійну і інших типах мелодії.

При аналізі мелодії розгляд її сторони ладу істотний у багатьох відношеннях. Із стороною ладу дуже часто пов'язані риси національної своєрідності мелодії. Не менш важливий аналіз сторони ладу мелодії для з'ясування безпосереднього виразного характеру мелодії, її емоційного ладу.

Окрім основи ладу мелодії необхідно проаналізувати мелодійну лінію або мелодійний малюнок, тобто сукупність рухів мелодії вгору, вниз, на одній висоті. Найважливіші види мелодійного малюнка наступні: повторність звуку, оспівування звуку, висхідний або низхідний рух, поступенное або стрибкоподібний рух, широкий або вузький діапазон, повторення відрізку мелодії, що варіює.

6. Метроритмічні особливості

Значення метроритма як виразного музичного засобу виключно велике. У нім проявляються тимчасові " е властивості музики.

Подібно до того, як музично-висотні співвідношення мають основу ладу, музично-ритмічні співвідношення розвиваються на основі метра. Метр - послідовне чергування сильних і слабких доль в ритмічному русі. Сильна доля утворює метричний акцент, за допомогою якого музичний твір ділиться на такти. Метри бувають прості; двох- і тридольні, з однією сильною долею в такті, і складні, такі, що складаються з декількох неоднорідних простих.

Не можна плутати метр з розміром, оскільки розмір - цей вираз метра числом конкретних ритмічних одиниць - рахункових доль. Дуже часто виникає ситуація коли, наприклад, дводольний метр виражений розміром 5/8, 6/8 в помірному темпі або 5/4, 6/4 в швидкому темпі. Аналогічно і тридольний метр може проявлятися в розмірах 7/8, 8/8, 9/8 і так далі У усіх вищезгаданих випадках важливо з'ясувати особливості творчого методу композитора для знаходження правильного методу аналізу гармонійної мови твору.

5. Мелодійна і інтонаційна основа

При аналізі мелодії враховуються не лише зовнішні ознаки - співвідношення стрибків і плавного руху, поступальна хода і тривале перебування на одній висоті, розспів або уривчастість мелодійної лінії, але і внутрішні ознаки вираження музичного образу. Головне - це усвідомлення її образно-эмоциональ- ного сенсу, зважаючи на велику кількість затримань, наявність півтонових інтонацій, збільшених або зменшених інтервалів, оспівування звуків і ритмічне оформлення мелодії.

Дуже часто під мелодією помилково розуміють тільки верхній голос хорової партитури. Це не завжди вірно, оскільки верховенство не закріплене раз і назавжди за яким-небудь голосом, воно може передаватися від одного до іншого. Якщо ж твір написаний в поліфонічному стилі, то поняття мелодично головного голосу і зовсім стає зайвим.

Мелодія нерозривно пов'язана з інтонацією. Під музичною інтонацією розуміються невеликі частки мелодії, мелодійні обороти, що мають певну виразність. Як правило, говорити про той або інший характер інтонації можна лише в певних контекстах: темповому, метроритмическом, динамічному і так далі. Наприклад, кажучи про активний характер квартовой інтонації, як правило, мають на увазі, що інтервал висхідної кварти ясно виділений, спрямований від домінанти до тоніки і від затакту до сильної долі.

Як і окрема інтонація, мелодія є єдністю різних сторін. Залежно від їх поєднання можна говорити про ліричну, драматичну, мужню, елегійну і інших типах мелодії.

При аналізі мелодії розгляд її сторони ладу істотний у багатьох відношеннях. Із стороною ладу дуже часто пов'язані риси національної своєрідності мелодії. Не менш важливий аналіз сторони ладу мелодії для з'ясування безпосереднього виразного характеру мелодії, її емоційного ладу.

Окрім основи ладу мелодії необхідно проаналізувати мелодійну лінію або мелодійний малюнок, тобто сукупність рухів мелодії вгору, вниз, на одній висоті. Найважливіші види мелодійного малюнка наступні: повторність звуку, оспівування звуку, висхідний або низхідний рух, поступенное або стрибкоподібний рух, широкий або вузький діапазон, повторення відрізку мелодії, що варіює.

6. Метроритмические особливості

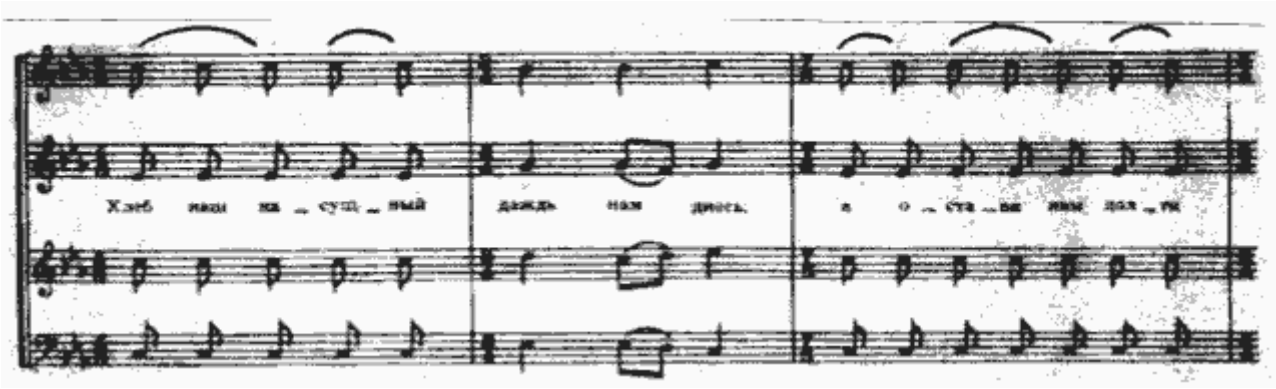
Значення метроритма як виразного музичного засобу виключно велике. У нім проявляються тимчасові " е властивості музики.

Подібно до того, як музично-висотні співвідношення мають основу ладу, музично-ритмічні співвідношення розвиваються на основі метра. Метр - послідовне чергування сильних і слабких доль в ритмічному русі. Сильна доля

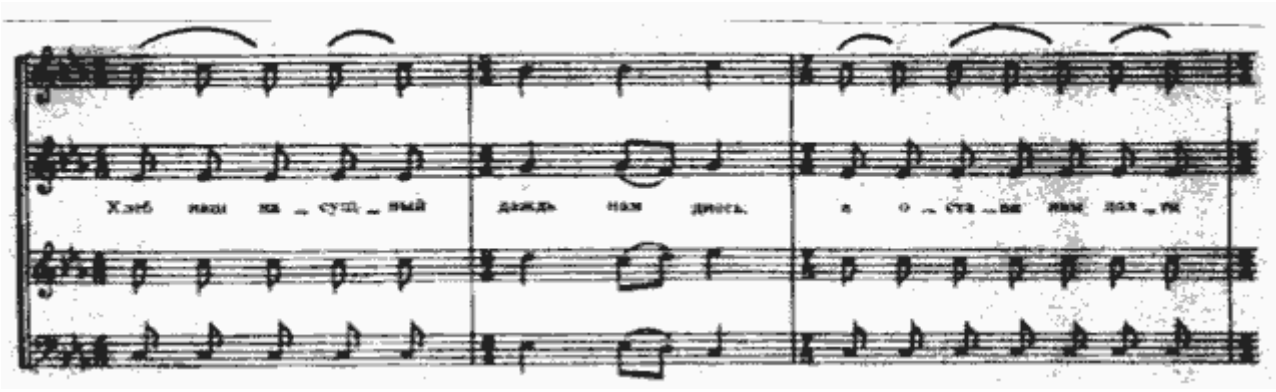
утворює метричний акцент, за допомогою якого музичний твір ділиться на такти. Метри бувають прості; двох- і тридольні, з однією сильною долею в такті, і складні, такі, що складаються з декількох неоднорідних простих.

Не можна плутати метр з розміром, оскільки розмір - цей вираз метра числом конкретних ритмічних одиниць - рахункових доль. Дуже часто виникає ситуація коли, наприклад, дводольний метр виражений розміром 5/8, 6/8 в помірному темпі або 5/4, 6/4 в швидкому темпі. Аналогічно і тридольний метр може проявлятися в розмірах 7/8, 8/8, 9/8 і так далі

Пример 6. И. Стравинский. "Отче наш"



Пример 6. И. Стравинский. "Отче наш"



Для того, щоб визначити, який в цьому творі метр, і, отже, правильно вибрати відповідну диригентську схему, необхідно шляхом метричного аналізу поетичного тексту і ритмічної організації твору визначити наявність сильних і

слабких доль в такті. Якщо ж в партитурі відсутні ділення на такти, як, наприклад, в повсякденних співах православної церкви, необхідно самостійно визначити їх метричну структуру на основі текстової організації музичного матюкала.

Ритм, як виразний засіб, пов'язаний з метричною організацією музики, є організація звуків по їх тривалості. Проста і найпоширеніша закономірність спільної дії метра і ритму полягає в їх паралелізмі. Це означає, що наголошені звуки бувають по перевазі довгими, а ненаголошені - короткими.

7. Темп і агогічні відхилення

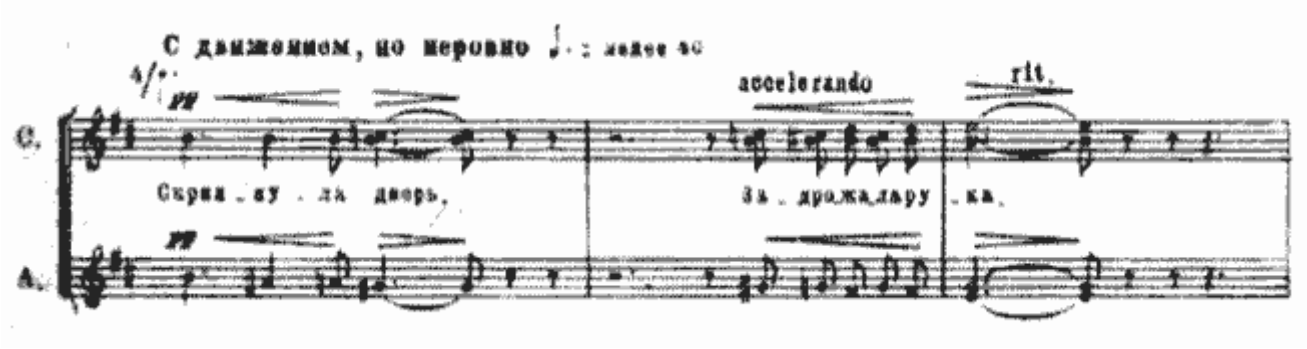
Виразні властивості метроритма тісно пов'язані з темпом. Значення темпу дуже велике, оскільки характеру кожного музичного образу відповідає більш менш певна швидкість руху. Дуже часто для визначення темпу твору композитор виставляє позначення метронома, наприклад: 1/8 = 120. Як правило, вказана автором рахункова доля відповідає метричною і допомагає вірному знаходженню необхідної в цьому творі диригентської схеми.

А як поступати у тому випадку, коли замість метронома вказаний лише характер темпу : Allegro, Adagio і так далі?

По-перше, необхідно перевести темпові вказівки. По-друге, пам'ятати, що в кожну музичну епоху відчуття темпу було різним. Третє: існують певні традиції виконання того або іншого твору, вони торкаються у тому числі і його темпу. Отже, приступаючи до розучування партитури, диригентові (а в нашому випадку, студентові) необхідно ретельно досліджувати усі можливі джерела необхідної інформації.

Окрім основного темпу і його змін в кожному творі існують так звані агогические зміни темпу. Це короткочасні, як правило, в масштабах такту або фрази, прискорення або уповільнення у рамках основного темпу.

Пример 7. Г. Свиридов. "Ночные облака".



Іноді агогические зміни темпу регулюються спеціальними вказівками: a piacere - вільно, stretto - стискуючи, ritenuto - уповільнюючи і так далі. Велике значення для виразного виконання має також фермата. В більшості випадків фермата знаходиться у кінці твору або завершує частину його, але можливе її вживання і в середині музичного твору, тим самим підкреслюється особливе значення цих місць.

Існуюча думка, що фермата збільшує тривалість ноти або паузи удвічі, вірно лише по відношенню до доклассической музики. У пізніших творах фермату - це знак продовження звуку або паузи на невизначений час, що підказав музичним чуттям виконавця.

8. Динамічні відтінки

Динамічні відтінки - поняття, що стосується сили звучання. Позначення динамічних відтінків, що проставляються автором в партитурі, є тим основним матеріалом, на основі якого необхідно аналізувати динамічну структуру твору.

У основі динамічних позначень лежать два головні термін-поняття: piano і forte. На основі цих двох понять виникають різновиди, що означають ту або іншу силу звучання, наприклад, pianissimo. У досягненні найтихішого і, навпаки, найгучнішого звучання часто проставляються позначення трьома, чотирма і навіть більше, буквами.

Для позначення поступового посилення або зменшення сили звучання існують два основні терміни: crescendo і diminuendo. На коротших відрізках музики, окремих фразах або тактах, зазвичай застосовуються графічні позначення посилення або скорочення звучності - "вилки", що розширюються і

звужуються. Подібні позначення показують не лише характер зміни динаміки, але і його межі.

Окрім вказаних видів динамічних відтінків, що поширюються на більш менш тривалий відрізок музики, в хорових партитурах вживаються і інші, дія яких відноситься лише до тієї ноти, над якою вони проставлені. Це різного роду акценти і позначення раптової зміни сили звуку, наприклад, sf, fp.

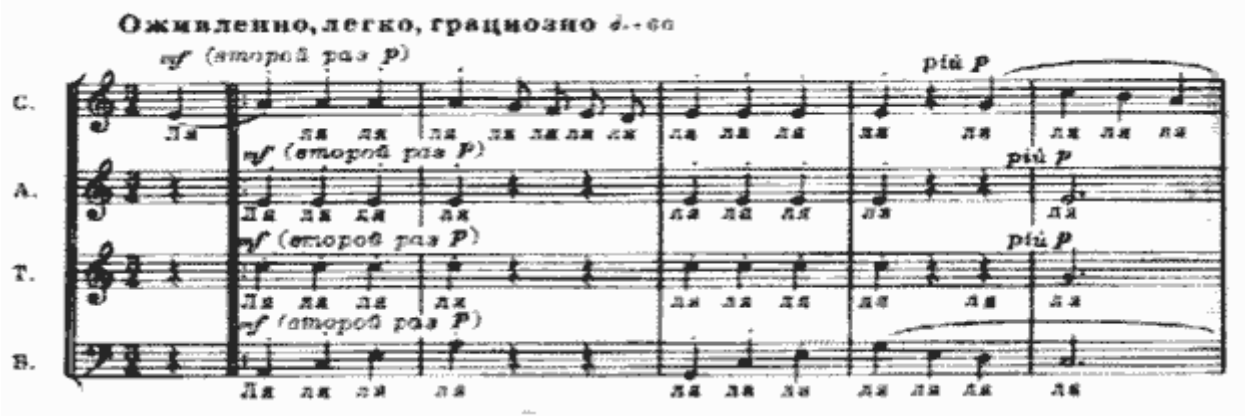
Зазвичай композитор вказує тільки загальний нюанс. З'ясування усього, що написано "між рядків", розробка динамічної лінії в усіх її подробицях - усе це є матеріалом для творчості диригента. Грунтуючись на вдумливому аналізі хорової партитури, що враховує стильові особливості твору, він повинен знайти вірне нюансування, витікаюче із змісту музики. Детальна розмова про це - в розділі "Виконавський аналіз".

9. Фактурні особливості твору і його музичний склад

Аналіз музично-теоретичних особливостей хорової партитури включає і аналіз фактури твору. Як і ритм, фактура часто несе в собі ознаки жанру в музиці. А це багато в чому сприяє образному розумінню твору.

Не слід змішувати поняття фактури і музичного складу. Фактура є організацією твору по вертикалі і включає і гармонію, і поліфонію, що розглядаються з боку реально звучних шарів музичної тканини. Характеристика фактури може даватися в самих різних планах: говорять про фактуру складній і простій, щільній, густій, прозорій і так далі. Буває фактура, типова для того або іншого жанру, : вальсовая, хоральна, маршева. Такі, наприклад, форми акомпанементу в деяких танцях або вокальних жанрах.

Пример 8. Г. Свиридов. "Старинный танец".

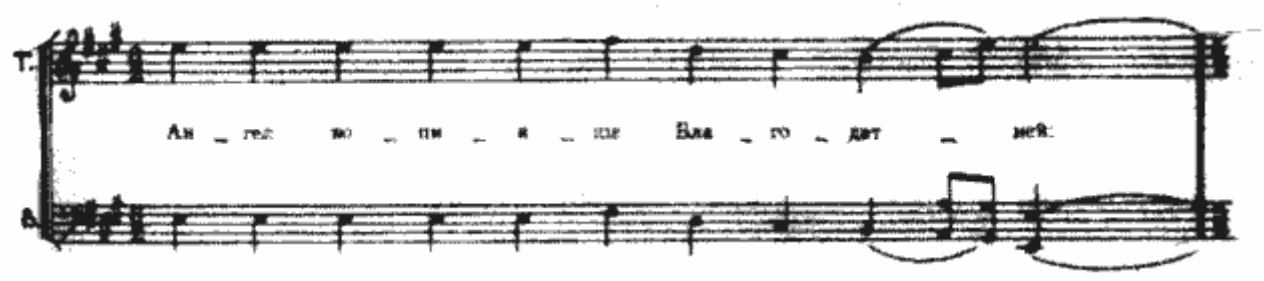


Зміна фактури в музичних творах, у тому числі і хорових, відбувається, як правило, на межах частин, що багато в чому визначає формотворне значення фактури.

Музичний склад являється, у свою чергу, одній із складових поняття фактура. Музичний склад визначає специфіку розгортання голосів в горизонтальній і вертикальній організації твору. Ось деякі з видів музичного складу.

Одноголоссі свойственен монодичний склад. Для нього характерний унісонний або октавний виклад музичного матеріалу. Виклад в усіх партіях однієї і тієї ж мелодії призводить до відомої фактурною одноплановости, тому такий склад використовується в основному епізодично. Виняток становлять архаїчні мелодії григоріанського хоралу або виконання знаменных православних співів, де цей тип викладу є ведучим.

Пример 9. М. Мусоргский. "Ангел вопияше"

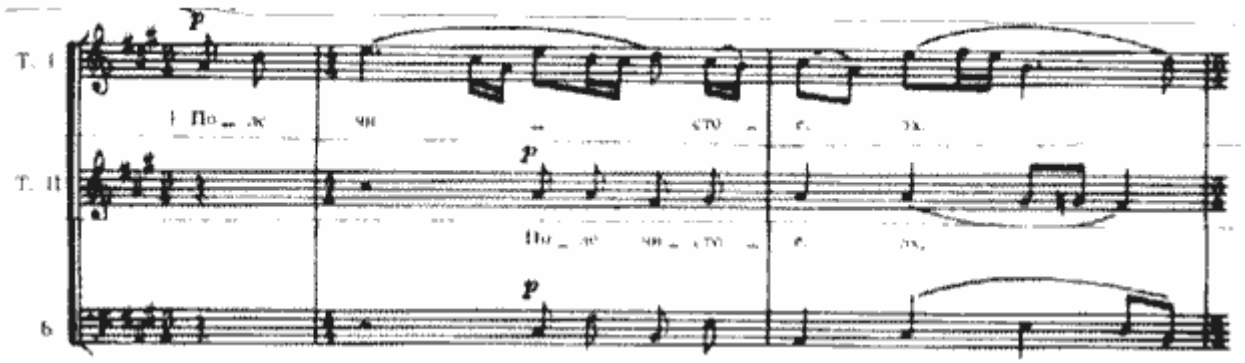


Багатоголоса фактура буває поліфонічною і гомофонно-гармонійною. Поліфонічний склад утворюється при одночасному звучанні двох або більше мелодійних ліній. Існують три види поліфонічного складу - імітаційна поліфонія, контрастна і підголосок.

Склад підголоска - це тип поліфонії, в якому основна мелодія супроводжується додатковими голосами - підголосками, що нерідко як би варіюють основний голос. Типові зразки такого складу - обробки російських ліричних пісень. Багатоголоса фактура буває поліфонічною і гомофонно-гармонійною. Поліфонічний склад утворюється при одночасному звучанні двох або більше мелодійних ліній. Існують три види поліфонічного складу - імітаційна поліфонія, контрастна і підголосок.

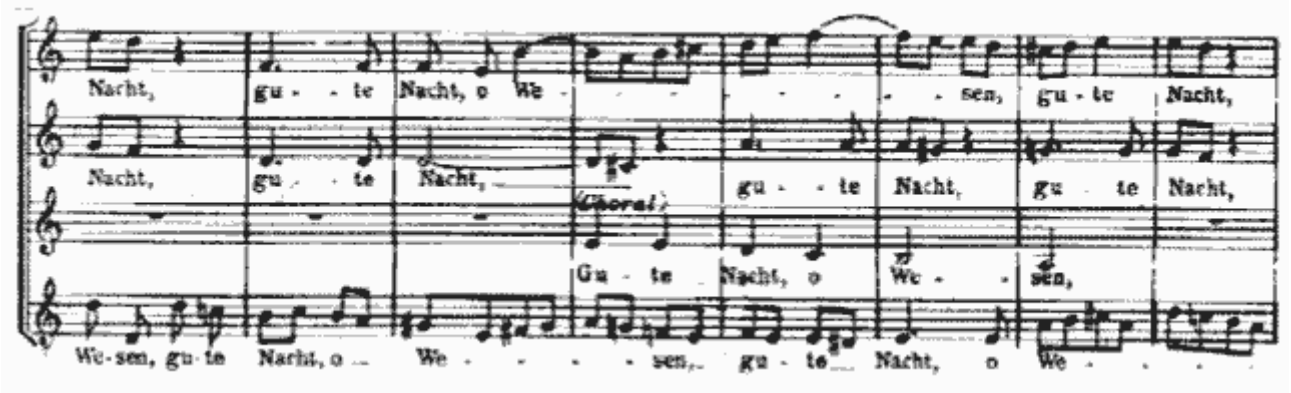
Склад підголоска - це тип поліфонії, в якому основна мелодія супроводжується додатковими голосами - підголосками, що нерідко як би варіюють основний голос. Типові зразки такого складу - обробки російських ліричних пісень.

Пример 10. Р.н.п. в обр. А. Лядова "Поле чистое"



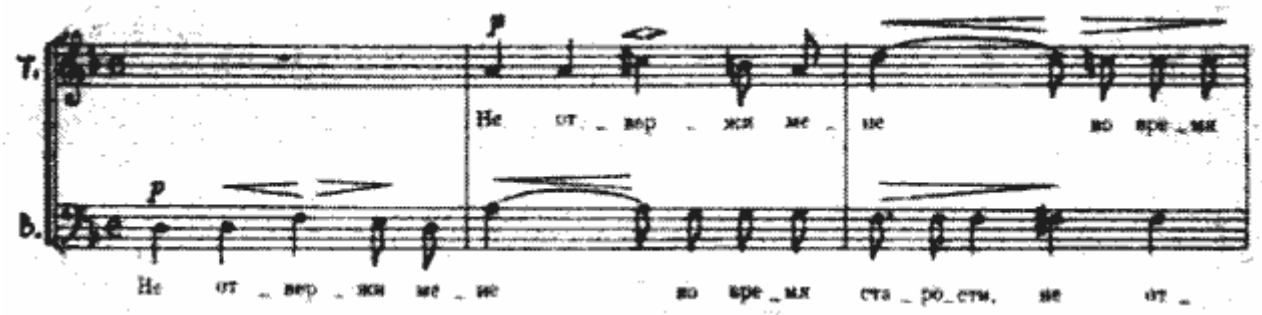
Контрастна поліфонія утворюється при одночасному звучанні різних мелодій. Зразком такого складу може служити жанр мотету.

Пример 11. И. С. Бах. "Jesu, meine Freude"



Принцип імітаційної поліфонії полягає в неодночасному, послідовному вступі голосів, що проводять одну і ту ж мелодію або її близькі варіанти. Це канони, фуги, фугато.

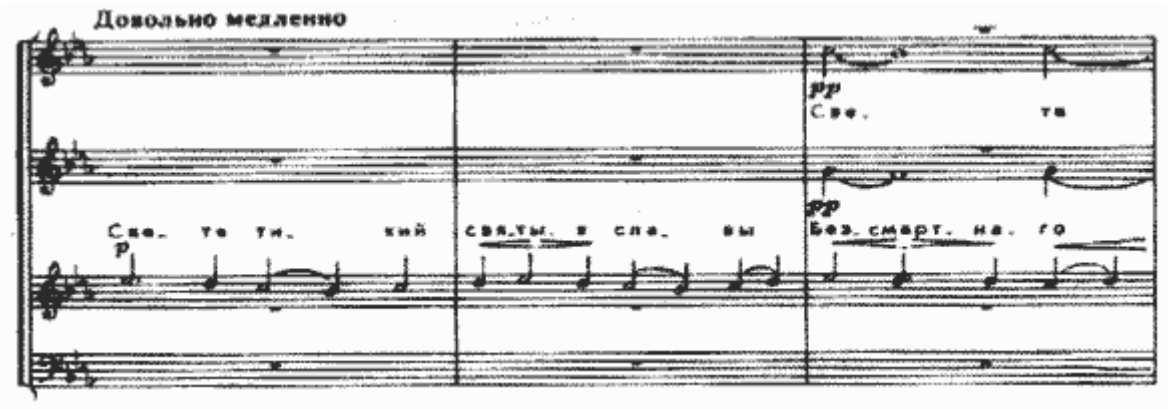
Пример 12. М. Березовский. "Не отвержи мене во время старости"



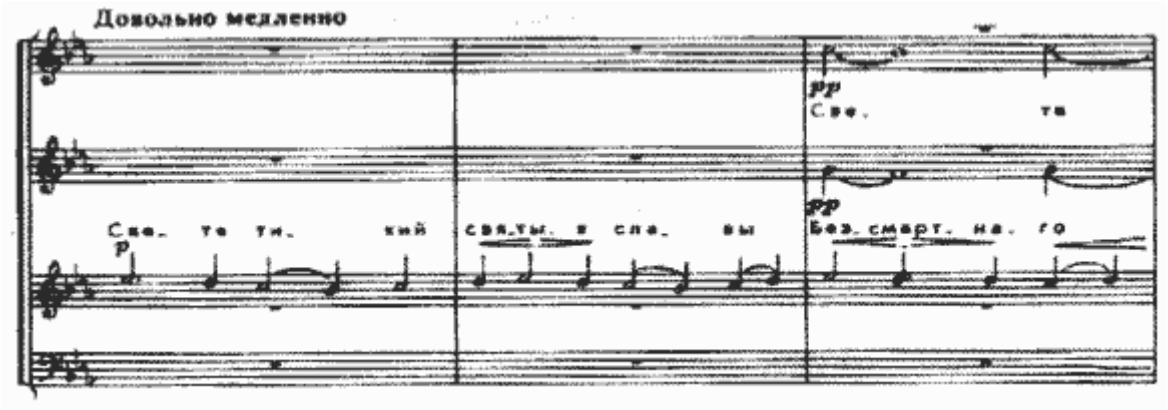
У гомофонно-гармонійному складі рух голосів підпорядкований зміні гармонії і мелодійні лінії кожної хорової партії взаємозв'язані логікою функціональних стосунків. Якщо при поліфонічному складі усі голоси в принципі рівноправні, то в гомофонно-гармонійному вони розрізняються за своїм значенням. Так головний (чи мелодійний) голос протиставляється басовому і гармонійним голосам. При цьому головним голосом може виступати будь-який з чотирьох хорових голосів.

Так само і акомпануючі функції можуть виконуватися будь-якими з'єднаннями інших партій.

Пример 13. С. Рахманинов. "Свете тихий"



Пример 13. С. Рахманинов. "Свете тихий"



У XX столітті виникли нові різновиди музичних складів. Сонорний [Сонористика - один з методів твору в музиці XX століття, заснований на операції тембро-красочными звучностями. У нім має провідне значення загальне враження звукової фарби, а не окремих тонів і інтервалів як в тональній музиці] - формально багатоголосий, але, по суті, що складається з єдиної лінії нероздільних, таких, що мають тільки барвисто-темброве значення звучностей. У пуантилистическом [Пуантилізм (від французького point - точка) - метод сучасної композиції.

Музична тканина в нім створюється не з'єднанням мелодійних ліній або акордів, а із звуків, розділених паузами або скачками] складі окремі звуки або мотиви, що знаходяться в різних регістрах і голосах, утворюють мелодію, що передається з одного голосу до іншого.

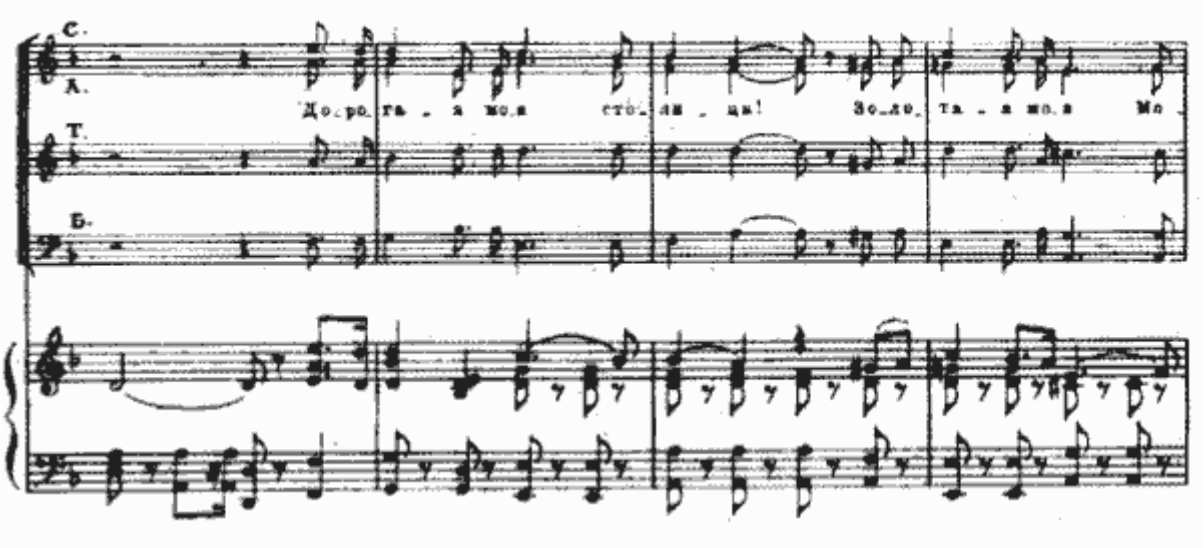
Різні види музичних складів на практиці, як правило, змішуються. Якості поліфонічного і гомофонно-гармонійного складу можуть існувати в послідовності і одночасно. Виявлення цих якостей потрібне диригентові для розуміння логіки розвитку музичного матеріалу.

10. Співвідношення хорової партитури і супроводу

Існує два способи хорового виконання - спів без супроводу і спів з супроводом. Акомпанемент значно полегшує хору інтонацію, підтримує правильний темп, ритм. Але головне призначення супроводу не в цьому. Інструментальна партія в творі є одним з найважливіших засобів музичної виразності. Комбінування прийомів хорового листа з використанням інструментальних тембрових фарб значно розширює звукову палітру композитора.

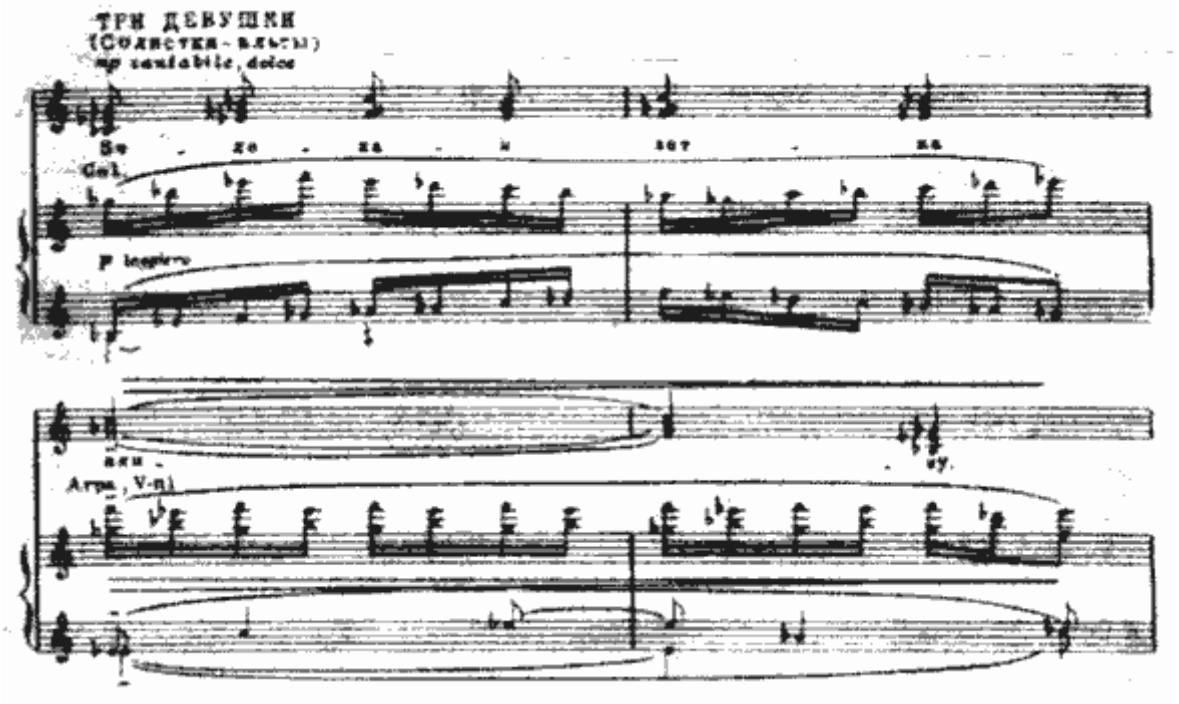
Співвідношення хору і супроводу може бути різним. Дуже часто хорова партія нота в ноту дублюється інструментальною партією або ж супровід є простим акомпанементом, як в більшості масових пісень.

Пример 14. И. Дунаевский. "Моя Москва"



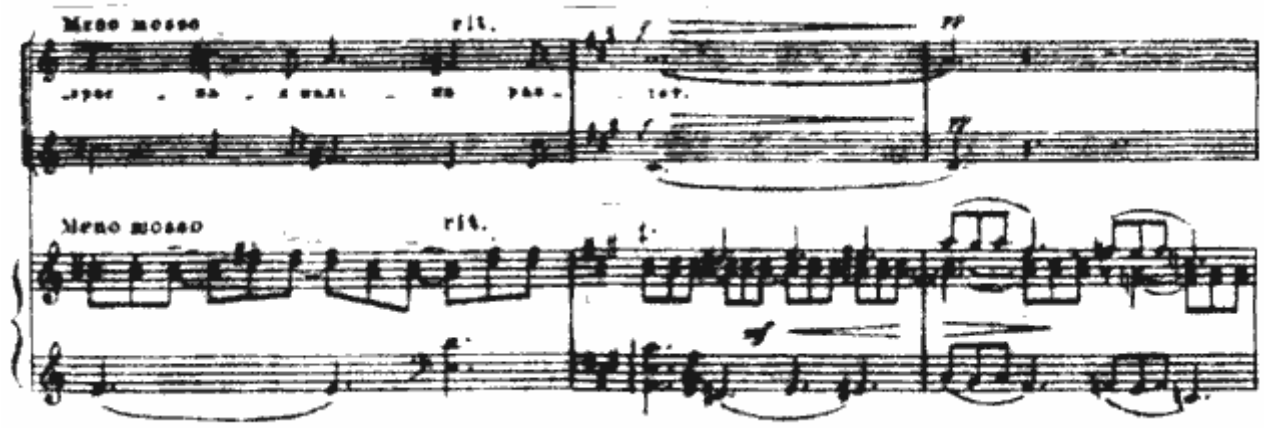
В деяких випадках хор і супровід рівні, їх фактурне і мелодійне рішення не дозволяє виділити що-небудь одне за рахунок іншого. Прикладом такого роду хорової музики можуть служити кантатно-ораториальные твори.

Пример 15. Р. Щедрин. "Маленькая кантата" из оп. "Не только любовь"



Іноді інструментальний супровід виконує головну функцію, а хор відходить на другий план. Дуже часто така ситуація виникає в кодових розділах творів, коли хорова партія зупиняється на довго звучній ноті, а в інструментальній партії в цей же час відбувається стрімкий рух до завершального акорду.

Пример 16. С. Рахманинов. "Сосна"



Залежно від обраної композитором ситуації повинне передбачатися і співвідношення звучності того і іншого виконавського колективу. Варто також звернути увагу на розподіл тематичного матеріалу між хором і супроводом. Не рідко, особливо в музиці фугатного складу, проведення головного тематичного матеріалу можуть проходити по черзі і в хорі, і в оркестрі.

Рельєфність його подачі диригентом багато в чому залежить від правильного розподілу при виконанні уваги між головними і другорядними фрагментами партитури.

11. Зв'язок музики і поетичного тексту

Літературна мова об'єднує окремі слова в більші одиниці в пропозиції, усередині яких можливі ділення на дрібніші складові, що мають самостійне мовне оформлення. По аналогії з цим і в музиці існують подібні структурні ділення.

Літературні і музичні структури в хорових і вокальних творах взаємодіють по-різному. Взаємодія може бути повною і неповною. У першому випадку віршовані і музичні фрази повністю співпадають, а в другому можливі різні структурні неспівпадання.

Розглянемо обидва варіанти. Відомо, що на один склад тексту може доводитися різна кількість звуків мелодії. Просте співвідношення, коли на кожен склад доводиться один звук. Співвідношення це застосовується в різних випадках. Передусім, воно щонайближче стоїть до звичайної мови і тому знаходить собі місце в хорових речитативах, в масових піснях і взагалі хорах з яскраво вираженим моторним і танцювальним елементом. Залежно від обраної композитором ситуації повинне передбачатися і співвідношення звучності того і іншого виконавського колективу. Варто також звернути увагу на розподіл тематичного матеріалу між хором і супроводом. Не рідко, особливо в музиці фугатного складу, проведення головного тематичного матеріалу можуть проходити по черзі і в хорі, і в оркестрі.

Рельєфність його подачі диригентом багато в чому залежить від правильного розподілу при виконанні уваги між головними і другорядними фрагментами партитури.

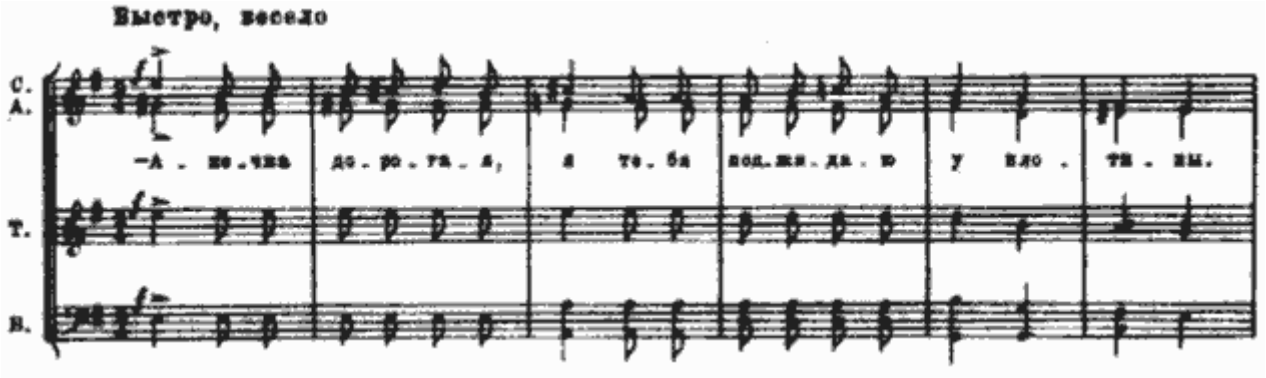
11. Зв'язок музики і поетичного тексту

Літературна мова об'єднує окремі слова в більші одиниці в пропозиції, усередині яких можливі ділення на дрібніші складові, що мають самостійне мовне оформлення. По аналогії з цим і в музиці існують подібні структурні ділення.

Літературні і музичні структури в хорових і вокальних творах взаємодіють по-різному. Взаємодія може бути повною і неповною. У першому випадку віршовані і музичні фрази повністю співпадають, а в другому можливі різні структурні неспівпадання.

Розглянемо обидва варіанти. Відомо, що на один склад тексту може доводитися різна кількість звуків мелодії. Просте співвідношення, коли на кожен склад доводиться один звук. Співвідношення це застосовується в різних випадках. Передусім, воно щонайближче стоїть до звичайної мови і тому знаходить собі місце в хорових речитативах, в масових піснях і взагалі хорах з яскраво вираженим моторним і танцювальним елементом.

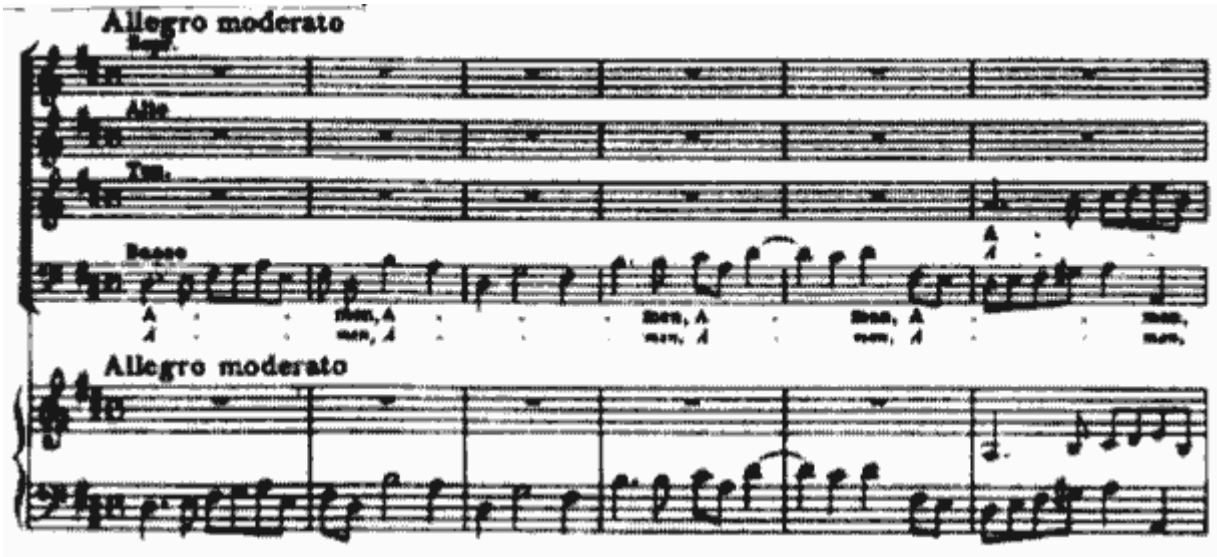
Пример 17. Чешская н.п. в обр. Я. Малат. "Анечка-мельничиха"



Навпаки, в мелодіях ліричного характеру, в творах з повільним, поступовим розкриттям тексту і розвитком дії часто зустрічаються склади, на які доводиться по декілька звуків. Це особливо характерно для хорових обробок російських протяжних або ліричних пісень. З іншого боку, в творах культового характеру західноєвропейських композиторів також дуже часто

існують цілі фрагменти і навіть частини, де в якості тексту служить одне слово або словосполучення : Amen, Alleluia, Kyrie eleison і так далі

Пример 18. Г.Ф. Гендель. "Мессия"



Подібно до музичних, і в поетичних структурах існують паузи. У разі збігу чисто музичного розчленовування мелодії з її словесним розчленовуванням (що характерно, зокрема, для народних пісень) створюється виразна цезурность. Але дуже часто ці два види розчленовування не співпадають. Причому музичне може не співпадати ні із словесним, ні з метричним розчленовуванням тексту. Як правило, подібного роду неспівпадання збільшують злиту мелодії, оскільки обидва названі типи розчленовування стають дещо умовними із-за своїх протиріч.

Необхідно пам'ятати, що в більшості випадків неспівпадання різних моментів музичного і поетичного синтаксису, обумовлено прагненням автора як можна повніше виразити той або інший художній образ. При цьому можливо, наприклад, неспівпадання ударних і ненаголошених доль в творах на фольклорні тексти або ж повну їх відсутність в творах на деяких мовах, приміром, на японському.

З'ясувати стилістичні особливості таких творів і уникнути спроб "поліпшення" авторського тексту - ось завдання, яке повинен ставити перед собою кожен диригент-хормейстер.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ

Вокально-хоровий аналіз є найбільш спеціальним розділом анотації. Його дані дозволяють співвіднести технічні вимоги цієї хорової партитури з реальними можливостями передбачуваного виконавчого складу. При цьому з'являється привід глибше проникнути в художні наміри автора. Вигадуючи, композитор враховує якість хорового звучання в тих або інших умовах і використовує його можливості в цілях досягнення художнього ефекту.

Якщо, наприклад, яка-небудь партія хору поміщається в особливі тесситурні умови або використовується неансамблирующий (з точки зору природного звучання) акорд, то це не завжди буває продиктовано тільки логікою музичного розвитку. Лише до кінця зрозумівши значення будь-якого прийому, можна оцінити і міру трудності його виконання.

Вокально-хоровий аналіз починається з характеристики типу і виду хору, з'ясування загального діапазону твору і діапазонів кожної хорової партії зокрема. Саме ці відомості дозволяють судити про відповідність цієї партитури можливостям того або іншого хорового колективу.

З'ясування тесситурних особливостей твору дає основу для розмови про наявність в нім ансамблирующих і неансамблирующих акордів.

Приступаючи до аналізу використання тембрових фарб і особливостей хорової "оркестровки" слід пам'ятати, що усім видам голосів у зв'язку з конкретними умовами їх використання властиві певні темброві якості, щільність і об'єм звучання.

Аналіз прийомів хорового листа тісно пов'язаний з попередньою частиною анотації. Насправді, якщо, розбираючи хорову "оркестровку", слід говорити про використання тембрових фарб, то тут передусім про те, яким чином вони взаємодіють. Цей розділ пов'язаний також з аналізом фактурних особливостей хорового твору, оскільки саме з різних прийомів викладу музичного матеріалу і складається те, що називається фактурою.

Завершує вокально-хоровий аналіз опис способів хорового дихання застосовних в цьому творі. У усіх випадках необхідно обгрунтувати використання того або іншого виду дихання, необхідність його. Головним при

цьому повинна являтися логіка розвитку музичної і поетичної думки як у усього хору, так і в кожній з партій.

1. Тип і вид хору

Тип хору визначається залежно від того, які партії його складають. Хор, що складається з жіночих голосів, називається однорідним жіночим хором. Аналогічно - чоловічий хор називається однорідним чоловічим, а хор, що складається з хлопчиків і дівчаток, називається дитячим хором. Існує традиція виконання творів, написаних для дитячого хору, жіночим складом і навпаки. Визначити, який же в даному випадку тип хору припускає автор, у випадку якщо їм не вказані конкретні види голосів, можна виходячи з образного змісту твору.

Хор, що складається з чоловічих і жіночих голосів, називається змішаним хором. Різновидом його є хор, в якому партії жіночих голосів виконують хлопчики, нерідко його називають хором хлопчиків. Як правило, усі православні духовні співи, написані до початку XX століття, призначалися для виконання таким складом змішаного хору.

До типу змішаних хорів відносяться також неповні змішані хори. Неповні змішані хори - це такі хори, де відсутня яка-небудь одна з партій. Найчастіше це баси або тенора, рідше - які-небудь з жіночих голосів.

Кожному типу хору відповідають певні види хорів. Вид хору свідчить про кількість хорових партій, що входять до його складу, хори бувають одноголосні, двохголосні, триголосні, чотирьохголосі і так далі

Однорідні хори мають у своєму складі, як правило, дві основні партії (сопрано альти або тенора баси), отже, основний вид однорідного хору - двохголосний. Змішаний хор складається з чотирьох основних партій, і його найбільш характерний вид - чотирьохголосий.

Зменшення і збільшення числа реально звучних партій шляхом дублювання або, навпаки, розподілу може дати нові види хору. Наприклад: однорідний одноголосний хор, однорідний чотирьохголосий хор, змішаний восьмиголосный хор, змішаний одноголосний хор і так далі

Дублювання і розподіли можуть бути як постійні, так і тимчасові. Хорова партитура з нестабільною зміною кількості голосів матиме вигляд, званий епізодичним одно-, двух-, трьох-, восьмиголосием, з обов'язковою вказівкою стабільного числа голосів (наприклад, однорідний двохголосний жіночий хор з епізодичним трехголосием). При тимчасових розподілах, що позначаються іноді італійським словом divisi, виникаючі нові голоси мають, як правило, підпорядковане значення.

Окрім простих хорів існують також склади багатохорів, коли у виконанні творів одночасно беруть участь декілька хорів, що мають самостійні хорові партії. Такі партитури багатохорів особливо часто зустрічаються в оперній музиці.

У православній музичній практиці також існує традиція твору так званих антифонних [Антифонний спів (буквально - звук проти звуку) - тип виконання, при якому поперемінно звучать два хори, наприклад, лівий і правий кліроси в православній церкві] творів, при якій два хори співають, як би відповідаючи один одному. Такі склади називаються відповідно: подвійні, потрійні і так далі

2. Діапазон і тесситурные особливості твору

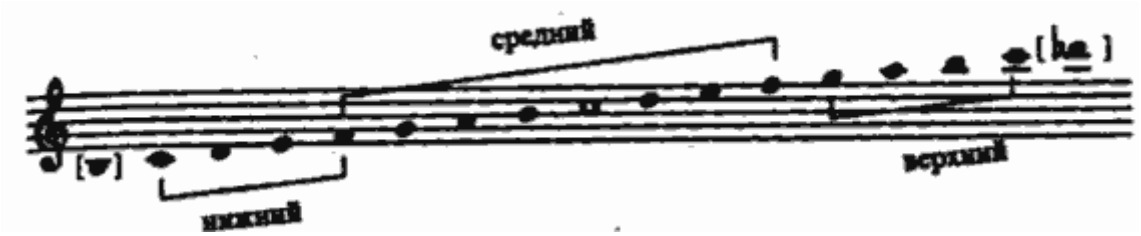
Після визначення типу і виду хору необхідно з'ясувати діапазон і тесситурные особливості хорових партій. Передусім визначається загальний діапазон хорової партитури. Для цього необхідно "виміряти" відстань між крайніми нижнім і верхнім звуками, що зустрічаються в цій партитурі. Для наочності можна відмітити їх на нотному стані таким чином:

Пример 19

Далі так само визначаються діапазони кожної хорової партії, що входить до складу партитури.

Поняття діапазону тісно пов'язане з поняттям теситури, найбільш використовуваній частині діапазону в цьому творі. Для оцінки теситури потрібне ретельне вивчення використання регістрових можливостей голосів в усіх партіях, упродовж усього твору. Теситура залежно від діапазону і регістрових особливостей конкретної партії може бути середня, висока або низька. Наприклад, регістри партії сопрано виглядатимуть так.

Пример 20



Аналогічно ній, з урахуванням особливостей вокальних діапазонів будуть розподілені регістри і в інших хорових партіях.

Теситуру можна назвати зручною, якщо висотне положення хорової партії відповідає вільному звучанню голосу. Якщо ж в процесі виконання голос тривалий час звучить в незручному регістрі, напружено, - теситура вважається незручною. Важко співати тривалий час у верхньому регістрі. У низькому регістрі технічні і динамічні можливості голосу істотно обмежені. В більшості випадків значні частини хорових партій поміщаються в середню, найбільш зручну для співу, теситуру.

Проте вищесказане не означає, що використання крайніх регістрів небажане і неправильно. Дуже часто саме таким способом композитор домагається необхідного йому тембрового виділення тієї або іншої партії, створення певного колориту.

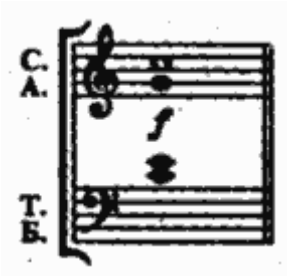
3. Співвідношення природного і штучного ансамблів

У вокально-хоровому аналізі виділяються два види ансамблів. Це так звані штучний і природний ансамблі. Річ у тому, що нерідко в хоровій партитурі зустрічається таке положення акорду, при якому тесситурные умови в різних партіях неоднакові, і тому досягти рівноваги звучання голосів буває дуже важко. Таке положення дістало назву штучного ансамблю.

При природному ансамблі характерні для нього однакові тесситурные умови в усіх голосах сприяють урівноваженості звучання, і в результаті від хормейстера не потрібно які-небудь додаткові зусилля із динамічного вирівнювання акорду.

Природний і штучний ансамблі тісно взаємозв'язані з іншим видом ансамблю - динамічним. Річ у тому, що тесситурные умови кожного голосу адекватні тому або іншому нюансу. Так, низька теситура відповідає нюансу piano, середня, - mezzo - forte, і висока відповідно - forte. Щоб навчитися визначати всякий акорд з точки зору природного або штучного ансамблю, необхідно ретельно проаналізувати його тесситурные складові.

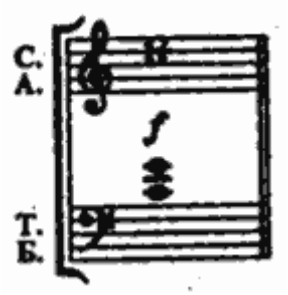
Пример 21



Цей акорд представляє собою вид штучного ансамблю, оскільки тесситурные умови чоловічого і жіночого хорів різні. Тенора і баси звучать у високій теситурі, тоді як сопрано і альти - в середній.

У іншому прикладі тесситурные умови у усіх партій однакові, усі знаходяться у своїх верхніх регістрах при загальному нюансі forte. У наявності приклад природного ансамблю.

Пример 22



Необхідно пам'ятати про те, що практично не зустрічається творів, цілком написаних в тому або іншому виді ансамблю. Як правило, можна говорити лише про переважання якого-небудь одного з них або ж вказувати зони застосування кожного. Дуже часто види ансамблю можуть мінятися на межах фраз, пропозицій або частин хорового твору.

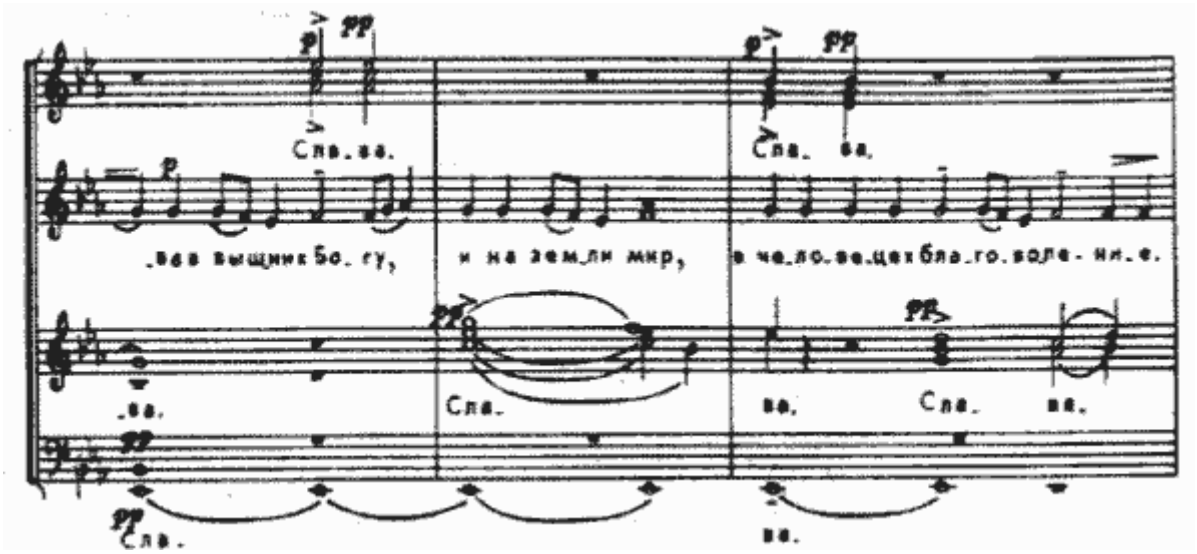
Що стосується поліфонічних творів, то в них, як правило, питання природного або штучного ансамблю не розглядаються, оскільки тесситурные невідповідності в них служать для більше рельєфної подачі тематичного матеріалу і виділення основних тим. Виняток становлять фрагменти, написані в акордовому складі.

4. Особливості використання тембрових фарб і хорова "оркестровка"

Композитори у своїх творчих пошуках прагнуть добитися таких тембрових фарб, які б якнайповніше, глибоко і цікаво виявили суть художніх образів. Завдання хорового диригента - зрозуміти, чому автором вибрані ті, а не інші темброві рішення. Від цього багато в чому залежить те, який звуковий вигляд матиме партитура, що вивчається з хором.

Наприклад: основний тематичний матеріал викладений автором в альтовій партії, а не у сопрано. Диригент не може не задатися питанням: "А чому"?. Справа ж в тому, що одні і ті ж звуки звучать з різною тембровою забарвленістю в партії сопрано і у альтів. Сопрано виконають тему світлішим звуком, альти ж, навпаки, нададуть звучанню темне забарвлення. Мабуть, в даному випадку цей тембр, на думку автора, найбільш образно відбиває зміст твору.

Пример 23. С. Рахманинов. "Славословие малое"



Слідує, проте, пам'ятати, що темброві особливості кожного голосу залежать від його конкретного використання в тій або іншій частині свого діапазону, а також від використовуваної при цьому сили звуку. Для з'ясування вказаних проблем є необхідність повернутися до попереднього розділу посібника, де йде розмова про тесситурных особливості кожної хорової партії.

Використання композитором тих або інших тембрів залежно від художніх причин називається хоровою "оркестровкою". Насправді, якщо провести аналогію із звичайною оркестровкою, то ми побачимо, як і там і тут композитори увесь час піклуються про оновлення темброві фарб. У оркестрі вони використовують струнні, духові, ударні і інші інструменти, в хорі ж до їх послуг тільки чотири хорові голоси в різних сполуках.

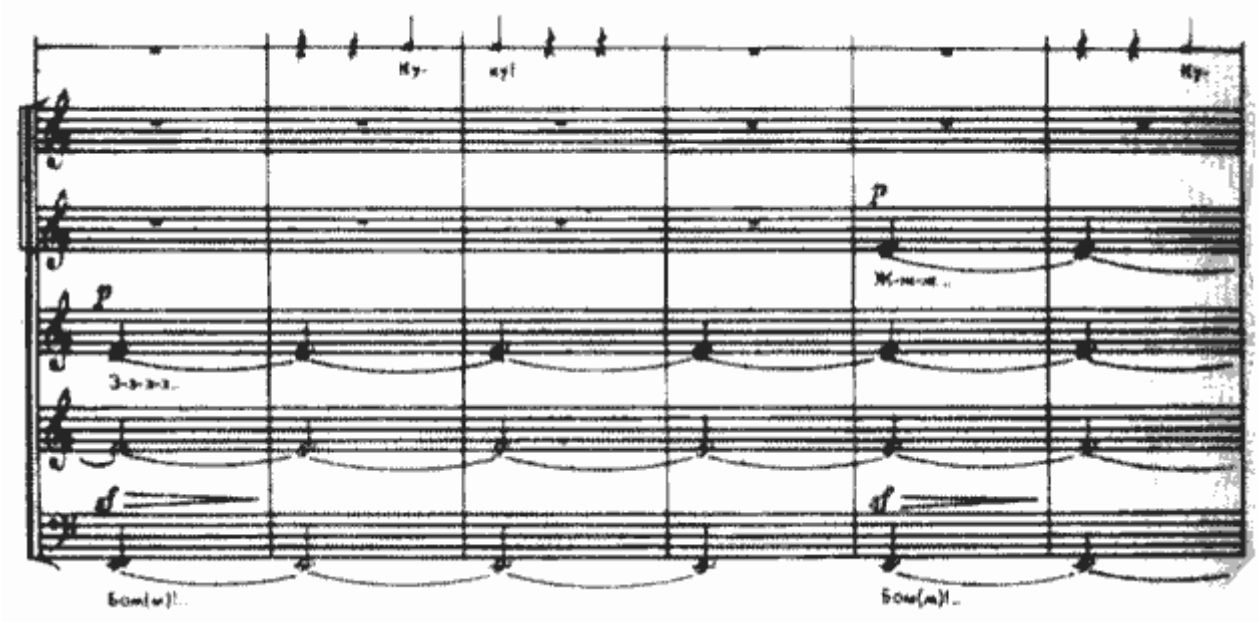
Тому той або інший фрагмент партитури може бути "оркестрований" однорідним або змішаним хором, їх перекличками, використанням виконуючих соло голосів, включеннями і виключеннями різних хорових партій і багатьма іншими тембровими поєднаннями голосів.

У хорових творах сучасних композиторів велике значення приділяється сонористической стороні партитури. Під сонористикой [Сонористика - один з методів твору в музиці XX століття, заснований на операції тембро-красочными

звучностями. У нім має провідне значення загальне враження звукової фарби, а не окремих тонів і інтервалів як в тональній музиці] зазвичай розуміють використання яких-небудь нетрадиційних видів тембровою складовою.

Приміром, дуже часто хоровими засобами імітується який-небудь інструмент або ж немузикальний звук : шум вітру, регіт, дзвін розбитого скла, удар дзвону та ін. Як правило, при цьому основна увага приділяється не звуковысотным, а тембровим характеристикам хорового звучання.

Пример 24. В. Гаврилин. "Страшенная баба"



Іноді сонорні елементи партитури взаємодіють з традиційними засобами художньої виразності, виростають з них або ж в них розчиняються.

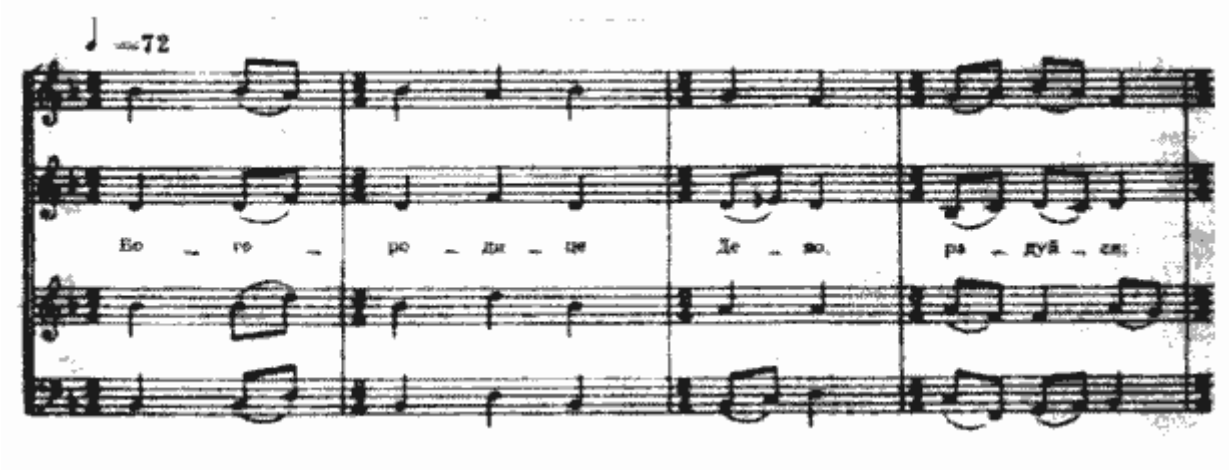
5. Прийоми хорового письма

Як вже відзначалося вище, прийоми хорового листа пов'язані з використанням хорових фарб. Зокрема, такі прийоми, як загальнохоровий виклад теми, дублювання, унісон, передача мелодії з однієї партії в іншу, зіставлення або відособлення хорових груп, по суті є прийомами хорової оркестровки і повинні розглядатися в попередньому розділі анотації. Тут же слід зупинитися на таких специфічних речах, як перехрещення голосів, накладення, оточення основної теми і хорова педаль.

Із з'єднанням голосів в гармонійній функції пов'язано тесситурное розташування хорових партій. У хорі можуть бути використаний три варіанти такого розташування.

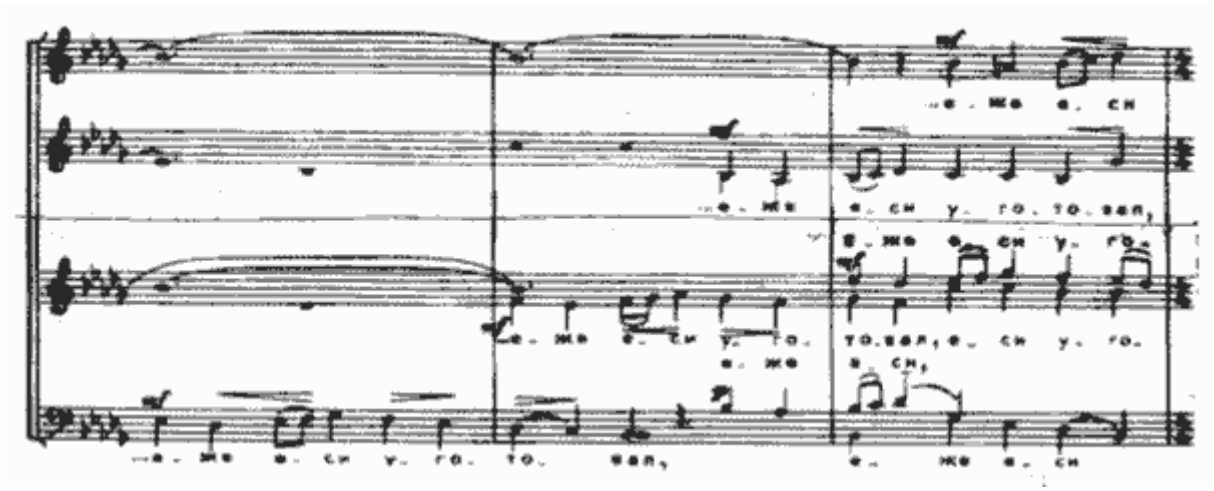
1. При нашаруванні порядок розташування голосів по вертикалі залежить від їх природного висотного співвідношення: сопрано, альти, тенора, баси. Це найбільш поширений варіант розташування.

Пример 25. И. Стравинский. "Богородице Дево, радуйся"



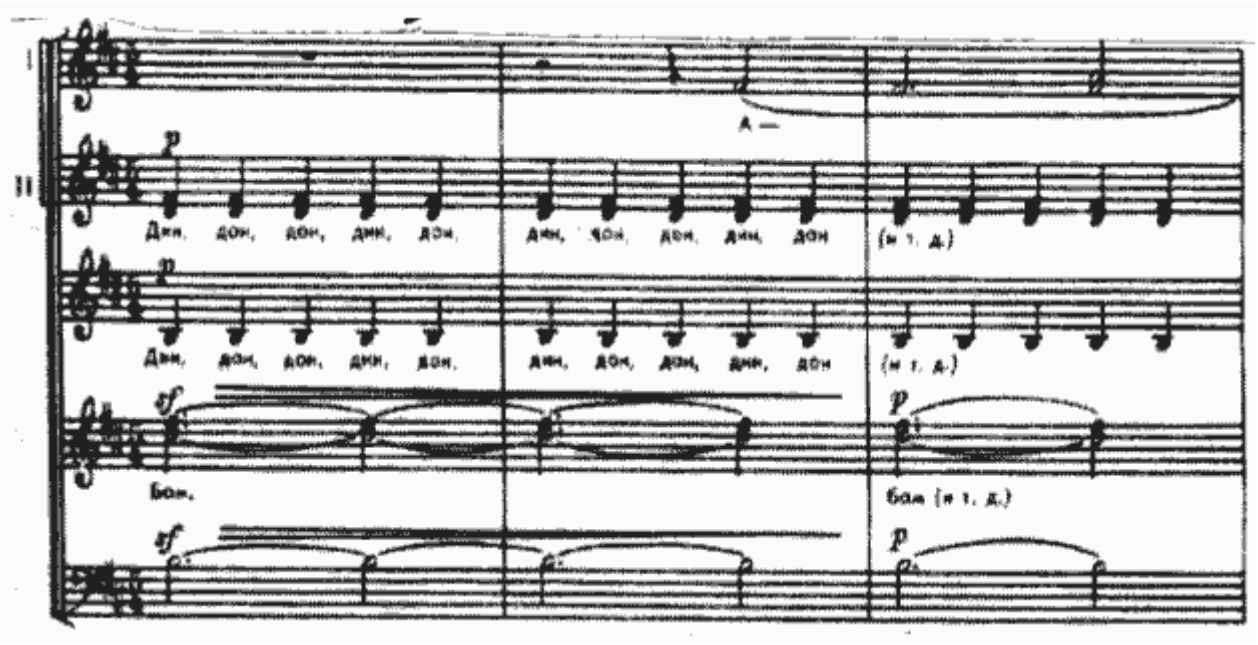
2. При перехрещенні партія нижча розташовується над вищою. Таке розташування пов'язане з особливостями голосоведення використовується, як правило, в музиці поліфонічного складу.

Пример 26. С. Рахманинов. "Ныне отпущаеши"



3. При оточенні голос одного тембру розташований між голосами іншого тембру (наприклад, тенора оточені жіночими голосами). Подібного роду поєднання можуть виникнути в нетрадиційних тембрових комбінаціях.

Пример 27. В. Гаврилин. "Вечерняя музыка"



Одним з прийомів хорового листа є хорова педаль. Зустрічаються одноголосні, двохголосні і більше багатоголосі хорові педалі. Одноголосна

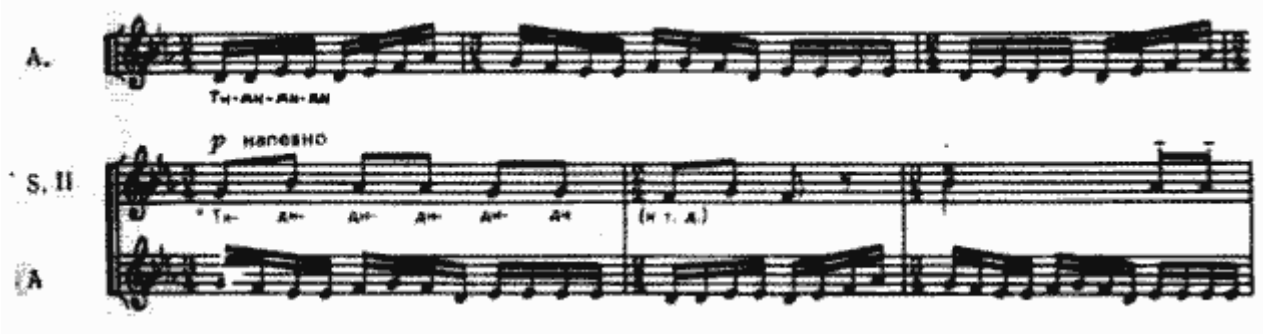
педаль у вигляді витриманого звуку може зустрічатися в будь-якому голосі хорової партитури. Особливості голосу і регістра, в якому звучить педальна нота, повідомляють різні відтінки звуковому колориту твору.

У вигляді двохголосної педалі може бути використаний будь-який інтервал, але частіше за інших зустрічається октава або квінта.

Поняттю багатоголосої педалі більше відповідає витриманий акордовий комплекс, але можливий також якій-небудь трьох- або більше багатоголосий дубльований звук.

У хоровому викладі зустрічається і ритмизованная педаль у вигляді багатократних повторів одного або декількох педальних звуків. Одним з різновидів ритмизованной педалі є остинатна повторювана мелодійна формула.

Пример 28. В. Гаврилин. "Посиделки"



6. Види хорового дихання

Кожен твір пред'являє певні вимоги до видів хорового дихання.

Перший етап в цій роботі - розставляння дихання в окремих партіях і в хорі в цілому. У місці передбачуваного дихання зазвичай ставиться "галочка". Залежно від складу твору або його частини момент дихання може в усіх партіях співпадати повністю, частково або не співпадати зовсім.

Розглядаючи хорову партитуру з вокального боку і проспівуючи її партії з текстом, необхідно визначити місця цезур, які в творах із словом бувають пов'язані не лише із зміною дихання, але також і з вимогами музичного фразування. Фразування ж зазвичай безпосередньо пов'язане з побудовами

літературних фраз. Найчастіше в закінченнях музичних фраз настають своеобразные, ледве помітні короткі паузи-цезури, де виявляється можливою зміна дихання.

Тому при визначенні моментів дихання дуже важливо враховувати їх збіг з цезурами музичного і літературного текстів.

Якщо текст вимовляється одночасно у усього хору, то легко вирішується і питання дихання. У творах же поліфонічного або змішаного складу визначення моментів дихання є складнішим завданням, оскільки кожна партія має в них самостійну лінію розвитку. У подібних творах нерідкі зіставлення декількох тематичних елементів і, внаслідок цього, хорові партії можуть набувати різного функціонального значення у міру розвитку музичної думки твору.

Оскільки літературний текст при цьому вимовляється в кожній партії по-різному (повністю, частково, з повторенням окремих слів), то моменти дихання можуть бути з'ясовані тільки в результаті аналізу структур як окремих партій, так і форми твору в цілому.

При цьому важливо враховувати те, щоб дихання в творах поліфонічного складу так само, як і в звичайних, співпадало з цезурами в мелодійних лініях окремих партій і не порушувало тематичного розвитку в цілому. Логічним тому видається розставляння знаків дихання перед вступами основних тим, противосложений або ж після їх проведень. Таким чином основні теми твору виділяться яскравіше і рельєфно.

У усіх випадках диригент (а в нашому випадку - студент) зобов'язаний обгрунтувати для себе необхідність дихання. Окрім вищезгаданих випадків при визначенні меж дихання мають значення і реальні можливості запасу дихання. У випадках, коли тривалість звучання перевищує фізичні можливості співаків, застосовується так зване ланцюгове дихання. Суть його полягає в тому, що зміна дихання робиться хористами не одночасно, а як би "по ланцюжку", підтримуючи безперервність звучання.

Застосування ланцюгового дихання не завжди доречне. Як правило, його використовують в творах ліричного характеру і неквапливого темпу, в обробках російських протяжних пісень.

В той же час єдина по сенсу фраза може розділятися диханням, дробитися на короткі відрізки і окремі слова. У кожному конкретному випадку необхідність такого роду дроблення тексту має бути обумовлена образним змістом твору.

Формально будь-яка пауза може бути використана для дихання, але не на кожній паузі, проте, слід його брати. В деяких випадках доцільніше скористатися затримкою дихання для надання тому або іншому фрагменту партитури більшої зв'язності.

Визначаючи моменти дихання, диригент повинен визначити і глибину дихання в кожному випадку, яке залежить, : від міри виразності мелодії темпових особливостей, регістра, динаміки, від протяжності музичних фраз. При цьому слід керуватися передумовами об'єктивного характеру. Наприклад, повільний темп, нижній регістр і напружена динаміка вимагають великого запасу повітря, глибокого дихання, і навпаки, швидкий темп, короткі фрази, рухлива мелодія потребують легшого і коротшого дихання.

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Якщо попередні розділи анотації були присвячені музично - теоретичним і вокально-хоровим проблемам, тобто речам об'єктивним, закладеним в авторській партитурі, то завдання цього розділу - виявлення суб'єктивних виконавських засобів передачі художнього образу. У нього також входять глави з обгрунтуванням власного трактування твору і втілення її в репетиційному процесі з хоровим колективом.

Головними питаннями виконавського аналізу (на відміну від попередніх розділів, де треба було відповісти на питання "що"? і "як"?) є питання "навіщо"? і "чому"?. Студент повинен здійснити творчу переробку нотних знаків, знайти найбільш виразне поєднання виконавських засобів і встановити міру використання диригентських прийомів.

Велику увагу тут слід приділити таким питанням, як: особливості стилю цього твору, його зв'язок з епохою, властиві цій епосі риси виконання.

Основне місце в цьому розділі займає дослідження ансамблевих особливостей твору. І це не випадково - адже зрештою робота над хоровим твором повинна завершитися досягненням художньої єдності усіх компонентів хорової звучності, тобто їх ансамблем. Необхідно пам'ятати, що ансамбль - поняття багатозначне. У вокально-хоровому аналізі вже згадувалися такі види ансамблю, як природний і штучний.

Тут же необхідно розглянути такі його різновиди, як інтонаційний, ритмічний, темповою, динамічний, штриховий, дикционный і орфоепічний [Орфоепія (від грецьких orthos і epos - правильна мова) - правила вимови тексту при співі] ансамблі.

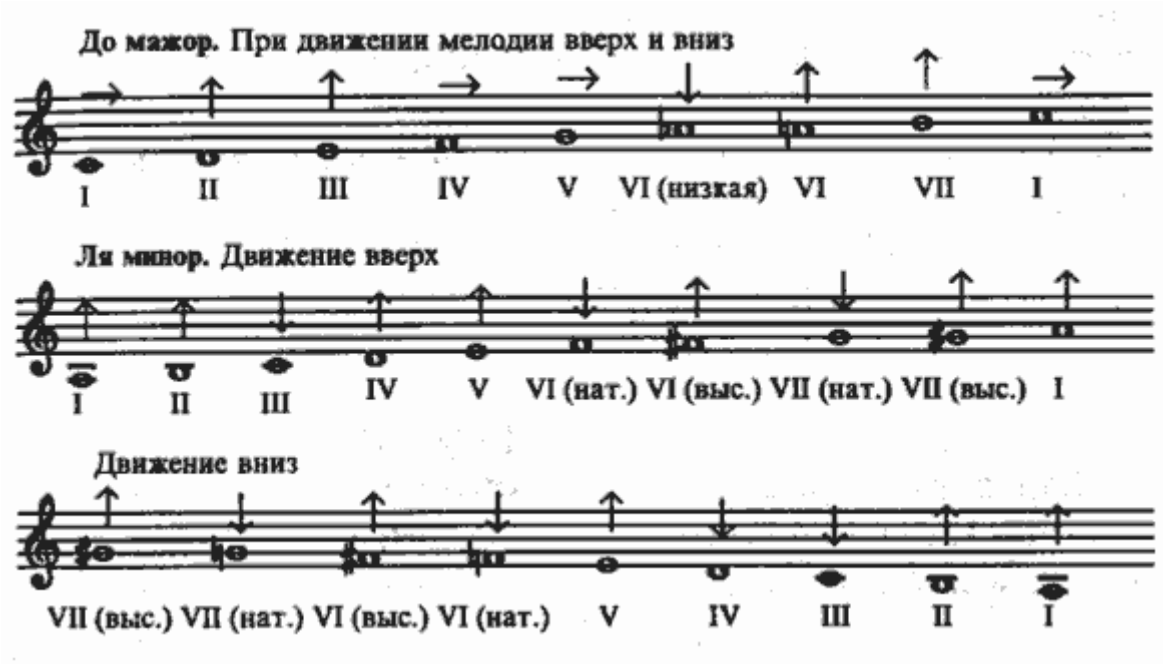
1. Ансамбль ладу і інтонаційний ансамбль

Починається робота над виконавським аналізом з розгляду проблем ладу і інтонаційного ансамблю в цьому творі.

У хоровому співі розрізняють поняття мелодійного і гармонійного ладу. Мелодійний лад - це чистота інтонації мелодії хоровою партією, гармонійний же лад проявляється в правильній інтонації акордів.

Хорова практика виробила певні правила інтонації східців мажорного і мінорного ладу. Схематично це можна виразити таким чином:

Пример 29



Із закономірностей інтонації східців ладу витікають правила інтонації інтервалів : чисті інтонуються стійко, малі і великі - з одностороннім звуженням і відповідно розширенням, збільшені і зменшені - з двостороннім розширенням і звуженням.

Найбільш простими для інтонації вважаються чисті кварти, квінти і октави. Важче інтонуються дисонуючі інтервали. Проте і відносна "простота" чистих інтервалів не завжди забезпечує їх вірну інтонацію в хорі (наприклад, те, що послідувало ряду кварто-квинтовых стрибків часто викликає певні труднощі при інтонації).

До основних інтонаційних труднощів відносяться: інтонація мелодії у високому регістрі і рухливому темпі, поступенный ряд великих секунд, півтонові інтонації і хроматичні послідовності, спів альтерированных східців

ладу, збільшені або зменшені інтервали і акорди, раптова зміна тональності, виконання энгармонизмов і октавних унісонів.

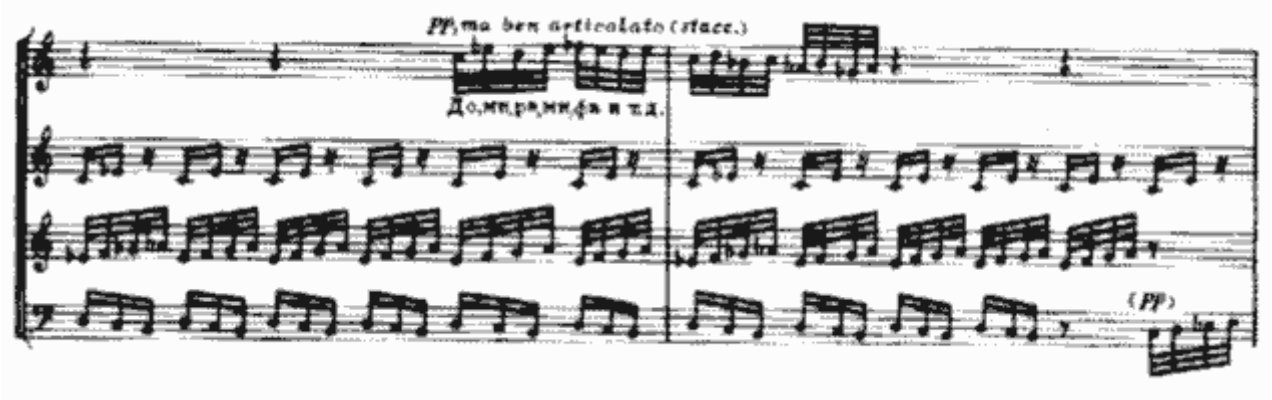
Залежно від фактури хорового твору при роботі над ладом доводиться приділяти більшу увагу то мелодійному, то гармонійному ладу. Розвинений тональний план в творах сучасних композиторів, що спричиняє за собою необмежені тональні зрушення, а також ритмічні і темпові контрасти, може стати серйозною причиною, що ускладнює хоровий лад. На якість ладу можуть впливати і такі обставини, як незручна теситура або форсоване звучання.

Певний вплив на хоровий лад чинить тональність твору. Так, вважається, що тональність мі-бемоль мажор, соль мінор, фа-дієз мажор, мі-бемоль мінор, до-диез мажор звучать нестійкий. Пояснюється цей факт переважанням у вказаній тональності незручних перехідних нот, в більшості використовуваних композиторами голосових регістрів. Проте для хору, що складається з високопрофесійних співаків, цей факт не має вирішального значення.

2. Ритмічний ансамбль

Розгляд особливостей ритмічного ансамблю проходить в щонайтіснішому зв'язку з аналізом усіх інших засобів музичної виразності. Особливо сильно позначається на якості ритмічного ансамблю занадто швидкий або занадто повільний темп. Невід'ємний ритмічний ансамбль також і від дикционных особливостей твору, точної артикуляції гласних і приголосних звуків. Утруднення можуть викликати синкопи, складні ритмічні фігури і з'єднання декількох типів ритмічної пульсації одночасно (поліритмія).

Пример 30. Р. Щедрин. "Сольфеджио"



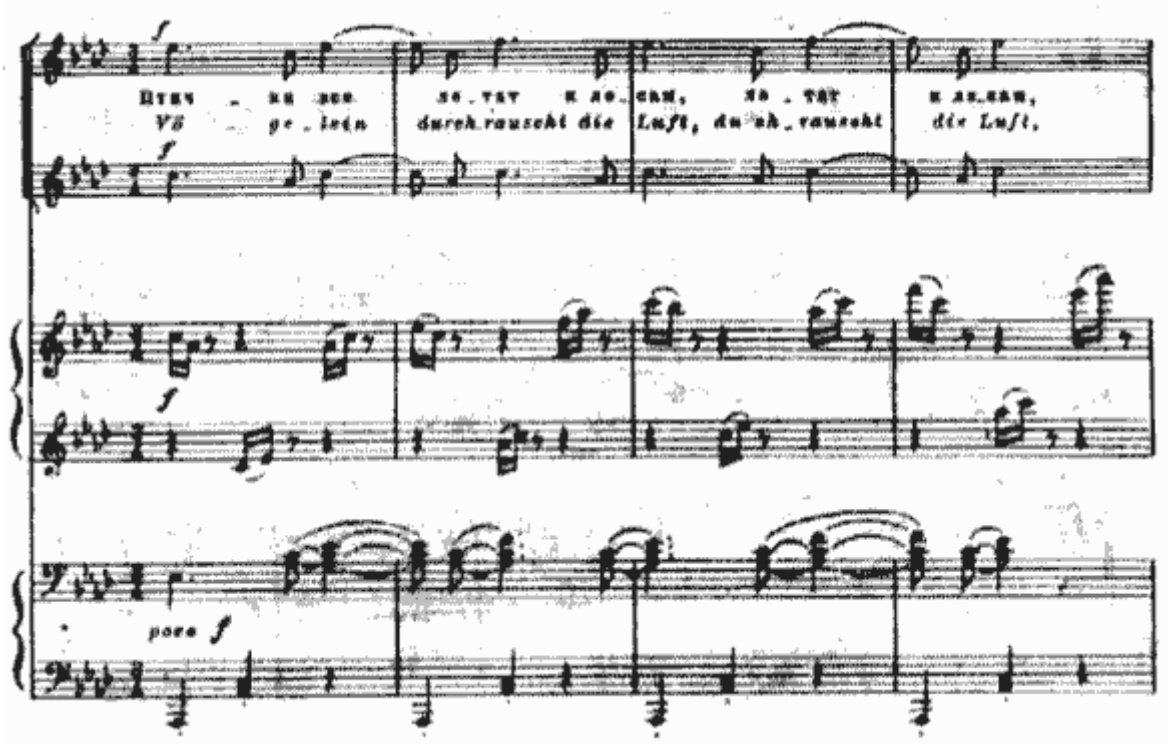
Ритмічний ансамбль пов'язаний воєдино і з інтонаційними елементами музики. Робота над ним - це одночасно і робота над музичною фразою і над вірною інтонацією мелодійної лінії. Виходячи з цього розгляд особливостей ритму повинен проходити в тісному зв'язку з аналізом мелодійної лінії. Плавному руху мелодії, як правило, відповідає більш менш вирівняний ритм, тобто рух однаковою тривалістю.

Мелодійне наростання дуже часто пов'язане з ритмічним пожвавленням, переходом від довших до коротшої тривалості.

Пунктирний і назад-пунктирний ритм робить мелодійний рух підкреслено нерівномірним. Після гострих і індивідуалізованих ритмічних фігур нерідко слідує рівніший ритмічний рух, сприяючий закругленню ритмічного малюнка і завершенню музичної побудови.

Часто причиною порушення ритмічного ансамблю є складні взаємини, в які вступають ритм і метр. Іноді можна спостерігати, як у рамках одного метра на якийсь час із-за виникнення міжтактових синкоп проявляється інший. Класичним прикладом цього може служити вальс з ознаками дводольного метра.

Пример 31. И. Брамс. "Песни любви"



При роботі над ритмічним аналізом необхідно пам'ятати про те, що трактування ритму прямим чином пов'язане з тим, до якого жанру або якої епохи належить розучуваний твір. Так, наприклад, ритмічну фігуру "восьма з точкою - шістнадцята" в джазовій музиці прийнято виконувати як "триольная чверть - восьма". У класичній музиці виконавське трактування ритму, навпаки, має точність, конкретність. У хорових обробках російських народних пісень велика роль належить rubato.

Певні ритмічні формули безпосередньо пов'язані з жанровим початком. Такі, приміром, усі танцювальні ритми, ритм маршу, характерний ритмічний рух в деяких пісенних жанрах. У будь-якому випадку ритм - цей один з найголовніших засобів музичної виразності, і його аналіз невід'ємний від з'ясування образної сторони твору. Усвідомлення виразних властивостей ритмічної основи хорової партитури повинне витікати як з відчуття цілого, так і вірного співвідношення усіх елементів, її складових.

3. Темповий ансамбль

Як вже говорилося в розділі "Музично-теоретичний аналіз", композитори не завжди ретельно фіксують свої вимоги відносно темпу. У більшості творів є тільки словесні темпові вказівки і лише в небагатьох виставлені вказівки метронома.

В межах норм, що не спотворюють зміст і форму твору, виконавське рішення темпу може мати різні варіанти. Їх умовність і відносність можна проілюструвати наступним списком, який розшифровує деякі загальновживані позначення темпу.

Allegro - швидко, але не так швидко як vivace або presto.

Allegretto - не так швидко як allegro, з відтінком легкості.

Andante - повільним кроком. Тут можливі відмінності залежно від того, чи робиться упор на слово "повільним" або на слово "кроком".

Роль правильного темпу величезна. Невірно узятий темп негативно відбивається на усіх елементах виконання. Багато творів грунтуються на єдиному темпі, який повинен строго витримуватися від початку до кінця. Важливим і відповідальним моментом є зміна темпів. Вступу хору в новому темпі повинен передувати ясний ауфтакт. До виконавських труднощів треба віднести також і приклади багатократного повернення до первинного темпу.

Майже жоден твір не обходиться без змін темпу. Найбільшу трудність представляють поступові і тривалі зміни темпу, цілі частини творів, що охоплюють іноді.

Особливе значення має застосування rubato. Воно може виражатися у відхиленнях тривалості окремих звуків, але може робитися також і в масштабах музичних фраз, пропозицій, періодів.

Необхідно пам'ятати, що будь-яка зміна темпу завжди повинна мати емоційне і художнє значення. При цьому всяка зміна темпу вимагає після себе певної компенсації. Так, якщо було зроблено прискорення, то його необхідно урівноважити уповільненням і навпаки.

Зрозуміло, свобода в тлумаченні темпу не повинна привести до втрати природного руху, живого ритму, внутрішньої динаміки музичної тканини. Чим глибше відчутий основний темп, тим більше природні всякі більш менш значні

відступи від нього. Так звані агогические відтінки, що означають зміни в якій-небудь фразі, періоді або іншому відрізку партитури встановленого темпу у бік прискорення або уповільнення, дозволяють виконавцеві яскравіше проявляти свою індивідуальність.

Але при цьому не слід забувати про стиль твори, епосі написання і традиціях його виконання. Наприклад, музику доклассической епохи прийнято виконувати без відхилень від темпу, з іншого боку, музика композиторів-романтиків, виконана строго у рамках єдиного темпу, втратить велику частку своєї чарівливості.

Особливої уваги диригента вимагають довгі паузи. Не можна допускати недотримання або передержки пауз, інакше страждатиме ритмічна структура твору і, як наслідок, постраждає авторський задум цього твору.

4. Динамічний ансамбль

Хорова партитура у відношенні до динамічних відтінків має свою специфіку. Гнучкість її динаміки пов'язана, передусім, з побудовою вокально-мовної інтонації і фрази в цілому.

Поняття динамічних відтінків в хорі зв'язується з динамічним ансамблем, який визначається як урівноваженість по силі голосів усередині партії і узгодженість звучання в загальному ансамблі хору. Гучність хорового звучання залежить як від вокальних можливостей співаків, так і від регістрового положення голосових партій. Так, у верхньому регістрі будь-якого голосу спостерігається найбільша сила звучання, і навпаки, нижній регістр характеризується тьмянішим звучанням.

Вживана в музичній практиці градації гучність носить відносний характер. Диригентові нерідко доводитися переоцінювати значення тієї або іншої динамічної вказівки, а іноді і відступати від вказаних в нотному тексті нюансів. Причиною може бути: нехарактерний використовуваний композитором регістр або теситура, темброва яскравість або блякла тієї або іншої хорової партії.

Як вже відзначалося, динамічний ансамбль тісно пов'язаний з поняттям природного і штучного тесситурных ансамблів. У хоровій звучності

формуються ансамблирующие і неансамблирующие акорди, і завдання диригента полягає в тому, щоб добитися рівного звучання хору упродовж усього твору. Для досягнення цього рекомендується: при штучному ансамблі застосовувати в кожній партії різне нюансування, щоб голоси, звучні в різних регістрах і, отже, з різною напругою, були, таким чином, динамічно вирівняні.

Працюючи над динамічним ансамблем в хорі, диригентові необхідно враховувати те, що в різні історичні епохи композиторам було властиво те або інше відношення до нюансування своїх творів. У партитурах композиторів доклассического періоду дуже рідкісні динамічні позначення. Пов'язано це з тим, що вони писали музику для виконання, як правило, під власним керівництвом. У цей період мало використовувалося поступове crescendo і diminuendo. Динаміка була, в основному, ступінчастою.

У пізніші часи стала вживатися також і контрастне нюансування.

Композитори кінця XVIII початку XIX століття вже ретельніше деталізують свої партитури з точки зору динаміки. Для них характерні як поступові зміни сили звуку, так і тривале перебування в одній динамічній площині.

Динамічні контрасти все частіше і ефективніше стали застосовуватися в XIX столітті композиторами-романтиками. Проте характернішими для музики цієї епохи є численні короткі динамічні зміни у рамках якого-небудь стабільного нюансу.

У XX столітті роль динаміки ще більше зросла. Посилилося її значення у всіляких звукоизобразительных ефектах. Багато сучасних композиторів дуже детально виписують нюансування у своїх творах. У деяких партитурах так званої сериальной [Сериальность - вид серійної техніки, при якому серійні параметри поширюються не лише на звуковисотні, але і на інші елементи музичної тканини, : ритм, темп фактура і т. д.

Динаміка твору тісно пов'язана з його формоутворенням. По суті справи виконання музики представляє собою ланцюг наростань і загасань звучності, викликаних структурними особливостями хорової партитури. Відомо також і

те, що стійкий рівень гучності сприяє об'єднанню форми твору, а різкі зміни сили звуку - її розчленовуванню.

Різкі зміни сили звуку представляють для хору певну виконавську трудність. Для досягнення більшої виразності динамічних контрастів перед зміною динаміки можна ввести цезуру, яка допоможе уникнути смазанности при переході від одного нюансу до іншого.

Тривалі crescendo і diminuendo також важкі для досягнення динамічного ансамблю. Для того, щоб наростання і спади звучності здійснювалися з більшою послідовністю, потрібне crescendo починати дещо слабкіше за основний нюанс, а diminuendo - дещо голосніше.

5. Штриховий ансамбль

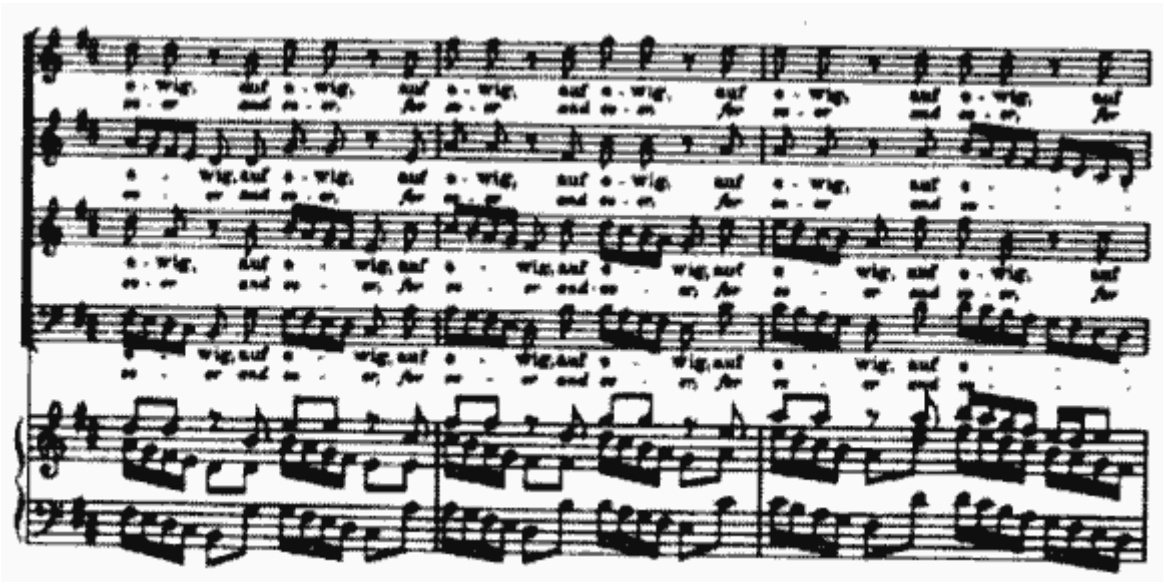
Істотне місце у виконавському аналізі відводиться вивченню вокальних штрихів, які визначають спосіб звуковедения. Багато композиторів практично не виставляють штрихових позначень у своїх партитурах, і саме тут з усією очевидністю проявляються художній смак і професійні уміння хормейстера.

Основна форма звуковедения в хоровому співі - legato. При legato усі склади мають бути щільно "зчеплені" між собою. Вимова приголосних, зміна висоти звуку і форми голосних повинні робитися швидко, без порушення єдиного звукового потоку. Цей штрих характерний при виконанні творів ліричного плану, духовних творів, написаних, як правило, в неквапливому темпі. Проте і твори "темпові" можуть виконуватися в штриху legato. Це надає їм масивність і монолітність.

При виконанні мелодії non legato звуки не зв'язуються між собою. Розподіл робиться невеликою затримкою дихання перед кожним новим звуком. Основна сфера вживання non legato - це твори або фрагменти скандованого характеру. Велике поширення цей штрих має у виконанні музики з великою кількістю юбиляций [Юбиляции (від латинського jubilatio - тріумфування) - вокаліз, мелизматически що виспівує який-небудь склад в творах, як правило, релігійній католицькій або протестантській спрямованості].

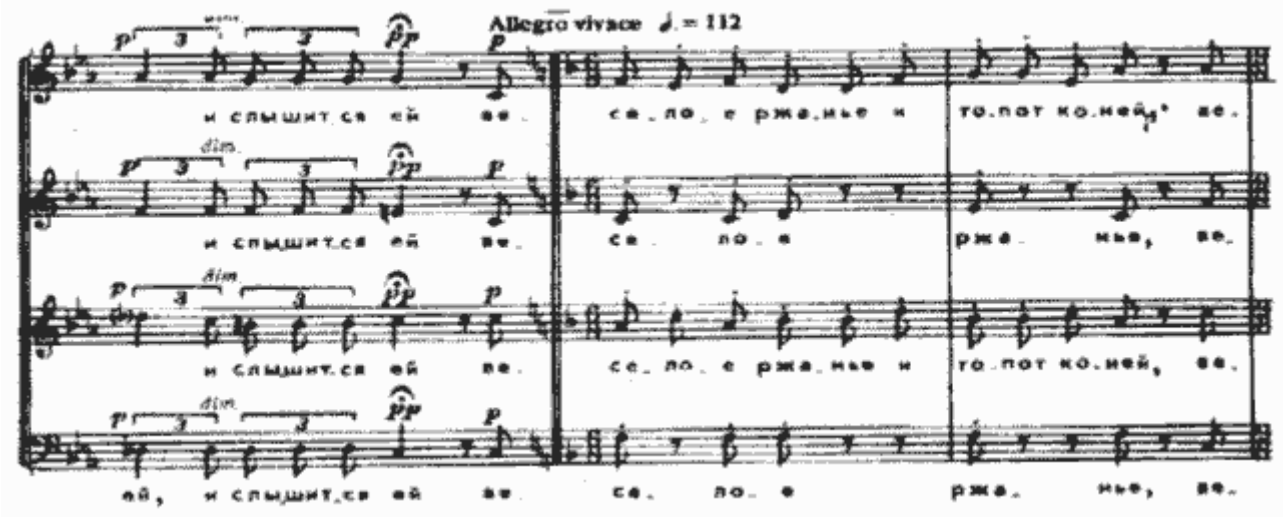
З його допомогою вдається уникнути смазанности в звучанні ритмічно насичених епізодів.

Пример 32. Г. Ф. Гендель. "Мессия"



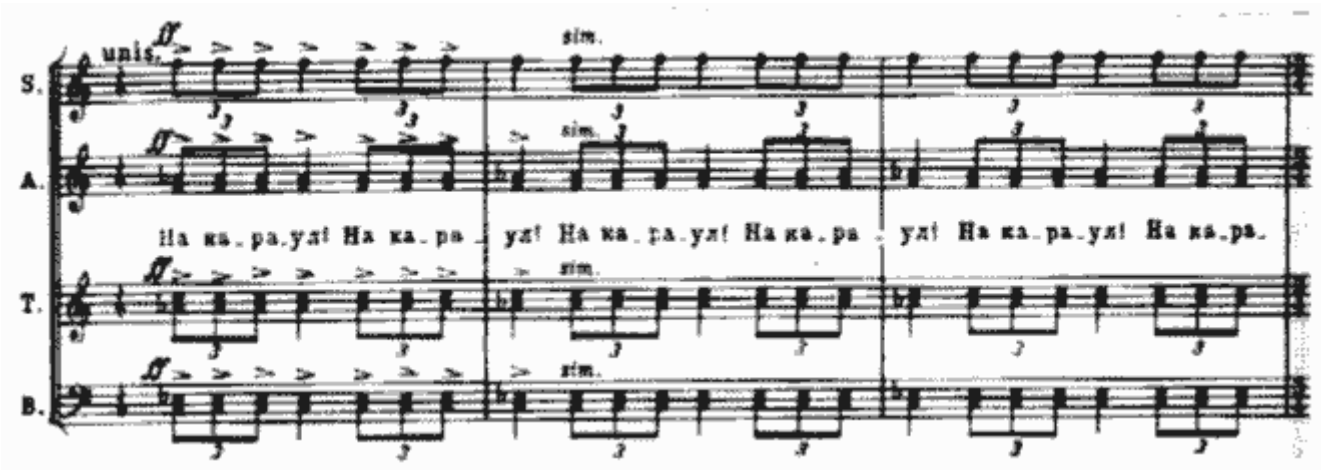
При staccato звук виконується коротко, після чого слідує пауза. Як і при інших формах звуковедения, відновлення дихання робиться в staccato тільки на межах музичних фраз. Застосовується цей штрих переважно в жанрових і характерних творах. Це може бути гумористичний фрагмент партитури, епізод приглушеного і настороженого звучання, гостро ритмічна і темпова хорова мініатюра.

Пример 33. С. Танеев. "Развалину башни"



Штрих marcato характеризується такою ж ударною, як і staccato, але при цьому його виконання має більше "скандоване", ніж у вищезгаданому штриху, звукоизвлечение. Основна сфера застосування цього штриха - це твори драматичного, рішучого характеру, написані, як правило, в середньому темпі і яскравій динаміці.

Пример 34. Р. Щедрин. "Казнь Пугачева"



До штрихів слід віднести також і деякі з позначень характеру виконання : smorzando - акцентуючи, з силою виділяючи, tenuto - підкреслено, витримуючи, а також і інші види акцентів.

Не можна забувати, що вокальні штрихи безпосередньо пов'язані з усім комплексом музичних засобів виразності. Не можна визначити характер legato або staccato без урахування темпу, динаміки, фактурних особливостей твору, оскільки це має безпосереднє відношення до динамічної яскравості або приглушеної штриха, більшої або меншої протяжності звуків.

6. Дикционный і орфоепічний ансамблі

У основі формування дикционного і орфоепічного [Орфоепія (від грецьких orthos і epos - правильна мова) - правила вимови тексту при співі]

ансамблів в хорі лежить правильно організована робота над вимовою гласних і приголосних звуків.

З метою забезпечення безперервності звучання мелодії, щоб приголосні не замикали звук, необхідно дотримувати правило: приголосні, що стоять на кінці слова або складу, приєднуються в співі до наступного складу, тим самим створюючи умови для максимального виспівування голосних.

Для з'єднання і роз'єднання приголосних існує інше правило: якщо одне слово закінчується, а інше починається однаковим, або приблизно однаковим, звучанням приголосних звуків (Д - Т, Би - П, В - Ф та ін.), то при повільному темпі їх треба підкреслено розділяти, а при швидкому, навпаки, підкреслено сполучати.

У хоровому співі існують деякі особливості при вимові приголосних і гласних звуків в їх різних поєднаннях. Ось деякі з них:

1. Дзвінкі приголосні, поодинокі і парні, у кінці слова вимовляються, як що відповідають їм глухі. Перед глухими приголосними дзвінкі також "приголомшуються". Наприклад, "Наш паровоз вперед летить": "Наш паровий/з/ /ф/пері/т/ летить"

2. Зубні (Д, З, З, Т) приголосні перед м'якими приголосними лагідніють. Наприклад: /дь/венадцать, но/зь/нь, го/сь/ть.

3. Звук Н перед м'якими приголосними вимовляється м'яко: стр/нь/ник. Н перед Л зазвичай вимовляється твердо: сонливий

4. Звуки ж і Ш перед м'якими приголосними вимовляються твердо: раніше, весняні.

5. Подвоєне ж в співі зазвичай лагідніє: жу/жьжь/ать.

6. Поворотні частки "ця" і "сь" вимовляються твердо: "са" і "с".

7. Поєднання "чн" і "чт" вимовляються як "шн" і "шт".

8. У поєднаннях "стн", "здн" Т і Н не вимовляються: гру/сн/о, по/зн/о.

9. Поєднання "сш" і "зш" в середині слова і на стику з приводом вимовляються як тверде і довге Ш: бе/цить/розумно.

10. Поєднання "сч" і "зч" уподібнюються довгому Щ: /щщ/астье, бе/щщ/етный.

11. Сонорний звук Р в більшості випадків вимовляється утрирувано.

12. Поєднання "дц" і "тц" усередині слова вимовляються як подвійне Ц: два/цц/ать, умыва/цц/а.

13. Поєднання "тч" і "дч" вимовляються як подвійний звук Ч : ле/чч/гик, моло/чч/гик.

14. У поєднанні "стл" в деяких словах випадає звук Т : /щщ/асливый, хвас/ь/ливый.

15. У слові "серце" випадає звук Д. У слові "сонце" випадає звук Л.

16. Звук І вимовляється як Ы при злитій вимові двох слів : з гри - з/ы/гры.

17. Ненаголошені голосні Про і А у вимові не розрізняються і вимовляються як середнє між Ы і Э: жаліти - ж/ыэ/леть.

18. Переднаголосні голосні Е і Я вимовляються однаково як звук, середній між Е і І, : горобина - р/ие/бина.

19. Дифтонги "ые" і "ие" в закінченнях прикметників множини вимовляються як "ыи" і "ии" : червоні - красн/ыи/, далекі, - дальн/ии/.

При виконанні швидких творів, слова слід вимовляти легко і дуже активно, при мінімальному русі апарату артикуляції. У творах драматичного, урочистого характеру слова вимовляються "крупно", з хорошою артикуляцією. Від характеру твору залежить і те, як вимовлятиметься текст : в розспівах - м'яко, в маршевих - скандований.

7. Виконавське фразування

Фразування має пряме відношення до структурного розчленовування музичної форми. Фраза, як елемент музичної форми, що об'єднує два або більше за мотиви, є відносно самостійною побудовою. Розуміння важливості вірного фразування, істотне для будь-якого музиканта, особливо важливе в хоровому колективі. Іноді "неслышание" меж фраз призводить до зловживання занадто широким legato і виливається в ту, що надмірно злилася, позбавлену природних цезур мелодію.

Виконавське фразування визначається, як правило, логікою музичної думки. Музичний текст сам в собі містить об'єктивні дані для розчленованої і значною мірою забезпечує необхідний мінімум фразировочной цезурности. Але

зазвичай диригент привносить до виконання своє індивідуальне поняття фразування, що характеризує його музичного мислення.

Те або інше фразування хорового твору залежить від будови не лише музичного, але і, як правило, літературного тексту. Важливо встановити взаємозв'язок між ними. Часто буває, що одна літературна фраза розірвана в музичному творі на дві фрази або, навпаки, дві літературні сполучені в одну музичну. У усіх випадках диригент, не ламаючи авторського задуму, повинен знайти спосіб установки рівноваги між словом і музикою. У першому випадку цьому можуть допомогти ланцюгове дихання, постійність темпу, штриха.

Навпаки, введення цезур, контрастність динаміки і інші засоби структурного дроблення будуть доречне в другому випадку.

Після того, як визначені межі фраз, необхідно знайти головну точку - кульмінацію кожної фрази. Іншим важливим завданням є встановлення зв'язків між фразами. Жодна приватна кульмінація у фразі не повинна звучати так само яскраво, як центральна, усі кульмінаційні моменти мають бути підпорядковані головній смисловій вершині твору.

Дуже важливим моментом, що великою мірою визначає виконавське фразування твору, є облік особливостей взаємовідношення музичного і поетичного метра, реальних словесних наголосів. Від цього великою мірою залежать правильність знаходження меж фрази, тривалість фразировочного дихання і, як наслідок, ясність виконавських намірів.

8. Створення виконавського плану

Однією з основних частин виконавського аналізу є створення виконавського плану (чи інтерпретації). При розробці свого виконавського плану диригент в першу чергу завжди керується авторськими вказівками. Основні контури цього плану повинні формуватися у міру виявлення закономірностей і особливостей музичної мови твору.

Центральне місце в плані повинен зайняти питання виявлення приватних і загальною кульмінацій. Як правило, ця робота здійснюється паралельно з визначенням форми твору і його структурних особливостей. Прагнучи надати твору закінчені форми, композитор зазвичай ретельно "виписує" її

кульмінаційні точки. У кожному окремому випадку при цьому можуть домінувати різні засоби музичної виразності : мелодика, гармонія, динаміка і т. д.

Але нерідко загальна кульмінація виділяється комплексним з'єднанням декількох таких засобів.

Аналізуючи хоровий твір, необхідно відповісти собі на головне питання - навіщо і чому автор обрав саме ці засоби виразності, а не інші? Яким чином з їх допомогою виражається художня ідея твору, в чому вона полягає?

Велике місце при створенні виконавського плану слід приділити і таким питанням, як особливості стилю цього твору, його зв'язок з епохою і властивими їй рисами виконання. Важливість цієї роботи полягає в тому, що одні і ті ж засоби вираження музичного образу в різних історичних, жанрових або стилістичних умовах можуть виконувати різні функції.

Знаходження найбільш виразного поєднання виконавських рішень при розкритті авторського задуму, здійснення творчої переробки нотних знаків в музичний образ і є створення виконавського плану, або, кажучи звичнішою мовою, трактування твору, адекватного художнім намірам автора.

9. Репетиційний план

Виконавський аналіз не може обійтися без розробки плану проведення репетиції. У нім вказується: які завдання необхідно вирішити диригентові при розучуванні хорового твору, відзначаються важкі або простіші місця, доцільні прийоми хорової роботи, а також зразковий розрахунок репетиційного часу.

У хоровій практиці репетиційний період теоретично ділять на три періоди - технічні, художні і генеральні. Цю періодизацію ввів відомий хоровий диригент і композитор П. Г. Чесноков у своїй книзі "Хор і управління ним" [Чесноков П. Г. Хор і управління ім. М., 1961]. Усі періоди, по Чеснокову, тісно взаємозв'язані, не можуть бути чітко разграниченны і діють лише як схема.

Проте перший період, в якому необхідно вивчити текст твору і здолати усі технічні труднощі, вважається найбільш важливим на шляху створення інтерпретації твору.

Первинний розбір хорової партитури може відбуватися як на загальних репетиціях, так і окремо з кожною партією. Багато в чому це залежить від міри професійної майстерності хористів, а також більшої або меншої складності розучуваного твору. Складні партитури доцільніше вивчити спочатку на розлучних репетиціях, простіші можливо вивчати усіх хором разом.

Одним із способів першого етапу розучування може бути унісонне виконання мелодійних епізодів, що представляють як для усього хору, так і для окремих партій складність в інтонаційному, тесситурном або якому-небудь іншому стосунках. Цей же фрагмент може бути використаний і при виспівуванні хору.

Якщо хор не готовий до того, щоб відразу усім колективом знайомитися з багатоголосою партитурою, то спочатку необхідно пропрацювати з кожною партією її мелодійну лінію.

При роботі над ансамблевою стрункістю звучання, динамічною збалансованістю акордів можуть допомогти такі прийоми, як: впевание окремих складних акордів на ферматах, транспонування на півтону вгору або вниз деяких фрагментів партитури, спів на певні склади або із закритим ротом.

Важливою є робота над створенням хорошого ритмічного ансамблю в хорі. Хорошим способом досягнення його може послужити метод умовного ритмічного дроблення великої тривалості на дрібніші. Суть його полягає в знаходженні найменшої одиниці тимчасової організації ритму і уявне співвідношення з нею усіх інших ритмічних формул. Слід також звертати увагу на відчуття усіма хористами єдиної ритмічної пульсації.

Ефективний при роботі над вивіренням ритмічної організації твору і метод мелодійної речитации. При цьому методі хор в штриху marcato проспівує той або інший фрагмент. Цим досягається чіткість ритму і одночасність снятий, зручне звукоизвлечение і правильна співецько-хорова позиція.

Якщо твір написаний автором в "незручній" тональності і його тесситурные умови виявляються або занадто високими, або навпаки, низькими, виникає необхідність транспозиції твору в "зручнішу" тональність. Коли ж твір

буде технічно освоєний, необхідно продовжити впевание його в тональності оригіналу.

Дуже важливо вірно визначити репетиційний темп виконання. Він має бути не занадто швидким, якщо твір написаний в занадто рухливому темпі, не занадто повільним за зворотних умов. При вивченні рухливих творів перехід до справжнього темпу має бути обережним і поступовим. Так же обережно необхідно підходити і до встановлення динамічних градацій.

Після того, як усі елементи хорової звучності ретельно вивірені, увага диригента має бути перенесена на виявлення головних ліній розвитку, загального динамічного плану, кульмінаційних центрів і цілісного охоплення його художньої форми.

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ

У диригуванні техніка руху рук важлива не просто сама по собі. Диригентське мистецтво насправді є наслідком ряду важливих творчих явищ. Основою їх є авторський задум, викладений в партитурі. Якщо ж розглядати диригентську техніку у вузькому розумінні, тільки як рухи рук, то втрачається основне призначення диригування - художня інтерпретація хорових або оркестрових творів.

Та все ж диригентську техніку і її певні елементи умовно можна розділити на три основні групи. Перша група складає схеми тактують, що визначають рухи рук відповідно до розміру і метроритмическим побудови творів.

Друга група складає відчуття опорних точок кожної долі такту, а також володіння диригентом системою ауфтактов.

Третя група пов'язана з поняттям і відчуттям "співучості" рук. На основі цього поняття будуються усі різновиди виконавських штрихів.

Для студента, працюючого над анотацією хорового твору, цей її розділ повинен стати фіксацією у письмовій формі тих технічних навичок і установок, які він придбав в класі диригування і під час самостійної роботи над вивченням цього твору.

При цьому важливою умовою якісного аналізу особливостей диригування твору, що вивчається, повинні послужити осмислене і вивірене застосування обраних диригентських прийомів в процесі виконання, а не просто автоматичне виконання установок і вказівок педагога.

1. Характеристика диригентських жестів

Характер диригентського жесту значною мірою залежить від характеру і темпу музики. У нім мають бути присутніми такі властивості, як сила, пластичність, розмах, темп. Усі ці властивості мають, проте, відносні характеристики. Так, сила і темп рухів гнучко йдуть за характером музики. Наприклад, при прискоренні темпу твору амплітуда рухів руки поступово зменшується, а при уповільненні - збільшується.

Збільшення амплітуди руху і "ваги" руки природно також для передачі посилення звучності, а зменшення об'єму жесту природне при diminuendo.

Пам'ятаючи про те, що в диригуванні беруть участь усі частини руки : і кисть, і плече, і передпліччя, - диригент при прискоренні темпу переходить від руху усією рукою до кистьового руху. Відповідно при розширенні темпу відбувається зворотний процес.

Кисть - це найбільш виразна частина диригентського апарату. Кистям рук доступна передача будь-якого штриха, від legato до staccato і marcato. Легеня і досить швидке staccato вимагає дрібних, гострих кистьових рухів. Для передачі сильніших жестів необхідно підключати передпліччя.

У повільній, спокійній музиці рух руки має бути безперервним, але з ясним відчуттям "точки". Інакше жест стає пасивним і аморфним.

Велике значення для характеру жесту має форма кисті. Вона, як правило, видозмінюється залежно від характеру штриха виконуваного твору. При диригуванні спокійної, плавної музики зазвичай використовується округла, "куполоподібна" кисть. Музыка драматична, з використанням штриха marcato вимагає твердішої, такої, що має тенденцію до стискування в кулак, кисті.

При staccato кисть набуває плескатого вигляду і залежно від динаміки і темпу твору бере участь в диригентському процесі повністю або частково. При

мінімальній силі звуку і швидкому темпі основне навантаження падає, як правило, на рух зімкнутими і випрямленими крайніми фалангами пальців.

На характер жесту чинить вплив і рівень так званої диригентської площини. Висота рук при диригуванні не залишається раз і назавжди незмінною. На її положення діють сила звучання, характер звуковедения і багато що інше. Низьке положення диригентської площини припускає насичене, густе звучання, штрих legato або marcato. Високо підняті руки доречні для диригування "прозорих", як би ширяючих творів. Зловживати цими двома позиціями, проте, не коштує.

В більшості випадків найбільш прийнятним є початкове середнє положення рук. Усі інші постановки повинні вживатися епізодично.

2. Види ауфтактів

Процес диригування представляє з себе, по суті, ланцюжок різних ауфтактів. Кожен ауфтакт, за допомогою якого диригент попереджає хор про ту або іншу дію, майбутню у виконанні, є вираженням особливостей, властивих саме цьому цьому моменту виконання.

Ауфтакт - жест, спрямований на підготовку майбутнього звучання, і залежно від того, чи адресований він звучанню, що доводиться на початок рахункової долі, або ж до звучання, що виникає після початку цієї долі, визначається як повний або неповний. Окрім вищезгаданих, існують і інші види ауфтактов :

затриманий - застосовується у випадках, коли потрібні особливо гострий вступ, акцент або чітка вимова усім хором приголосних звуків. Переважно він вживається при швидких темпах;

è - застосовується при показі зміни темпу і технічно є переходом на те, що тактує коротшими рахунковими долями. Диригент від останньої рахункової долі старого темпу "відщепляє" частину її тривалості і тим самим створює нову рахункову долю. При уповільненні темпу рахункова доля, навпаки, укрупнюється. Ауфтакт в обох випадках як би "наближається" до підготовлюваного нового темпу;

контрастний - застосовується в основному для показу різких змін динаміки, наприклад subito piano або subito forte;

комбінований - використовується при зупинці звучання у кінці фрази, пропозиції або періоду і одночасному показі ауфтакта до подальшого руху.

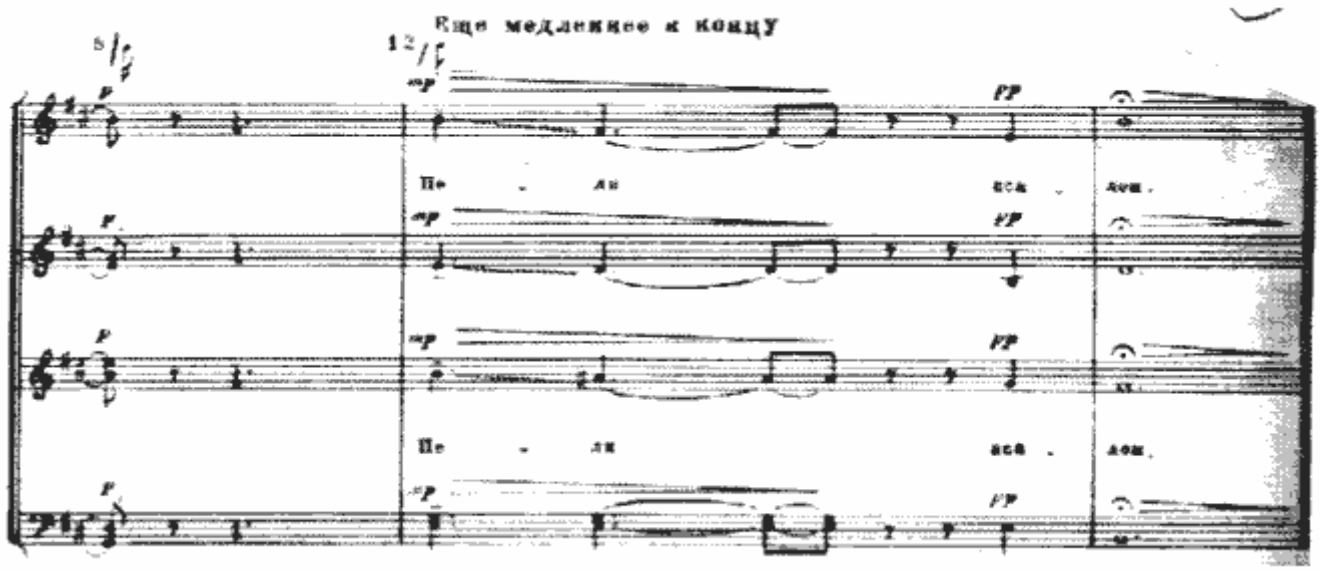
Ауфтакти бувають різними по силі і тривалості. Тривалість ауфтакта цілком визначається темпом твору і дорівнює тривалості однієї рахункової долі такту або частини долі залежно від виду (до повної або неповної долі) вступу. Сила ауфтакта, у свою чергу, знаходиться залежно від динаміки твору. Сильнішому звучанню відповідає активніший, енергійний ауфтакт, слабкому звучанню - менш активний.

3. Диригування фермат і пауз

При диригуванні фермат - знаків, що збільшують на невизначений час тривалість окремих звуків, акордів і пауз, - необхідно враховувати їх місце в творі, а також характер, темп і стиль твору. Усі види фермат можна розділити на дві групи.

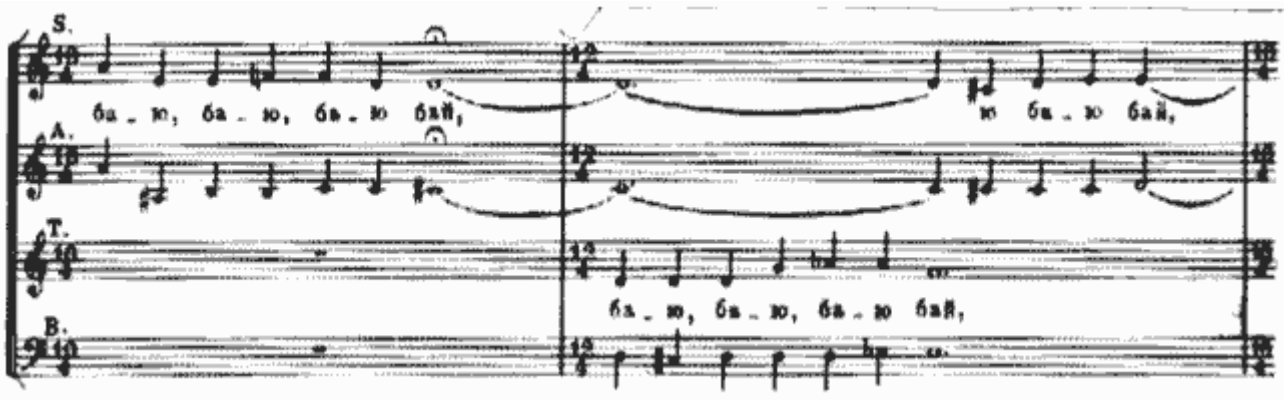
1. Фермати, що знімаються, не пов'язані з подальшим викладом музичного матеріалу. Ці фермати вимагають припинення звучання після витікання їх тривалості. Вони зустрічаються, як правило, на межах частин або у кінці твору.

Пример 35. Г. Свиридов. "У берега зеленого"



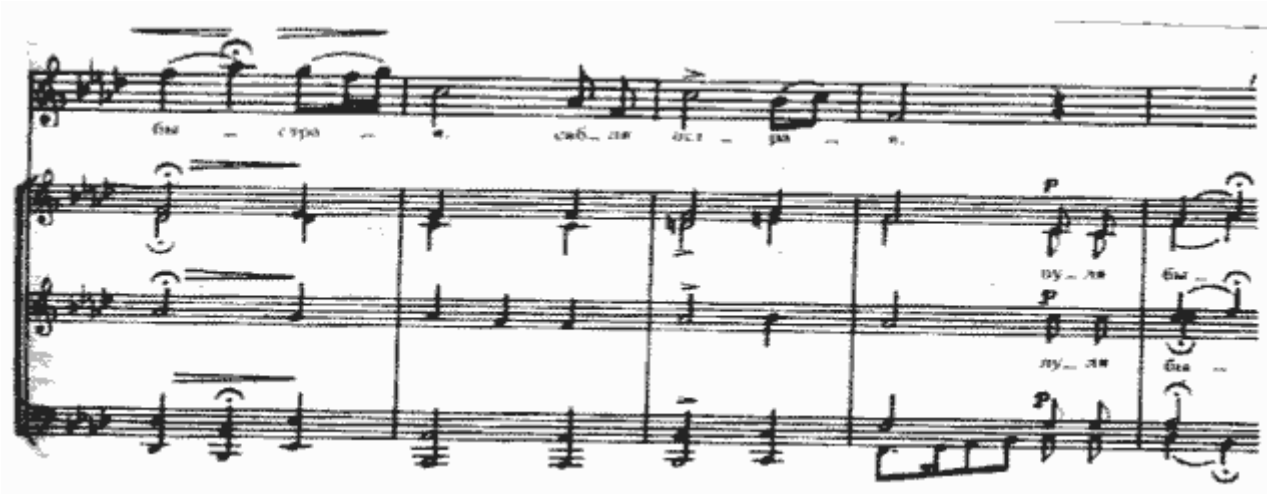
2. Фермати, що Не знімаються, пов'язані з подальшим викладом і лише на якийсь час перериваючі рух музичної думки. Фермата, що Не знімається, - це серединна фермата, що зустрічається тільки усередині музичного твору. Вона не вимагає показу зняття звучності, після неї не настає пауза або цезура. Фермата, що Не знімається, підкреслює який-небудь акорд або звук і подовжує його.

Пример 36. Р. Щедрин. "Колыбельная"



Окрім цього: зустрічаються фермати, вживані не одночасно в усіх голосах. У таких випадках загальна зупинка робиться на останній ферматі в такті.

Пример 37. Р.н.п. в обр. А. Новикова. "Уж ты, поле мое"



Якщо під час звучання фермати немає змін динаміки, то положення рук диригента залишається незмінним. У тих же випадках, коли звук під час виконання фермати має бути посилений або ослаблений, руки диригента, відповідаючи змінам динаміки, піднімаються вгору або опускаються.

У диригуванні пауз слід виходити з характеру виконуваної музики. Якщо музика енергійна, стрімка, диригентський жест стає економніше і м'якше в паузах. У повільних творах жест, навпаки, в паузах має бути ще більше пасивним.

Нерідко зустрічаються паузи, що тривають цілий такт і більше. У цих випадках прийнято прибігати до прийому "відкладання" порожніх тактів. Він полягає в показі, строго в темпі, першої долі кожного такту. Інші долі такту при цьому не тактуються.

Аналогічним чином показується і так звана генеральна пауза [Генеральна пауза - одночасна тривала пауза в усіх голосах партитури. Тривалість - не менше такту], що означає в партитурі латинськими буквами GP.

Вживана перед початком нової фрази або епізоду люфтпауза виконується за допомогою зупинки руху руки і наступного за цим показу вступу до наступної долі такту. Підкреслена таким чином цезура надає особливе дихання музиці. Позначається люфтпауза комою або галочкою.

4. Особливості диригування метричних і ритмічних структур

У диригуванні велику роль грає правильний вибір рахункової долі. Від цього багато в чому залежить, які диригентські схеми і який вид внутрішньопайової пульсації обере диригент для цього твору.

Вибір рахункової долі багато в чому залежить від темпу твору. У повільних темпах при короткій ритмічній тривалості рахункова доля зазвичай буває менше за метричну, а в швидких - більше її. У середніх темпах рахункові і метричні долі зазвичай співпадають.

У усіх випадках при виборі рахункової долі слід знайти ефективну тривалість диригентського жесту. Так, якщо жести диригента стають занадто повільними, то слід встановити нову рахункову долю шляхом розчленовування метричних доль (наприклад, розмір 2/4 диригувати "на чотири"). Якщо ж диригентські жести занадто швидкі, то необхідно об'єднати метричні долі і диригувати, приміром, розмір 4/4 "на два". Темп твору і метрична структура такту при цьому повинні залишатися такими, що відповідають авторським вказівкам.

У деяких творах малюнок диригентської схеми не співпадає з метроритмической структурою так званого несиметричного такту. Рахункові долі при цьому виявляються нерівними (наприклад, розмір 8/8 з угрупуванням 3 3 2 дирижируется за тридольною схемою, або ж 5/4 в швидкому темпі показуються схемою "на два"). У усіх подібних випадках угрупування рахункових доль має бути з'ясоване шляхом встановлення вірних музичних і словесних акцентів.

У ряді випадків метричні акценти не співпадають з ритмічними. Наприклад, як вже відзначалося, у рамках тридольного метра може виникнути двухдольность, викликана або міжтактовими синкопами, або якимись іншими причинами. Незважаючи на це, міняти малюнок диригентської схеми не рекомендується.

Складні метроритмические малюнки, характерні для багатьох сучасних хорових композицій, показують іноді шляхом прихованого ділення рахункової долі. На відміну від звичайного ділення рахункової долі приховане ділення

дозволяє, не збільшуючи кількості жестів, виявляти ті або інші складні малюнки усередині метричної долі. Для досягнення цього слід знайти таку внутрішньопайову пульсацію, за допомогою якої можна було б виміряти і час звучання доль такту в цілому, і час звучання кожної ритмічної складової такту окремо.

Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним з пріоритетних напрямків сучасного музикознавства. Поява ряду робіт вітчизняних та зарубіжних вчених[1], що охоплюють різні аспекти проблеми (зокрема, культурологічний, методологічний, соціально-культурний, філософсько-естетичний), свідчить про становлення загальної теорії виконавської інтерпретації, з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом. Натомість, теоретичне осмислення явища *диригентської* інтерпретації, яка є специфічним різновидом загальної музичної інтерпретації, відбувається із помітним відставанням. Треба зауважити, що останнім часом має місце поступове узгодження практичного досвіду з окремими позиціями теорії виконавської інтерпретації, про що свідчить ряд наукових та методичних праць диригентів, зокрема, Г. Єржемського [3; 4], Р. Кофмана [9], Г. Макаренка [13], В. Рожка [16] та інших. Проте, в цих дослідженнях розглянуто специфіку диригентської творчості в галузі симфонічного мистецтва. Специфіка ж диригентської інтерпретації в умовах *хорового виконавства* ще не отримала належного теоретичного узагальнення, що і зумовлює *актуальність* даної роботи[2]. *Метою* дослідження є узгодження положень теорії загальної музичної інтерпретації зі специфікою мистецтва хорового співу, а також розробка методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Коротко зупинимося на окремих положеннях загальної теорії музичної інтерпретації, які, на нашу думку, мають важливе значення для розуміння специфіки диригентської інтерпретації, а також для встановлення критеріїв індивідуального стилю диригента.

1. Теорія музичної інтерпретації визначає чотири складові інтерпретації, що узгоджуються попарно між собою — **суб'єкт** та **об'єкт** інтерпретації; **процес**інтерпретації та **результат** даного процесу. Таким чином, необхідно встановити специфіку кожної з означених складових в умовах хорового виконавства.

2. Для розуміння специфіки диригентської інтерпретації важливе значення має встановлення О. Котляревською [8] етапів інтерпретаційного процесу. Це, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Характеристика індивідуальних особливостей кожного з етапів є основою для створення моделі індивідуального виконавського стилю того або іншого диригента.

3. В осмисленні індивідуального виконавського стилю диригента важливою є розробка поняття виконавської концепції твору, художньої цілісності твору та засобів створення такої цілісності. На основі мобільних ресурсів музичного тексту, його варіативного потенціалу можливе створення інтерпретаційної версії твору, виконавської концепції. Аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору (динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою, образною сферою) є важливою складовою індивідуального виконавського стилю диригента.

4. Безперечно, індивідуальний виконавський стиль диригента слід розглядати як специфічний прояв індивідуального виконавського стилю музиканта, дослідження якого становить вагому частку загальної теорії музичної інтерпретації. Тому ряд положень теорії, зокрема, щодо класичного та романтичного виконавського архетипу, щодо технічної, художньої та інтелектуальної складових виконавського стилю тощо — є цілком справедливими по відношенню до виконавського стилю диригента-хормейстера.

Враховуючи наведені положення теорії інтерпретації, розглянемо специфіку кожної з чотирьох складових виконавської інтерпретації — суб'єкту, об'єкту, процесу та результату — в умовах хорового виконавства.

*Специфіка **суб'єкту** диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві.* Суб'єктом диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві виступає, з одного боку, диригент, а з іншого — колектив виконавців (хор). Отже, на відміну від інших видів музичного виконавства, в даному випадку суб'єкт інтерпретації є комплексним. Специфіка структури суб'єкту

диригентської інтерпретації передбачає певні взаємовідносини в системі «диригент — хоровий колектив», що включають психологічний, технічний та етико-естетичний аспекти. *Психологічний* аспект — це вплив диригента на хоровий колектив, який відбувається на раціональному та емоціональному рівні. Диригент-хормейстер впливає на свідомість хористів за допомогою слів, на підсвідоме начало — за допомогою емоційного спілкування, магнетизму [7, с.243]. *Технічний* аспект взаємодії диригента і хорового колективу передбачає донесення диригентом власної виконавської версії твору за допомогою мануальної техніки, а також особистісних якостей — волі, магнетизму, енергетики, вербальних засобів. *Етико-естетичний* аспект — це відповідальність хормейстера перед хоровим колективом, його морально-етичні ідеали та система духовних цінностей. Це те, що дає диригенту моральне право апелювати до загальнолюдських цінностей як у побутовій сфері — у повсякденному спілкуванні з артистами, — так і в професійно-творчій. Названі аспекти тісно пов'язані між собою, утворюючи повноцінну систему впливу диригента на хоровий колектив. Вони функціонують як на зовнішньому (комунікативному), так і на внутрішньому (особистісному) рівні.

Індивідуальність диригента-хормейстера виявляється в його творчому методі та індивідуальному виконавському стилі.

Творчий метод диригента — це сукупність світоглядних, розумових, психологічних, професійних особливостей та особистісних якостей, які визначають його підхід до творчості, в тому числі стиль спілкування з колективом, індивідуальний виконавський стиль, репертуарні пріоритети тощо. Складові творчого методу утворюють певну ієрархію, в якій розрізняються фундаментальні та похідні елементи. До фундаментальних складових належать світогляд, художнє мислення, психологічні, фізичні, психічні особливості, професійні та особистісні якості диригента. Від фундаментальних елементів залежать похідні — стиль спілкування з колективом та репертуарні пріоритети. Критерії відбору тих або інших творів до репертуару музиканта-виконавця завжди пов'язані із його світоглядом, художнім смаком. Це ще в більшій мірі

стосується диригента-хормейстера, оскільки йдеться про хорові твори, де наявний вербальний текст, що конкретизує зміст таких творів.

Окрім загально-професійних якостей музиканта-інтерпретатора (в т.ч. вміння передати задум композитора, створити цілісний музичний твір тощо), творчий метод диригента-хормейстера включає професійні якості, обумовлені специфікою хорового мистецтва. Це, зокрема, володіння вокально-хоровою технікою та хоровою технологією, що передбачає знання базисної системи елементів хорової звучності, вміння працювати в натуральному та темперованому строї, вміння відчувати хоровий звук та хорову фактуру, здатність передати власні відчуття на емпіричному, вербальному та мануальному рівнях. Серед особистісних якостей диригента необхідно виділити лідерство, комунікабельність, диригентський магнетизм, волю, артистичну енергетику, емоційність, інтелект, морально-етичні ідеали, щирість, доброзичливість, відчуття справедливості тощо. Репертуарні пріоритети, що їх визначає диригент, є одним з найголовніших показників його художнього кредо.

Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера — це система виконавських (загальних, спеціальних, технічних) прийомів і засобів, яка визначається специфікою хорового виконавства, складовими творчого методу хормейстера і системою мобільних ресурсів виконуваного твору та реалізується в процесі виконавської інтерпретації. До *загальних* виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій [5, с.9] (збільшення напруги, темпу, динаміки тощо), спосіб початку і завершення твору, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність, персоніфікованість чи наративність виконання. *Спеціальні* виконавські засоби — це манера звуковидобування, тембр, різні засоби використання голосу в залежності від регістру і теситури, цезури або «ланцюгове» дихання, ясна або знівельована дикція, виразна подача літературного тексту, наповнення звуку об’ємне чи плоске, міра легато при переході від одного звуку на інший тощо. *Технічні* виконавські засоби —

відповідні до образно-змістовної сфери твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає хору власну виконавську версію твору.

Попри унікальність індивідуального виконавського стилю кожного хорового диригента, можна встановити три основних типи виконавських стилів — раціоналістичний, емоціональний та синтетичний. *Раціоналістичний тип* характеризується об'єктивізмом, точним розрахунком інтерпретації, логікою виконавського задуму, вмінням споруджувати з деталей монолітні конструкції. Для *емоціонального типу* властиве домінування емоційного начала, артистична свобода, яка основана на суб'єктивному відчутті, інтуїції, імпульсивності, стихійності. *Синтетичний тип*[3] характеризується глибиною, проникливістю виконання, емоційністю без стихійності, аргументованим, логічним суб'єктивізмом, продуманою імпровізацією тощо [5, с.91].

Як зазначалося, в рівній мірі із диригентом-хормейстером інтерпретуючим суб'єктом в хоровому виконавстві виступає хоровий колектив. За умов відносної стабільності виконавського складу, статусу хорового колективу, наявності традицій, що існують і підтримуються в колективі тощо, можна говорити про *виконавський стиль*, притаманний даному хору. Отже, можна виділити наступні чинники, що впливають на виконавський стиль хору: 1) об'єктивні характеристики хорового колективу: а) склад хору (кількість і якість співаків, їхній вік, професійний статус, навички співу в хорі, особиста зацікавленість, відданість справі тощо); б) статус колективу — державний, самодіяльний, приватний тощо (від статусу залежать умови роботи в колективі, стабільність та масштаби фінансування, репетиційна база, наявність або відсутність державної чи меценатської підтримки, кількість замовлень, інтенсивність концертної діяльності, публічність тощо); 2) репертуарна спрямованість колективу (традиції) — показник його художньо-естетичної позиції; 3) сукупний вплив індивідуальних виконавських стилів диригентів-хормейстерів, що працювали з колективом. Звідси, *колективним виконавським стилем* можна вважати синтетичний вид традиції (виконавської, репертуарної, звукової), що склалася історично та має чітко визначену національну приналежність. В ній — багатоскладовий інтерпретаційний «макет» певного

кола творів, визначених репертуарною спрямованістю колективу, спирається на особливий різновид, деякий звуковий ідеал, що функціонує в колективному виконанні на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору тощо. В свою чергу, діє зворотній зв'язок — хоровий колектив з багатими традиціями стає певного роду *мистецьким середовищем*, яке виховує не лише артистів хору, але і диригента.

*Специфіка **об'єкту** диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві.* Специфічним для хорового мистецтва є наявність у більшості творів двох текстів — музичного та літературного. Об'єктом диригентської інтерпретації слід вважати синтетичний текст музичного твору, який отримує назву авторський (первинний) текст хорового твору. В структурі тексту хорового твору розрізняються стабільні (інваріантні) і мобільні (варіативні) компоненти. До перших можна віднести, по аналогії з текстом інструментального твору, звуковисотність, метроритм та структуру. Специфічним компонентом хорового твору, що також належить до стабільних, є вербальний текст. До варіативних компонентів хорового твору належать динаміка, агогіка, темп, артикуляція, програма твору, авторські вербальні позначення, а також група специфічних хорових засобів (дикція, стрій, частковий та загальний ансамбль тощо). Аналізуючи варіативний потенціал хорового твору, необхідно, таким чином, враховувати наявність літературного тексту, що — як і будь-яка інша програма музичного твору — конкретизує та звужує його зміст.

*Специфіка **процесу** диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві.* Під процесом диригентської інтерпретації слід розуміти становлення художньої концепції твору, а також трактовку хору, його виражальних можливостей: а) в ході взаємодії суб'єкта і об'єкта інтерпретації; б) в ході взаємодії між собою виконавських ланок суб'єкту інтерпретації — диригента і хорового колективу. В структурі процесу диригентської інтерпретації виокремлюються три стадії — самостійна, репетиційна та концертна.

Самостійна стадія передбачає створення індивідуальної виконавської концепції твору (або, за термінологією Г. Макаренка [13], особистої внутрішньої моделі твору). Дана стадія пов'язана із внутрішньою активністю диригента (за Г. Єржемським). Змістом самостійної роботи диригента є смислетворення — перехід первинного тексту хорового твору в цілісний твір, що звучить в уяві диригента. В процесі смислетворення, у свою чергу, можна виділити кілька етапів — підготовчо-інформаційний, первісно-емоційний, інтелектуально-аналітичний, образно-змістовний та емпіричний.

Сутність *підготовчо-інформаційного* етапу полягає у зборі відомостей про твір — зокрема, встановленні культурно-історичного контексту твору, світоглядних особливостей його авторів (поета і композитора), програми твору, виконавської історії тощо. *Первісно-емоційний* етап інтерпретаційного процесу — це формування первісного уявлення про твір на загально-емоційному рівні (подобається — не подобається). Як зазначалося, у загальній теорії музичної інтерпретації (зокрема, в методиці аналізу варіативного потенціалу музичного твору О. Котляревської) дані етапи інтерпретаційного процесу визначаються як випередження, формування первісного уявлення про твір на основі даних про нього та контекстуалізація, встановлення зовнішніх зв'язків твору.

Інтелектуально-аналітичний етап включає аналіз співвідношення вербального та музичного текстів, музично-теоретичний та виконавський аналіз твору. В ході аналізу співвідношення музичного та словесного тексту необхідним є знайомство з літературним першоджерелом твору. Музично-теоретичний аналіз передбачає розгляд загальних та специфічних засобів музичної виразності (відповідно, до перших належать мелодія, гармонія, динаміка, метр, агогіка, структура тощо, до других — засоби, що притаманні хоровому мистецтву: встановлення темпу і виду хору, регістру, діапазону хорових голосів, хорової фактури, видів ансамблю тощо). В ході виконавського аналізу розглядаються загальні, специфічні, та технічні виконавські засоби виразності даного твору; встановлюються потенційні труднощі роботи з твором (вокальні, інтонаційні, ритмічні, ансамблеві, дикційні тощо); аналізуються

виконавські умови — обставини творчо-виробничого процесу, рівень хору та ін. Даний етап інтерпретаційного процесу в загальній теорії музичної інтерпретації визначається як поглиблення — з'ясування особливостей функціональних зв'язків в межах твору, встановлення внутрішнього смислу твору.

Образно-змістовний етап — це побудова образно-змістовного строю твору, що є узагальненням аналітичних даних попередніх етапів інтерпретаційного процесу. *Емпіричний* етап передбачає пошук виконавських технологій, які можуть бути використаними у репетиційній роботі. Образно-змістовний та емпіричний етапи інтерпретаційного процесу слід розглядати, відповідно, як формально-змістовний результат самостійної стадії процесу диригентської інтерпретації: завершенням цієї стадії можна вважати чітке уявлення диригента — *що* саме (який твір, у всій глибині його внутрішніх і зовнішніх зв'язків) і *яким чином* (за допомогою яких виконавських технологій) слід здійснити в ході репетиційної роботи над даним твором. В загальній теорії музичної інтерпретації цим етапам інтерпретаційного процесу відповідає етап осягнення, а його головною метою стає можливе створення «нового образу твору» [8, с.9]. Обов'язковими складовими такого образу в умовах хормейстерської інтерпретації є змістовний і пластичний компоненти. Втілення індивідуального образу твору починається в наступній стадії інтерпретаційного процесу — репетиційній.

Репетиційна стадія передбачає а) впровадження хорової технології: роботу над найважливішими компонентами хорової звучності — ансамблем, строєм, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо з метою розкриття виражальних можливостей хору; б) втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. В ході репетиційної роботи відбувається корекція нового (індивідуального) образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу. Поступово *індивідуальна* виконавська концепція твору (та, що склалася в уяві диригента-хормейстера в процесі самостійної роботи над партитурою) перетворюється на *колективну* виконавську концепцію — колективне уявлення

про виконуваний твір. Колективна виконавська концепція складається в результаті донесення диригентом-хормейстером індивідуального образу твору до свідомості колективу. Як і в індивідуальному образі твору, в колективному також поєднуються змістовний і формальний (або технічний) компоненти. Інакше кажучи, колективний образ твору — це чітке уявлення артистів хору щодо того, який твір і за допомогою яких виконавських технологій (прийомів вокальної техніки, засобів хорового виконання тощо) втілюється в ході репетиційної роботи. Чим більш чітким, деталізованим буде колективний образ виконуваного твору, тим більшою буде зацікавленість артистів процесом роботи, їх націленість на кінцевий результат репетиційного процесу — створення унікальної (колективної) виконавської версії твору.*Концертна* стадія процесу диригентської інтерпретації передбачає втілення індивідуально-колективної концепції твору «тут і зараз» — в умовах конкретного концертного виконання хорового твору.

*Специфіка **результату** диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві.* Результатом роботи диригента-інтерпретатора слід вважати виконавський (вторинний) текст хорового твору, що існує в уявній (самостійна стадія), реальній (репетиційна стадія) та завершеній (концерт) формах. Як зазначається у теорії музичної інтерпретації, виконавський текст твору є сукупністю виконавських версій даного твору, в тому числі версій різних суб'єктів інтерпретації, а також версій одного суб'єкту інтерпретації, створених в різний час, в різних виконавських умовах (під час концертів, записів, репетицій). Специфічною ознакою виконавського тексту є художня цілісність, яка є результатом осмислення нотного тексту інтерпретуючим суб'єктом, створення на цій основі виконавської концепції твору та втілення цієї концепції в процесі виконання твору. Художня цілісність твору є умовою та ознакою втілення виконавської концепції. Аналіз засобів досягнення художньої цілісності хорового твору дозволяє порівняти різні виконавські версії одного твору та зробити висновки щодо особливостей індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів-хормейстерів.

Чотири компоненти диригентської інтерпретації, що розглядалися вище, — суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації — не існують окремо, проте тісно взаємодіють. Тому, розглядаючи будь-який з них, необхідно враховувати інші. Більше того, окремі складові диригентської інтерпретації проявляють себе за допомогою інших складових. Функціонування чотирьох складових виконавської інтерпретації в умовах хорового виконавства відображене на схемі (див. додаток).

Встановлення специфіки диригентської інтерпретації є теоретичною основою для розробки **методики** аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, в якій даний стиль розглядається крізь призму взаємодії вищеозначених складових диригентської інтерпретації. Методикою передбачено аналіз виконавських прийомів і засобів хормейстера (загальних, спеціальних та технічних) в різних стадіях інтерпретаційного процесу, з урахуванням особливостей об'єкту інтерпретації (варіативного потенціалу хорового твору) та специфіки інтерпретуючого суб'єкту, обумовленої колективним характером творчості, зокрема, роллю хорового колективу в процесі інтерпретації.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента включає чотири напрямки, які відповідають чотирьом складовим диригентської інтерпретації (об'єкту, суб'єкту, процесу та результату інтерпретаційного процесу).

Уявлення про індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера складається з аналізу самостійної, репетиційної та концертної стадій *процесу* диригентської інтерпретації. Даний аналіз ґрунтується на вивченні аудіо та відеозаписів концертів та фрагментів репетицій, спогадів учасників репетиційного процесу (в першу чергу, артистів хору), рецензій концертів тощо. Важливим матеріалом аналізу є інтерв'ю з хормейстером, виконавський стиль якого досліджується (опубліковані, або, по можливості, здійснені самим дослідником), а також особисті враження дослідника від відвідувань репетицій, концертів. В ході аналізу необхідно знайти відповіді на ряд запитань. Зокрема, чим керується диригент-хормейстер у виборі того або

іншого твору до репертуару свого колективу? З чого він починає роботу над новим твором? Як готується хормейстер до початку роботи над новим твором? Коли, на його думку, можна починати репетиційну роботу над даним твором? Яким чином хормейстер знайомить колектив з новим твором? Якими є визначальні принципи репетиційної роботи, її логіка? Які завдання ставить перед колективом та собою хормейстер перед початком репетиції? Коли, на думку хормейстера, твір можна вважати готовим до винесення на концертну естраду? Якою бачить свою роль в концерті даний диригент? Відповіді на ці та інші запитання дають підстави узагальнити особливості процесу диригентської інтерпретації, які притаманні тому чи іншому диригенту-хормейстеру.

Іншим напрямком дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є вивчення *об'єкту* інтерпретації, яке здійснюється в двох аспектах, тобто встановлюється — *що* (які твори) і *як* (яким чином) інтерпретує даний диригент-хормейстер. Показовим в сенсі індивідуального виконавського стилю є вибір творів до репертуару. Зокрема, жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для даного диригента історичних, національних та авторських стилів. Які твори переважають в репертуарі даного диригента? до яких він повертається неодноразово? що змінюється в інтерпретації таких творів? — так можна окреслити коло питань, що пов'язані із специфікою об'єкту диригентської інтерпретації. З іншого боку, важливою складовою методики дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера є аналіз виконуваних ним хорових творів як об'єктів інтерпретації. Даний аналіз передбачає виявлення в структурі музичного тексту стабільних та мобільних компонентів і подальший аналіз варіативного потенціалу даних творів. Матеріалом такого аналізу є нотний текст музичного твору.

Визначальним для дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є аналіз здійснених ним виконавських версій музичних творів — тобто *результату* процесу диригентської інтерпретації. Особливо корисним слід вважати порівняльний аналіз виконавських версій одного твору, запропонованих різними диригентами-хормейстерами. Головним завданням аналізу виконавських версій того чи іншого хорового твору є встановлення

засобів досягнення художньої цілісності даного твору. Матеріалами, що аналізуються в цьому аспекті, виступають аудіо та відеозаписи концертів та репетицій, студійні записи, диригентські коментарі, критична література тощо.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера не можливе без урахування специфіки його «інструменту» — тобто, колективу, з яким він працює. Як зазначалося, хоровий колектив, наряду з диригентом-хормейстером, виступає як складова комплексного *суб'єкту* диригентської інтерпретації. Хоровий колектив, особливо, колектив із вагомими виконавськими традиціями, у свою чергу, здійснює вплив на виконавський стиль диригента-хормейстера.

Запропонована методика систематизує дослідницькі дії по вивченню індивідуального виконавського стилю диригента. Застосування її для аналізу індивідуальних виконавських стилів тих або інших диригентів-хормейстерів, опис таких стилів та їх порівняльний аналіз має стати наступним завданням дослідження.

Джерела:

ВИСНОВОК

Після того, як робота над анотацією у загальних рисах завершена, необхідно правильно і грамотно оформити її.

В процесі чорнової роботи, а також при остаточному редагуванні тексту треба стежити за правильністю розподілу його на абзаци. Початок кожного абзацу повинен відповідати зміні смислового змісту розділів або окремих фраз.

Частенько в анотаціях використовуються цитати і посилання на певні джерела. Для оформлення їх в тексті прийняті єдині правила, дотримуватися яких необхідно і в студентських роботах. Ось основні з них:

1. Точна вказівка джерела, з якого запозичена цитата.

2. У цитаті можливі скорочення. Замість пропущених слів або пропозицій ставиться багатокрапка.

3. Цитата на початку речення починається з прописної букви незалежно від того, з якої букви вона починалася в оригіналі.

4. Цитата в середині пропозиції завжди починається рядковою буквою.

5. Якщо цитата наводиться не з початку пропозиції, перед нею ставиться багатокрапка.

6. Якщо цитата введена в середину фрази, багатокрапка у будь-якому випадку не ставиться.

7. Посилання застосовуються в тих випадках, коли автор цитує окремі слова або посилається на чиє-небудь висловлювання.

8. Посилання можуть бути поміщені в текст роботи або згруповані у кінці анотації. Внутрішньотекстові посилання полягають в дужки і слідують безпосередньо після цитати.

Виноски оформляються таким чином. Після цитати виставляється цифра (від 1 і далі по порядку). У кінці роботи в розділі "примітки" стовпчиком вказуються джерела цитат : автор, назва статті або книги, видавництво, рік випуску, номери сторінок. Наприклад:

1. Элик М. "Поема пам'яті Сергія Єсеніна" Георгия Свиридова. М., 1971. С. 10-16.

Якщо посилання на одне і те ж джерело використовуються неодноразово, виноска може бути такою:

2. Там же. С. 10.

Перед розділом "Примітки" (якщо він є) має бути оформлений список використаної при написанні анотації літератури. Оформляється він таким чином. В алфавітному порядку вказуються автори використаних статей або книг, назва книги, видавництво і рік випуску. Наприклад:

Книга про Свиридове. Роздуми. Висловлювання. Статті. Замітки / Сост. Золотов А. А. М., 1983.

Сохор А. Георгій Свиридов. М., 1982.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анализ вокальных произведений: Уч. пособие / Под ред. Коловского О. П. Л., 1988.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
3. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. — К.: Державне видавніцтво образотворчого мистецтва і муз.літератури УРСР, 1961. — 239 с.
4. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. — Спб.: Форт, 1993. — 261 с.
5. Ержемский Г. Л.Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
6. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. — М.: Музыка, 1987. — 95 с.
7. Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — Казань: Казанская гос. консерватория, 1998. — 308 с.
8. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 150 с.
9. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпреування: автореф. … кандидата мистецтвознавства. — К., 1996. — 19 с.
10. Кофман Р. І. Виховання диригента. Психологічні особливості. — К.: Муз. Україна, 1986. — 40 с.
11. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. … кандидата искусствоведения — Л., 1970. — 22 с.
12. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская Музыка — 1969. — №12. — С. 24 — 29.
13. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М.: Музыка, 1969. — 300 с.
14. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. — К.: Факт, 2005. — 328 с.

15. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. — Вып. 2. — М.: Сов. Композитор, 1976. — С. 68 — 104.
16. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. …д-ра искусствоведения / Киевская гос. Консерватория им. П. Чайковского. — К., 1994. — 212 с.
17. Рожок В. І. Стефан Турчак. — Харків: АРС, 1994. — 205 с.
18. Чесноков П. Г. Хор и управление им.: Пособие для хоровых дирижеров. — 3-е изд. — М.: Музыка, 1961. — 238 с.
19. Анисимов А. Дирижер – хормейстер. Л., 1976.
20. Асафьев Б. Хоровая культура//Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
21. Безбородова Л. Дирижирование. М., 1990.
22. Булычев В. Лекции и работы по теоретическим вопросам хорового пения. Вып. 1 - 2. М., 1904 -1910.
23. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. М., 1967.
24. Големба А. Работа хорового коллектива. М., 1956.
25. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. М., 1957.
26. Дмитриевский Г. Ансамбль хора // Работа с хором. Методика .Опыт. М., 1972.
27. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М., 1968.
28. Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. М., 1967.
29. Егоров А. Теория и практика работы с хором. Л., 1951.
30. Ержемский Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М., 1988.
31. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967.
32. Кан Э. Элементы дирижирования. Л., 1980.
33. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М., 1965.
34. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М., 1969.
35. Колесса Н. Основы техники дирижирования. Киев, 1981.
36. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М., 1969.

37.Левандо П. Анализ хоровой партитуры. Л., 1971.

38.Левандо П. Хоровая фактура. Л., 1984.

39.Левандо П. Проблемы хороведения. Л., 1974.

40.Лобачева Е. Хор и хороведение. М., 1964.

41.Малько Н. Основы техники дирижирования. Л., 1965.

42.Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967.

43.Ольхов К. О руководстве хором. М., 1961.

44.Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л., 1979.

45.Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л., 1984.

46.Петрова Е. О динамике звука певческого голоса. М., 1963.

47.Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М., 1966.

48.Пигров К. Руководство хором. М., 1964.

49.Полтавцев И. Курс чтения хоровых партитур. 1,2 ч. М., 1962 – 1963.

50.Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. М., 1948.

51.Птица К. Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором. Методика. Опыт. М., 1972.

52.Работа с детским хором: Сборник статей / Под ред. В. Соколова. М., 1981.

53.Работа с хором. Методика. Опыт / Сост. и общ. ред. Б. Тевлина. М., 1972.

54.Романовский Н. Хоровой словарь. Л., 1979.

55.Соколов В. Работа с хором. М., 1983.

56.Струве Г. Школьный хор. М., 1981.

57.Стулова Г. Хоровой класс. М., 1988.

58.Ушкарев А. Основы хорового письма. М., 1986.

59.Чесноков П. Хор и управление им. М., 1961.

60.Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. М., 1983.

61.Шварц Н. Строй хора. М., 1963.

62.Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство: