

Третю групу складають *нюансово-динамічні* позначення, які П. Чайковський теж часто проставляв на власний розсуд, у багатьох випадках втискаючи хормейстерське і теологічне розуміння Бортнянського в рамки власної художньої уяви. Часто відмінності пов'язані з глибоким розумінням Бортнянським природи людських голосів, особливостей храмової акустики, що не завжди враховувалося Чайковським і справляло на нього враження описки або чогось нелогічного. Об'ємний корпус розбіжностей цієї групи (зрештою, як і інші редакційні розходження) детально проаналізовані М. Х. Кузьмою у наукових публікаціях та в її редакторських коментарях.

До *четвертої групи* відносимо *артикуляційно-штрихові* позначення. У багатьох моментах П. Чайковський додає в різних голосах акценти, які в уртексті відсутні або ж замінює ними спадні динамічні вилки *diminuendo*, що, до прикладу в третій повільній частині концерту № 16 «Вознесу Тя. Боже мой, царю мой» на слові «Світ (возсія праведнику)» подає виконавцю абсолютно відмінну, від очікуваного Бортнянським звучання, інформацію. Так, акценту і позначенню «громко» за Чайковським в редакції М. Х. Кузьми протиставлене «mf» і поступове затихання. Особливо не варто пояснювати, яку різницю у виконанні тягне за собою ця відмінність артикуляційного і нюансового позначення.

Таким чином, можемо висувати, що з появою уртекстового видання 35 духовних хорових концертів Д. Бортнянського, для виконавців відкриваються нові розширені горизонти їх інтерпретації, прокладені самим композитором. А торкаючись справжнього Бортнянського, великою мірою відкриваємо свою власну, вкорінену у віках національну і релігійну ідентичність.

Ю. Воскобойнікова

ВИРАЗНІСТЬ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПЛАСТИКИ ТА ЇЇ ПРИЗНАЧЕННЯ

Yu. Voskoboynikova

EXPRESSIVENESS OF CONDUCTOR'S PLASTICITY AND ITS PURPOSE

Будь-який процес диригування — чи то хорового, чи то симфонічного — є складною системою комунікації, яка охоплює автора музики (а в хоровому мистецтві й автора тексту), диригента та виконавців. І якщо контакт диригента з авторами твору може бути «віртуальним», тобто відбуватися у формі опосередкованого діалогу через текст та різні види його інтерпретації, то комунікація диригента з виконавцями має безпосередній характер і відбувається в декількох формах, основними з яких є репетиційна та концертна.

Основним засобом передавання інформації під час концерту є диригентська пластика в загальному сенсі, яка серед своїх функцій має інформативну (покази темпу, ритму, штрихів, вступів і зняття звуку) та виразну (тембр, характер, смислове та емоційне наповнення). Під час репетиційної роботи до диригентської пластики додаються інші засоби комунікації — вербальні вказівки та пояснення, ілюстрування на інструменті або голосом, шумові допоміжні засоби на кшталт відстукування ритму або внутрішньо-дольової пульсації тощо.

Серед практиків та методистів диригування існує давня дискусія щодо виконавської волі та певної свободи хористів чи оркестрантів під час виконання твору. Прихильники ліберального погляду на диригування вважають, що диригент має лише організувати спільне виконання, адже кожний музикант колективу

повинен мати можливість для самовираження. Прихильники ж авторитарних переконань убачають у диригентів митця, який реалізує власну концепцію музичного твору, використовуючи колектив у якості інструменту.

Очевидно, що обидві позиції мають право на життя, залежно від складу колективу та особистісних якостей керівника. Проте не менш очевидно: міра творчої свободи виконавців у колективі має бути прямо пропорційна їхній майстерності, досвідченості та спроможності до сьогохвилинного самоконтролю спільного виконання.

Отже, уявляється продуктивним надання більшої свободи виконавцям протягом репетиційного процесу (аж до обговорення інтерпретації), але використання авторитарної позиції під час концертного виконання, коли інтерпретація певною мірою може створюватися «тут і зараз», і надмірна свобода хористів чи оркестрантів у такому випадку можуть призвести до критичної неузгодженості.

Зважаючи на все вищезазначене, зрозуміло, що диригентська пластика, яка у концертному та репетиційному виконанні використовується «соло», або у комплексі з іншими видами комунікації, має суттєво відрізнятись, що ми і спостерігаємо у виступах різних майстрів оркестрового та хорового диригування.

По-перше, це пов'язано зі специфікою репетиційного процесу. Під час розучування твору музиканти уважно дивляться в ноти, а власне диригентський жест сприймають периферійним зором. Саме тому використання звукошумових сигналів під час репетиційного диригування є дуже ефективним, а диригентська техніка має бути гіперболізованою, щоб бути поміченою.

По-друге, баланс технічної та виражальної складових диригентської пластики під час репетиції схиляється до технічної (оскільки виконавці поки що лише засвоюють матеріал і компоненти диригентського трактування твору), а під час концертного виконання — до виражальної. Якщо твір вивчений, увага колективу до диригентського жесту є набагато активнішою, музиканти спроможні сприймати будь-яку деталізацію інтерпретації, і власне смислові та емоційні компоненти партитури виступають на перший план. Заради виразності можуть бути навіть проігноровані певні технічні моменти (приміром, деякі покази вступів оркестрових груп чи хорових партій). Проте більш «технічна» версія мануального показу твору завжди має бути в диригентській свідомості «під рукою» на випадок виконавських негараздів. Таким чином, концертна версія диригентського пластичного рисунка є багатогарною.

Існує думка, що надто виразний компонент концертного диригування при достатній підготовці колективу є зайвим. Що диригент ніби має «відступити» від прямого управління виконавцями і лише контролювати те, що відбувається на сцені. Іноді з цим можна погодитися: блискача підготовка, як правило, потенційно дозволяє колективу виконувати твір взагалі без диригента.

Проте ця позиція демонструє ігнорування участі в концертному процесі ще одного учасника — глядача, особливо зважаючи на те, що він уперше чує незнайомий твір. Для нього диригентська пластика — це канал інтерпретаційної комунікації, можливість точніше вхопити зміст та структуру твору, адже глядач не був присутнім на репетиціях, не чув пояснень і не бачив яскравих демонстрацій. Він має спиратися лише на свої слухові враження. Проте психологами доведено, що за наявності візуальної інформації, вона захоплює біля 70% уваги. Звукорежисери знають: якість звука для аудіодиску має бути приблизно настільки ж краща, ніж для

відеOVERSII концерту. У зв'язку з цим виникає цікава колізія: якщо людина слухає твір в аудіозаписі, то вона сприймає звуковий ряд набагато яскравіше, ніж під час фізичної присутності на концерті, у якому візуальному сприйняттю не приділено достатньої уваги.

Таким чином, маловиразний диригент не лише позбавляє глядача можливості більш повно розкрити для себе інтерпретацію, спираючись на диригентську пластику, але й зменшує гостроту та повноту аудіального сприйняття. Саме тому в багатьох відомих диригентів ми часто спостерігаємо «зайву» виразність, за яку їх критикують колеги і за яку їх любить публіка, особливо якщо вона не належить до досвідченої «професійної» аудиторії.

I. Сахно

ДОЦІЛЬНЕ РОЗДІЛЬНОМОВЛЕННЯ У ЗВУКОВОМУ НАПОВНЕННІ БОГОСЛУЖІННЯ В СЛОВ'ЯНОМОВНІЙ ЕТНІЧНІЙ ЦЕРКОВНІЙ КУЛЬТУРІ

I. Sakhno

EXPEDIENT BILINGUALISM IN THE SOUND CONTENT OF WORSHIP IN THE SLAVIC-SPEAKING ETHNIC CHURCH CULTURE

Як давні ревнителі благоліпності богослужіння, з одного боку, так і сучасні практики літургійного слова разом з науковцями, з іншого, обстоюють примат тексту над мелосом (або музичною складовою) піснеспіву. Це є частково істиною, принаймні в силабічному способі викладу (або в богослужбовому читанні текстів).

У цьому контексті в історії й традиції вітчизняної культури звукового наповнення богослужіння свого часу зіткнулися в протиріччі два способи вимови двох та більше приголосних звуків, розташованих впритул. Подібно до того як кожне слово церковнослов'янською, що закінчується на приголосний звук (окрім *Й*), завершує напівголосна літера, з деякого історичного часу практика церковного співу набула традиції проспівувати приголосні звуки й всередині слова.

У цієї традиції простежується чималий розвиток на Русі, який нарешті вилився в практику *наонного* літургійного інтонування з її подальшими перебільшеннями, які в певний час склали проблему протистояння *наонної* та *нарічної* традиції співу. Напівголосні звуки (*Ь* та *Ъ*), які мали б доповнювати проспівуванням приголосних у місцях їхньої суміжності одним звуком, проспівували їх декількома (а то і багатьма) звуками, які замість чіткості артикуляції ніби розмивали та псували текст.

У середині XVII ст. відбулися відомі історичні події, унаслідок яких офіційна церква відмовилася від *хомонії* (одна з назв *наонної* традиції співу) та осудила її, переклавши всі тексти в піснеспівах *на річ*. Події розвивалися стрімко: слідом за церковною реформою, під натиском культурних проєктів світської влади, *розспівну* традицію в революційному порядку було замінено вільною творчістю здебільшого світських композиторів на літургійний текст. Так завершилася епоха статутного (традиційного) звукового наповнення богослужіння, та почалася епоха умовно «*хорового концерту*» (або *хорового твору*).

Природно, що в таких умовах усі закономірності хорового мистецтва та хормейстерської практики перейшли до храмового співочого служіння, де однією з них є правило вокального переносу, яке не сприяє якісній текстовій розбірливості.

У зв'язку з викладеним, для вирішення проблеми словесної розбірливості при літургійному читанні, або при храмовому співі в статутній традиції, яка поволі