

REFERENCES

1. Bartok, B. (1966), Narodnaya muzyka Vyengrii i sosyednich narodov [Hungarian Folk Music and Neighbouring Peoples'], Vstup. st. I. V. Nestyeva, Muzyka, Moskva. (In Russian).
2. Bulat, T. (1992), Vyznannya [Recognition], Muzyka [Music], no 2, pp. 2–3. (in Ukrainian).
3. Kashkadamova, N. (2006), Istorija fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [History of Piano Art of XIX century], Aston, Ternopil. (in Ukrainian).
4. Kozarenko, O. (2000), Fenomen Ukrajin's'koi natsional'noji muzycznoji movy [Phenomen of Ukrainian National Musical Language], NTSH, Lviv. (in Ukrainian).
5. Korniy, L. (2002), Istorija Ukrain's'koi muzyky Ch. 3 [History of Ukrainian Music. Part 3], Vydvo I. ta M. Kots', Kyiv–New York. (in Ukrainian).
6. Kurkovs'kyi, G. (1973), Mykola Vitaliyovych Lysenko – pianist-vykonavets' [Mykola Vitaliyovych Lysenko as Pianist-Performing Musician], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Lysenko, M. V. (1978), Kharakterystyka muzychnych osoblyvostei Ukrayin's'kykh dum i pisen' u vykonanni kobzaria Veresaia [Description of Musical Particularities Ukrainian Dumas and Songs performed by kobzar Veresai]. Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Liudkevych, S. (1999), Mykola Vitaliiiovych Lysenko yak tvorets' Ukrain's'koi natsional'noji muzyky [Mykola Vitaliiiovych Lysenko as a Founder of Ukrainian National Music], S. Liudkevych. Research. Articles. Reviews. Speakers: in 2 vol, Lviv, Svit, Vol. 1. (in Ukrainian).

УДК 783.24 : 781.68 : 534.3-051

Юлія Воскобойнікова

**ДИКЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС У ПРАВОСЛАВНОМУ ЦЕРКОВНОМУ СПІВІ:
СУЧАСНИЙ РЕГЕНТСЬКИЙ ДОСВІД**

У статті визначено та охарактеризовано фактори, які впливають на сприймання проспіваного тексту в храмі. Проблеми хорової дикції розглянуто комплексно, з методологічних позицій, включаючи як логіку смислових побудов, акцентуацію та розподіл на строки, так і специфіку вимови церковнослов'янських текстів. Досліджено різні технологічні підходи до роботи над хоровою дикцією, запропоновано методи адаптації тексту до умов храмової акустики. Визначено основні позиції щодо роботи над дикцією видатних регентів сучасності.

Ключові слова: церковний спів, хор, регент, дикція, православ'я, акустика, орфоенія, артикуляція.

Юлія Воскобойнікова

**ДИКЦИОННЫЙ КОМПЛЕКС В ПРАВОСЛАВНОМ ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ:
СОВРЕМЕННЫЙ РЕГЕНТСКИЙ ОПЫТ**

В статье определено и охарактеризовано факторы, влияющие на восприятие распеваемого текста в храме. Проблемы хоровой дикции рассмотрено комплексно, с методологических позиций, включая как логику смысловых построений, акцентуацию и распределение на сроки, так и специфику произношения церковнославянских текстов. Исследовано различные технологические подходы к работе над хоровой дикцией, предложено методы адаптации текста к условиям храмовой акустики. Определено основные позиции относительно работы над дикцией выдающихся регентов современности.

Ключевые слова: церковное пение, хор, регент, дикция, православие, акустика, орфоэпия, артикуляция.

**DICTION COMPLEX IN ORTHODOX CHURCH SINGING:
MODERN CHOIR MASTERS' EXPERIENCE**

The basis of the Orthodox divine service is a sung Logos, which is both a data medium and a means of communication with God. A person who is involved in the divine service should not only hear the word, but also apprehend its sacred content, follow the logic of its development.

The problems of diction were actively dealt with in choral studies of the late 19-th century. But the practice of church choir singing proves that the specific character of church acoustics creates more strict conditions for bringing the word to the listener than most concert halls, developing approaches and methods of working at diction.

The aim of the article is to identify the key factors of working with the diction complex in the conditions of church acoustics, to generalize and scientifically record modern eminent choir masters' experience in the context of the methodology of working at diction in the church choir.

The ascertained factors of complications in working at church choir's diction are:

– the text in a foreign language (with the exception of the countries where the liturgical language coincides with one of communication);

– the use of authors' chants containing logical, semantic or structural contradictions between the text and music;

– lack of vocal and choral professionalism within a considerable part of choristers;

– additional "sound layers" (parallel recitation of prayers in the sanctuary or at the other choir-place, noise);

– specificity as well as defects of church acoustics;

– the use of incorrect sound amplification technology (if any).

Foreignness, by-turn, is the cause of the following problems related to:

– specific orthoepy;

– different accents in words with similar spelling in Ukrainian / Russian and Church Slavonic;

– different meaning of words with similar spelling and / or pronunciation in Ukrainian / Russian and Church Slavonic;

– special syntactic construction of sentences related to the translation origin of the texts.

The paper is the first to propose methods of adapting choral diction to the conditions of church acoustics and analyze modern approaches to the technique of choral pronouncing consonants.

The results of the study can be used in the practice of secular and church choir masters, and its theoretical positions may supplement the materials of choral studies courses in vocational schools and universities.

Key words: church singing, choir, cantor, diction, Orthodoxy, acoustics, orthoepy, articulation.

Хорове мистецтво як таке є дуже специфічним, оскільки в його основі, як правило, лежить інший твір – літературний. Церковно-хорове мистецтво взагалі базується не просто на текстах, а на текстах священних. Основа богослужіння – це розспіваний Логос, який є водночас і носієм інформації, і засобом богоспівкування. Людина, яка бере участь у богослужінні, має не лише чути слово, але й сприймати його священний зміст, не лише розпізнавати текст, але й слідувати логіці його розгортання [1; 2]. Слово як семантична одиниця має бути донесене так, щоб бути схопленим миттєво, бо можливості перепитати або перечитати сказане слухач не має можливості.

Проблеми хорової дикції активно розроблялися у хорознавстві, починаючи з кінця XIX ст. Здавалося, запропоновані за цей час методи роботи над дикцією охоплюють все розмаїття існуючих труднощів і не потребують удосконалення. Але практика церковно-хорового співу доводить, що це не так. Специфіка храмової акустики створює жорсткіші умови для донесення слова до слухача, ніж більшість концертних залів, отже розвиваються підходи та методи роботи над дикцією. Але розвиваються локально, в особистих методиках видатних

регентів сучасності, чий досвід потребує своєчасного осмислення на основі безпосереднього спостереження та аналізу.

Останнім часом дослідження щодо проблем дикції в хорі були майже припинені. Питання співацької артикуляції (як у вузькому, технічному, так і широкому, художньому сенсі) вважалися докладно вивченими. Мабуть, це пояснює фактичну відсутність сучасних публікацій з цієї тематики. Навіть у роботах, безпосередньо пов'язаних з вокально-хоровою діяльністю хормейстера, ці питання майже не порушуються. Питання хорової дикції досліджуються лише у статті Т. Овчиннікової. Вона розглядає “дикційний комплекс” як такий, що об'єднує у собі питання *дикції (артикуляції), орфоенії* голосних і приголосних звуків, правильного *наголосу в слові*, а також *логічного наголосу у фразах* і реченнях [3]. Варто зазначити, що у всіх цих аспектах православна церковна музика має певну специфіку.

Мета статті – визначити ключові фактори роботи з дикційним комплексом в умовах храмової акустики, узагальнити та науково зафіксувати досвід видатних регентів сучасності в контексті методології роботи над дикцією у церковному хорі.

Як було сказано вище, у церковному співі текстові надається особливе значення. Він має бути сприйнятий слухачем однозначно з першого разу. Цьому зазвичай перешкоджає кілька факторів:

- іншомовність тексту (за виключенням країн або громад, у яких мова богослужіння співпадає з мовою спілкування);
- використання у богослужінні авторських піснеспівів, які містять логічні, смислові або структурні протиріччя між текстом та музикою;
- вокально-хорова непрофесійність значної частини співаків;
- наявність додаткових “звукових шарів” (паралельного читання молитов у вівтарі або на іншому кліросі, шумів);
- храмова акустика з великими коливаннями звуку, його підсиленням та значним звуковим “шлейфом”, коли наступний звук накладається на подовжений акустикою попередній, або відсутність хорової акустики;
- використання невірної технології звукового підсилення (якщо воно є).

Досить рідко всі ці фактори зустрічаються одночасно, але двох і, навіть, одного з них буває достатньо для критичного зниження розуміння тексту на слух.

Іншомовність тексту в сучасній православній традиції, насамперед, стосується богослужіння церковнослов'янською мовою. Її одночасна розбіжність і спорідненість з сучасною українською та російською мовами несе в собі декілька проблем, таких як:

- специфіка орфоенії;
- наявність різних наголосів у словах, які в українській та російській мові мають схоже написання з церковнослов'янськими;
- різне значення слів, які в українській та російській мові мають схоже написання та/або звучання з церковнослов'янськими;
- особлива синтаксична побудова речень, пов'язана з перекладним походженням текстів з грецької мови.

Орфоенія церковнослов'янської мови не має принципової складної специфіки у порівнянні з сучасною українською або російською мовою. Найсуттєвіші відмінності стосуються *якісної редукції голосних*, яка є в російській мові, і якої немає в українській та слов'янській. Отже, для російськомовних співаків певну проблему складає необхідність вимовляти слова так, як вони пишуться – без редукції звуків “о” в “а” (“Богородице”, “Господь” та ін.). Також не підлягають якісній редукції закінчення слів на “-тєя, -тєся”. Ще одна складність церковнослов'янської вимови – це відсутність приголосних, що випадають.

Спів висуває власні вимоги до акустичної зрозумілості текстів. Оскільки темп вимови приголосних у вокалі є дещо меншим (а іноді і значно меншим), ніж при розмові, приголосні також мають бути пропорційно подовжені. Це більше стосується піснеспівів мелізматичної, ніж силабічної структури. Розосередженість тексту в часі потребує певного утрирування. Більше того – певні звукосполучення вимагають знання специфічних прийомів, які дозволяють зробити текст зрозумілішим на слух. Наприклад, такими є сполучення глухих та дзвінких

приголосних на початку слова. “К Богородице прилежно” – зазвичай звучить як “Богородице прилежно”, адже глухий звук “к” в контексті співу, особливо в умовах храму з наявністю сторонніх шумів, як акустична одиниця абсолютно випадає. Спроби сказати його твердо, активно не надають ніяких результатів, крім певних артикуляційних відчуттів виконавців. Акустично цей звук лишається провальним. Вирішити цю проблему можна лише шляхом заміни його на парний дзвінкий “г” (“Г Богородице”) – завдяки колективній вимові, яка дещо пом’якшує звучання, він сприймається як чітке “к”.

Проблема *постановки наголосу в словах*, передусім, стосується читців, адже у співі наголоси дещо нівелюються. Але цьому питанню варто приділяти особливу увагу, принаймні при розспівуванні гласів. Найчастіше помилки трапляються наприкінці фраз. Наприклад, фраза “Спаситися душам нашим” часто виконується як “спаситися душам нашим”.

Порушення правильного розуміння слів-омонімів неможливо виправити хоровими засобами – це завдання лежить у полі питань про тезаурус слухача, його молитовний та читацький досвід, спроможність охоплювати цілком зміст мовної побудови та, при наявності сумнівів, бажання уточнювати значення тих чи інших слів. Наприклад, у контексті фрази “грех мой предо мною есть выну” (50 псалом), цілком природно засумніватися, що слово “выну” у церковнослов’янській має таке саме значення, як у російській мові. І справді так: тут це слово означає “постійно”.

Богослужбові тексти, як правило, є перекладними з грецької. Це пояснює досить *нетипову для слов’янської мови структуру речень*. Різницю у логіці побудови тексту видно з наступного прикладу з канону П’ятидесятниці (див. таблицю 1).

Таблиця 1

Порівняння слов’янського та російського тексту ірмосів 1 та 3 пісень канону П’ятидесятниці

<i>церковнослов’янська</i>	<i>російська</i>
Песнь 1. Ирмос: Божественным покровен / медленозычный мраком, / извитийствова богописанный закон: / тину бо отряс очесе умнаго, / видит Сущаго, / и научается Духа разуму, / хваля Божественными песньми.	Песнь 1. Ирмос: Косноязычный Моисей, / божественным сокрытый мраком, / ясно изложил Богом писанный закон, / ибо, сбросив нечистоту со взора умственного, / он видит Сущего и знанию Духа научается, / прославляя Его божественными песнями.
Песнь 3. Ирмос: С высоты силою, / учеником Христе, дондеже облечетесь, рекл еси, / сидите во Иерусалиме: / Аз же яко Мене, Утешителя иного, / Духа Моего же и Отча пошлю, / в Немже утвердитесь.	Песнь 3. Ирмос: “Сидите в Иерусалиме”, / – сказал Ты ученикам, Христе, / – “пока не облечетесь свыше силою, / Я же иного, подобного Мне Утешителя, / Духа Моего и Отчего пошлю, / в Котором вы утвердитесь”.

Розуміння подібних текстів на слух можливе лише за наявності певних знань та навичок. Проте певні міри щодо донесення таких конструкцій до слухача вжити можна. Зокрема, необхідно витримувати логіку цілісної побудови кожного елемента речення, поєднуючи дрібні структури за допомогою логічних фразових наголосів.

Типова помилка при виконанні таких текстів – це відсутність їх докладного розуміння у самого регента та півчих. Якщо людина розуміє зміст, їй легше вибудувати логіку будь-якої лінгвістичної структури: витримати її темпоритм, лінію розвитку, розставити смислові акценти. Після цього – поєднати невеликі побудови в більші за обсягом структури, витримуючи ієрархію кульмінацій. Це складна робота, але без неї донесення змісту твору взагалі неможливе.

Ще гірше, коли така помилка притаманна хоровому творові ще на етапі композиторської роботи. Видатний регент сучасності І. Сахно в своїй дисертації наводить фрагменти текстів, які “завдяки” діяльності композиторів змінили свій зміст на протилежний [5, с. 22]. Цю колекцію можна поповнювати майже безкінечно.

Таблиця 2

Деформація змісту в результаті композиторських помилок у роботі з текстом

<i>оригінальний текст</i>	<i>текст, який чує слухач</i>	<i>причина деформації</i>
Господне есть спасение	Господь не есть спасение	ритм
не бо врагом Твоим тайну повем	Небо! Врагом Твоим тайну повем	ритм
Ты одесную Бога седиши во славе Отчей, Судия...	Ты одесную Бога седиши во славе, Отчий Судия...	ритм
Ты бо еси Бог наш, разве Тебе иного не знаем, имя Твое именуем.	Ты бо еси Бог наш, разве Тебе иного не знаем, имя Твое (именуем) не знаем.	фактурна помилка, вступ тенорів з підголоском “не знаем” перекриває основний текст решти голосів

З таблиці 2 видно, як композиторське рішення перетворило зміст цих (і багатьох інших, які ми тут не наводимо) фраз на протилежний і, навіть, блюзнірський. Виконання подібних творів за богослужінням є неприпустимим, адже іноді вони містять ледь не догматичну ересь. Іноді можлива корекція шляхом незначних змін у ритмі, але це вже порушує авторські права композитора і також не є коректним. Єдиний допустимий варіант – це перенесення акцентуації без фактичних змін авторського музичного тексту, але такі випадки трапляються нечасто.

Традиційні розспівні та обіходні піснеспіви, здається, мають бути позбавлені подібних казусів. Але й тут трапляються різні випадки. При співі на глас відкоригувати неправильний наголос дуже просто, адже сама центонна структура дозволяє досить вільно оперувати розстановками тексту стосовно музичного матеріалу. Проте не всі регенти та автори нотованого обіходу досить пильно слідкують за правильним розподілом тексту на строки, розташуванням наголосів та ін. (див. таблицю 3)

Таблиця 3

Варіанти розподілу тексту на строки (Панахида, тропари)

<i>правильно</i>	<i>російський текст</i>	<i>неправильно</i>
<i>Святых лик обрете источник жизни и дверь райскую, / да обрящу и аз путь покаянием: / погибшее овча аз есмь, / воззови мя Спасе, и спаси мя.</i>	Хор святых обрел источник жизни и дверь рая; / да обрету и я путь покаяния. / Я – пропавшая овца; / призови меня, Спаситель, и спаси меня!	Святых лик обрете источник жизни / и дверь райскую, да обрящу и аз путь покаянием: / погибшее овча аз есмь, / воззови мя Спасе, и спаси мя.

Важливим фактором безпосереднього артикуляційного донесення тексту є **якість професійної підготовки півчих**. Цікаво, що факт професійної освіти ще не означає професійного володіння саме цим комплексом “дрібної” дикційної техніки. До того ж існує декілька підходів до вирішення цих завдань у практиці різних майстрів [6].

Загальні дикційні правила є спільними і для світського, і для церковного колективу. Зазвичай це такі встановлення:

- приголосні вимовляються коротко, чітко, приєднуючись до наступного складу (правило вокального переносу) (“Го-спо-ди”);
- всі дзвінки приголосні інтонуються на висоті наступного музичного тону;
- всі голосні мають єдину форму у всіх партій;
- якщо один голосний завершує слово, а інший розпочинає, між ними використовується прийом так званої “вимовчки”, тобто голосні не перетікають один в інший, а відділюються паузою (“Го-спо-ди, услыши”);

– іноді “вимовчка” застосовується на межі слів між кінцевим приголосним та початковим голосним (“Agius o Theos”).

Проте в церковній практиці є різні регентські погляди на цю ніби класичну систему.

Варто зазначити, що дикційні методики минулого також були різними. Наприклад, існувала *техніка* так званої “огласовки”, коли для кращого звучання приголосних до них додавалися голосні [7]. Ця методика була притаманна народному співу і старообрядницькій церковній культурі, але й зараз багато фахівців вважають її правильною, доречною та ефективною для використання у храмовій акустиці.

Наприклад, техніка огласовки є основою дикційної роботи в *Ансамблі давньоруської духовної музики “Сірін” під керівництвом Андрія Котова*. За вимогою керівника всі приголосні розділяються голосними або напівголосними: “на троне” = “на т(ы)-ро-не”, “вышние” = “выш(ы)-ни-е” тощо. У даному випадку розуміється збереження артикуляційної форми, яка залишилася після вимови приголосної, та її фіксація з додаванням нейтрального голосного (найближча асоціація – звук “и” (рос. “ы”). Він формується досить глибоко у гортані і на слух сприймається лише у повільному репетиційному темпі. При переході в реальну швидкість вимови цей звук додає гучності та розбірливості приголосним, залишаючись майже непомітним. Така техніка потребує досить тривалих тренувань, процес подібної вимови має бути повністю автоматизованим, щоб не відволікати увагу від змісту слів та інших художніх завдань.

Крім основного правила використання напівголосного, існують ще кілька звукових ситуацій та відповідні правила їх артикуляції (див. таблицю 4).

Таблиця 4

Правила огласовки приголосних

<i>звук або звукосполучення</i>	<i>техніка виконання</i>	<i>приклади</i>
м’який знак	заміняється на “є” (або “ї”)	“Яко весть(е) Господь(е) путь(е) праведных, и путь(е) нечестивых погибнет”.
а+о, и+о, и+а	розділяються м’яким “г”	“Фара(г)она с колесницами...”, “Благословен Господь от Си(г)она”
и+и, а+и	розділяються звуком “й”	“Блаженни алчущи(й)и и жаждущи(й)и правды”, “...в ра(й)и же с разбойником...”

Огласовку дуже зручно використовувати при співі у народній (або наближеній) до народної манерах, яким притаманна “близька” вимова приголосних і мовна позиція співацького апарату. Для академічного співу подібні методи також можуть бути використані, але з обережністю, адже вокальна позиція з пониженою гортанню, високим піднебінням та середньо-глибоким формуванням голосної не сприяє правильному формуванню нейтрального голосного (або напівголосного), який лежить в основі огласовки. Впровадження огласовки в академічній манері фактично створює ситуацію “двоманерності” співу, що потребує від півчих великої гнучкості та майстерного володіння вокальними навичками, в іншому випадку це може відбитися на якості звучання. Проте існують позитивні приклади вдалого застосування академічної манери співу у поєднанні з технікою огласовки. Такою є творчість *сербського хору Melodi під керівництвом Дівни Любоєвич*.

Особиста манера Дівни базується на фальцетному режимі звуковидобування у поєднанні з *сонорно подовженими приголосними та використанням огласовки*. Така манера є дуже складною, оскільки потребує майстерного володіння артикуляційною технікою та технікою співу напівголосних та “закритого” звуку. Регенту вдалося навчити цій техніці свій хор, але всі отримані півчими навички є результатом копіткої праці, на яку спроможний далеко не кожний колектив. Основний дикційний принцип Дівни – нівелювання голосних та приспівування приголосних, що дуже добре сприймається в камерній акустиці, але при

відсутності реверберації надає звучанню хорового колективу певної “сухості”, але розбірливість дикції при цьому залишається незмінною.

Інший підхід до роботи з дикцією пропонує *Тетяна Швець*, керівник санкт-петербурзького ансамблю “Знамення” (“Знамение” (рос.)). Працюючи з хором, вона звертає увагу не лише на класичні принципи хорової дикції, але й намагається вибудувати ієрархію приголосних залежно від текстової логіки. Активність вимови приголосної залежить від того, яке місце посідає той чи інший склад у структурі слова. При виконанні піснеспівів строчного типу особлива увага регентом приділяється співвідношенню тексту партії “путь” та тексту інших партій. Оскільки вони не завжди є синхронними, перевага надається партії “путь”, її текст артикулюється виразніше, в решті партій приголосні затушовуються, щоб не складала “акустичної конкуренції” основній лінії.

На класичних позиціях техніки роботи з дикцією в хорі стоїть *монахиня Іуліанія Денисова*. Головна її вимога – перманентне дотримання правила вокального переносу. Відмінністю від звичайної академічної методики є відсутність використання так званої “вимовки” у багатьох випадках. Наприклад, на межі слів зазвичай рекомендується відділити кінцеву глуху приголосну від наступної голосної на початку слова. Регент ігнорує цю вказівку, приймаючи рішення на користь вокального переносу. В результаті для співаків виникає специфічне і непросте завдання: сприймати текст одразу у двох ракурсах – художньому і технічному, оскільки вимова з перенесенням приголосних до наступного складу порушує у свідомості співака образ слова (“Агиос Офеос, Агиос Исхирос” = “Агио **с**Офео **с**Агио **с**Исхирос”). Але акустичний результат є дуже якісним і надає багато переваг щодо збереження кантиленності звучання.

Якість донесення тексту залежить не лише від майстерності півчих. Ще одним важливим чинником, який впливає на сприйняття слова слухачем, є храмова акустика [4].

По-перше, храм – не концертний зал. Слухачі тут не знаходяться у стані “примусового спокою”, не мають фіксованого місця перебування, навпаки, вони мають певні цілі щодо перебування на богослужінні (сповідь, причастя), мають виконувати певні обрядові дії (хреститися, робити поклони, пересуватися під час кадиння, ставити свічки, прикладатися до ікон та ін.). Все це утворює певний **шумовий фон** богослужіння, навіть якщо парафіяни дуже дисципліновані й поведуться тихо.

По-друге, присутність дітей або хворих людей робить цілком імовірним і несподіваний **звуквисотно фіксований шум** (крик, плач). Також до цієї категорії варто віднести любителів підспівувати хору, чого майже не буває в концертних залах.

Звуквисотно фіксований шум є небезпечним не лише з позицій розбірливості дикції, а навіть більше з позицій хорового строю, оскільки саме він може збивати хор з тональності.

Якщо храм побудований за усіма акустичними правилами, проблем як з об’ємністю, так і з розбірливістю звучання голосу в ньому немає. Майстри минулого розробили цілу теорію щодо розташування кліросу у храмовому просторі з урахуванням звукових коливань та ін. Її практична реалізація відбувалася на етапі проектування приміщення: враховувалися внутрішні перешкоди коливання звуку, планувалися акустичні ніші та пустоти в стінах, розраховувалися об’єми та висотне положення кліросів та ін.

Сьогодні це мистецтво майже втрачено. У межах даного дослідження ми не можемо розглядати причини цієї архітектурної ситуації, бо це специфічна і глибока проблема. Маємо лише констатувати, що більшість новопобудованих храмів мають погану хорову акустику. Не ліпше справи обстоять і з акустикою для читання.

Іншим випадком виникнення акустичних проблем є використання для богослужінь непристосованих для цього приміщень. Звичайно, хор, який потрапляє в такі умови, не може ніяк на них впливати, тому актуальності набуває питання адаптації співу до **неадекватних акустичних умов** (див. таблицю 5).

Таблиця 5

Методи адаптації хорової дикції до акустичних умов приміщення

акустичні умови	акустична проблема	методи адаптації
Сильне подовження звука акустикою (більше 4–5 с при низькому розташуванні кліросу та більше 7–8 с при високому).	Нашарування кожного наступного звука на попередній (як наслідок – нашарування гармоній), нашарування “шлейфу” голосної на наступні приголосні	– відмова від використання швидких темпів; – скорочення зйомів кінців фраз, які передують іншій гармонії; – утримана вимова приголосних без їх вираженого інтонування; – використання огласовки
Значне підсилення звуку	Оскільки підсилюються лише голосні, приголосні фактично зникають у звуковій масі	– відмова від гучної динаміки; – утримана вимова приголосних з максимальним їх інтонуванням
Відсутність реверберації	Недостатня протяжність звучання, відсутність додаткового звукового об’єму	– обов’язкове дотримання правил вокального переносу; – інтонування приголосних; – обов’язкове використання ланцюгового дихання

Отже, вибір хорової дикційної техніки залежить від багатьох факторів: мови богослужіння, акустики храму, шумових умов, а також специфіки матеріалу, що виконується, та рівня підготовки півчих. Таким чином, встановлення єдиних правил та методів “на всі випадки” у церковно-хоровому співі не є можливим. Вибір методики роботи над дикційним комплексом у його широкому розумінні має відбуватися з урахуванням всіх факторів, а тому потребує від регента знання не лише класичної методики роботи над дикцією, але й всіх альтернативних варіантів. Адже від наявності творчого підходу до цієї виконавської проблеми залежить, чи відбудеться контакт слухача з семантичним змістом усього православного богослужіння.

Питання роботи над дикцією у церковному хорі мають бути розроблені докладніше, особливо в частині текстової логіки, що має стати темою подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов К. Работа над дикцией с хоровым коллективом / Константин Виноградов // Работа с хором: методика, опыт / [Ред. Б. Тевлин]. – М. : Произдат, 1972. – С. 69–81.
2. Костогорова М. В. Вокально-хоровое пение как форма духовно-нравственного воспитания личности / Марина Костогорова // Гуманитарный вектор. Серия : Педагогика, психология. – 2011. – № 2. – С. 154–157.
3. Овчинникова Т. Некоторые вопросы вокально-хоровой орфоэпии / Татьяна Овчинникова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 43. – С. 74–79.
4. Редько И. Как устроен храм: акустика и место для хора / Ирина Редько // Нескучный сад. – № 6 (41). – 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nsad.ru/articles/kak-ustroen-hram-akustika-i-mesto-dlya-hora> – Загл. с экрана.
5. Сахно И. Л. Византийское богослужбное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций [Текст] : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Игорь Сахно. – Харьк. нац. ун-т искусств. им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2013. – 260 с.
6. Соколов В. Работа с хором / Владислав Соколов. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
7. Щербинина С. В. Вокально-исполнительское мастерство народных певцов / Светлана Щербинина // Педагогическое образование в России. – 2013. – № 1. – С. 163–167.

REFERENCES

1. Vinogradov, K. (1972), Working on diction with choir, Rabota s horom: metodika, opyt [Working with the choir: methods, experiences], Proizdat, Moscow, pp. 69–81. (in Russian).
2. Kostogorova, M. V. (2011), Vocal and choral singing as a form of spiritual and moral education of the person, Gumanitarniy vektor. Seriya: Pedagogika, psihologiya [Humanitarian vector. Series: Pedagogy, Psychology], no 2, pp.154–157. (in Russian).
3. Ovchinnikova, T. (2014), Some issues of vocal and choir orthoepy, V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii [In the world of science and art: questions of philology, art and culturology], no 43, pp. 74–79. (in Russian).
4. Red'ko, I. (2009), The architecture of the church: acoustics and the choir-place, Neskuchnyi sad [Not boring Garden], no 6 (41); available at: <http://www.nsad.ru/articles/kak-ustroen-hram-akustika-i-mesto-dlya-hora> (access September 28, 2015).
5. Sahno, I. (2013), “Byzantine liturgical singing nowadays: the ratio of oral and written traditions”. The dissertation of the thesis candidate of art specials: 17.00.03. “musical art”, Kharkov National University named after I. Kotlyarevsky, Kharkov, 260 p. (in Russian).
6. Sokolov, V. (1983), Rabota s horom [Working with the choir], Muzyka, Moscow. (in Russian).
7. Shcherbinina, S. V. (2013), Vocal and performance skills of folk singers, Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical Education in Russia], no 1, pp. 163–167. (in Russian).

УДК 7.079:792 73

Зоряна Рось

**ОСНОВНИ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ
В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (1991–2012 РОКИ)**

У статті розглянуто актуальні проблеми вітчизняної джазології – розвиток українського джазово-фестивального руху. На основі огляду діючих в Україні джазових фестивалів періоду незалежності визначено кількісні і якісні показники їх функціонування. Окреслено основні тенденції розвитку українського джазово-фестивального руху в 1991–2012 роках.

Ключові слова: джазові фестивалі, джазово-фестивальний рух, міжнародні джазові фестивалі.

Зоряна Рось

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВО-ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ
В УКРАИНЕ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ (1991–2012 ГОДЫ)**

В статье рассмотрено актуальные проблемы отечественной джазологии – развитие украинского джазово-фестивального движения. Основываясь на анализе действующих в Украине джазовых фестивалей в период независимости, определено количественные и качественные показатели их функционирования. Очерчено основные тенденции развития украинского джазово-фестивального движения в 1991–2012 годах.

Ключевые слова: джазовые фестивали, джазово-фестивальное движение, международные джазовые фестивали.

Zoriana Ros'

**MAIN TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF JAZZ-FESTIVAL MOVEMENT
IN UKRAINE DURING ITS INDEPENDENCE (1991–2012 YEARS)**

This paper is devoted to the issue of national jazzology – development of Ukrainian jazz-festival movement. Today, jazz festivals are an important part of socio-cultural life in modern