

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

«До захисту допускаю»

завідувач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва, професор

_____ Ірина БЕРМЕС

« » _____ 2025 р.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – Магістр музичного мистецтва
за спеціалізацією «Хорове диригування»

Автор роботи Сенета Уляна Андріївна _____

підпис

**Науковий керівник доктор мистецтвознавства,
професор Бермес Ірина Лаврентіївна** _____

підпис

Дрогобич, 2025

**ЗАХИСТ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ МАГІСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ
«ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ І
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ»**

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

Дата

Голова ДЕК _____
підпис

прізвище, ім'я

Секретар ДЕК _____
підпис

прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

У магістерській роботі розкриваються особливості інтерпретації хорових творів крізь призму теоретичної та практичної складових. Зосереджується увага на диригентському жесті, що є головним елементом мануальної техніки та комунікації з хоровим колективом. Акцентовано на роль міміки, обличчя, очей – зовнішньої частини диригентського мистецтва як невід’ємної емоційно-творчої системи у відображенні змісту хорового твору.

Ґрунтовне вивчення твору через музично-теоретичний (хоровий твір як музична мова та текст) і виконавський аналізи, чітке розуміння його художнього образу (теоретичний вимір), тісний контакт зі співаками, переконлива інтерпретаційна версія твору в концертному виконанні, вплив на слухацьку аудиторію (практичний вимір) – завдання, які ставить перед собою диригент задля успішної їх реалізації.

ABSTRACT

The master's thesis reveals the peculiarities of interpreting choral works through the prism of theoretical and practical components. Attention is focused on the conductor's gesture, which is the main element of manual technique and communication with the choir. The role of facial expressions, face, eyes - the outer part of conducting art as an integral emotional and creative system in reflecting the content of a choral work - is emphasized.

A thorough study of the work through music-theoretical (a choral work as a musical language and text) and performance analyses, a clear understanding of its artistic image (theoretical dimension), close contact with the singers, a convincing interpretive version of the work in concert performance, and an impact on the audience (practical dimension) are the tasks that a conductor sets himself for their successful realization.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Диригування – художньо-пластична форма інтерпретації в хоровому виконавстві	10
1. 1. Диригентський жест як невербальна складова інтерпретації.....	10
1. 2. Хорове виконавство в контексті інтерпретації.....	18
РОЗДІЛ 2. Особливості диригентсько-хорової інтерпретації	26
2. 1. Хоровий твір: музичний текст (мова, знак, символ).....	26
2. 2. Теоретико-практичні виміри інтерпретації хорових творів.....	33
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Зміна художньої парадигми, новизна естетичних концепцій, поява нових композиційних технік, розширення «палітри» виконавських прийомів і інші новації стали основою ідентифікації сучасної музичної практики. В теорії музичного мистецтва діяльності музиканта-виконавця приділено значно менше уваги, ніж композиторській творчості. Наука про музичне виконавство ще недостатньо розроблена. Не є виключенням і теорія хорового виконавства, що потребує ґрунтовного вивчення.

Дослідження проблем музичної інтерпретації видається важливим для осмислення художньої культури в умовах сучасності. Процес «прочитання» музичного твору – захоплюючий і хорова музика займає в ньому одне з головних місць. Хорове мистецтво як давня форма музикування володіє величезним потенціалом виразності, емоційним впливом на слухача, тому інтерес до нього в різні історичні періоди, особливо незалежності Української держави, все більше зростає.

Тому у професійній спроможності хорового диригента найбільш перспективною метою є яскрава концертна інтерпретація творів, яка готується на репетиціях. Їхня підготовка вимагає від диригента як високих професійних, так і людських якостей.

Для результативної діяльності диригенту-інтерпретатору необхідний певний комплекс знань, умінь, навичок, які є неодмінною умовою досягнення успіху в інтерпретації музики. Адекватним терміном, що окреслює межі цього комплексу і віддзеркалює його сутність, можна вважати «інтерпретаторське мистецтво» – особливе професійне мистецтво диригента, котрий виступає «тлумачем» музики.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена назрілою потребою осмислення інтерпретаторського мистецтва як системи, в якій важливі всі елементи, що відкривають перспективу поглиблення наукових уявлень про

структуру і функції даної системи і внесок у теорію музичного виконавства. З одного боку, в диригентському виконавстві з'явилося чимало практичних напрацювань, які потребували вивчення, з іншого – попередні досягнення також ще не до кінця осмислені. У питаннях музичного виконавства, зокрема диригентського, недостатньо праць, які розглядають дані проблеми саме з точки зору системного підходу.

Об'єктом магістерської роботи є хорове диригування як мистецька діяльність.

Предмет дослідження – інтерпретаторське мистецтво хорового диригента в теоретичному і практичному ракурсах.

Мета дослідження: систематизувати теоретичні та практичні основи сутнісних аспектів інтерпретації хорових творів.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- виокремити і охарактеризувати головні елементи системи інтерпретаторського мистецтва хорового диригента;
- розкрити інтерпретаторські засоби хормейстера в контексті проблем комунікації та диригентської семіотики;
- висвітлити роль концертного виступу в мистецтві інтерпретації хорового диригента.

Розв'язання вказаних завдань дозволяє увиразнити основні **методи дослідження**:

- структурно-функціональний – для окреслення інтерпретаторського мистецтва та його головних елементів;
- семіотико-комунікативний – для виокремлення інтерпретаторських засобів диригента, спрямованих на сприйняття виконавців і слухачів;
- семантико-герменевтичний – для з'ясування смислових елементів у тлумаченні музичних текстів хорових творів.

Стан наукової розробки проблеми. Загальні засади музичної інтерпретації стали предметом уваги В. Москаленка, зокрема у дослідженні «Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу)» (Київ, 1994) та навчальному посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» (Київ, 2013). Музикознавчі виміри інтерпретації розкриті в дисертаційному дослідженні І. Полусмяк «Теоретичні і методологічні аспекти музикознавчої інтерпретації» (Київ, 1989). Різні аспекти інтерпретаційного процесу схарактеризовано у дисертації Н. Жукової «Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект» (Київ, 2003), виокремлено у статтях Л. Гаврілової, Л. Псарьової «Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти» (Слов'янськ, 2016), В. Ковзун «Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності» (Київ, 2014), І. Коновалової «Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу “автор – традиція” (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка)» (Харків, 2011).

Особливості інтерпретації музичних творів у хоровому виконавстві розкривали: Г. Голик – у монографії «Хорова інтерпретація» (Львів, 2018), Г. Варганич – у статті «Особливості виконавської інтерпретації хорового твору» (Харків, 2022), І. Ярошенко – у статті «Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти» (Київ, 2020), Є. Дубінченко, Л. Гнатюк – у статті «Інтерпретація хорових творів доби бароко» (Київ, 2017), Гао Чиліг – у статті «Композиторська інтерпретація поезій І. Франка в хоровому циклі І. Шамо» (Одеса, 2020), О. Заверуха – у статті «Виконавська інтерпретація сучасної хорової музики: актуальність, проблеми, новаторство» (Харків, 2019), Є. Вахняк – у статті «Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича» (Львів, 1995).

Про роль інтерпретації в хоровій підготовці роздумували Л. Пушкар, І. Коган, О. Гламаздіна у статті «Проблема виконавської інтерпретації хорового твору у процесі професійної підготовки диригента-хормейстера»

(Суми, 2024), Н. Белік «До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування» (Харків, 2001) та ін.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у магістерському дослідженні вперше розкрито:

- особливості інтерпретаторського мистецтва хорового диригента крізь призму диригентського жесту, міміки як важливих рис творчої практики хормейстера;
- сутність хорового твору в симбіозі музичної мови та тексту;
- теоретичні та практичні засади інтерпретації хорових творів.

Практичне значення магістерської роботи полягає у можливості використання його результатів у курсі вивчення «Диригування», що значно полегшить роботу викладача та студента над хоровими творами на завершальному етапі «прочитання» художнього образу. Матеріали магістерської роботи можуть застосовуватися і під час вивчення навчальної дисципліни «Методика навчання хорового диригування», зокрема на лекційних і практичних заняттях про «природу» і семантику диригентського жесту, міміку у процесі керування хором, підготовку інтерпретації хорового твору. Матеріали магістерського дослідження також можуть бути використані у таких навчальних курсах: «Аналіз музичних творів», «Диригування», «Хорознавство», стати методичним підґрунтям у роботі керівників хорових колективів, у самостійній роботі студентів музичних навчальних закладів різних рівнів акредитації.

Апробація роботи. Основні положення та висновки магістерської роботи викладено у виступах, котрі виголошувались на трьох наукових семінарах з проблематики написання магістерських робіт кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва (протокол № 11 від 28 листопада 2024 р.; протокол № 4 від 28 травня 2025 р.; протокол № 6 від 30 жовтня 2025 р.); щорічній звітній науковій конференції студентів факультету початкової освіти та мистецтва, яка відбулася 1 квітня 2025 р.; попередньому захисті магістерських робіт на засіданні кафедри вокально-

хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка.

За результатами магістерської роботи опубліковано статтю «Інтерпретація – важлива складова диригентсько-хорового виконавства». *Проблеми початкової освіти та мистецтва* : Е-журнал. Дрогобич, 2025. Вип. 3. С. 74–81.

Структура магістерського дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаної літератури (32 позиції). Загальний обсяг магістерської роботи – 52 с. (із них текст основної частини займає 48 с.).

РОЗДІЛ 1.

Диригування – художньо-пластична форма інтерпретації в хоровому виконавстві

Хорове виконавство як особлива сфера художньо-творчої діяльності і соціокультурна реальність пов'язує композитора, виконавця, слухача в цілісний процес. За своєю популярністю, музичною значущістю, глибокою історичною закоріненістю воно займає в музичній культурі одне з важливих місць. Хорове виконавство тісно пов'язане з мистецтвом диригування. Цей вид виконавської діяльності пов'язаний із колективним співом, а диригування – мистецтво керування цим процесом. Диригент хору несе відповідальність за інтерпретацію хорового твору, координацію дій співаків і переконливість художнього образу.

В історії наукової думки диригування як практична діяльність і вид музичного виконавства, є своєрідним «базисом» творчості, правила і особливості буття якого не підвладні поясненню. Дійсно, кількість незбагнених і несумісних явищ, що мирно співіснують між собою в практичній діяльності диригента, не можуть вміститися в рамки певних догм, правил чи законів. Поряд із цим, неможливо не помітити факт, що на сучасному етапі розвитку спеціальності диригенти-практики все більше потребують наукової аргументації своєї діяльності для подальшого конструктивного вирішення завдань, що виникають.

1.1. Диригентський жест як невербальна складова інтерпретації

У диригентській інтерпретації, яку В. Москаленко розуміє як «будь-яке, а не лише виконавське, трактування музики, що приводить до глибинного осягнення її змісту, її змістової концепції» [21, 4], важливе місце

належить особистості диригента, зокрема мануальній техніці як «інструменту» передачі змісту хорового твору.

Диригування хором – динамічний інформаційний процес, внаслідок якого відбувається перекодування невербальної інформації у вербальну.

Диригування – мистецтво, наука і керування водночас. Воно включає організаційну, психологічну, педагогічну, виконавську (художню-творчу і керуючу) складові. Основою цієї багатофункційної діяльності є комунікація – взаємодія між диригентом і хоромим колективом. Для того, щоб вияснити сутність і специфіку цієї взаємодії, діяльність диригента розглядатиметься з точки зору теорії комунікації, в якій важливе місце належить мануальній диригентській техніці.

Мануальна техніка – «мова» жестів, завдяки якій відбувається взаємодія і контакт між диригентом і підлеглим йому колективом виконавців як «невербальне спілкування» – процес, що ґрунтується на особливому «коді» музичної мови, так само на загальнолюдських механізмах міжособистісного спілкування в їх невербально-музичному варіанті.

У сучасному музичному мистецтві колективне виконавство, до якого належить і хорове, є усталеною системою художньої комунікації з яскраво вираженим колом учасників творчого спілкування:

- композитор – диригент – виконавець (хоровий колектив) – слухач;
- комунікативні акти (репетиція, концерт);
- засоби комунікації (музичний твір, нотний текст, виконавські прийоми).

Серед них особливе місце посідає диригентський жест. Будучи результатом еволюції різних способів музичного керування, він увібрав найбільш ефективні прийоми диригування, що існували будь-коли у музичному виконавстві, і сьогодні є одним із головних інструментів художнього впливу та керівництва хоромим колективом.

У сучасному музичному виконавстві немає більш багатофункційного «інструмента», ніж диригентський жест, який не є окремим кінетичним знаком, а комплексом мануальних рухів диригента, що визначає долю такту, з одного боку, а з іншого, – рухів, які передають художній зміст музичного твору.

«Жест відображає зміст інформації, закладеної композитором у хоровій партитурі. Інформативність диригентського жесту включає звукову, емоційно-образну наповненість, графічну ясність, характер звуковедення; «передає» сутність хорового звучання, котре не тільки відповідає авторському тексту, а й внутрішньо-слуховим уявленням хормейстера», – наголошує І. Бермес [3, 298].

У широкому спектрі функцій диригентського жесту (управлінській, регулятивній, корекційній, ілюстративній) головними є інтерпретація та супутня їй художня комунікація. В цих процесах диригентський жест виступає не тільки як засіб досягнення ансамблю виконання, а й як специфічна «мова» диригента, умовна мануальна «модель» музики, засіб артикуляції і художнього вираження, навіть елемент театралізації, що виявляє мануальну диригентську жестикуляцію як своєрідний художній феномен. Завдяки переліченим вище художнім складовим диригентський жест впливає на психіку виконавців, спонукає їх до активної участі в творчому процесі.

Диригентський жест – «інструмент» спілкування, впливу, спонукання в сучасному хоровому виконавстві. Це пояснюється, по-перше, тим, що сьогодні до складу хорових колективів входять високопрофесійні музиканти з якими можна вирішувати складні художні завдання. По-друге, добиватися натхненного виконання, високохудожнього «прочитання» художнього образу музичного твору можна за допомогою диригентського жесту, що вимагає від диригента не тільки відповідних компетентностей, а й творчих зусиль. Якість виконавської діяльності диригента залежить, здебільшого, від досконалості його мануальної пластики.

Зауважимо, що художня сторона диригентської жестикуляції залишається дискусійною, зокрема щодо увиразнення хорового виконання, розуміння природи, структури і змісту мануальних засобів. Мануальні виразні рухи – основний диригентський засіб спілкування, інтерпретації хорового твору. Мова жестів – це не тільки певна система умовних знаків, котрі передають динаміку звучання, проникливість звуковидобування. Диригентський жест ще й безпосередньо виконує функції інформування, переконання, спонукання до дії. Передаючи колективу співаків те звучання, яке подумки «вимальовується» в уяві диригента в усіх деталях, хормейстер мовби «перекладає» своє внутрішнє відчуття музики, свою уявну «модель» на жест і міміку. Мануальна модель – не просто засіб відображення музичного змісту, це ще й засіб його дієвого втілення, перетворення. Вона представляє собою процес максимального узагальнення, відбір головних, суттєвих ознак майбутнього звучання, що власне і формує диригентську художню модель хорового звучання. Таким чином, слухова модель перетворюється на зриму. Моделювання диригентом музичного змісту – об'єкт наслідування для співаків хору.

Хоровий твір є об'єктом моделювання чи об'єктом-оригіналом, тоді як диригент є суб'єктом моделювання. Виокремивши найбільш значущі та суттєві ознаки хорового звучання, диригент транспонує їх із аудіальної (слухової) модальності в мануальну. Тобто, за допомогою мануальних засобів моделюються звукові процеси. Диригентський жест у цьому випадку представляє собою модель. Однак побудова диригентського жесту як моделі хорового звучання є багатоступеневим процесом, в якому первинною стадією моделювання виступають внутрішні слухові уявлення хорового звучання диригента, що відповідають його творчій інтерпретації.

Моделювання стає можливим за умови наявності вихідних даних, певних знань про об'єкт-оригінал. Процес диригентського моделювання починається на етапі вивчення партитури хорового твору. Для цього проводиться ретельний аналіз музично-теоретичних і вокально-хорових

елементів, виокремлюються засоби музичної виразності, за допомогою яких створено художній образ.

Диригентське моделювання – процес складний і багатоаспектний, це комплексна робота з вибору диригентського жесту (модель), що адекватно відображає хорове звучання (об'єкт). Кожен диригентський жест (модель) дозволяє відносно точно відтворити певні сторони хорового звучання (моделюючого об'єкта) через абстрагування від інших сторін. З огляду на це будь-яка модель може «змінити» хоровий твір тільки умовно в межах наявних обмежень. Цим пояснюється можливість побудови кількох фахових моделей. Кожна з них дозволяє сконцентрувати увагу на певних сторонах хорового твору з різним рівнем деталізації. Тому, склавши на основі проведеного аналізу початкове внутрішньо-слухове уявлення авторського задуму, диригент створює звукову модель, виконуючи партитуру на фортепіано. Така модель дозволяє уточнити власні «бачення» в частині динамічних нюансів, артикуляційних деталей, темпових, регістрових і фактурних співвідношень. Це один із різновидів інтерпретаційних версій хорового твору і, водночас, перший етап диригентського моделювання. В якості другого виду «моделі» цього ж хорового твору і другого етапу диригентського «прочитання» виступає виконання на фортепіано. Це максимально наближена до оригіналу модель через схожість основних функціональних характеристик, що відносяться до аудіальної модальності (сприйняття звукової інформації). Важливо відзначити, що на другому етапі модель перетворюється в самостійний об'єкт дослідження. Саме на цьому етапі уточнюється виконавська інтерпретація чи «модельні» проби, котрі припускають свідомі зміни деяких параметрів моделі. В процесі виконання диригент може змінити темп, фразування, динамічні відтінки та інші виконавські штрихи, відбираючи найбільш органічний комплекс виразових засобів для реалізації своєї інтерпретації хорового твору (звичайно, в межах допустимого і без нанесення «шкоди» композиторському опусу – У. С.). Логічність та переконливість звучання аналізуються диригентом,

узагальнюються і закріплюються в оновлених внутрішньо-слухових уявленнях.

Вибір диригентського жесту на основі даних, отриманих на перших двох етапах, постулює наступний, третій етап диригентського моделювання. Саме на цій стадії починається робота над створенням головної диригентської моделі хорового звучання. Тут активно використовується механізм абстракції, що передбачає відмову від несуттєвих властивостей об'єкта. В цьому випадку в арсеналі диригента залишаються тільки засоби мануальної техніки, тому приходиться відмовитися від усіх аудіальних засобів (програвача, магнітофона, радіо тощо) і за допомогою аналогії перенести якісні характеристики хорового звучання в іншу модальність (рівень зв'язків).

Практична перевірка адекватності вибудованої моделі – диригентського жесту – відбувається на четвертому етапі диригентського «прочитання». Цим етапом є безпосереднє керування хором виконанням. Репетиційна робота з хором – процес експериментальної апробації застосованого диригентського жесту. Якщо співаки в процесі його сприйняття «зчитують» інформацію про якісні характеристики хорової звучності, а загальне звучання відповідає внутрішньо-слуховим уявленням диригента, значить, диригентський жест як модель хорового твору цілком адекватний оригіналу. В цьому випадку критерієм оцінки адекватності цієї моделі є хорове звучання, цілісність і логічність відтвореного художнього образу.

Диригентський жест – артикуляційний «інструмент», що дозволяє впливати на формування звукової палітри хорового твору, виявлення в ньому семантики інтонацій. Артикулюючи, диригент перетворює «безформний» звуковий обсяг у «високоорганізовану» матерію. Тут диригентський жест можна розглядати як засіб надсилання інформації для створення того чи іншого хорового звучання. Звідси величезне значення семантики диригентських жестів, яка, «спираючись на абстрактні схеми диригування,

варіює їх, завдяки чому виникає безмежна кількість неповторних зразків» [4, 31].

Поряд із моделюванням, артикулюванням, вербальним спілкуванням диригент має можливість попередити і зафіксувати хорове звучання. Тобто, жест диригента виконує функцію попередження і тому завжди випереджає звучання в часі, знаходиться, мовби, «попереду» музики. З іншого боку, як виконавець, диригент відповідає за кожен момент звучання. Відповідно, його жест повинен відображати реальне звучання. Що ж до функції фіксації, то диригентський жест має співпадати в часі і характері з виникненням звучання. Все вищезазначене дає право зробити висновок, що диригентський жест – біфункційний. Він володіє унікальною здатністю попереджати майбутнє і фіксувати теперішнє. Таким чином, художня функція диригентського жесту як головного інструменту звучання – багатогранна. Кожна зі складових диригентського жесту (спілкування, моделювання, артикулювання, попередження, фіксація) має важливе значення в досягненні диригентом своїх художніх намірів, оскільки він постає уніфікованим інструментом мануальної техніки. Першість будь-якої з цих складових має особливий характер і залежить від особливостей музичного змісту та потреб конкретної ситуації.

Багатогранність художньої функції диригентського жесту позиціонує його як художній феномен, що втілює, з одного боку, особливість емоційного ставлення до нього диригента, з іншого, – характерні риси образного змісту хорового твору. Здатність диригента до відтворення художнього образу зумовлена специфікою структури диригентського жесту, котрий включає низку сполучних рухів, кожен із яких є імпульсом до дії, спрямованим на художню звукотворчість: імпульс-замах (рух, що готує до дії), імпульс-стремління (рух, що демонструє дію), імпульс-удар (точка фіксації долі, момент виконання дії), імпульс-відображення (відбиття) (рух підтвердження чи спростування отриманого звукового результату).

Диригентський жест – не тільки засіб впливу на колектив за допомогою спонукаючих імпульсів, він є активною дією, що сприяє прояву художньої діяльності диригента як виконавця-інтерпретатора.

Одним із суттєвих факторів інтерпретації хорового твору є виразний жест диригента. Слово і жест – важливі засоби передачі хору тої інформації, яка необхідна для злагодженого та змістовного виконання твору. На думку Н. Біляєвої, диригентський жест «це мінімальний рухомий компонент процесу інтерпретації музичного твору, своєрідна “інтонація-рух”», в якому «віддзеркалюється ідея музичного змісту в його неповторному тлумаченні» [4, 28–29].

Покликаючись на І. Бермес, «в жесті закодовано інформацію, закладену в партитурі, ... жест як елемент комунікації розшифровує «мову» пальців диригента, наповнену змістом – музичною інтонацією й метро-ритмічною пульсацією, котру «прочитують» співаки. Таким чином, у процесі диригування відбувається переведення невербальної інформації у вербальну, а жест стає засобом ініціювання хорового звучання й інтерпретації твору» [2, 171].

Структура диригентського жесту – це процес моделювання, спрямований на вирішення таких завдань:

- 1) розуміння глибинної сутності художнього образу хорового твору, його структури, комплексу засобів музичної виразності;
- 2) керування виконавським процесом, вдосконалення технічних прийомів диригування;
- 3) прогнозування змін якісних характеристик хорового звучання як результат творчої взаємодії диригента зі співаками хору.

1.2. Хорове виконавство в контексті інтерпретації

Виконавська інтерпретація «пізнає» смисли хорового твору й авторський текст як буття самого твору та процес художньо-естетичного

усвідомлення хоровим колективом діалогу цих відносин. Змістовий простір виконавської інтерпретації постає як предмет художньо-естетичного пізнання, а хоровий твір як:

- а) інтерпретаційний варіант (форма його об'єктивного буття);
- б) об'єкт смислового простору у художньому пошуку виконавських засобів, який перетворює авторський текст.

Хорове виконавство – різновид музичного виконавства, вторинна, відносно самостійна художньо-творча діяльність, що виражається в формі художньої інтерпретації, тобто втілення в живому хоровому звучанні задуму композитора. Хорове виконавство має свої специфічні особливості. До них відносять людський фактор, синтетичний характер (зв'язок із поетичним словом), специфіку «інструменту» – людського голосу, колективну основу, присутність диригента.

Суголосні питомі для хорового виконавства риси визначає Є. Бондар:

- «1) специфіка інструмента, тобто людського голосу як джерела звучання, котрий безпосередньо пов'язаний із фізичними, фізіологічними особливостями людини, а також – із думками та емоціями;
- 2) синтетичність жанру, тобто зв'язок музичного і вербального видів комунікації, певною мірою пластичного та зорового початків;
- 3) колективний принцип музикування, який потребує відповідних навичок;
- 4) наявність диригента як “постановника”, інтерпретатора, керівника, педагога» [5, 7].

Музично-виконавська специфіка у хоровій сфері виражається в публічному виконанні, бо саме в ньому приховується смисл «життя» твору.

У музикознавчій літературі виконавство характеризують за такими трьома складовими: композитор – виконавець – слухач. Поза увагою науковців залишається ще один вельми важливий елемент виконавського акту – музичний інструмент. У хоровому виконавстві – це людський голос, за допомогою якого втілюється задум композитора у живому звучанні. Серед

усіх природних джерел звуку музична практика всіх часів і народів вирізняла людський голос. За багатством можливостей він перевершує всі створені будь-коли інструменти. Людський голос безмежно різноманітний у тембральних і динамічних нюансах, у способах звукоутворення.

Безперечно, найважливішим елементом хорового виконавства є саме людський голос, адже від його якості та співочих умінь та навичок значною мірою залежить звучання хору. Співочий голос – надзвичайно складний, багатогранний «інструмент», найбільш досконалий і гнучкий. Він безпосередньо пов'язаний із виконавцем, його думками та переживаннями. Водночас співочий голос є засобом спілкування та впливу. До того ж це єдиний «інструмент», здатний суттєво змінювати якість звуку та його темброві характеристики відповідно до жанру, стилю, образно-емоційної сфери хорового твору.

З іншого боку, як і будь-який музичний інструмент, співочий голос володіє низкою прикмет, від виразності яких залежить вокальна майстерність співака. Так, кожен співочий голос вирізняється за висотою, діапазоном, силою, тембром і іншими властивостями, що формуються і вдосконалюються тільки за умови тривалої, складної та грамотної педагогічної роботи. Головна трудність роботи з голосом полягає в тому, що керування процесом співу і контроль за ним здійснюється виключно через якісну оцінку звучання.

Голосовий апарат і фонація (взаємодія органів голосового апарата, що забезпечує видобування співочого звуку – У.С.) за своєю природою – біофізіологічний процес. «Це емоційно-виразова якість звучання, яка певною мірою може визначати змістовність музики», – зауважує Г. Павлій [22, 99]. Процес фонації має конкретний характер – це процес передачі емоцій, інформації, він реалізується сповна і бере участь в «оформленні» слухацького враження. Фізіологічна сторона дії фонічного чинника спирається на обертоново-резонуючі закономірності звуку, що найбільш яскраво виявляються у вертикально-гармонічному строї.

Співоча практика і багатівікова історія музичного виконавства виробили певні критерії володіння голосом, зокрема вміння правильно розподіляти дихання, силу звука, подавати звук м'яко і чисто, без усяких побічних немусичних домішок, які шкодять його якості, володіти вокалізацією, доброю дикцією й артикуляцією тощо. Крім того, співак хору повинен мати музичні здібності, ґрунтовні загальні і музичні знання, бути емоційним, розуміти і відчувати різну музику.

Коллективна природа хорового звучання характеризується багатством звукового і динамічного колориту, широтою діапазону. Гучність, темп, темброва палітра – своєрідні «точки виміру», котрі залежать від вокально-технічних можливостей співаків і художнього сприйняття диригента.

Об'єктом, на який впливає диригент у процесі озвучення хорової партитури, є співак – його розум, душа і серце. Саме цей аспект споріднює диригентську діяльність з педагогічною та виховною, передусім в емоційно-комунікативній сфері, пов'язаній із безпосередньою взаємодією диригента та співаків. Диригент, як режисер чи педагог-вихователь, фактично розробляє «план» педагогічного впливу, передає виховні ідеї та настанови. Ці доволі різні творчі процеси (диригентський, педагогічний і режисерський – У. С.) об'єднує споріднена мета: впливати на виконавців і слухачів, і викликати у них переживання.

Хорове виконавство немислиме без постійного спілкування керівника з усім хором і кожним співаком особно. Від рівня комунікації залежить творча атмосфера репетиції та концертного виступу, що включає такі компоненти як взаєморозуміння, доброзичливість, інтерес тощо.

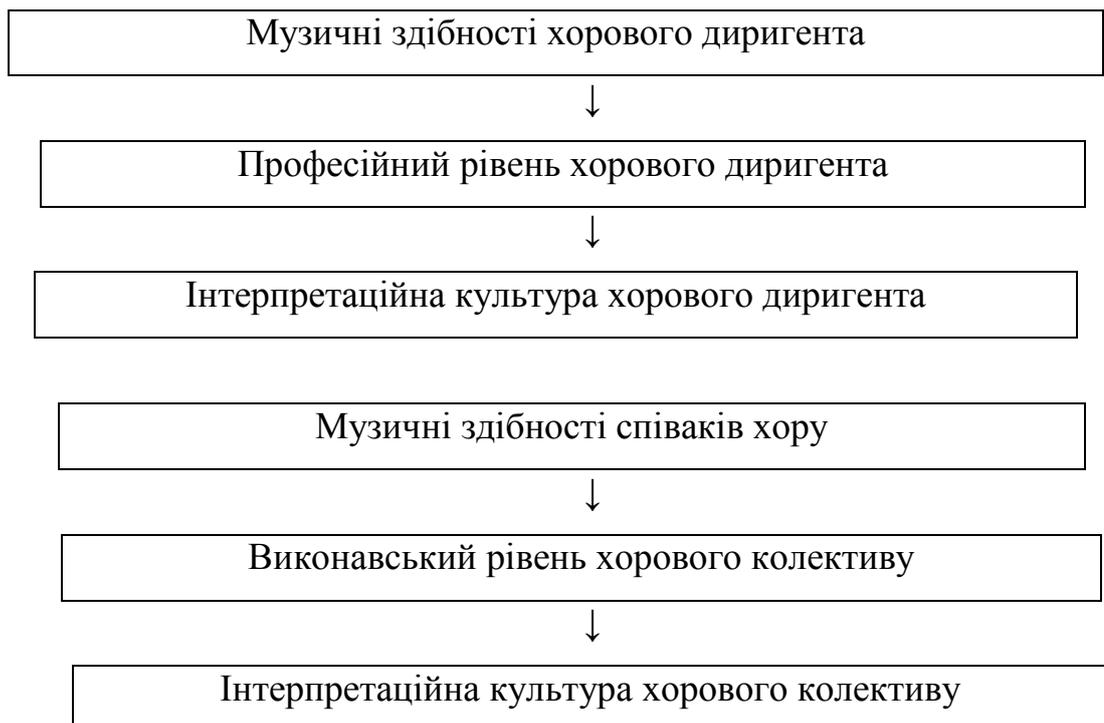
У диригентській діяльності спілкування, взаємини з хористами – вельми складний феномен. Вагомим чинником, який сприяє встановленню порозуміння між диригентом і учасниками хору, є професійний і людський авторитет керівника, природна обдарованість і артистизм, практичний досвід і педагогічні здібності, тобто його творче «обличчя».

На думку П. Ковалика, налагодженню контакту найбільше сприяють такі фактори:

- «професійні засади творчого діалогу диригента з артистами хору;
- система комунікативних технологій;
- знання індивідуальних особливостей учасників;
- дотримання правил поведінки обох сторін;
- принципи взаємної поваги співаків і диригента» [16, 12].

Диригент спілкується з хором за допомогою виконавського показу (голосом або на музичному інструменті), слова, невербальних засобів – обличчя, жесту, міміки.

Крім того, диригент повинен бути добре підготовленим (теоретично і практично). Це дасть можливість грамотно проаналізувати хоровий твір, досягнути висот виконавської інтерпретації. Для цього необхідні природні здібності, музичний талант. Однак, одного таланту, тобто «нутра», недостатньо для досягнення успіху. Відповідним поняттям, яке б об'єднало основні фактори, необхідні диригентові для переконливої інтерпретації хорового твору, могло б стати поняття «інтерпретаційна культура». Її сутність можна відобразити за допомогою такої схеми:



Виконавська інтерпретація є показником рівня сформованості інтерпретаційної культури. Впливаючи на процес «конструювання» інтерпретації, диригент формує у співаків комплекс професійних знань, умінь і навичок, так само вдосконалює індивідуальні здібності та риси, які входять в поняття «інтерпретаційна культура».

Інтерпретаційна культура як професійно-особистісна риса диригента і хору проявляється в різних життєвих сферах – пізнавальній діяльності, життєвому досвіді, знаннях, сприйнятті творів мистецтва, системі ціннісних орієнтацій і знаходить своє вираження в усіх структурних компонентах професійної діяльності диригента і співаків хору, характеризує їх творчий потенціал. Інтерпретаційна культура корелює з поняттям «культура» як часткове до загального. Певна обумовленість цих понять виражається в тому, що будь-яка інтерпретаційна діяльність можлива лише за умови поживлення культурних процесів. Поєднання цих двох понять в одне смислове поле передбачає наявність специфічного комплексу рис, які необхідні для успішної реалізації цього виду творчості.

Культура як сукупність духовних досягнень людства не може ані зберігатися, ані існувати, ані розвиватися без творчої діяльності особистості. Незважаючи на певну частку репродуктивності поняття «інтерпретаційна культура», в її основі закладена ідея не тільки «культурозасвоєння», а і «культуротворення», що на наш погляд, визначає головну специфічну сутність цієї якості.

Інтерпретаційна культура диригента включає такі компоненти:

- мотиваційно-ціннісний;
- логіко-конструктивний;
- художньо-практичний.

Мотиваційно-ціннісний компонент виражає потребу особистості в творчості, герменевтичному пошуку художніх «значень» звукового світу, їх смислових сполучень і диференціацій; розвиток асоціативного мислення, уяви, ставлення до музики як до живого, одухотвореного суб'єкта.

Логіко-конструктивний компонент відображає не тільки об'єктивний процес отримання різних технічних і теоретичних знань, умінь, а й вибудовування їх в певну ієрархічну систему, котра є необхідним базисом формування інтерпретаційної культури загалом.

Художньо-практичний компонент є найбільш інтегративною і творчою частиною інтерпретаційної культури диригента, що вдосконалює спеціальні особистісно-інтерпретаційні вміння. Сутність інтерпретаційної культури диригента визначається рівнем пізнавальної та творчої діяльності, «діалоговими» взаєминами зі співаками.

Важливим засобом передачі інформації співакам хору є, крім диригентського жесту, вербальна мова. За допомогою слова керівник хору викладає співакам свої художні задуми, передає своє «бачення» твору, організовує репетицію, підтримує дисципліну та робочу атмосферу. Така багатофункційність свідчить про те, що диригент у своїй роботі використовує всі комунікаційні лінії мови: інформаційну, виразну та вольову.

Інформаційна сторона виявляється в передачі знань, вмінні точно викласти думку. Виразна сторона випромінює почуття диригента до предмета спілкування – співаків хору, розуміння ним художнього образу. Вольова ж націлена на те, щоби підкорити дії співаків задуму диригента для розкриття інтерпретаційної версії хорového твору.

Під час репетиції між диригентом і співаками складається стиль вербального спілкування, який визначає його дієвість. Диригент повинен викладати думку лаконічно, добирати конкретні слова – зрозумілі, образні, переконливі й емоційні. Правильно дібраний «тон» спілкування – запорука успіху і довіри у комунікації диригента зі співаками хору.

У встановленні контакту з хором значущу роль мають і невербальні засоби («мова» тіла, міміка, жести). Так, міміка в професійній діяльності хормейстера є носієм емоційних проявів, тонким «інструментом» спілкування. «Міміка відображає рівень образного мислення диригента, супроводжує виразний жест, одухотворює, підсилює його», – наголошує

І. Бермес [2, 171]. Здійснюючи комунікаційну й естетичну функції, вона забезпечує інформаційний простір хорового виконання (репетиційного і концертного) двостороннім невербальним зв'язком (від диригента до хору і навпаки). Завдяки виразній міміці народжується і єдиний колективний задум, і єдиний емоційний настрій хорового колективу, і єдині засоби реалізації.

Хормейстер повинен добре знати своїх співаків, бачити та «читати» невербальні знаки, що виражають їхній емоційний стан, рівень зосередженості та зацікавленості, ставлення до хорового твору та до роботи диригента.

Колективний характер хорового виконання впливає як на інтерпретацію хорового твору, так і на виконавські виразові засоби: темп, метро-ритм, дикцію, динаміку, тембр тощо. Цю думку постулює Г. Савельєва: «Важливою ознакою формування інтерпретації у диригента (...) є колективний фактор – співтворчість» [25, 166]. Колективний принцип дуже яскраво проявляється в такій важливій прикметі, як синхронність хорового звучання, під якою розуміється виконання з граничною точністю нотного тексту (хорової партитури). Синхронність є результатом однакового розуміння і відчуття співаками всіх елементів музичної мови, закладених у хоровому творі композитором, і їх відтворення диригентом за допомогою диригентського жесту.

Хорове виконання як вид колективної творчості володіє низкою особливостей: кожен учасник хору є індивідуальністю з позиції віку, освіти, музичних здібностей, кожен намагається подолати, в першу чергу, вокально-технічні труднощі музичного твору. Крім того, разом хористи осягають секрети ансамблевого співу, при якому, крім індивідуальної роботи кожного, очевидно є необхідність диригентського керування (координування звучання, персональна робота зі співаками, обдумування трактування твору тощо).

Під час публічного виконання остаточно формується комплекс складових музично-виконавського мистецтва: лінія «композитор –

виконавець (диригент і хорівий колектив) – слухач». І все ж, за такої позиції губиться важлива сторона комунікативного зв'язку диригент – слухач (сторона виконавець – слухач є очевидною!), за якої слухач, звертаючи увагу на мануальну техніку диригента, рухи корпусу та голови, міміку, зіставляє диригування керівника хору з музикою, котру почув. Таким чином, хорова композиція виступає в ролі сполучної ланки між композиторською та виконавською діяльністю. У цьому процесі диригенту належить більш важлива роль, оскільки він «...не тільки передає інформацію, він формує атмосферу, що спонукає до спільного переживання музики і, таким чином, впливає на слухачів, навіть «залучає» їх до виконавського процесу» [2, 172].

У творчості кожного диригента інтерпретації хорового твору належить значуща роль. Адже саме в цій діяльності він розкриває свою професійну майстерність, індивідуальні творчі риси. Основою цих особливостей є внутрішнє психологічне й емоційне налаштування на успішність трактування змісту хорової партитури, достовірне «прочитання» художнього образу.

Однією з сутнісних сторін інтерпретації є естетичний компроміс, в якому враховуються стилістичні, жанрові та музично-естетичні традиції. Головним при цьому залишається композиторський задум, тобто інформація, закладена в нотному тексті.

Розділ 2.

Особливості диригентсько-хорової інтерпретації

Вивчення феномена інтерпретації має таку ж давню історію, як і дослідження, пов'язані з будь-якою творчою діяльністю людини. Ще у працях Платона в комунікаційній системі мистецтва «творець – твір – слухач» відводилося місце і посереднику-інтерпретатору. Онтологічні передумови інтерпретації ґрунтуються на філософському уявленні про дві сфери дійсності – об'єктивному світі фізичної реальності і суб'єктивному психічному світі думок і почуттів (Аристотель, Декарт).

Теорія інтерпретації визначає складові цього процесу, що координуються між собою – «суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та результат даного процесу» [27, 121].

О. Котляревська визначила етапи інтерпретаційного процесу, зокрема: «формування первісного уявлення про твір; розкриття зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу» [19, 11]. Кожен із етапів має свої характеристики, вельми важливі для вирізнення індивідуального виконавського стилю диригента.

2.1. Хоровий твір: музичний текст (мова, знак, символ)

Виконавська інтерпретація – головна умова існування музики як виду мистецтва. Якщо літературні тексти чи твори образотворчого мистецтва не потребують спеціальних інтерпретаторів, тобто посередників між твором і людиною, яка його сприймає, то в музичному мистецтві все по-іншому. Щоб мати вільний доступ до будь-якого музичного твору, необхідна спеціальна і серйозна професійна підготовка, яку отримують представники музичних професій – композитори, музиканти-виконавці, музикознавці, котрі вміють читати нотний текст і володіють достатньою виконавською технікою, щоб «воссресити» музику для себе і слухачів. Адже для слухачів музичні твори

оживають тільки в чужому виконанні, «живуть» тільки завдяки музикантам-виконавцям.

Виконавський підхід до музичного твору є, переважно, процесуальним, тимчасовим. Він орієнтований на звучання, на акустичний текст, тоді як аналітичний підхід до музичного твору є «просторово-часовим» і орієнтується не тільки на звучання, а й нотний запис, графічний текст.

Хоровий твір для диригента – не просто нотний і поетичний текст, не абстрактна схема, а музика, котра повинна бути озвучена хоровим колективом під його орудою. Для реалізації цього непростого творчого завдання хормейстер може використовувати різні методи досягнення музичного та поетичного матеріалу: порівняння, співставлення, аналізу, синтезу, узагальнення, котрі тісно взаємодіють.

Адже кожен твір мистецтва існує в культурі як монолітний текст, що входить в культуру та є носієм певного значення. У ньому знаки, які його творять, бувають складними, інколи навіть мають синтетичний характер.

Музичний текст – специфічна знакова структура, метою якої є передача художньої інформації у певному звуку та часопросторі. Якщо музичний твір реальний і має автора, то текст – певний кут зору на нього. Сам композитор співдіє зі своїм творінням тільки в той момент, коли втілює творчий задум. І подальше «життя» твору включає в себе автора як інтерпретатора нарівні з виконавцями чи слухачами. Думка про автора закладена інтерпретатором (так само і композитором), як і думка про зміст музичного (хорового) твору. І Леонтович щоразу в момент виконання його твору є «мій Леонтович», «твій Леонтович», «Леонтович» кожного з тих, хто слухає в концертному залі і думає про Леонтовича.

Посередником між композитором і слухачами виступає нотний текст (хорова партитура). На думку О. Заверухи, хорова партитура – «це зовнішня фіксація твору, де викладена вся організаційна система письма» [9, 74]. Далі дослідниця висновує, що хорова партитура «виступає результатом письма, який містить усі внутрішні і зовнішні складові музичного твору (слово-

Логос, жанрова стилістика, принципи тематизму та драматургія» [9, 74]. Тобто, партитура – «графіко-знакова фіксація хорового письма» [там само, 74–75].

Зазвичай музичний текст розглядається як зафіксована, виражена у вигляді нотних знаків сторона музичного твору. Загалом музичний текст має двояке тлумачення:

- 1) як система чіткої фіксації авторського задуму – нотний текст;
- 2) як певне структуроване поле сенсу, актуалізоване в акті звучання.

Нотний текст – це система конвенціональних (загальноприйнятих) знаків, що візуально виражають структуру, архітектоніку музичного твору. Це ще й семіотична система, за допомогою якої композитор виявляє результати своєї творчої діяльності, реалізує художні ідеї.

Вчені класифікують музичні знаки на: аналітичні (ті, що походять з норм музичної теорії), синкретичні (знаки-інтонації) та комплексні (ті, що охоплюють всі елементи звукового матеріалу). Щодо знаку-інтонації, то ним може бути окремий звук, який має висоту, тривалість, тембр, гучність, теситуру тощо. Важливим різновидом музичного знака є музична інтонація – основний засіб музичної виразності.

З нотного тексту музичний текст тільки починається, потрібно ще розкрити зміст у реальному звучанні та в процесі сприйняття цього тексту слухачами. Водночас, це певним чином впорядковане мислення диригента-інтерпретатора щодо хорового твору, який виконується.

Покликаючись на О. Капічіну, «Музичний текст, як і нотний, має семіотичні структури музичного семіозису: мову, синтаксис, семантику й прагматику» [11, 8]. Втім взаємодія реципієнта з цими структурами в обох випадках є різною. Мова нотного тексту – це сукупність графічних знаків (нот, ключів, знаків альтерації, вказівок гучності, темпу тощо) і правил їх поєднання. Позначенням нотних знаків є звук, що займає своє конкретне місце в системі температурації.

Музику відносять до вторинної моделюючої системи і ототожнюють музичну мову з комплексом засобів музичної виразності (ритмом, темпом, інтонацією, гармонією, тембром). Практично неможливо скласти «інтонаційний словник», словник музичних «слів»-знаків. Однак у музикознавчій літературі дефініція «інтонаційний словник» означає коло характерних для епохи, стилю, напрямку, творчості окремого композитора інтонацій, проте не передбачає ні властивої словникам каталогізації цих інтонацій за будь-якою загальноприйнятою ознакою, ні, тим більше, їх будь-якого стійкого тлумачення. Покликаючись на Т. Щерицю, до «інтонаційного словника» належать «інтонації-символи – узагальнені інтонаційні формули епохи» [32, 108].

Однак, музичний текст – упорядкований. Щодо знаків у ньому розмірковує С. Шип: «Специфіка музичного знаку полягає не тільки в метричному впорядкуванні його звукової форми, не тільки в виключно високих можливостях іконічного відображення процесуальних явищ універсуму, зокрема – людських переживань, але і в системно-мовному середовищі» [31, 128].

Структурними елементами музичного тексту є субзнаки, що не вирізняються сталістю, а можуть побутувати як складові монолітного знаку. Тобто, озвучуваний музичний текст, за О. Капічіною, є «текстом-знаком, який корелює не з мовою, а з мовленням – одиничним, а тому унікальним актом трансляції смислу» [11, 8]. Водночас І. П'ятницька-Позднякова наголошує, що музичний знак «як змістовно-сміслова сутність є цілісним утворенням із закріпленим значенням, що має цілий спектр субстанціальних характеристик та здатний бути носієм значення» [24, 22]. Знак – це елемент мови, коду, що володіє поверховою суттю. Текст може бути й окремим знаком, і впорядкованим багатством знаків, утім головна його відмінна риса – володіння глибинним змістом як результатом задуму автора.

Вчені позиціонують музику і як послідовність звукових сигналів. У рамках музичного тексту сигнал може трактуватися як організований

фізичний імпульс, що наповнюється значенням лише в певному акті звучання.

Текст як сигнал володіє властивостями цілісності трансляції у часі та просторі, тобто визначає «канал» передачі від автора до адресата. Сигнал – фізично більш конкретна форма знака, котрий окреслює наявність чотирьох властивостей: передбачливість (мета – доставити інформацію), двосторонність (план вираження і план змісту), конвенціональність (відповідність певним традиціям), обумовленість (знак вписаний у систему). Музичний звук володіє трьома з указаних властивостей, за винятком двосторонності, бо план вираження і план змісту настільки споріднені, що провести між ними кордон неможливо.

Якщо знак розташовується в потрійній часовій системі – минулому, теперішньому і майбутньому, і може сприйматися з перервами в часі, не втрачаючи смислового ядра, то сигнал є актуальним тут і зараз, ні на минуле, ні на майбутнє комунікація в даному випадку не поширюється.

Можемо припустити, що музичний текст виявляє ознаки двох систем – знакової і сигнальної: володіючи синтаксисом, ієрархією елементів, цілеспрямованістю комунікації, музичний текст є цілісним сигналом, що звучить і сприймається тільки зараз, діє як на рівні свідомості, так і тіла реципієнта. Музичний текст, безумовно, володіє мовою як упорядкованою системою, що є засобом комунікації. Але ця система специфічна і лише частково корелює з природною знаковою системою людської комунікації, оскільки немає знаків, аналогічних словам вербальної мови, які б становили музичний словник.

Феномен музичного тексту присутній протягом всього історичного буття музики – від давньої музичної архаїки до складних високопрофесійних взірців сучасної композиції. Тобто, музичний текст існує там, де є ідея-інтенція-інформація, що виражається і передається через комплекс спеціальних музичних засобів – інтонацію, метро-ритм, гармонію, темп,

тембр тощо. Саме інтонація як синкретичний знак може вказувати на різні почуття та стан душі людини.

За І. П'ятницькою-Поздняковою, музичний текст є семіотичною системою, «що здатна передавати художню інформацію звукочасової властивості, в якому семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер» [24, 23]. Вчена наголошує, що «музичний текст може бути складовою як мовного, так і мовленнєвого рівня, тому є результатом і водночас процесом музичного мовлення, заснованого на особливому типі музичної номінації» [там само].

Музичний текст – специфічна знакова структура, що передає закладену композитором у партитурі художню інформацію слухачам. На слушну думку О. Чеботарьової, «Музичний текст як строго зафіксована складна ієрархічна структура завжди зберігає свою відкритість та незавершеність розуміння...» [28, 140].

У вокально-хоровій музиці існує тісний зв'язок між вербальною інтонацією та музичною мовою. Якщо визначити звучання людського голосу як базис на якому вибудовуються фонемі й артикуляційні темброві одиниці, то складається компактна фонетична система, що володіє змістовими семантичними функціями. Вокальні звуки несуть слухові значущу інформацію, зокрема вони можуть вказувати на фізіологічний, психологічний емоційний стан виконавців-співаків.

Хоровий твір, завдяки синтетичній природі та багатоголосому складу, вимагає власної методики аналізу, що відрізняється від методики аналізу інструментальної музики. Професійний аналіз хорової партитури – вид цілісного аналізу, що синтезує музикознавчу та виконавську діяльність з метою створення виконавської моделі твору, яка стає «ключем» до його художньої інтерпретації.

Якщо хоровий твір розуміти виключно як комунікативне явище, то тоді його можна тлумачити як мову. Музична діяльність, зокрема хорове виконання, – особливий спосіб комунікації на емотивному (емоційно-

чутливому) рівні, особливий вид мислення. Хорові твори як знаки чи символи входять в культурний код своєї епохи, виражають ту чи іншу сторону життя свого часу, котру не можна відтворити іншими засобами.

У сучасних дослідженнях музична мова хорових творів отримала визначення «хорове письмо» – динамічне явище, що відображає історико-стилістичні, національні й індивідуальні особливості композиторів. «Хорове письмо – це комунікативно-знакова система, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача» – наголошує О. Заверуха [9, 69]. Вчена пропонує визначення поняття «сучасне хорове письмо» в широкому і вузькому сенсі. У широкому – «це фіксована багаторівнева знакова система, що скеровує логіку композиторського мислення на втілення світоглядних настанов, як змістовною умовою музичної комунікації (від автора, через виконавця до слухача)» [там само, 89–90]. У вузько-комунікативному: «хорове письмо – це виклад тематичного матеріалу через сукупність складових хорового мислення митця (...) з метою втілення його художнього світогляду» [9, 90].

Хорове письмо повинно втілитися в звуках, тобто бути «прочитаним» колективом співаків у живому звучанні. Покликаючись на О. Заверуху, «звукова реалізація хорового письма – це виконавська категорія, спрямована на перехід мовної свідомості в художній зміст твору» [10, 58].

Хоровий твір поєднує вербальну і музичну складові, що створює багаторівневу текстову структуру. В цьому контексті хорова композиція виступає об'єктом комунікації, носієм культурного контексту, художнім артефактом.

Двоєдина природа хорового тексту поєднує вербальну (поетичну) і музична складові, які функціонують одночасно. Якщо слово несе смислове навантаження, то музика – структурне, ритмічне, емоційне. Ба більше, змістовий рівень тексту взаємодіє з інтонаційною, ритмічною, гармонічною організацією музики.

Хоровий твір як текст набуває повноцінного буття лише у виконанні, тобто в інтерпретації. Диригент і хор «прочитують» текст, визначають смислові акценти, темп, динаміку, артикуляцію. Тобто, інтерпретація є ще одним рівнем текстової організації, що надає хоровому твору додаткових смислових шарів. Це дозволяє говорити про хоровий твір як відкрити, багатозначну структуру, що є не тільки результатом композиторської творчості, а й динамічним текстом, відкритим для багат шарового «прочитання».

2.2. Теоретико-практичні виміри інтерпретації хорових творів

Професійна спроможність хорового диригента залежить від змісту мети, яку він ставить перед собою. Найбільш перспективною метою є яскрава концертна інтерпретація творів, підготовлена на репетиціях, проведення яких вимагає від диригента високопрофесійних і людських рис.

Інтерпретаторське мистецтво, будучи атрибутивною ознакою високого професійного рівня диригента, є складною динамічною системою, що має внутрішню логіку становлення і розвитку. У системній єдності феномена інтерпретаторського мистецтва хорового диригента виокремлюються такі елементи:

- орієнтований на зміст виконавський аналіз хорового твору;
- семіотика диригування, що спирається на єдність пластики, міміки та дихання;
- диригентська герменевтика, що спрямована на вербалізацію образно-смислової сфери хорового твору;
- детермінована етико-естетичною єдністю інтертекстуалізація концертної програми.

Відповідно до принципів системного підходу, способи їхньої конкретної взаємодії визначаються, головню, особистісними рисами

диригента, також умовами, в яких реалізується інтерпретація та виконання хорового твору.

Найважливішою складовою інтерпретаторського мистецтва є виконавський аналіз хорового твору, який стає результативним при використанні семіотичних методів, що дозволяють заглибитися в сферу музичного змісту і побудувати виконавську концепцію твору, що виконується.

Виявлення, аналіз і класифікація музичних знаків, наявних у творі, співвідношення їх із драматургічною та сюжетною лініями, робить явним композиторський задум і дозволяє знайти виконавські засоби, здатні донести його до слухача.

Принципово важливим для диригента є виявлення у хоровому творі тих аспектів, тлумачення яких дозволить розкрити та художньо осмислити його зміст. У такий спосіб виконавський аналіз може розглядатися як засіб виокремлення принципів розвитку музичного матеріалу твору, котрі сприяють збагаченню авторського задуму інтерпретаторською уявою.

На слушну думку І. Бермес, «до основних комунікативних інтерпретаторських засобів диригента відносимо технічно бездоганний, логічно виправданий, художньо переконливий, виразний диригентський жест, що ґрунтується на єдності мануальної пластики та міміки» [3, 299].

Домінантною зоною виявлення комунікативних інтерпретаторських засобів диригента є майстерний, раціональний, промовистий диригентський жест, який вирізняється монолітністю мануальної техніки, лицьової міміки та пов'язаний із організованим у часі та просторі диханням.

Диригування як семіотична система включає такі складові елементи, як жест, міміка та дихання. Ці невербальні засоби передачі диригентом культурних смислів та спонукань хорового колективу до виконавської діяльності утворюють семіотичну групу, атрибутивно пов'язану з особистістю диригента. В цій групі семіотика вже не є інструментом для виконавського аналізу нотного тексту хорового твору, а системоутворюючою

основою для експлікації особистісних професійних рис диригента-інтерпретатора. В сукупності зазначені семіотичні засоби утворюють семіотичну базу, в рамках якої синтезуються компоненти різних семіотичних систем (диригентської, текстової) та створюється основа для глибокого прочитання хорового твору та його художнього втілення.

Диригентська герменевтика (тлумачення диригентом музичних текстів і художніх намірів) є необхідною передумовою об'єктивації інтерпретаторського задуму. Диригентська герменевтика має бути спрямована на образно-сміслову сферу хорового твору, в якій реалізуються його драматургічні особливості, відбувається становлення художнього образу та вносяться певні «нюанси» в «почитання» музичного матеріалу. Найбільш плідно герменевтика проявляється у передачі диригентом змісту хорового твору та інтерпретаторського задуму співакам через синергію комунікативних засобів, особливе місце у системі яких займає слово. Цей вербальний чинник є головним полем діяльності під час репетиції хору, орієнтованої на творче натхнення та досягнення найвищих виконавських результатів.

Створення концертної програми виводить інтерпретацію хорового твору на якісно новий діалектичний рівень – рівень взаємодії та розширення художніх сенсів низки авторських композицій, які ввійшли до сценарію.

Мистецтво формування концертної програми, побудованої за законами музичної драматургії, як прерогатива керівника хорового колективу, відкриває перспективу привнесення до концертного виступу додаткової естетичної значущості, отриманої в результаті цілеспрямованої інтертекстуалізації художніх смислів кожного окремого хорового взірця.

Драматургічна цілісність концертної програми забезпечується покладеною в її основу етико-естетичною єдністю, що дає перспективи для реалізації творчого задуму (досвід набуття якого отримується на репетиціях хору – У. С.). Повноцінна актуалізація такої нерозривності можлива лише на концерті, де виявляються переваги формування програми, а вже знайоме

диригентові репетиційне натхнення переходить у нову фазу натхнення концертного, що має свою яскраво виражену специфіку. Ця специфіка обумовлена «синергією» двох взаємоспрямованих емоційно-чуттєвих потоків – від артистів хору та диригента до слухачів та від слухачів до артистів хору та диригента, що призводить до переживання душевного стану «катарсису» та духовного «перетворення».

Мистецтво хорового виконавства – поліморфна структура, вона має дві базові гілки. Перша представляє інтерпретаторську спроможність хорового диригента, а друга – інтерпретаторську спроможність артистів хору. Інтерпретаторські дані хорового диригента включають такі складові та їх сутнісні ознаки:

- музичні, загальні й артистичні здібності хорового диригента (музичний слух, музична пам'ять, чуття ритму, мімесис (наслідування));
- технічна майстерність хорового диригента (мануальна техніка (комунікативна, художня), техніка роботи з колективом як «інструментом» (формування тембру, досягнення досконалого строю, ансамблю), техніка засвоєння хорового твору (читання та виконання партитури));
- інтерпретаторське мистецтво хорового диригента (аналіз змісту музичного твору, семіотика диригентського жесту, диригентська герменевтика, інтертекстуалізація концертної програми).

Інтерпретаторські дані артистів хору включають:

- музичні, загальні та артистичні здібності співаків хору (музичний слух, музична пам'ять, почуття ритму, мімезис);
- майстерність хорового колективу (темброво-динамічні прикмети, постава голосу, вокальна техніка, ансамблева майстерність, чистота інтонування);
- інтерпретаторське мистецтво артистів хору (індивідуальна адекватність вокального результату диригентському посилю,

колективно-мистецька синергія учасників хорového колективу, етико-естетична взаємодія зі слухачем).

Кожна зі складових частин, що входять в обидві базові гілки, має класифікацію. Таким чином, інтерпретаторське мистецтво хорového диригента, що є якісною структурною одиницею мистецтва хорového виконавства, є підсистемою, що складається з чотирьох основних елементів: аналіз змісту хорového твору, семіотика диригентського жесту, диригентська герменевтика, інтертекстуалізація концертної програми.

Суть виконавського аналізу полягає в першорядній увазі до всього, що може бути носієм змісту хорového твору. Для інтерпретатора таким носієм імовірно є будь-який елемент нотного тексту. Розуміння змісту музичного твору диригентом має бути спрямоване на виявлення таких його особливостей, які згодом знайдуть відображення в системі художніх засобів виразності і сприятимуть, з одного боку, оригінальному звучанню, а з іншого, – точному втіленню композиторського задуму і жанрово-стильових особливостей.

Диригент шукає різні «знаки», які б допомогли йому розкрити зміст хорového твору задля донесення його виконавському колективу. На основі інтерпретації музичних знаків він вибудовує своє «бачення» композиторського задуму.

Для виконавського аналізу змісту хорového твору важливими є такі групи знаків:

- 1) стильові;
- 2) жанрові;
- 3) емоційні знаки (емоційно-експресивні інтонації).

Тобто, музична семіотика пропонує основний метод аналізу музичного змісту, який можна використовувати у виконавському аналізі хорového твору. Сутність методу – пошук у тексті твору музичних знаків, інтерпретація їх значень з урахуванням сенсу поетичного тексту хорového твору і музичного контексту, вихід на узагальнення про основні ідеї, загальний зміст твору. Так

само розуміння смислів, які містить у собі твір, дозволяє висунути певну інтерпретаторську концепцію.

Виконавський аналіз спрямований на змістову сторону музики і найбільш результативний при використанні методів виявлення музичних знаків. Це дозволяє заглибитися у сферу музичного змісту та «вибудувати» адекватну виконавську концепцію, оскільки основне завдання диригента-інтерпретатора полягає саме у правильному розумінні та переконливій передачі глибинного змісту хорового артефакту. Під час виконавського аналізу відбувається виокремлення тих «точок» музичного твору, робота з якими може призвести до виявлення нових смислів, їх творчого трактування та поглиблення.

Практичний (виконавський) аспект інтерпретації хорового твору корелює з семіотикою диригування. Йдеться про розуміння диригентського жесту як важливого засобу передачі хору тієї інформації, котра необхідна для злагодженого і змістовного виконання твору. Адже виразний диригентський жест має строго раціональну грань як особливий знак, як елемент семіотичної системи (на зразок акторських сценічних жестів або навіть слів вербальної мови – У. С.). Комплекс диригентських засобів, придатних для інтерпретації хорових творів, включає три компоненти: інтерпретуючий жест, інтерпретаторська міміка, інтерпретаторське дихання.

Жест, міміка, дихання по-різному виявляються саме на зоровому рівні. Особливо це стосується тих жестів, які спочатку несуть знакове навантаження, тобто спрямовані на сприйняття музичного матеріалу через візуальні образи. Такі жести можна назвати художньо-семіотичними. Це пов'язано з тим, що будь-який жест за своєю природою є знаком, а будь-які диригентські знаки є або комунікативними, або художніми, або технічними, тобто знаками, які лежать у художній площині.

Одних слів, сказаних на репетиції, ніколи не буває цілком достатньо для того, щоб на концерті твір зазвучав переконливо. Ба більше, навіть найбільш вивірена на репетиції інтерпретаційна версія знаходить справжню

художню завершеність найчастіше саме на концерті. Тому стає зрозумілим, що лише за допомогою інформаційно-насиченого та натхненного жесту можна досягти значного художнього результату.

Інформаційна насиченість диригентського жесту пов'язана з тими параметрами, які він містить. Передбачається, що ці параметри мають бути пізнані, прочитані та осмислені як колективом виконавців, так, певною мірою, і слухачами. Нині у розумінні диригентського жесту існує три інформаційні лінії, які транслуються диригентом, приймаються як керівництво до дії виконавцями та сприймаються як додаткові стимули до досягнення музичних подій слухачами. Ці лінії отримали в теорії хорового виконавства такі назви: комунікативна, технологічна та художня.

Відповідно до ліній уваги, за якими надходить від диригента до виконавців та слухачів інформація, можна диференціювати і диригентські жести – комунікативні, технологічні та художні.

Комунікативні жести, як правило, виконують організаційну та мобілізуючу функції (це жести, що задають певні комунікативні установки, а надалі коригують дотримання їх).

Технологічні жести відповідають за спільність та прогнозованість дій. Це жести схематичного плану. Насамперед до них відносяться жести, що задають схеми тактування, а також різного роду ауфтаки.

Художні жести відповідають за чистоту інтонування, характер динаміки, агогіки, артикуляції відповідно до «прочитання» художнього образу хорового твору, що виконується.

Кожен із зазначених напрямів може бути використаний диригентом для реалізації його інтерпретаторських намірів. Найбільше це стосується художніх жестів. Функції показу додаткових параметрів динаміки, агогіки й артикуляції закріплені переважно за лівою рукою. І справді, ліва рука, вільніша від необхідності тактування, найкраще відповідає такому призначенню. За М. Колессою, «головне завдання лівої руки в диригуванні – це... зазначування динаміки та її змін у музичному творі» [17, 179]. Втім для

створення високохудожньої інтерпретації, для того, щоб виконавці та слухачі надихнулися волевиявленням диригента, показу динаміки, агогіки й артикуляції недостатньо.

У диригуванні існує напрям, в основі якого лежить фундаментальна зміна погляду на диригентський жест як засіб передачі художньої інформації. Він передбачає використання жестів, які можна назвати інтерпретуючими.

Такими можуть бути лише жести, які повноцінно сприймаються невід'ємно від диригентської міміки. Вони спрямовані виключно на створення художнього образу, відповідного авторському задуму.

Ці жести, як правило, найбільш доречні для лівої руки, хоча не виключається як допоміжна, так і визначальна участь правої руки.

Існують три напрями диригентських жестів: технологічний, комунікативний, художній. У психологічному плані їм відповідають раціональне, вольове та емоційне начала. Зрозуміло, поділ жестикуляції за цими напрямками досить умовний, тобто у чистому вигляді жест не може ні транслюватися, ні сприйматися.

Ключовими жестами, котрі дають відправну точку для систематизації інтерпретуючих жестів, є ті, які відображають типи рухів і рухових процесів, наслідуючи і переводячи їх на рівень знаків, адже музика є динамічним мистецтвом, дуже тісно пов'язаним із поняттям руху. Трансформація руху як способу існування музичного образу, закладеного в хоровому творі, здійснюється у специфічних музичних обширах – нотного тексту, диригентського жесту й акустичного простору музики.

Життя музичного образу – це головним чином сфера емоцій, переживань. Ці почуття, що асоціюються з певним типом просторово-часових змін за допомогою ладово-ритмічних комплексів-інтонацій, кодуються композитором певними типами музичного руху. Вони дешифруються в інтерпретуючих семіотичних жестах диригента, надихаючи виконавців та слухачів на відтворення та переживання закладених у музиці емоцій.

Диригування хором – динамічний інформаційний процес, унаслідок якого відбувається перекодування невербальної інформації на вербальну. Водночас для деяких компонентів вокального виконання, таких як взяття дихання, характер та якість дикції, одних диригентських жестів зовсім недостатньо. Для повноти «повідомлення» необхідні додаткові знаки і символи про характер, чутливість, якість вокального «мовлення», якими є мимічні й артикуляційні рухи м'язів обличчя диригента.

Міміка доповнює рух руки (диригентський жест), «доводить» його внутрішній зміст, створює жестовий підтекст. Але неможливо уявити, щоб наші руки, не підтримані відповідно виразом очей, обличчя або положенням корпусу, могли б абсолютно точно й однозначно виразити емоції.

Зазначимо, що коли йдеться про міміку, то, насамперед, мається на увазі м'язово-руховий, мускулатурний компонент, за допомогою якого можна змінювати вираз обличчя. Проте природні м'язові реакції обличчя здорової людини у житті, і більше у мистецтві, опосередковані багатьма моментами: настроєм, самопочуттям, подіями, комунікативною ситуацією, емоціями, об'єктом творчості тощо. Внаслідок цього вони носять презентативний характер, тобто відображають на обличчі засобами м'язових рухів певні ставлення до них людини.

Експресія (від англ. expression – виразність) трактується як сила вияву почуттів та переживань. У цьому випадку термін «лицьова експресія» означатиме буквально – «лицьова виразність» або «виразність обличчя» і вказуватиме на міру та якість емоційної реакції.

У диригентському мистецтві міміку не можна розглядати ізольовано. Це складна цілісна, комплексна структура, яка органічно включає такі компоненти: очі, погляд, артикуляція. Кожен із компонентів цієї складної системи має свої пріоритети у системі хорової комунікації (репетиційної та концертної). Так, мимічні реакції диригента, передусім, повинні розглядатися як підтримуючі або замінні управлінські функції мануального

диригентського апарату, а лицьова експресія – більшою мірою відобразити процеси регулювання художньо-виконавською взаємодією.

Практика хорового виконавства свідчить про два типи диригентів: є імпульсивні натури, з яскравою та рухливою лицьовою мімікою, і є диригенти зі стриманим вираженням емоцій, але великою внутрішньою експресією. Відсутність темпераменту та виразності в диригентському мистецтві виключена, відповідно, мімічна сторона є важливим показником повноцінного спілкування між керівником та співаками хору.

Диригентські жести при всій їхній відточеності можуть виявитися неясними за змістом, якщо вони не підсилені виразним поглядом. Учасники хору не мають можливості здогадатися сповна про значення того чи іншого жесту, реагуючи на помаху рук диригента, тому погляд його очей також має дуже важливе значення.

Диригент не може керувати хором без візуального контакту, що є важливим компонентом процесу комунікації, в якому можемо виокремити такі функції:

- встановлення та підтримка міжособистісної взаємодії диригента з хористами;
- інформаційний пошук (співаки дивляться на диригента, який засобами мануальної техніки та лицьової артикуляції повідомляє їм необхідні «відомості» про виконання, а диригент – на співаків, для отримання інформації зворотного зв'язку щодо правильності та відповідності розуміння ними того, що було запропоновано диригентом);
- оповіщення про помилки, що виникають, і заходи щодо їх усунення в передачі інформації;
- регулювання міри вияву творчої індивідуальності (свого «Я») співаками хору у формуванні єдиної виконавської концепції твору.

Контакт очима є однією з найпереконливіших функцій у взаєминах диригента та колективу в процесі виконання, оскільки включає передачу почуттів на більш глибокому рівні, ніж вербальний, словесний.

Погляд диригента є епіцентром, згустком енергії, яка спонукає співаків цілком добровільно та усвідомлено підкоритися художній волі керівника.

Артикуляція диригента у процесі керування хоровою звучністю повинна здійснюватися беззвучно та сприяти однакою вимові у виголошенні тексту хором. Особливо велика роль артикуляції диригента у навчальному хорі, де співаки ще вчать правильного виконання, отже, і виголошення поетичного тексту, копіюючи керівника. Крім того, артикуляція диригента важлива як форма підказки, оскільки співаки-початківці від хвилювання дуже часто забувають текст.

Слід наголосити, що і лицьова експресія, і мануальне «прочитання» хорового твору диригентом обумовлені характером та образом музики. Вони повинні достовірно передавати зміст, закладений у творі його авторами, так само містити особисті моменти, що характеризують індивідуальний характер диригентської інтерпретації і специфічні диригентські прийоми передачі. Поза, жест, погляд і міміка – головні засоби невербального спілкування диригента з хором. Вони є цілісною системою, в органічній єдності доповнюють один одного, а за недостатності або відсутності одного з елементів їх функції доповнюють інші. Хорова практика знає чимало прикладів диригентів, з досить скромною мануальною технікою, але гіпнотичним вольовим поглядом, яскравим темпераментом, які з лишком компенсують недолік диригентської техніки.

Таким чином, розгляд міміки, як невід'ємного компонента диригентського апарату та хорової комунікації дозволяє зробити такі висновки:

1. Міміка хорового диригента характеризується такими функціями спілкування: інформаційно-комунікативною, регуляційно-комунікативною та афективно-комунікативною.

2. У диригентському виконавстві, що є складною, невербальною динамічною системою, мімічна діяльність диригента є важливим компонентом інформаційного, комунікативного та емоційного рівнів, і одночасно відповідає, з одного боку, за цілісність і стабільність всієї системи, з іншого, – за її гнучкість й унікальність у кожному конкретному випадку.

3. Міміка хорового диригента – складний фізіолого-психологічний акт, що здійснюється на основі біологічних та соціальних норм передачі та прийому невербальної інформації.

4. Мімічні реакції і лицьова експресія є усвідомленими, регульованими емоційними, необхідними диригенту для керування різними сторонами хорового звучання нарівні з мануальною технікою.

5. Міміка, будучи наслідком чіткості та яскравості образного мислення диригента, призначена для виконання управлінських функцій. Вона супроводжує виразний жест, одухотворює його, посилює його ефективність, надає адресність. Лицьова експресія організовує образно-емоційний тонус міжособистісної взаємодії учасників, визначає музично-творчі та психолого-комунікативні риси виконавського «портрета» хорового колективу.

М. Колесса наголошував на вмінні диригента «...за допомогою доцільних і пластичних жестів рук та відповідного виразу обличчя передавати учасникам хору ... внутрішній зміст музичного твору, вміння, в якому чимало спільного з акторським мистецтвом» [17, 4].

Об'єктом семіотичного відображення диригентсько-інтерпретаторськими засобами є образи, характери та настрої хорового твору. Знакова форма передачі цієї образності запозичується диригентом із найширшої сфери виразних жестів та міміки.

Диригентська герменевтика об'єднує всі форми словесних висловлювань, за допомогою яких диригент на репетиції тлумачить співакам хору своє розуміння музичного змісту і творчі наміри.

Як технологічний інструмент хорової репетиції розкриття музичного змісту твору завжди передбачає форму вербального пояснення (слова) –

«герменевтичного тексту», здебільшого усного, короткого чи розгорнутого. Проте інтерпретаторський аналіз у контексті диригентської герменевтики не зводиться лише до створення герменевтичних текстів, він обов'язково включає висновки про відображення змісту хорового твору виконавськими засобами.

Щодо стратегії і тактики концертного виступу, то тут важливе значення має інтертекстуалізація (цілеспрямована взаємодія художніх смислів) концертної програми, що має вирізнятися внутрішньою логікою, яку можна порівняти з драматургією твору. Концертна програма, складена таким чином, стає «гіпертвором», концепцію якого розробив диригент із підготовлених творів одного чи кількох авторів. Компонуючи хоровий твір, композитор може лише здогадуватись в яких творчих контекстах інтерпретатор може його використати. Тому інтертекстуалізацію концертної програми можна вважати своєрідною інтерпретацією.

У підготовці концертної програми вагома роль належить натхненню. Концертне натхнення за своєю природою не відрізняється від репетиційного, але за спрямованістю, внутрішньою динамікою та виявленням воно більш глибоке і піднесене. Зв'язок особливостей концертної програми з концертним натхненням лежить у площині єдності естетичного та етичного начал.

Концертні програми можна класифікувати за їх призначенням для певної аудиторії, принципом добору творів тощо. Можлива також реалізація тих ідей, які стали головними під час створення програми концерту.

Висновки

1. Інтерпретаторське мистецтво – система, що складається з таких елементів: аналізу змісту хорового твору, спрямованого на його образно-емоційну сферу, що є інструментом експлікації композиторського задуму і переконливої інтерпретації диригентом; диригентської герменевтики, що полягає в тлумаченні та роз'ясненні творчих намірів диригента артистам хору за допомогою слова, що є підґрунтям для високопродуктивної репетиції і водночас стимулом для творчого натхнення; диригентської семіотики, що слугує комунікативним засобом трансляції високохудожніх творчих намірів; мистецтва інтертекстуалізації програми хорового концерту, заснованого на відповідності до законів драматургії концертного заходу. Всі структурні елементи цієї системи взаємозалежні, взаємообумовлені, впливають один на одного.

До складу цієї системи входять разом із індивідуально-особистісними рисами диригента логіка «прочитання» хорового твору, способи його засвоєння. Наявність стійких зв'язків між усіма компонентами цієї системи дозволяє стверджувати, що це цілісна єдність, підсистема мистецтва хорового виконавства.

2. Комунікативні засоби диригента пов'язані єдністю технологічних та художніх завдань і дозволяють належно передавати образно-емоційну сферу хорового твору. Процес диригування найповніше і глибоко може бути осмислений за допомогою поняття «комунікативна система», підсистемами першого рівня якої є: співвіднесений з естетикою пластичних мистецтв, відточений, професійний диригентський жест; високохудожня, яскрава та виразна міміка, а також доцільно організоване, пружне, вольове дихання. У єдності, діалектичному зв'язку та розвитку вони породжують сутнісні ознаки диригування як музично-виконавської діяльності. Семіотична культура диригентського жесту стає повноцінною лише в сукупності з диханням, мімікою та пластикою. Професійний жест, збагачений жестикуляцією

театральної природи, має перспективу стати інтерпретаторським інструментом незмірно більшої художньої сили впливу, ніж звичайна диригентська жестикуляція, що зумовлено зростанням сугестивного впливу на виконавців. Знакова форма передачі музичної образності запозичується диригентом як із професійних мануальних жестів (технічна складова), так і з найширшої сфери міміки диригента.

Поле діяльності для реалізації диригентом розкритого на основі виконавського аналізу музичного змісту є робота над музичним образом, лєвова частка якої припадає на репетиційну роботу хору. Як інструмент, що забезпечує плідність розшифровування партитури, засвоєння музичного змісту співаками хору, рекомендується використання короткого та місткого вербально-образного тексту-пояснення як способу об'єктивації тих смислів, які були досягнуті диригентом у процесі розбору та формування інтерпретаційної версії музичного твору. Поєднуючи логічні та художні аспекти збагнених смислів, хоровий диригент може вибудувати самостійну інтерпретаторську концепцію, що дозволить обрати оптимально необхідний комплекс засобів виразності задля посилення сили впливу на слухацьку аудиторію та піднесення її культурного рівня.

Головною метою інтерпретації диригентом хорового твору є психологічний стан «перевтілення» виконавців та слухачів, яке можна розуміти як якісний результат пережитого виконавцями та слухачами змісту озвученого чи прослуханого твору. Необхідною умовою досягнення стану перевтілення, до якого в ході творчо-герменевтичного процесу приходять спочатку сам диригент, є опертя на творче натхнення, яке набувається та закріплюється під його керуванням у процесі систематичної та цілеспрямованої репетиційної роботи.

3. Концертний виступ як аксіологічна вершина інтерпретаторського мистецтва передбачає інтертекстуалізацію концертної програми, що здійснюється відповідно до її мистецької ідеї та драматургічного задуму. Така програма має вибудовуватися за принципом «гіпертвору», де кожен

компонент не випадковий і в перспективі спрямований на перетворююче сприйняття виконавцями та слухачами. Вміння її вибудувати демонструє зрілість художньо-творчої майстерності диригента-інтерпретатора. Грамотно «скомпонована» концертна програма має чітку структуру та ясні перспективи.

Під час виконання концертної програми диригентом, виконавцями та слухачами можуть переживатися різні духовні стани: від пристрасного до перетворювального. Кожен із них повинен відповідати змісту твору і забезпечуватися диригентом за допомогою низки засобів. Водночас у процесі концертного виступу диригент повинен відчувати зворотний зв'язок від аудиторії та, враховуючи її стан, за необхідності коригувати диригентські засоби та початкові завдання. Найбільш продуктивно концертна програма вирішує поставлені диригентом завдання за умови досягнення єдності етичного й естетичного початків.

Список використаної літератури

1. Багрій Т. Інтерпретація хорового твору як креативна складова в системі чинників виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта. *Витоки педагогічної майстерності*. 2021. Вип. 27. С. 10–15.
2. Бермес І. Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 168–173.
3. Бермес І. Мистецтво диригування: особливості, сучасний стан, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 296–301.
4. Біляєва Н. Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 48. С. 25–38.
5. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореферат дисертації... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2005. 19 с.
6. Варганич Г. Особливості виконавської інтерпретації хорового твору. *Духовно-інтелектуальне виховання і навчання молоді в XXI столітті : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції*. Харків, 2022. С. 251–255.
7. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Слов'янськ, 2016. Вип. 3. С. 97–106.
8. Голик Г. Хорова інтерпретація. Львів, 2018. 133 с.
9. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : дис. ...канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. 300 с.

10. Заверуха О. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 57. С. 54–61.
11. Капічіна О. Музичний текст і твір у контексті семіотичного аналізу. *Вісник ДАКККіМ*. 2013. № 1. С. 6–10.
12. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ : НМАУ, 2000. 161 с.
13. Кириленко Я. Проблеми творчості, інтерпретації та слухацького сприйняття в контексті хорової музики. *Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи* : матеріали IV всеукр. наук.-практ. конф., 21–23 березня 2007 р. / Відп. ред. В. Філіппов. Луганськ, 2007. С. 156–162.
14. Кириленко Я. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посібник. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
15. Кириленко Я. Функції творчої особистості диригента-інтерпретатора як основа хорової вистави. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 105–112.
16. Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореферат дисертації... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2002. 18 с.
17. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 198 с.
18. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Серія : Педагогічні та історичні науки. 2014. Вип. 120. С. 74–79.
19. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 1996. 19 с.

20. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. 2001. Вип. 7. С. 21–26.
21. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. 1999. Вип. 2. С. 4–14.
22. Павлій Г. Про явище фонізму в музиці. *Українське музикознавство*. 1984. Вип. 19. С. 98–106.
23. Парфентьева І. Формування компетенцій інтерпретації хорових творів у майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського*. Серія «Педагогічні науки». 2020. № 1 (68). С. 201–204.
24. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 36 с.
25. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 156–169.
26. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 344–350.
27. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 2. С. 119–124.
28. Чеботарьова О. Музичний текст: структура та проблеми інтерпретації. *Наукові записки Центральноукраїнського державного університету ім. В. Винниченка*. 2017. Вип. 157. С. 138–141.
29. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2007. Вип. 20. С. 218–229.

30. Шевченко В. Добронравова С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як теоретична проблема. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 455–462.
31. Шип С. Музична мова і мова музики. Одеса : ОДК ім. А. В. Неждановой, 2001. 295 с.
32. Щериця Т. Значення інтонаційної теорії для музичного виховання школярів. *Наукові записки Українського державного університету ім. М. Драгоманова*. 2004. Вип. 57. С. 106–111.