

УДК 78.071.2+785.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-11>

**Олександра БЕРЕСТОВСЬКА,**

*orcid.org/0000-0002-4736-5352*

доктор філософії з музичного мистецтва,

заступник директора

Навчально-наукового інституту з наукової діяльності Комунального закладу вищої освіти

«Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради»

(Дніпро, Україна) *alexandrab417@gmail.com*

## НЕВЕРБАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОДІЇ У СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ БРАНДЕНБУРЗЬКИХ КОНЦЕРТІВ Й. С. БАХА

*Інтерес до автентичного відтворення музичних творів із застосуванням історичного інструментарію та врахуванням виконавських традицій невпинно набирає оберті. Крім цього, ансамблеве та оркестрове музикування додатково вбирає в себе специфічні та відмінні від сучасних способів взаємодії керівника-лідера із колективом.*

*Метою роботи стало визначення ключових засобів невербальної комунікації одноосібного диригента чи керівника-лідера для автентичного виконання барокової музики на прикладі Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха. У статті досліджуються основні засоби комунікаційної взаємодії диригента чи керівника-лідера у сучасних виконавських інтерпретаціях творів барокової доби. Їхній аналіз було здійснено на відеоприкладах циклу Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха, що міцно закріпилися у репертуарі оркестрів барокового спрямування та сучасних академічних колективах. Різноманіття добраних записів виконання різними колективами обґрунтовано пошуком інтерпретаційних особливостей взаємодії керівниками-лідерами та диригентами з іншими учасниками оркестру.*

*Під час вивчення записів було враховано зростання професійного рівня музикантів-оркестрантів, що призвело до обґрунтування якісних змін щодо зменшення видимості невербальних знаків керівника. Здійснено аналіз розміщення оркестрантів на сценічному майданчику та проведено порівняння із автентичними свідченнями, що були зафіксовані виконавцями і теоретиками XVIII–XIX століть.*

*З'ясовано, що виконавство та інтерпретація творів попередніх культурно-історичних епох вимагає під час комунікації диригента із музичним колективом на концертному виступі дотримання кореляції між використаними засобами невербальної взаємодії та культурою історично складеного виконавства. Таким чином, в результаті дослідження виокремлено ключові засоби взаємодії, що однаково можуть застосовуватися диригентом, який стоїть перед оркестром, лідером (першим скрипалем чи клавесиністом) чи, можливо, традицією подвійного керівництва. Отже, зоровий контакт, ясність афтактів до початку та завершення звучання, вираз обличчя і міміка, метафоричні рухи руками чи смичком – все це стало майже непомітними для відвідувачів концертів способами та методами комунікації між усіма учасниками оркестру.*

**Ключові слова:** невербальні засоби комунікації, диригент, керівник-лідер (перший скрипаль чи клавесиніст), оркестр, виконавський стиль, культурно-історична епоха бароко, Бранденбурзькі концерти Й. С. Баха.

**Oleksandra BERESTOVSKA,**

*orcid.org/0000-0002-4736-5352*

PhD in Musical Art,

Deputy Director for Research

Educational and Scientific Institute of Communal Institution of Higher Education

„Dnipro Academy of Music” of Dnipropetrovsk Regional Council”

(Dnipro, Ukraine) *alexandrab417@gmail.com*

## NONVERBAL MECHANISMS OF INTERACTION IN CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF J. S. BACH'S BRANDENBURG CONCERTOS

*Interest in the authentic performance of musical works using historical instruments and taking into account performance traditions is steadily growing. In addition, ensemble and orchestral music-making involves specific ways in which the conductor or leader interacts with the group that differ from modern approaches.*

*The aim of this study is to identify the key means of nonverbal communication used by a solo conductor or ensemble leader for the authentic performance of Baroque music, using J. S. Bach's Brandenburg Concertos as an example. This article examines the primary means of communicative interaction employed by the conductor or leader in contemporary performances of Baroque-era works. Their analysis was conducted using video examples from the cycle of J. S. Bach's Brandenburg Concertos, which have become firmly established in the repertoire of Baroque-oriented orchestras and contemporary academic ensembles. The variety of selected performance recordings by different ensembles was justified by the search for interpretive features of the interaction between conductors and other orchestra members.*

*During the study of the recordings, the growth in the professional level of the orchestra musicians was taken into account, which led to the identification of qualitative changes regarding the reduced visibility of the conductor's nonverbal cues. An analysis of the placement of orchestra members on the stage was conducted, and a comparison was made with authentic accounts recorded by performers and theorists of the 18th–19th centuries.*

*It was found that the performance and interpretation of works from previous cultural-historical eras require, during the conductor's communication with the musical ensemble at a concert performance, adherence to a correlation between the means of nonverbal interaction used and the culture of historically established performance practice. Thus, the research identified key means of interaction that can be equally applied by a conductor standing before an orchestra, a leader (first violinist or harpsichordist), or, possibly, a tradition of dual leadership. Therefore, eye contact, the clarity of upbeats before the start and end of a phrase, facial expressions and gestures, and metaphorical movements of the hands or bow—all of these have become almost imperceptible to concertgoers as means and methods of communication among all members of the orchestra.*

**Key words:** *nonverbal means of communication, conductor, leader (first violinist or harpsichordist), orchestra, performance style, the Baroque cultural-historical era, J. S. Bach's Brandenburg Concertos.*

**Постановка проблеми.** Академічне мистецтво протягом тривалого часу займало вагомую роль у соціальному житті людей. У період XVII–XVIII століть придворні музичні колективи були невід'ємною частиною світського дозвілля. Саме тоді незамінною персоною стає капельмейстер, який уособлював у собі цілу низку сучасних професій. До його обов'язків входили зокрема добір виконавців, проведення колективних репетицій та індивідуальних занять щодо поліпшення виконавської майстерності інструменталістів і вокалістів, написання музичних творів із врахуванням виконавського рівня і складу колективу, добір репертуару відповідно до уподобань знаті чи приуроченості певним подіям, а також безпосередньо керівництво колективом під час концертних виступів.

Врахування історичного контексту в процесі вивчення та подальшої практичної діяльності диригента було і залишається обов'язковим. Нині, коли мистецтво керування музичними колективами повністю сформувалося, залишається важливим розуміння та диференціація переваги кожного засобу та методу взаємодій у контексті роботи над творами різних культурно-історичних епох, що демонструють багато провідних колективів.

**Аналіз досліджень.** Питання музичної комунікації почало активно вивчатися музикознавцями на початку XXI століття, не оминувши увагою діяльність диригентів різних фахових напрямів. Важливими для цього дослідження стали праці О. Берегової (Берегова, 2006: 388; Берегова, 2009: 175), яка комплексно дослідила комунікаційний аспект в музичному мистецтві, Г. Макаренка (Макаренко, 2006: 34), який велику увагу приділив взаємозв'язку становлення диригентської професії та історичного розвитку оркестру, О. Берестовської (Берестовська, 2025: 281), у дисертації якої детально вивчається еволюція комунікаційних засобів, в тому числі невербальних, диригентів на етапі становлення їхньої діяльності

як окремої виконавської професії. До питання історичного виконавства зверталися дослідники Ю. Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2017: 180–198), Н. Фоменко (Фоменко, 2021: 17) та Д. Зіпманна (Siermann, 2011: 112–125). Для здійснення порівняння особливостей історичних пошуків ліпшого розміщення оркестру було проаналізовано трактати виконавців-теоретиків XVIII–XIX століть (Quantz, 1752: 334; Kraus, 1779: 78; Galeazzi, 1817: 247).

Попри звернення дослідників до тематики особливостей комунікації, історичного виконавства та диригентської діяльності, вбачаємо недостатню вивченість поєднання всіх аспектів для аналізу невербальних засобів взаємодії у сучасному виконавстві.

**Мета статті** – визначення ключових невербальних засобів для автентичного виконання барокової музики за умови керування оркестром в оркестрі (перша скрипка чи клавесин) та одноосібного диригента на прикладі Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха.

**Виклад основного матеріалу.** Починаючи з кінця XIX століття формуються канони диригентського мистецтва та вибудовується чітко визначена кореляція між жестами та інтерпретацією музичного твору. Нині, необхідні уміння та навички здобуваються під час навчання у закладах музичної освіти відповідного фахового спрямування, через що мануальна техніка перестає носити хаотичний та непередбачуваний характер.

Жести та рухи диригента беззаперечно є головним та найбільш інформативним каналом комунікації керівника із музичним колективом. Іспанська диригентка *Margarita Lorenzo de Reizábal* (Margarita Lorenzo de Reizábal) зауважує: «Значна частина жестів, що використовуються в диригуванні, є сукупністю перекладів або описів основних аналітичних параметрів, взятих безпосередньо з нотного тексту» (Reizábal, 2019: 8). Попри, на перший погляд, легкість диригентської

діяльності, де в рамках основних метричних схем відбувається «відтворення» партитури за рахунок вчасно наданих аутфактів та зміни амплітуди чи швидкості руху, виникає цілком доцільне питання – чи дійсно це можна вважати інтерпретацією. Певно ні, адже якісне прочитання творів потребує усвідомлення диригентом культурно-історичного підґрунтя та місця мистецтва у житті пересічного громадянина відповідної епохи (Макаренко, 2006: 34; Берестовська, 2025: 281).

Нині, у XXI столітті, молодим диригентам доступні всі можливі засоби керування музичним колективом, які століттями кристалізувалися та обиралися на предмет їх найбільшої дієвості та художньої виразності. Втім, інтерпретація творів різних епох змушує виконавця враховувати доречність застосування «сучасної» палітри прийомів чи обмежувати себе автентичними у певному стилі.

Історично поінформоване виконавство є предметом сучасних наукових пошуків та концертних реалізацій, що є доволі популярною світовою тенденцією (Ніколаєвська, 2017: 180–198; Фоменко, 2021: 17). Варто зацентрувати, що не лише виконавська діяльність потребує врахування історичного підґрунтя, адже говорячи про виконання колективних творів необхідно враховувати основну інтерпретуючу роль керівника. Будь-який стиль потребує врахування особливостей інструментарію, доступному на той період, зокрема їхню будову, технічні та динамічні характеристики, темброву наповненість, в тому числі залежно від регістрів тощо. Це сприяє точності у формуванні диригентом динамічного балансу та фактурної насиченості. Також, окремої уваги потребує вивчення місця культури в житті тогочасного суспільства та тонкощів виконавських традицій, що були характерні у період написання музичного твору. Отже, збір та аналіз означених аспектів сприяє кращому усвідомленню композиторського задуму та формуванню власної інтерпретації.

Розглядаючи диригування у контексті історичного виконавства варто зауважити, що нерідко музичні колективи, що спеціалізуються на виконанні творів певної культурно-історичної епохи, часто практикують відповідний тип керування. Говорячи про добу бароко, коли постать диригента ще не була сформована в сучасному розумінні, керівником виступав виконавець на першій скрипці чи basso continue, який додатково був ще й композитором виконуваних творів: «Він [композитор-диригент] був активним виконавцем – своєрідним "першим серед рівних" – який керував своїм оркестром або з місця першого скрипаля, або з клавесина» (Siermann, 2011: 114).

Враховуючи участь керівника-лідера у безпосередньому виконанні, зауважимо, що засоби комунікації були доволі експресивними та перебільшеними, що нерозривно пов'язано із відсутністю можливості постійної взаємодії з музичним колективом. У підтвердження цьому знаходимо відповіді у спогадах сучасників та критиків, які стали зафіксованим свідченням різноплановості використовуваних засобів взаємодії тодішніх керівників із оркестром.

Яскравим прикладом невербальних комунікаційних проявів клавесиніста-керівника є репетиція Й. С. Баха, що збереглася завдяки спогадам сучасника Й. Геснера (Schonberg, 1967: 384). Він із захопленням описує прийоми, яких прибігав композитор-диригент, та знаки, які надавав музикантам щодо особливостей виконання. Так, Й. С. Бах керував «... одним кивком голови, другим – тупотом ноги, третім – застережливим пальцем, тримаючи темп і мелодію, даючи високу ноту одному, низькі іншому, а деяким – ноти між ними ... і, хоча він сам виконував найскладніші партії, миттєво помічав, коли і де траплялася помилка, тримаючи всіх під контролем, ... та виправляючи будь-яку незлагодженість, сповнений почуттям ритму в кожній частині свого тіла» (Schonberg, 1967: 44). Таким чином, можемо відзначити поєднання митцем багатьох невербальних комунікаційних засобів, які були спрямовані на швидке корегування та допомогу у виконанні.

Інший приклад опублікований у «Allgemeine musikalische Zeitung» – одному з найбільш провідних журналі XIX століття, що висвітлював музичне життя (Rochlitz, 1814: 888). Цей витяг яскраво ілюструє особливості комунікації скрипаля-лідера із оркестром, де задля привернення уваги відбувалася гіперболізація всіх рухів керівника: «... він поклав скрипку під підборіддя і піднявся навшпиньки разом зі своїм інструментом так, щоб голова дивилася на небо, поклав смичок на струни біля колодки, знову повернув голову в обидва боки, ... а потім натягнув смичок так, ніби хотів перерізати всі струни, і так різко нахилився всім тілом, що його голова опинилася під попітром ... а смичок втратив 3 чи 4 волоса» (Rochlitz, 1814: 393). Враховуючи сатиристичну манеру викладення цитованої інформації, можемо припустити, що більшої уваги скрипаль-лідер привертав у відвідувачів експресивними рухами, про що додатково засвідчує наступне: «Коли завіса піднімалася, його рухи ставали ще більш бурхливими, а запал і напруження, особливо в м'язах обличчя, досягали ще більшої висоти ...» (Rochlitz, 1814: 393).

Як видно із наведених цитат, керівники музичних колективів використовували всі можливі засоби для комунікації. В контексті відтворення традицій історичного виконання не припустимо прибгати подібних перебільшених прийомів керування. Це пов'язано зі значним зростанням професійного рівня кожного інструменталіста, а також з чіткою регламентацією складу колективу, що було розкішшю для тогочасного музичного життя.

Серед визначних оркестрових творів Й. С. Баха, розглянемо виконання серії Бранденбурзьких концертів, які вже традиційно стали частиною репертуару різних музичних колективів. Вбачаємо цікавим порівняння діяльності керівника оркестру, а саме – особливостей використання засобів невербальної комунікації (розміщення виконавців, жести та рухи керівника-лідера, зорового контакту тощо), під час реалізації означених творів. У зв'язку з цим розглянемо різні сучасні записи на предмет диригентських інтерпретацій.

Яскравим прикладом виконання творів відомого німецького композитора епохи бароко І. С. Баха є *Нідерландське Бахівське товариство (Netherlands Bach Society)*. Розглянемо запис Бранденбурзького концерту № 1 у їхньому виконанні, де у якості лідера виступає хорватський скрипаль – *Боян Чічіч (Bojan Čičić)* (Netherlands Bach Society, 2024). Окрім відтворення історичного інструментарію, увагу привертає типове для того часу розміщення інструментів та комунікаційні особливості лідера музичного колективу. Аналізуючи відеозапис можемо констатувати, що висока професійна майстерність музикантів та їх обізнаність у виконанні творів визначеної епохи не потребує від керівника значних зусиль для проведення крізь музичний твір. Зауважимо, що в ході статті умисно не розглядатиметься репетиційний процес на предмет аналізу диригентських жестів, адже він зазвичай може потребувати більшої за кількістю та експресивністю використаних диригентом засобів.

Серед комунікаційних засобів, що простежуються на відео, є незначне, втім помітне для музикантів, збільшення амплітуди рухів інструментом під час каденційних чи сольних розділів, для підкреслення зупинок у всього оркестру та зняттів, рука лідера немов зависає над інструментом, а також афтакти здійснені замахом смичка із супроводом фізіологічного дихання, що надані перед початком частин. Завдяки художній зйомці, де великим планом можна побачити кожен виконавця, що в певній мірі заважає комплексній оцінці особливостей взаємодій безпосередньо

під час гри, втім дозволяє зафіксувати зоровий контакт музикантів, що уважно спостерігають за невербальними знаками, які подає керівник. Такий ненадмірний та ледь помітний для глядачів спосіб комунікації диригента-лідера із оркестром можливий лише завдяки достатній кількості проробленої репетиційної роботи, а також нерозривно пов'язано із особливостями розміщення музичного колективу на сценічному майданчику.

Сучасна, в певній мірі, традиційна розсадка виконавців сформувалася відносно нещодавно. Цей шлях еволюційних змін нерозривно пов'язаний із особливостями комунікації композитора-диригента чи керівника-лідера із музичним колективом (Берестовська, 2025: 281). Наприклад, враховуючи такі фактори як значний брак репетицій та недостатня професійна підготовка виконавців потребували такого розміщення колективу, щоб усі учасники однаково безперешкодно могли взаємодіяти між собою та з диригентом. З цього приводу висловлюється німецько-шведський композитор другої половини XVIII століття *Йозеф Мартін Краус (Joseph Martin Kraus)*, зауваживши, що найкраще оркестр «...розміщувати у колі або принаймні у півколі, яке має ту перевагу, що всі учасники оркестру можуть при цьому одночасно бачити й чути один одного» (Kraus, 1779: 42).

Як можна було помітити, оркестр Нідерландського Бахівського товариства розміщувалися півколом, за винятком клавесину, який стояв так, щоб виконавець бачив лідера-скрипальця, що сприяло якійсь комунікації між усіма учасниками. В той же час, віднаходимо іншу сучасну інтерпретацію Бранденбурзького концерту № 3 у виконанні голландського колективу *«Holland Baroque»*, до репертуару якого, попри назву, входять твори різних стилів та жанрів (Holland Baroque, 2014). На відміну від попереднього прикладу, невелика чисельність учасників цього оркестру дозволяє розміщуватися по колу, обрамляючи виконавців-клавесиністів. У такий спосіб дотримуючись автентичних традицій, описаних та наведених вище Й. М. Краусом.

Спираючись на надану інформацію-роз'яснення до відео, видно, що лідером музичного колективу є клавесиніст *Франческо Корті (Francesco Corti)*, що цілком відповідає особливостям традицій керування у попередні епохи. Втім, аналізуючи запис, можемо відзначити, що більш вагомої ролі у комунікації із оркестром мала перша скрипалька, яка активно застосовувала зоровий контакт, вираз обличчя і міміку, в ключових місцях, таких як початок чи завершення частин – давала злегка помітні попереджувальні

сигнали рукою зі смичком. Враховуючи стенографічність партії клавесину, можемо припустити аудіальну комунікацію керівника Ф. Корті з іншими інструменталістами. Між частинами концерту бачимо зорову взаємодію між виконавцями на клавесині та першої скрипки, що наштотує на припущення подвійного керування музичним колективом. Неодмінно треба відзначити високий професійний рівень колективу та його ансамблю «зіграність», що дозволило якісно виконати твір із застосуванням мінімуму засобів невербальної комунікації.

Дбайливе ставлення до традицій розміщення виконавців на сцені, а саме позиція клавесину відносно лідера-першого скрипача та інших оркестрантів, можемо побачити на відеозаписі Бранденбурзького концерту № 5 у виконанні *Симфонічного оркестру Франкфуртського радіо (hr-Sinfonieorchester)* (Frankfurt Radio Symphony, 2025). У праці *Йоганна Кванца (Johann Quantz)* знаходимо детальний опис розміщення виконавців під час виступів, що забезпечує якісну та зрозумілу комунікацію між оркестрантами та їх ролями: «Багато що залежить від правильного розташування та розміщення інструментів ... перший клавесин можна розмістити посередині, широким кінцем до партеру, а вузьким – до сцени ... Праворуч від нього може стояти віолончеліст, а ліворуч – контрабасист. Поруч із першим клавесином, праворуч, може стояти перша скрипка, трохи попереду та вище. Скрипалі та альтисти можуть утворити від нього вузьке довге коло; так, щоб ті, хто стоїть спиною до театру, доходили до вершини клавесина: щоб усі могли бачити та чути диригента» (Quantz, 1752: 183).

Порівнюючи означене Й. Кванцем розміщення виконавців із відеозаписом симфонічного оркестру Франкфуртського радіо, можемо відзначити, що місце клавесину відведено посередині сцени, праворуч і, можна припустити, трохи ліворуч від нього знаходяться віолончель та контрабас відповідно. Перший скрипаль розміщується поруч, по праву руку від виконавця-клавесиніста. Враховуючи додавання духових інструментів, представники струнної групи розміщуються по одну сторону за керівником-лідером, в той час як дерев'яні духові – навпроти. Як і зазначав Й. Кванц, група струнних у нашому прикладі розміщується півколом, огинаючи клавесин. Виконавець на флейті розміщується на одній лінії з першим скрипалем, у зв'язку з цим можна згадати принцип *concertato*. В такому випадку цілком припустимий та обґрунтований поділ на невелику групу виконавців-солістів *concertino*, а саме – скрипаль, флейтист та

клавесиніст, та інших учасників – гірієно, якими керує диригент. Зауважимо, що взаємодія останнього на даному запису зосереджена виключно із групою оркестру, лишаячи сольним виконавцем свободу до можливих інтерпретацій, які між собою невербально «спілкуються» за допомогою зорового контакту. Швейцарський диригент *Моріс Штегер (Maurice Steger)* не використовує великого розмаїття комунікаційних засобів, зосереджуючись на жестах, що наглядно демонструють всьому колективу особливості виконання необхідного сухого та короткого штриха, зоровому контакті та виразі обличчя. У зв'язку із огинанням оркестрантами групи солістів, керівник музичного колективу подекуди був вимушений додавати рухи тулубом, щоб мати можливість комунікувати із усіма учасниками колективу.

Виконання Бранденбурзького концерту № 4 *Фрайбурзьким бароковим оркестром (Freiburger Barockorchester)* демонструє слідування принципам розміщення виконавців на сцені, що були описані Й. Кванцем (Freiburger Barockorchester, 2000). Зазначимо, що у цьому прикладі скрипаль не лише виконує сольуючу роль, а й виступає лідером. Це нерозривно пов'язано з його розміщенням дещо попереду та по центру колективу, завдяки чому він стає однаково видним для всіх оркестрантів. Вище вже йшла мова про те, що така комунікація цілком відповідає тогочасним традиціям, водночас необхідно зауважити на труднощах, які викликані одночасним виконанням сольної партії та керуванням музичним колективом. Про це зауважує у своїй праці італійський скрипаль *Франческо Галеацци (Francesco Galeazzi)*: «... він повинен чітко й виразно, без жодних двозначностей, донести до інших усе, що він виконує, і саме в той момент, коли він це виконує. Крім того, він повинен передбачати розлади, розбіжності та вживати необхідних запобіжних заходів, щоб вони не виникали, а якщо щось трапиться, то негайно виправляти їх, зберігаючи холоднокровність...» (Galeazzi, 1817: 247).

Аналізуючи даний запис на предмет взаємодій між учасниками колективу, можемо засвідчити досконале знання виконавцями матеріалу, як наслідок – необов'язковість використання активних засобів комунікації. Соліст-диригент активно, втім дуже природньо, застосовує зоровий контакт та рухи тулубом, немов запрошуючи до ансамблевого музикування інших учасників-інструменталістів. Таким чином, в процесі спостереження за взаємодією між виконавцями, зауважимо на появі відчуття імпровізаційності, що сприяло оживленню композиторського нотного тексту.

Бранденбурзький концерт № 6 лишився поза детальною увагою через доволі камерний склад колективу та прозорість фактурного наповнення. Як видно на прикладі барокового оркестру «*Collegium 1704*» під керівництвом Вацлава Лукса (*Václav Luks*) (*Collegium 1704*, 2021: 1:19:00), переважна комунікаційна взаємодія – зоровий контакт – відбувається між солуючими партіями альтів, в той час як інші учасники ансамблю строго виконують функцію гармонічного та ритмічного заповнення. Серед знаків, що вкрай важливі для якісного виконання є одночасний вступ, що потребує відповідного жесту-замаху смичком та може супроводжуватися амплітудним рухом тулуба одного із виконавців.

Для здійснення повного аналізу відеозаписів на предмет визначення комунікаційних засобів, необхідних для якісного оркестрового виконання барокових творів, було обрано виконання «*Orchestra Mozart*» Бранденбурзького концерту № 2 під керівництвом всесвітньо відомого італійського диригента Клаудіо Аббадо (*Claudio Abbado*) (*Orchestra Mozart*, 2007). На відміну від попередніх прикладів, у цьому митець виступає у ролі диригента в сучасному розумінні та із врахуванням сучасного розміщення оркестру. Аналізуючи комунікаційні особливості, що застосовуються одноосібним керівником музичного колективу, варто відзначити стриманість у жестах та їхній амплітуді, мінімального застосування одночасно двох рук, за винятком диференціації між різними виконавськими групами та постійний зоровий контакт. Окремо зауважимо на мануальній техніці, яку використовує маестро Аббадо, це вже не показ метричних схем, а метафоричні жести, що допомагають виконавцям інтерпретувати особливості фразування та мелодичне стремління. Рухи диригента настільки лаконічні, що відвідувачам може здатися, що він просто стоїть, візуально гублячись посеред оркестру.

Невербальна комунікація, що була проілюстрована на прикладі взаємодії К. Аббадо із оркестром, є цілком доречною у контексті виконання твору барокового періоду із одноосібним диригентом. Враховуючи культурно-історичну епоху, коли цього поняття ще не існувало як такого, вважаємо недоцільним використовувати активну жестикуляцію чи рухи тулубом. Враховуючи, що керівник був одночасно виконавцем на скрипці чи клавесині, а виконавський колектив був зовсім невеликим за кількістю учасників, його жести були простими та не могли мати великої варіативності, тому в більшості слугували натяком. В сучасних умовах виконання творів цього періоду можна звести до такої комунікаційної моделі: строгість в метричній схемі

із наданням переваги на сильні та відносно сильні долі, динамічна вивіреність, чіткі вступи і переклички, обмеження функцій лівої руки. У випадку використання диригентської палички під час виконання, цілком доречно делегувати мажоро-мінорні зміни у її направленість. Втім, варто зауважити, що у диригентській діяльності в цілому та, зокрема у наведених в цій роботі прикладах, стриманість в мануальній техніці обов'язково необхідно компенсувати зоровим контактом та диханням.

**Висновки.** Автентичне виконання є складним та багатоплановим явищем у музичному мистецтві. Аналіз серії Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха у різних виконаннях виявив набагато більше особливостей, ніж можна було передбачити на початку дослідження. Враховуючи інтерпретації автентичного розміщення оркестру колом, півколом чи у традиційний нині спосіб, виявлено взаємозалежність цього аспекту, що нерозривно пов'язаний зі зручністю комунікації між усіма виконавцями. В процесі аналізу відеозаписів окремої уваги потребувало визначення та поділ ролей керівника-лідера (за умови відсутності одноосібного диригента) між солістами, першим-скрипалем та клавесиністом. Виявлено, що функція головного в комунікації могла переплітатися відповідно до традицій подвійного керування, або ж повністю делегувалася виконавцю, який був більш видимим для всіх оркестрантів.

Результатом аналізу відеозаписів різних оркестрів на предмет визначення невербальних засобів комунікації, було виокремлено такі ключові елементи як: практично постійний зоровий контакт не лише від керівника-лідера чи диригента, а й між учасниками колективу, вираз обличчя і міміка, знаки привернення уваги, що зазвичай реалізовувалися шляхом зупинки будь-яких рухів, таким собі завмиранням, зрозумілі та однозначні ауфтаки, що обов'язково супроводжувалися відповідним жестом руки чи смичка та фізіологічним диханням. Зауважено, що така малопомітна взаємодія в середині колективу можлива лише за умови високого професійного рівня виконавців, досконалого знання партій та виконавських традицій. Було враховано можливість традиційного керування музичним колективом одноосібним диригентом, в результаті чого надані рекомендації щодо кореляції мануальної техніки та виконавського стилю.

Вбачаємо подальші дослідження особливостей невербальної комунікації між диригентом та музичним колективом у автентичному виконанні творів інших культурно-історичних періодів, їх порівняння між собою та визначення відмінностей у використовуваних засобах взаємодії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : наукове видання. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст. : монографія. К. : Інститут культурології АМУ, 2009. 175 с.
3. Берестовська О. Діяльність оперно-симфонічного диригента: комунікаційні аспекти : дис. доктора філософії з муз. мист. : спец. 025 Музичне мистецтво, Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради», 2025. 281 с.
4. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ...д. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.01 – Теорія і історія культури / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2006. 34 с.
5. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
6. Фоменко Н. В. Stylus Phantasticus в західноєвропейському клавирному мистецтві XVII–XVIII століть : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2021. 17 с.
7. Galeazzi F. *Elementi di Musica*. Ascoli : Francesco Cardi, 1817. 286 p.
8. Kraus J. M. *Wahrheiten die Musik betreffend*. Frankfurt a Main : bey den Eichenbergschen Erben, 1779. 78 s.
9. Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. 334 s.
9. Reizábal M. L. *Analysis for conductors: from score to gestures*. *Educación y Pedagogía*. Valencia : Anna M. Vernia, 2019. Vol. 24. P. 5–14.
10. Rochlitz F. *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1814. 888 s.
11. Schonberg H. C. *The Great Conductors*. New York : Simon & Schuster, 1967. 384 p.
12. Siepmann J. *The history of direction and conducting*. *The Cambridge Companion to the Orchestra* / ed. By C. Lawson. Cambridge University Press, 2011. P. 112–125. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
13. Collegium 1704. *Bach J. S. Brandenburg' Concertos, BWV 1046–1051 – Václav Luks. Oedipus Coloneus*, 2021. *YouTube*. URL: <https://surl.li/mevwyb> (дата звернення 10.03.2026).
14. Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester). *Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 5 in D dur, BWV 1050 – Maurice Steger. hr-Sendesaal Frankfurt, 28 März 2025*. *YouTube*. URL: <https://surl.li/lstael> (дата звернення 10.03.2026).
15. Freiburger Barockorchester. *Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 4 in G dur, BWV 1049. Hall of Mirrors, Palace of Cöthen, 23–26 March 2000*. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wvibqp> (дата звернення 10.03.2026).
16. Holland Baroque. *Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 3, in G dur, BWV 1048. Muziekgebouw aan het IJ, Amsterdam, 23 September, 2014*. *YouTube*. URL: <https://surl.li/guoeqn> (дата звернення 10.03.2026).
17. Netherlands Bach Society. *Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 1 in F dur BWV 1046 – Cicic. 2024*. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wyfpbo> (дата звернення 10.03.2026)
18. Orchestra Mozart. *Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 2 in F dur, BWV1047 – Claudio Abbado. Teatro Municipale Valli in Reggio Emilia, Italy, 2007*. *YouTube*. URL: <https://surl.li/aqefwa> (дата звернення 10.03.2026).

### REFERENCES

1. Berehova, O. (2006). *Komunikatsiia v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy: tekhnolohiia chy tvorchist?* [Communication in Ukraine's socio-cultural sphere: technology or creativity?] : naukove vydannia. Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 388 s. [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2009). *Kultura ta komunikatsiia: dyskursy kulturotvorennia v Ukraini XXI st.* [Culture and Communication: Discourses on Culture-Making in 21st-Century Ukraine] : monohrafiia. Kyiv : Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. 175 s. [in Ukrainian].
3. Berestovska, O. (2025). *Diiialnist operno-symfonichnoho dyryhenta: komunikatsiini aspekty*. [The work of an opera and symphony conductor: communication aspects]. PhD Dissertation / Municipal Higher Education Institution “Dnipro Academy of Music” of the Dnipropetrovsk Regional Council”. 281 s. [in Ukrainian].
4. Makarenko, H. (2006). *Tvorchist dyryhenta v konteksti intehratyvnoho pidkhodu* [The conductor's artistry in the context of an integrative approach] : abstract of a thesis for the degree of Doctor of Arts / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 34 s. [in Ukrainian].
5. Nikolaievska, Yu. (2017). *Autentychna vykonavska stratehiia ta yii suchasni transformatsii*. [Authentic performance practice and its contemporary transformations. Aspects of historical musicology]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv: I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Vyp. 10, ss. 180–198. [in Ukrainian].
6. Fomenko, N. (2021). *Stylus Phantasticus v zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit* [Stylus Phantasticus in Western European keyboard music of the 17th and 18th centuries] : abstract of a thesis for the degree of PhD / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 17 s. [in Ukrainian].
7. Galeazzi, F. (1817). *Elementi di Musica*. Ascoli : Francesco Cardi. 286 p. [in Italian].
8. Kraus, J. M. (1779). *Wahrheiten die Musik betreffend*. Frankfurt a Main : bey den Eichenbergschen Erben. 78 s. [in German].
8. Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin : Johann Friedrich Voß. 334 s. [in German].
9. Reizábal, M. L. (2019). *Analysis for conductors: from score to gestures*. *Educación y Pedagogía*. Valencia : Anna M. Vernia. Vol. 24. P. 5–14.

10. Rochlitz, F. (1814). Allgemeine musikalische Zeitung. [General Musical Newspaper] Leipzig : Breitkopf & Härtel. 888 s. [in German].
11. Schonberg, H. C. (1967). The Great Conductors. New York : Simon & Schuster. 384 p.
12. Siepmann, J. (2011). The history of direction and conducting. *The Cambridge Companion to the Orchestra* / ed. By C. Lawson. Cambridge University Press. P. 112–125. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
13. Collegium 1704. Bach J. S. Brandenburg' Concertos, BWV 1046–1051 – Václav Luks. Oedipus Coloneus, 2021. *YouTube*. URL: <https://surl.li/mevwyb> (access date: 10.03.2026).
14. Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester). Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 5 in D dur, BWV 1050 – Maurice Steger. hr-Sendesaal Frankfurt, 28 März 2025. *YouTube*. URL: <https://surl.li/lstatel> (access date: 10.03.2026).
15. Freiburger Barockorchester. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 4 in G dur, BWV 1049. Hall of Mirrors, Palace of Cöthen, 23–26 March 2000. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wvibqp> (access date: 10.03.2026).
16. Holland Baroque. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 3, in G dur, BWV 1048. Muziekgebouw aan het IJ, Amsterdam, 23 September, 2014. *YouTube*. URL: <https://surl.li/guoeqn> (access date: 10.03.2026).
17. Netherlands Bach Society. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 1 in F dur BWV 1046 – Cicic. 2024. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wyfpbo> (access date: 10.03.2026).
18. Orchestra Mozart. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 2 in F dur, BWV1047 – Claudio Abbado. Teatro Municipale Valli in Reggio Emilia, Italy, 2007. *YouTube*. URL: <https://surl.li/aqefwa> (access date: 10.03.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

