

6. Михайлов М. Национальный стиль // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград, 1990.
7. Кушнірук О. Діалогічність дихотомії неокласицизм – постмодернізм у творчості Богдани Фільц // Українське мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 6.
8. Кушнірук О. Апорія стильової множинності (до питання полістилістики в українській музиці) // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – К., 2003. – Ч. 4.
9. Кушнірук О. Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – К., 2005. – Ч. 2.
10. Machlis J. The Enjoyment of Music. – NY, London, 1955; 21963; 31970; 41977; 51984.
11. Critical and Historical Essays: Lectures Delivered at Columbia: University Book by Edward MacDowell, W. J. Baltzell; Elkin, 1912.

Андрій КУШНІРЕНКО

*член-кореспондент Академії мистецтв України,
лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка
народний артист України, професор*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА: З ВЛАСНОГО ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ

У цій публікації не буде висвітлення елементарних питань з теорії диригування і хорознавства. Це в достатній мірі описано у відомих посібниках та підручниках, зокрема таких: «Основи техніки диригування» М.Ф. Колесси, «Керування хором» К.К. Пігрова, «Хорознавство і керування хором» Г.Г. Дмитрієвського, «Практичний посібник з диригування» І.Г. Разумного та ін. Наша мета полягає в тому, щоб охарактеризувати деякі актуальні проблеми хорового виконавства на сучасному етапі його розвитку і запропонувати методи вирішення їх у практичній діяльності диригента.

Отож, робота диригента з хором полягає не тільки в тому, щоб досконально вивчити хорові партії і звести їх в єдину хорову партитуру та виконати згідно з означеними нюансами. На практиці не завжди приділяється належна увага проблемі інтонування окремих інтервалів у співвідношенні їх в акордах, а також альтерованих звуків, хроматизмів тощо в залежності від умов, які забезпечують чистоту інтонації, а здебільшого робота хормейстера зводиться до муштрування і видобування цієї чистоти при допомозі, скажімо, не настроєного належним чином клавішного інструмента.

Не слід забувати, що є ще так звана образна інтонація, коли той чи інший інтервал треба співати з загостренням до горисвітлим звуком чи з притупленим донизу з темним звуком, тобто з деяким відхиленням залежно від контексту слів і художнього образу, який потрібно передати, орієнтуючись при цьому на натуральне інтонування інтервалів, яке зумовлює природне функціональне тяжіння з уникненням темперованого інтонування звуків, які такого тяжіння не мають. А ще чистота інтонації нерідко залежить від звуковисотності мелодичних ліній, акордів і тональностей, якими вона зумовлюється.

Треба пам'ятати, що інтонація хору і кожного хориста окремо залежить ще й від звукоутворення від того, які резонатори використовуються при цьому – головний, грудний чи змішаний, як формується звук при різних нюансах і які штрихи застосовуються при виконанні того чи іншого твору, того чи іншого тексту, який співається, а також від акустичних умов. «Чистота інтонації, – наголошував професор К.К. Пігров, – це наріжний камінь, на якому базується будова хорового мистецтва».

Диригент повинен мати гостре відчуття внутрішнього слуху. Щодо так званого абсолютного слуху, яким так інколи хизуються деякі музиканти, то присутність його не є аж таким позитивним явищем для хорового диригента. Головне – мати гострий слух, бо абсолютний

слух іноді перешкоджає відчувати натуральний стрій хору (Н.А. Гарбузов – «Парадокс абсолютного слуху»), а також переконання, набуті в процесі особистого досвіду.

Для диригентів хорів важливо мати розвинений тонкий зонний слух. Йому необхідно знати всі технології і секрети вокального мистецтва, починаючи від утворення звуку, фонації його в різних резонаторах, відчуття вокальної позиції, опори звуку, тембру аж до закінчення його звучання. Розвиваючи індивідуальні голосові дані співака, хормейстер повинен водночас уміти з'єднати його голос з тембром голосів усього хору.

Чистоти інтонації потрібно домагатися не тільки зарахунок механічного заучування хористами партій, а й з допомогою використання асоціативних прикладів з життя, з навколишнього середовища, цікавих явищ з природи, з історичних подій та фольклорних джерел. Все це допоможе відчуттям так звані образні інтонації, необхідні для створення того чи іншого художнього образу.

Диригент має бути наділений природною харизмою. Якщо її в диригента немає, то він перед хором – безвладний. Йому необхідно мати принаймні відповідну силу волі, щоб заставити хор співати так, як він того хоче. Причому всі вимоги диригента повинні бути виправдані логікою інтерпретації того чи іншого твору. Тоді хор беззаперечно буде йому підкорятися. А ще до того додамо: важливою умовою доброгo взаєморозуміння хористів з диригентом слугують музичні здібності останнього, його музикальний інтелект і загальна ерудиція.

Абсолютне знання диригентом хорової партитури і хорових партій дає йому моральне право вимагати точного виконання твору від хористів. Загалом диригент хору під час репетиції способом показу має сам переспівати всі хорові партії у їх точному інтонуванні в тембровому забарвленні, а потім вимагати від хористів відповідного виконання.

Керівник повинен не тільки відтактовувати диригентські схеми, а при допомозі диригентських жестів регулювати інтонацію хору, вправно подавати вступні окремих партій місцілому хорові на tutti, виділяти основні теми, збалансувати хорвню ансамблів, реагувати і вказувати на теситуру хорових партій, реєстри хору (високий, середній, нижній), на тембр звуку в використанні резонаторів та відповідних трихів тощо. Треба вміти відчувати найменшу тенденцію щодо порушення інтонації на ходу виправляти не доміжки, що появляються в хорі під час виконання того чи іншого твору, а головне – «тримати звук в руках» і володіти його динамікою, вміти показати sf, sub p, cresh, причому долоні рук розкриваються під час того від диригента через його руки до хору повинна виходити жива енергія, яка спонукає співаків до посилення звуку чи до його послаблення.

Диригент мусить реагувати на зміну ладів, модуляцій і гармоній, відчувати позиції вокалу, опору звуку, часткове і об'ємне звучання всього хору й віддзеркалювати все це на очах та обличчі своєю мімікою і диригентськими жєстами. А щоб не порушувати кантиленного співу, педальні ноти хору бажано не тактувати, а тягнути руками відповідно до їх вартості, не змінюючи позиції рук і посилюючи в них енергію свого власного магнетизму.

Треба усвідомити, що диригентські жєсти в русі, зависловом знаменитого Вольфа Месінга (з ним мені випало зустрітися на репетиції з хором Державного заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю, яку я проводив 1969 року в його присутності, за його бажанням), – це невидимі антени, які йдуть від диригента до хориста і спонукають до виконання усіх його вимог. Недарма вислів «Який диригент – такий хор» давно вже став своєрідним афоризмом.

Виконавська майстерність хору залежить від диригентської техніки диригента хору (хормейстера), від його постановки не тільки рук, а всього диригентського апарату, включаючи весь корпус тіла і всіх його частин з ніг до голови, від його зовнішнього вигляду, виразності міміки і неабиякого артистизму. Якщо, скажімо, диригент оркестру повинен дотримуватись точної схеми, щоб досягти синхронності звучання, то диригент хору в силу його специфіки, зберігаючи схему, інколи за необхідністю, пов'язаною з розмаїттям фактури, інтонуванням різних метро-ритмічних структур, може від неї відходити і диригувати більш довільно, застосовуючи елементи так званої «хейрономії» (прийоми диригування, що застосовувались у

Стародавній Греції), тобто додаткові умовні знаки міміки, руки пальців, спрямовані на деталізацію окремих фрагментів того чи іншого твору.

Не обов'язково також дотримуватись того, щоб вступу голосам означувати тією рукою, на протилежній стороні стоять, а при необхідності можливою рукою означити вступ альтамчи басам, а правою рукою – сопрано читенорам. Думаю, що це не суперечить якимось установленим правилам, а навпаки, – урізноманітнює візуальне сприйняття диригента.

Буває так, що музичні наголоси не співпадають з диригентськими схемами, тоді треба йти за логікою музики і міняти схему залежно від напрямку мелодичних рисунків по горизонталі чи по вертикалі.

Амплітуда диригентських жестів залежить від нюансів ф'ч і р, які позначені у творі, проте іноді можна продиригувати скупими, але енергійними жестами і добитися не меншого ефекту (наприклад, у пісні «Вічний революціонер», музика М. Лисенка на слова І. Франка). Аналогічною анср, що диригується традиційно із застосуванням найменшої амплітуди диригентських рухів, можна продиригувати широкими диригентськими жестами у високій позиції рук, забираючи звук на себе, віддаляючи його від хору (наприклад, у пісні «Думи мої» в обробці Є. Козака) в останній кінцевій фразі на-мм.

Потрібно уміти розмежовувати функції правої і лівої рук, уникати так званих паралелізмів, спрямовуючи їх на відтворення художнього образу. Як правило, права рука тактує, показує характер руху музики, темп, означає вступ окремих голосів в сьому хорів. Ліва рука регулює динамічні відтінки агогіки та емоційну сферу, здійснює фразування, сприяє художньому виконанню твору тощо.

Диригування поліфонічних творів потребує самостійності правої і лівої рук, особливо тих творів, що мають ознаки поліметрії, наприклад хор «Туман хвиля мила гає» з опери «Утоплена» М.В. Лисенка, хор «Заклучне купало» з фольк опери Є. Станковича «Цвіт папороті», українська народна пісня в обробці М. Ракова «Ой, дуб, дуба» та ін. Щоб продиригувати на звані твори, диригент повинен вправно володіти диригентською технікою незалежності рук, уміти одночасно провести накладання двох хорів з різною ритмікою і зберегти синхронність одночасного звучання різних хорових пластів. Для цього потрібні відповідні навички диригента, які здобуваються попереднім самостійним тренуванням.

Кожентвір має своє тембральне забарвлення. Тому необхідно вміти знаходити і виявляти такі темири голосів, які б допомагали відтворенню його змісту. При цьому бажано майстерно застосовувати реєстро-темброву систему П.Г. Чеснокова (посібник хорових диригентів «Хор і керування ним»). Велике значення має, звичайно, вокально-хорова підготовка співаків.

Хормейстер повинен регулярно займатись підвищенням кваліфікації хористів. Проводити розспіванки на розвиток широкого дихання довгими агоподібними вправами, на розвиток діапазону, на вироблення різноманітних штрихів legato, non legato, staccato, marcato, на розвиток музичного слуху, на чистоту інтонування діатонічних і хроматичних звуків та різного виду акордів; розвивати й удосконалювати дикцію та артикуляцію хору, дотримуватись правил орфоєпії співаків і т. ін.

Подавати тон за мертона треба точно, без «вібрації», з деякою тенденцією до підвищення, але в тому ж тембральному забарвленні, у якому передбачається виконання даного твору.

Диригент хору повинен уміти диригувати хором з інструментальним супроводом (фортепіано чи оркестром), який відіграє важливу роль у художньому виконанні твору.

При доборі репертуару слід керуватись високими критеріями щодо глибокого змісту і художньої цінності творів, які сприятимуть творчому зростанню колективу.

Велике значення для успішного сприйняття слухачами виступу хору на концерті має емоційність диригента і сценічний зовнішній вигляд хору. Необхідно домагатися того, щоб кожен учасник хору володів елементами сценічного артистизму.

Потрібно прагнути, щоб кожен член колективу отримував від своєї роботи моральне задоволення і естетичну насолоду.

Требастворювати в колективі та акутмосферу, щоб кожен учасник хору усвідомлював, що він виконує важливу місію сподвижника української художньої культури.

Сподіваємось, що наші поради, сформовані на основі особистих спостережень і власного досвіду, будуть корисними для хорових диригентів.

Андрій КУТАСЕВИЧ

старший викладач кафедри спеціального фортепіано

Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

А. ВЕДЕЛЬ. ПІСНЕСПІВ «СВІТЕ ТИХИЙ» ДО МІНОР: ПИТАННЯ АВТОРСТВА

Одним із першорядних на сьогодні завдань дослідження творчої спадщини Артема Веделя (Ведельського, 1767–1808) є з'ясування належності композитору деяких творів, які фігурують в одних нотних джерелах із його ім'ям, а в інших – з ім'ям Степана Дегтярьова (Дехтяревського, 1766–1813) або іншого автора. Об'єктом цього дослідження є піснеспів вечірні «Світе тихий» до мінор. Питання авторства цієї популярної в церковно-хоровому середовищі композиції досі не вирішувалось.

Автограф твору не зберігся, не збереглися і його копії часів життя обох митців. В уцілілих нотних рукописах першої половини XIX ст. піснеспіву також не виявлено. Він міститься в рукописних збірниках кінця XIX ст.: два з них зберігаються в Державному центральному музеї музичної культури ім. М.І. Глинки в Москві¹, а один – у бібліотеці Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського². В обох збірниках Музею музичної культури ім. М. Глинки піснеспів фігурує як твір С. Дегтярьова, а у збірникові Московської консерваторії – як твір А. Веделя. У наш час піснеспів відомий насамперед за трьома друкованими джерелами початку XX ст. – виданими в Петербурзі хрестоматіями за редакцією М. Лисицина (видавництво П. Селіверстова)³ та за редакцією М. Лагунова (видавництво П. Кіреєва)⁴, і збірником за редакцією В. Петрушевського, виданим у Києві⁵. У редакції М. Лисицина композицію надруковано під ім'ям А. Веделя, а в редакціях М. Лагунова та В. Петрушевського – під ім'ям С. Дегтярьова. У жодній із цих публікацій немає посилань на джерела нотних текстів.

¹Москва, Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки (далі – ГЦММК), фонд 283, ед. хр. 118: Сборник духовных песнопений русских композиторов конца XVIII – XIX вв. (рукописна партитура кінця XIX ст.). – Л. 15–16; ГЦММК, фонд 283, ед. хр. 127: Духовные хоровые песнопений русских композиторов конца XVIII – XIX вв. (рукописний збірник – партитура кінця XIX ст.). – С. 59–61.

²Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Научно-музыкальная библиотека им. С.И. Танеева, Отдел редких изданий и рукописей, шифр X–41408: Духовно-музыкальные сочинения разных авторов. Сб. № 2 (рукописна партитура 1887–1896 рр.). – № 4 (слова не підписано, нотний текст не дописано до кінця).

³Историческая хрестоматия церковного пения под ред. свящ. М.А. Лисицына. – СПб.: П.К. Селиверстов, [1903–1904]. – Вып. IV. – № 4. Версію твору з цього збірника передруковано у вид.: Песнопения всенощной. Хоровые произведения русских композиторов / Сост. Б. Тевлин. – [М.]: Всероссийское музыкальное общество, [1991] (далі – 36. Тевліна). – № 2; Артемий Ведель. Духовні твори / Упорядкування М. Гобдича і Т. Гусарчук. – К.: Бібліотека хору «Київ», 2007. – С. 413–414.

⁴Духовно-музыкальная хрестоматия / Под ред. М.А. Лагунова. – СПб.: П.М. Киреев, Ценз. 1911. – Вып. II. Песнопения из «Всенощного бдения». Для среднего смешанного хора. = Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов. «Всенощное бдение». Для средн. смеш. хора / Под ред. М.А. Лагунова. № 22. – Пг.: П.М. Киреев, Ценз. 1916. – № 7. Репринтне видання збірника: М.: Живоносный источник, 2002.

⁵Сборник духовно-музыкальных произведений / Сост. В.Г. Петрушевский. – К., 1913 (далі – 36. Петрушевського 1913 р.). – № 2. – (Бесплатное приложение к журн. «Руководство для сельских пастырей»).