

УДК 78.087.68 : 781.22 : 781.6(477.4)

*Воскобойнікова Юлія Василівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хорознавства та хорового диригування  
Харківської державної академії культури*

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ Д. БОРТНЯНСЬКОГО: ТЕМБРОВИЙ АСПЕКТ

*У статті аналізуються фактори, які детермінують специфіку інтерпретації творів Д. Бортнянського, зокрема у контексті тембрових питань. За допомогою методів сучасної теорії інтерпретації, теоретичних положень фонетичного методу В. Ємельянова та практичного регентського досвіду у дослідженні пропонується новий науковий погляд на темброву модель звучання Придворної співацької капели часів керівництва Д. Бортнянського, на основі якої визначено принципи богослужбового інтерпретування таких творів з максимальним наближенням до церковної традиції.*

*Ключові слова: духовний концерт, Д. Бортнянський, інтерпретація, тембр, фальцет.*

*В статье анализируются факторы, влияющие на специфику интерпретации произведений Д. Бортнянского, в частности, в контексте тембровых вопросов. С привлечением методов современной теории интерпретации, теоретических положений фонетического метода В. Емельянова и практического регентского опыта в исследовании предлагается новый научный взгляд на тембровую модель звучания Придворной певческой капеллы периода руководства Д. Бортнянского, на основе которого определены принципы богослужбного интерпретирования таких сочинений с максимальным приближением к церковной традиции.*

*Ключевые слова: духовный концерт, Д. Бортнянский, интерпретация, тембр, фальцет.*

*The Article analyzes the factors which influence on the specificity of interpretations of the D. Bortnyanskiy's compositions, in particular, in the context of timbre's issues. With the involvement of methods of the modern interpretation theory and the theoretical statements of V. Emelianov's phonopedic method, as well as the practical knowledge of a regent, the research proposes a new scientific look at the model of timbre sound of the Court Chapel during the period of D. Bortnyanskiy direction. On its base, the principles of liturgical interpretation of such compositions with maximum approach to the church tradition were defined.*

*Key words: spiritual concert, D. Bortnyanskiy, interpretation, timbre, falsetto.*

Інтерпретування богослужбової хорової музики – питання, з яким стикаються як світські виконавці, працюючи з цим репертуаром, так і регенти церковних хорів. Православна богослужбова музика на різних етапах свого існування мала різну жанрово-

стильову специфіку, і кореляція його музичного компонента з молитовним була різною. Відродження вітчизняного церковно-хорового співу на межі ХХ–ХХІ стст. актуалізувало проблему відповідності музичної інтерпретації духовної музики богослужбовому контекстові.

На науковому рівні проблеми інтерпретування богослужбової музики церковних композиторів цілеспрямовано не досліджувалися. Теоретичну базу для такої розвідки складають роботи В. Москаленка [9] та О. Котляревської [6] з музичної інтерпретації, роботи В. Медушевського щодо етики і філософії богослужбового співу [8]. Окремі відомості про інтерпретацію творів означеного періоду та жанрово-стильову специфіку духовного хорового концерту можна знайти у дисертації І. Свиридової [12], дослідженнях О. Лобзакової [7], О. Попової [11], А. Ковальова [5], Є. Д'яченко [3], а також інтерв'ю з відомими регентами (аудіо- та відеозаписи) [1; 2].

Мета статті – проаналізувати темброву специфіку творів Д. Бортнянського і за допомогою сучасної теорії інтерпретації та практичного регентського досвіду сформулювати методи та прийоми богослужбового інтерпретування таких творів з максимальним наближенням до церковної традиції (у широкому сенсі).

Полеміку щодо можливості та правомірності виконання за богослужінням творів, написаних у руслі західноєвропейських традицій, ми залишимо за межами цієї статті. «Яблуко розбрату» – концертна спадщина таких композиторів як Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель та ін. – на наш погляд, стало таким внаслідок кількох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Об'єктивно твори цих майстрів дійсно написані у світській манері. Не менш об'єктивно і те, що їх стиль не є зразком аскетичної церковно-хорової практики. Але суб'єктивною є думка про те, що твори цих майстрів взагалі мають бути заборонені в Церкві. У цьому дослідженні хотілося б питання поставити інакше: а чи правильно ми співаємо твори класиків у наших храмах? І взагалі, чи правдиве уявлення маємо про них?

**Склад хору.** Якщо пригадати історію хорової музики докладніше, то варто врахувати той факт, що свою музику Д. Бортнянський, М. Березовський та А. Ведель писали не для сучасного мішаного складу. Цей факт є абсолютно відомим. У той час жіночі голоси у церковних хорах існували лише у жіночих монастирях. Отже, відомі партитури українських хорових класиків не були розраховані на тембр, яким співає змішаний хор. На перший погляд, це незначна деталь, але, незважаючи на подібність діапазону, жіночі та хлоп'ячі голоси дуже відрізняються.

Механізм звукоутворення дитини має певну специфіку, яка пов'язана як з параметрами голосових зв'язок (їх довжиною, товщиною), рухливістю черпаловидних хрящів, зрілістю вокального м'яза та інших фізіологічних кондицій, так і зі структурою ротової порожнини, яка дещо відрізняється від її дорослого стану. Докладніше ці відмінності розглянемо далі, але відразу варто зазначити, що ця специфіка має темброві наслідки – звук дитячої верхньої теситури суттєво – а іноді і принципово – відрізняється від жіночого тембру, яким ці твори почали виконуватися з кінця ХІХ – поч. ХХ ст., коли О. Архангельський замінив у церковному хорі дитячі голоси жіночими.

Другою важливою відмінністю сучасного виконання творів, що розглядаються, є значне **підвищення камертона**. Сучасне «ля» звучить значно вище, ніж «ля» ХVІІІ ст.

Це також важливо, адже діапазонні можливості людського голосу навряд чи змінилися за цей час, принаймні у медичній фоніатричній літературі не знайдено такої інформації. Втім спів у високій теситурі досить чутливий до підвищення навіть на півтону, не говорячи про тон. Таким чином, твори, написані до зміни камертона, варто виконувати на тон нижче, щоб не утворювати теситури, непригаманної їм початково.

Третя відмінність є не такою критичною, але і вона може вплинути на інтерпретування класичних духовних творів: **уявлення про темпи** з XVIII ст. також змінилися. Якщо не вказано точний метроном (а він не вказаний), ми маємо спиратися на маркування «помірно», «рухливо» та ін. Як визначають історики-музикознавці (і цьому є, навіть, підтвердження у медичній літературі), сучасна людина живе у рухливішому темпі, ніж її предки. Отже, всі темпи варто розраховувати з поправкою на цей факт.

Тепер повернемося до **тембрових питань**, адже знання про «підвищений» сучасний камертон і необхідність транспонування, а також про темпову корекцію партитур, уже досить поширені серед диригентів-хормейстерів і регентів.

Структура голосового тембру – тобто розуміння того, що він із себе уявляє, як формується, чим і як керується та ін. – по суті, є «білою плямою» сучасної хорової теорії. Більше того, навіть, питання про регістри голосового апарату є дискусійними, хоча нині існує багато методів досить достовірного дослідження цих питань. На жаль, хорова теорія і нині спирається переважно на емоційні оцінки, асоціації та інші художні уявлення, що само по собі не є проблемою, але потребує наукового підґрунтя – в області фізики, акустики, фізіології та інших наук.

20-річний власний досвід роботи з хором і вивчення літератури з питань голосової теорії сформували наше уявлення про голосові регістри. У роботі ми будемо дотримуватися висновків В. Ємельянова – відомого фонопедагога, автора багатьох теоретичних і практичних розробок у сфері фонопедичного методу розвитку голосу. Спираючись на рентгенографічні, ендоназальні, томографічні та інші об'єктивні обстеження роботи голосового апарату людини, він виокремлює три основні регістри – грудний, фальцетний і свистковий. У деяких вокальних теоріях фальцетний регістр вважається притаманним лише чоловічим голосам, але В. Ємельянов аргументовано доводить, що він доступний і для жіночих, і для дитячих голосів [4].

Взагалі кондиції дитячих голосів дослідник вважає найближчими до природних механізмів звукоутворення, оскільки у них в активному стані зберігаються сигнали домовної комунікації – свист, писк, виск, шипіння та ін. Сигнали домовної комунікації у дітей є автоматизованими, некерованими, характеризуються значним динамічним діапазоном. Втім особливістю дитячої фонації у таких режимах є її значна ефективність – досягнення значного результату при незначних витратах зусиль, що є малодосажливим для дорослих людей. В. Ємельянов вважає, що ці якості можна зберігати шляхом використання певних тренінгів і вправ.

Фальцетний регістр (або фальцетний режим роботи голосового апарату) – це такий співацький механізм звукоутворення, при якому коливання голосових зв'язок відбувається не всім їх обсягом, а частково (так зване, «крайове змикання»). Фальцет (від слова «фальш») довго вважався хибним варіантом звучання, «фальшивим голосом».

Але з часом, після появи сопранистів, набув певної популярності і мав великий вплив на співацьку культуру Європи, а через неї за допомогою запрошуваних вчителів – на російську та українську вокальну культури.

Дослідники вокальної манери придворної співацької капели визначають декілька цікавих фактів. Наприклад, італієць В. Манфредіні, який працював над постановкою голосів у капелі, вбачав у голосі наявність, так званих, природних і фальшивих тонів, які деякі дослідники вважають перехідними звуками. Але, якщо звернутися до італійської мови, то в естетиці того часу «фальшивим» або «несправжнім» називали фальцетний регістр (від італ. *falsetto* або *false*). В. Манфредіні також наполягає на особливій важливості м'якого переходу від природного звуку до, так званих, «фальшивих тонів», що додатково підтверджує, що йдеться не про 2–3 перехідних звука, а саме про фальцет.

Італійська вокальна школа того часу вихована на методиках віртуозного співу, в якому у високій теситурі використовувався або фальцетний режим голосоутворення, або фізіологічні можливості співаків-кастратів.

Фальцетистами були дорослі чоловіки, які мали розвинутий співацький апарат і дихання, але при співі використовували крайове змикання голосових складок. До недавнього часу існувало уявлення про те, що крайове змикання зв'язок забезпечується неповним зближенням черпаловидних хрящів або утворенням веретеноподібної щілини між зв'язками під час співу. Але у такому випадку звук повинен мати виражений сип. Таке явище досить часто трапляється, переважно серед не дуже розвинутих голосів (В. Ємельянов його класифікує як «в'ялий фальцет», або «фоніатричний фальцет» [4]). Питання ж про існування жіночого фальцету, яке турбувало фахівців досить довгий час, нарешті з'ясовано апаратними методами (відеоендоскопія). Так, у жінок фальцетний режим також є, але його механізм дещо інший: при змиканні черпаловидних хрящів зв'язки також змикаються, але до звукових коливань вони залучаються не усією товщиною, а лише зонами, найближчими до контактної поверхні. Саме тому методисти, які спиралися лише на слухові уявлення про фальцет як про сиплуватий, майже безвібротний, бідний обертонами звук, не знайшовши адекватного тембру у жінок, діагностували його відсутність. Втім механізм фальцетного звукоутворення (якщо говорити про вокально якісне звучання) у чоловіків і жінок однаковий – коливання лише тих зон, якими зв'язки змикаються, без залучення у цей процес усього тіла зв'язки. З розуміння цього процесу випливає, що найбільшими природними фальцетними можливостями володіють люди з товстими зв'язками (переважно, низькі голоси), їх високою еластичністю (що забезпечує рухливість) та розвинутою м'язовою тканиною, яка входить до складу голосової складки.

Специфіка вокальної фізіології кастратів полягала не лише у збереженні голосових зв'язок у домутаційному стані завдяки припиненню росту гортані, але й у тому, що при стримуванні гормонального розвитку виникали нетипові якості голосового апарату: поєднання невеликої довжини зв'язок (затримка росту перстнеподібного хряща) з їх недитячою товщиною, що забезпечувало високу витривалість, а також можливість якісного крайового змикання (як тепер стало зрозумілим, завдяки достатній масі тканин зв'язок), водночас менший отвір гортані при повному дорослому об'ємі легенів

дозволяв витримувати набагато довші музичні фрази. Таким чином, зрозуміло, що італійські викладачі, працюючи з дітьми Придворної капели, спиралися на певні вокальні еталони, в основі яких був фальцетний механізм звукоутворення.

Звук Капели сучасники найчастіше описують, порівнюючи його із звучанням органа – інструмента, який має дуже широкий спектр обертонів і специфічний «духовий» тембр [10]. Це додатково підтверджує гіпотезу, що хор мав дуже гарні, звучні низькі чоловічі голоси з великою кількістю обертонів і м'які фальцетні верхні дитячі партії, можливо, навіть, із залученням свисткового регістру у високій теситурі, адже він вже був відомий у вокальній практиці.

Визначення тембру як «органного» свідчить не лише про якість вокалізації, але й про **характер динаміки та штрихів**. У багатьох сучасних записах творів Д. Бортнянського виконавцями використовуються рухливі динамічні нюанси, акценти, дрібне фразування, проте така манера аніяк не може бути асоційована із звучанням органа – інструмента з невеликим спектром видів атаки звука і відсутністю надто гнучкої динамічної палітри. Враховуючи, що значна частина нюансів у партитурах майстрів XVIII–XIX ст. проставлена редакторами, а не авторами, можна взяти під сумнів необхідність їх ретельного виконання. «За» такий підхід говорить також факт, який багатьма дослідниками залишається за межами уваги: саме Д. Бортнянський, діяльність якого часто розглядається лише у контексті композиторської творчості в жанрі духовного хорового концерту, систематизував і гармонізував той церковно-співацький вжиток, яким ми користуємося і понині; той самий скромний вжиток, який не передбачає яскравих нюансів, особливих штрихів, гармоній тощо. Звісно, духовний концерт – це жанр парадний, презентаційний, проте очевидно, що Д. Бортнянський добре розумів потреби богослужіння і не писав творів, які б суттєво «випадали» з богослужбового контексту. Отже, інтерпретація його авторських творів напевно повинна відбуватися шляхом аскетичнішого прочитання, ніж те, яке було притаманним хоровому виконавству пострадянського періоду.

За результатами дослідження сформульовано такі висновки:

- сучасний мішаний хор за своїм звучанням не відповідає тій вокальній манері, яка з високою вірогідністю була притаманна Придворній співацькій капелі часів Д. Бортнянського;

- його твори, які отримали новий камертон і темпи з уже визначених причин та були передані жіночим голосам з іншою вокальною механікою, стали звучати з іншим тембровим забарвленням і напруженістю – тобто взагалі звучати інакше, що значною мірою спровокувало їх темброву «секулярність»;

- особистість Д. Бортнянського та його церковна діяльність говорять про неможливість (або малу вірогідність) авторської акцентуації «секулярних засад» (таких як швидкі та яскраві зміни динаміки, використання гіпертрофованих штрихів і фразувальних акцентів).

Проблема секулярності виконання творів класиків жанру духовного хорового концерту значною мірою пов'язана з малою поширеністю хорового складу, що був притаманний тому періоду. Аналіз співацької фізіології надав можливості змоделювати звучання Придворної співацької капели часів Д. Бортнянського та дійти висновку, що

його темброве забарвлення та вокальні можливості були досить специфічними у порівнянні з сучасним мішаним хоровим складом.

Для наближення виконання до авторської тембрової концепції варто або використовувати мішаний склад чоловічого типу (чоловіки + хор хлопчиків), або цілеспрямовано працювати з жіночими партіями над досягненням специфічного фальцетного звучання, яке забезпечить м'який, багатий обертонами, негучний тембр у високій теситурі при збереженні гнучкості та рухливості вокалізації. Крім того, важливим є обережне ставлення до динамічних та штрихових прийомів, зорієнтоване на їх виконання без притаманних багатьом інтерпретаціям афектів. Така методика тембрового інтерпретування буде відповідати вокальній манері церковного співу Придворної співацької капели та буде мати культурозберігаюче значення.

### **Література:**

1. *Беседа двух регентов: московского и минского. – Часть 1. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.obitel-minsk.by/\\_oid100104392.html](http://www.obitel-minsk.by/_oid100104392.html)*
2. *Беседа двух регентов: московского и минского. Часть 2. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.obitel-minsk.by/\\_oid100104539.html](http://www.obitel-minsk.by/_oid100104539.html)*
3. *Дьяченко Е. Церковное пение как феномен русской православной культуры: дисс. ... канд. культурологии / Е. Дьяченко. – Москва, 2010. – 166 с.*
4. *Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. Емельянов. – 6-е изд. – Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2010. – 192 с.*
5. *Ковалёв А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков: Специфика жанра и организация цикла: дисс. ... канд. иск. / А. Ковалёв. – Москва, 2004. – 295 с.*
6. *Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис. ... канд. иск. – Киев, 1996. – 196 с.*
7. *Лобзакова Е. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: дисс. канд. иск. / Е. Лобзакова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 174 с.*
8. *Медушевский В. Внемлите ангельскому пению / В. Медушевский. – Минск, 2000. – 269 с.*
9. *Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дисс. ... докт. иск. / В. Москаленко. – Киев, 1994. – 212 с.*
10. *Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков / К. Никольская-Береговская. – Москва : «Языки русской культуры», 1998. – 192 с.*
11. *Попова Е. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: дисс. ... канд. иск. / Е. Попова. – Москва, 2011. – 205 с.*
12. *Свиридова И. Русский духовный концерт. История и теория жанра: дисс. ... канд. искусствоведения / И. Свиридова. – Саратов, 2009. – 288 с.*