

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС»
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ**

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ
МАТЕРІАЛИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(28 жовтня 2021 року)**

Харків – 2021

УДК 78.03.0712.087.68
ББК 85.31 р
Д 47

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(протокол № 4 від 30.11.2021 р.)

Редакційна колегія:

Говорухіна Наталія Олегівна — ректорка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка, кафедра сольного співу та оперної підготовки

Сухленко Ірина Юрївна — проректорка з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра спеціального фортепіано

Батовська Олена Миколаївна — докторка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Гребенюк Наталія Євгеніївна — докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Рощенко Олена Георгіївна — докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна — кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка, кафедра хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. V всеукр. наук-практ. конф., 28 жовтня 2021 р.) / під ред. проф. Батовської О. М. та проф. Белік-Золотарьової Н. А. - Харків : ТОВ «Планет-Принт» - 2021. 138 с.

ISBN

Збірник містить матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проходила 28 жовтня 2021 року кафедрою хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. До збірника увійшли тези наукових доповідей із широкого кола питань, що стосуються академічного хорового та вокального мистецтва.

УДК 78.03.0712.087.68

ББК 85.31 р

ISBN

Матеріали подані в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність викладеного матеріалу, за підготовку поданого матеріалу ними особисто та за правильне цитування джерел і посилання на них. Редколегія не несе відповідальності за зміст тез доповіді та може не поділяти думку автора.

Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

<i>Бондар Є.</i> Сучасна виконавсько-хорова практика та фахова освіта: скерованість в завтра	3
<i>Васильєва О.</i> Організація викладання хорového диригування з використанням дистанційної платформи MOODLE.....	5
<i>Шпак Г.</i> ІХ Всеукраїнський хорový конкурс ім. М. Леонтовича – головна подія хоровой громади в Україні	8
<i>Бабошина О.</i> Презентація збірки колядок і щедрівок «Зійшла зоря ясна»	11
<i>Белік-Золотарьова Н.</i> Відкриття меморіальної дошки видатному музиканту Ю.І. Кулику: післямова	12

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

<i>Смирнова Т.</i> Кулик Юрій Іванович як феномен диригентсько-хорової школи Харкова	14
<i>Мартинюк А.</i> Багатовекторність музично-педагогічної діяльності визначних представників харківської диригентсько-хорової школи у другій половині ХХ століття (до 1991 р.)	16
<i>Мартинюк Т.</i> Наукова парадигма музично-педагогічної школи Тетяни Смирнової	26
<i>Флейчук Х.</i> Образно-тембральні концепти української хоровой музики у творчому методі Богдана Дерев'янка	28
<i>Головіна В.</i> Основні аспекти оперно-хорової та науково-педагогічної діяльності Л. М. Бутенка	31

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Воскобойнікова Ю.</i> 40-й Міжнародний фестиваль «Гайновські дні церковної музики» як виклик хоровій корона кризі	35
<i>Гончаренко М.</i> OPEN OPERA UKRAINE: враження від мистецької акції в Чернігові	37
<i>Савенко С.</i> Формування нових традицій у хоровому конкурсному-фестивальному русі (дистанційні та онлайн фестивалі-конкурси)	39
<i>Шатова І.</i> Виконавський аналіз в курсі ЧХП у контексті стильового підходу	41
<i>Кириленко Я.</i> Трансформація педагогічних компетентностей диригента-хормейстера: виклики сьогодення	43
<i>Михайлова Н.</i> Використання інструментарію навчальної дисципліни «Сценічної мови» в практикумі хорového виконавства	45
<i>Сухомлінова Т.</i> Мотивація як фактор професійного розвитку студента	47
<i>Дзівалтівський М.</i> Практичні заняття хорového класу у віртуальному просторі	49
<i>Сіка Ю.</i> Формування диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві	50

<i>Василенко Л.</i> Сучасні тенденції в хоровому виконавстві учбових колективів музичного коледжу	53
---	----

СЕКЦІЯ 3

ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Батовська О.</i> Хорова музика К. Дебюссі в аспекті художнього діалогу з традиціями старовинного музичного мистецтва	55
<i>Александрова О.</i> «Петербурзькі пісні» Г. Свиридова: композиторська інтерпретація поетичної символіки О. Блока	57
<i>Савельєва Г.</i> Хоровий Всесвіт Віктора Мужчиля	60
<i>Михайлець В.</i> Вокальне виховання: плюси та мінуси дистанційного навчання	62
<i>Ороновська Л., Денисюк С.</i> Історико-теоретичний аспект розвитку дефініції «хорова театралізація»	64
<i>Ороновська Л., Кучера С.</i> Особливості ансамблевого виконання у творах вокальної формації «Пікардійська терція»	67
<i>Теслер Т.</i> Жанр мюзиклу в сучасному музичному просторі.....	70
<i>Аліксієчук Я.</i> Формування вокально-інтонаційної культури студентів музичних коледжів у навчальному хоровому колективі	72
<i>Донцова-Пушенко К.</i> До історії створення кантати Л. Грабовського «Temnere mortem» на текст Г. Сковороди	75
<i>Вишневецька А.</i> Образний світ хорових мініатюр Сергія Плешака	76
<i>Овчарук К.</i> «Странное Рождество видевшее» Георгія Свиридова та сучасні літургійні традиції (виконавський аспект)	78
<i>Яструб О.</i> Втілення жанру духовного концерту в творчості М. Лисенка: «Камо пойду от лица Твоего»	81
<i>Віла-Боцман О.</i> Сучасна хорова звучність та питання оновлення змісту практичних дисциплін	82
<i>Фартушка О.</i> Хорова поліфонія сонорних тембральних пластів Д. Лігеті	85
<i>Лаценова А.</i> Формування духовності засобами вокального мистецтва	87

СЕКЦІЯ 4

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

<i>Сухова Л.</i> Ерікс Ешенвалдс: штрихи до творчого портрету	89
<i>Гришина А.</i> Сучасна диригентсько-хорова освіта майбутніх фахівців: джерелознавчий аспект	91
<i>Антонова Т.</i> Поп-музика: фокус уваги – спів a cappella	93
<i>Янь Ян</i> Історія розвитку диригентського мистецтва в Китаї	94
<i>Шейко Г.</i> Теоретичні основи хорового інтонування: порівняльний аналіз концепцій П. Чеснокова та К. Пігрова	96
<i>Малишко А.</i> Поетика Реквієму Ненсі Тельфер	98
<i>Сєроштанов О.</i> «Missa Festiva» Дж. Лівітта: художні принципи композиторського трактування жанрового канону меси	101

<i>Мелень С.</i> «Лужанська» меса D-Dur в творчості А. Дворжака: жанрово-стильовий аспект	104
<i>Застава А.</i> Жанрово-стильові новації у хорівій творчості Аріеля Раміреса на прикладі кантати «Navidad Nuestra»	106
<i>Безугла О.</i> Інтерпретація жанру меси в хорівій творчості М. І. Попова	110
<i>Макаровська С.</i> Музична поетика Г. Петрассі у хорівому циклі «Nonsense»	111
<i>Хорошилов І.</i> Хорова музика в творчості Йозефа Габріеля Райнбергера	114
<i>Захарченко В.</i> Виконавські версії хорівій обробки «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника в площині порівняльної інтерпретології	115
<i>Федоренко М.</i> Аналіз виконавських інтерпретацій хорівій концерту Артемія Веделя «Доколе Господи забудеши мя»	117
<i>Момот К.</i> Різдвяна коліскова В. Сильвестрова «Спи, Ісусе, спи»: виконавський аспект	119
<i>Лапай О.</i> Хорівій концерт «Услыши, Боже» Євгенії Марчук в контексті особливостей хорівій письма	121
<i>Горобець Є.</i> «Хорівій зошити» Марка Кармінського: жанрово-стилістичний аспект	122
<i>Лі Їсюань</i> Методологія порівняльного аналізу сценічно-виконавських версій хорівій сцен в опері	124
<i>Назаренко Ю.</i> Неофольклорні риси хорівій циклу Олександра Щетинського «Слобожанські пісні»	125
<i>Колос В.</i> «Пори року» у сучасній українській хорівій музиці a cappella	127
<i>Дай Хуайбо</i> Особливості роботи над створенням образу опричників у опері М. Римського-Корсакова «Царская невеста»	128
<i>Мигаль С.</i> У пошуках виконавської інтерпретації «De profundis» П. Янчака	130
Відомості про авторів	133

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Євгенія Бондар

СУЧАСНА ВИКОНАВСЬКО-ХОРОВА ПРАКТИКА ТА ФАХОВА ОСВІТА: СКЕРОВАНІСТЬ В ЗАВТРА

Представлена тема відображає досвід осмислення шляхів формування нових установок у фаховій освіті відповідно до вимог сучасного хорового виконавства.

Провідними магістралями розробки цієї теми визначаються:

- окреслення меж «традиції» в хоровій творчості;
- розкриття особливостей синтез-взаємодії мистецтв в сучасній хоровій галузі;
- обґрунтування необхідності оновлення засад фахової музичної освіти хормейстерів.

Сучасна хорова концертно-сценічна практика доводить співіснування декількох провідних напрямків:

А) традиційного хорового виконавства з його орієнтацією на аудіальний бік сприйняття;

Б) виконавська стратегія, орієнтована на синтез-взаємодію, що тяжіє 1) до впливу на різноманітні види зовнішніх відчуттів. Тут виконання хорових творів (іншою мовою – подання художнього тексту, формування образу хорового твору) пропонується із застосуванням засобів театралізації, адоптації, хореографії та елементів акторської гри; одночасне із співом, музикування на перкусійних інструментах; використання технічних засобів обробки звуку; елементів гри із включенням глядачів в безпосередній творчий процес тощо; 2) до поєднання різних виконавсько-стильових засад, а саме – співацьких манер (академічної, естрадної, народної) в межах одного концерту чи навіть одного твору. З огляду на аналітичні спостереження та власний виконавський досвід, можна стверджувати, що використання різних експресивних ефектів можливе як за задумом композитора, так і за ініціативою виконавців. Окремими ракурсами вказаного напрямку постають особливості роботи з неофольклорним, неосакральним та «неосвітським» матеріалом. Певним «дороговказом» постають твори, із визначеними новими жанрово-стильовими характеристиками (наприклад, саунддрама, опера-містерія, музична притча, тощо); інший бік представляють нові хорові формації, які вже можуть поповнити академічну хорознавчу типологію хорових колективів (наприклад, театр хорової музики, шоу-хор, театр пісні тощо), які пропонують виконавські синтез-прочитання. Таким чином, ще одним цікавим аспектом досліджуваної проблеми стає поняття гри з виконавським стилем, з «пошуком творчого обличчя» кожного творчого колективу. Сьогодні, на наш погляд, можна виокремити як провідні наступні стильові тенденції сучасної виконавської хорової творчості:

- дотримання «суворого» академічного стилю;
- формування «експериментального» виконавського стилю: володіння кількома манерами звуковидобування, використання різного відео-ряду, театралізації, декорації, костюмів, технічної обробки звуку тощо;

- становлення «універсального» виконавського стилю. Колективи – представники цього напрямку володіють можливістю вибрати комплекс художнього впливу в залежності від музики, цільової аудиторії, концепції концерту і т. п.

В) Логічним продовженням процесу включення нових технічних та медіазасобів в ресурс складових хорової творчості є виникнення віртуального хору. Особливе значення напрям дистанційної участі в хоровому виступі отримав в останні два роки, що пов'язано із ситуацією пандемії. Але якщо відставити в сторону особливості існування концертів в запису, або конкурсів в дистанційному форматі, то все, що стосується прямої трансляції, або формування віртуальних хорів за зразком Е. Вітакра, то глядач матиме справу з екраном, і хорове мистецтво, таким чином, виявляється в одному ряду з іншими об'єктами екранної культури. Потенційно, якщо глядач зможе впливати на хід цього концерту, або хорової вистави то, можливо, виникне новий виконавський синтез-жанр: інтерактивний хоровий театр.

Підкреслимо, що інтернет мистецтво та інтерактивне мистецтво самі по собі є декларацією змін і, одночасно, вони є великим питанням, як в галузі музичної психології (в категоріях мислення, вплив, діалог, взаємодія тощо), так і в галузі самої хорової творчості (як «організованому виді виявлення співацької інтонаційно-художньої діяльності гурту людей, що спрямована на створення духовних цінностей») (визначення наше – Є. Бондар¹) та розкривається в процесі одночасного музикування). На даний момент нам пропонується концертне дійство, яке локалізується в часі, але не в просторі, не «в моменті присутності». Чи скоро можливість існування і в актуальній, і у віртуальній реальності буде у хорового мистецтва? – Питання, яке поки не має відповіді. Чи змінюється хорова творчість? – Безумовно. Чи буде це нове явище, тепер вже інтернет культури, саме хоровим мистецтвом? – Подивимося...

Але на сьогоднішній момент досить яким виглядає наступне: сучасна виконавсько-хорова практика вимагає від своїх учасників оновлення і розширення орієнтирів у фаховій освіті. Зокрема, керівник сучасного хору повинен проявляти себе як багатогранний поліспеціаліст: диригент, хорист, аранжувальник, режисер, продюсер, менеджер, постановник; хорист повинен володіти навиками співу у кількох манерах співу, володіти не тільки вокально-хоровою технікою, а й акторською майстерністю, демонструвати навички сценічного руху, принаймні основи танцювального виконання.

Початок цього руху, як освітньої тенденції, звісно, закладається в дитячій хоровій творчості. З власного досвіду ми можемо підкреслити важливість хорового музикування із залученням різних видів мистецтв. Ми також зазначаємо, що такий підхід до дитячої музичної освіти не є поодиноким випадком. Але раніше він розглядався не як безпосередня складова хорової творчості, але, скоріше, як засіб «всебічного творчого розвитку дитини». В цьому контексті привертають увагу роботи, починаючи від розробок Н. Гродзенської, Ю. Алієва, Д. Р. Шафера, Дж. Плоудена, К. Орфа, А. В. Мішурцева, Б. Ландек, М. Арістової-Журну, Е. Жака-Далькроза та ін. Але сьогодні ми не можемо вказати на єдину, або найбільш ефективну техніку чи методику, яка б повністю відповідала завданням виховання майбутнього співака-хориста, хормейстера як універсального виконавця. Разом з тим, все більше дитячих, юнацьких, молодіжних хорів рухаються в синтез-напрямку, викристалізуюючи та підбираючи найефективніші

¹ Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір: монографія. Одеса: Астропринт, 2018. С.13.

прийоми та методи, можливо, методом проб і помилок. Ми вважаємо за доцільне звернути увагу на компіляцію різних підходів, що формується в творчості кожного хормейстера, який в своїй діяльності тяжіє до «експериментального» або «універсального» виконавського стилю.

Дійсно, сучасна хорова творчість концентрує в собі широкий спектр виражальних засобів різних видів мистецтв. При цьому, кажучи про синтез ми підкреслюємо, що це не просте «складання» компонентів з різних видів мистецтв, або «компенсація» невдалого звучання візуальними ефектами, але це таке поєднання мистецтв, в результаті якого ми можемо казати про виникнення нового мистецького явища – хорової вистави, концерту-вистави тощо. Підкреслюємо, що професійна підготовка майбутніх хористів та диригентів до такої полімистецької творчої діяльності сьогодні знаходиться на етапі становлення. Тож «завтрашнім» кроком хорової педагогіки вважаємо аналітичну роботу по систематизації окремих підходів, та по розширенню обріїв фахової освіти.

На наш погляд, бажано було б, аби вже до вступу до спеціальних навчальних закладів – коледжу, музичної академії – юні хористи вже володіли певним арсеналом танцювальної лексики та акторських (або пантомімічних) рухів (окремими жестами привітання, прохання, радості, суму, заперечення тощо); мали уявлення про естетику сценічного руху. Що ж стосується вищої школи, то вже давно «назріла» необхідність до впровадження нових предметів, котрі дали б у руки випускників кафедр хорового диригування «інструменти», що дозволили б виконувати різноманітні складні постановочні завдання в складі театральних хорів, окремих професійних хорових колективів, що в своїй діяльності декларують синтез-тенденції, у викладацькій діяльності. Крім того, вважаємо, що окрім роботи з елементами сценічної візуалізації, доцільним було б запровадження таких напрямків як звукорежисура, ІТ-технології в музичній галузі тощо.

Ми маємо пам'ятати історію хорової справи, берегти свої національні співацькі витоки та основи, розвивати традиції хорових шкіл, але також маємо навчати майбутніх хормейстерів тому, що відбиває запит дня сьогоднішнього, тому, що буде скеровувати нас у майбутнє...

Оксана Васильєва

ОРГАНІЗАЦІЯ ВИКЛАДАННЯ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ З ВИКОРИСТАННЯМ ДИСТАНЦІЙНОЇ ПЛАТФОРМИ MOODLE

Стрімкий розвиток прогресу в галузі інформаційних технологій, поява нових інтерактивних освітніх інструментів, засобів телекомунікацій та карантинні заходи, пов'язані з пандемією COVID-19, призвели до того, що наразі форми дистанційного навчання стали пріоритетними у здійсненні освітнього процесу в закладах вищої освіти.

Перед музичними педагогами виникла проблема пошуку адекватних форм, методів і засобів дистанційної освіти, які б відповідали специфіці певної музичної спеціальності та змогли б підтримувати безперервність навчального процесу в умовах змішаного навчання.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій з обраної теми вказує на сплеск інтересу до питань імплементації елементів дистанційного навчання в процес професійної музичної освіти, а також недостатню кількість методичних напрацювань, спрямованих на впровадження дистанційних засобів у музично-педагогічну практику.

Автори О. Афонічна, Л. Васильєва, Л. Гаврилова висвітлюють досвід створення дистанційних курсів з музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін; Т. Дорож, В. Лебедева торкаються специфіки проведення дистанційних індивідуальних занять з фортепіано; особливості роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання розкривають О. Лузан, В. Самолук; системою електронного навчання на базі MOODLE займалися А. Анісімов, В. Левчук, А. Прокопенко. Втім, організація навчальної роботи у класі хорового диригування засобами освітньої дистанційної платформи MOODLE не отримала достатньо глибокого дослідження.

З огляду на це, зосередимося на можливих формах та засобах онлайн занять з хорового диригування, для проведення яких в умовах дистанційного навчання потрібно використовувати синхронний та асинхронний режими.

Синхронний передбачає проведення індивідуальні заняття з хорового диригування віч-на-віч в режимі реального часу за допомогою аудіо-, відео-конференцій, ZOOM, MEET, Google Duo, відеочатів Viber, Skype. Однак він має певні технічні обмеження, затримки звуку і відео, що ускладнює взаємодію студентів і концертмейстерів.

При асинхронному режимі спілкування між суб'єктами онлайн навчання відбувається із затримкою у часі. Для цього використовують соціальні мережі-форуми, електронні пошти, інтерактивні дистанційні платформи. Асинхронна організація навчання передбачає систематичне наповнення і оновлення дистанційних курсів на інтерактивних платформах, які обраються закладом вищої освіти.

Дистанційна освіта в Харківському національному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди здійснюється за допомогою платформи MOODLE, яка визначається як модульне об'єктно-орієнтоване динамічне середовище навчання (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment) [1]. MOODLE автоматизована система керування навчальним процесом і засновується на комп'ютерних, телекомунікаційних та інтернет-технологіях.

Сьогодні систему MOODLE використовують у 200 країнах світу найкрупніші університети світу. Вона офіційно рекомендована Міністерством освіти і науки України закладам вищої для організації навчального процесу в умовах дистанційного навчання.

Організація дистанційного навчального процесу на базі платформи MOODLE передбачає використання двох видів онлайн освітніх технологій: інноваційно-освітніх (опосередкована активна взаємодія студентів і викладачів через телекомунікаційні ресурси) та інформаційно-комунікаційні (створення, розташування, опанування, передавання і зберігання навчального матеріалу з його активним використанням через веб-сервіси та інтернет-ресурси [2, 55].

Дистанційний курс уявляє із себе «систематизований комплекс навчально-методичних матеріалів, створених у віртуальному навчальному середовищі для організації дистанційного навчання на основі інформаційно-комунікаційних технологій за певною моделлю» [2, с. 22].

Завдяки функціональним можливостям онлайн навчання на платформі MOODLE студент отримує через Інтернет індивідуальний доступ до курсу у зручний для нього час, завантажує необхідні для нього навчальні матеріали, виконує і відсилає на перевірку виконані завдання, спілкується з іншими студентами в чаті і на форумі, працює індивідуально та в малих групах, має можливість отримувати інформацію з електронного журналу щодо поточного та підсумкового контролю.

Детальніше зупинимося на створенні дистанційного курсу з дисципліни «Хорове диригування». Потрібно зауважити, що цей предмет має практичне спрямування та індивідуальну форму навчання. До того ж клас викладача хорового диригування складається зі студентів декількох курсів, що буде накладати певний відбиток на змістовне наповнення онлайн курсу. Саме тому рекомендована загальна структура дистанційного курсу має бути адаптована під специфіку цієї навчальної дисципліни.

Основними компонентами дистанційного курсу «Хорове диригування» є: візитівка курсу - це Power Point презентація, де визначається призначення дисципліни, її мета і основні ключові і фахові компетентності, які формуються в процесі її опанування; навчальна програма, в якій окреслено зміст навчальної дисципліни «Хорове диригування» за модулями і темами на весь термін навчання; алгоритм вивчення курсу, який дає змогу ознайомитися з послідовністю виконання форм та видів роботи в процесі опанування навчального матеріалу з хорового диригування; інформація про структуру курсу зі стислим розкриттям змісту кожної теми; інформація про розподіл балів та критерії оцінювання, яка містить систему оцінювання за видами діяльності здобувача (відвідування та робота на індивідуальних заняттях, виконання завдань для самостійної роботи, модульний контроль) та шкалу відповідності оцінок; рекомендовану літературу, яка містить базові та допоміжні джерела, а також Інтернет-ресурсі, спрямовані на більш ґрунтовне засвоєння теорії і практики хорового диригування.

Однією з особливостей предмету «Хорове диригування» є необхідність урахування здібностей та рівня музичної підготовки здобувачів. Викладачеві необхідно розробити індивідуальну освітню траєкторію навчання за допомогою диригентсько-хорових програм, створених для кожного студента окремо. Саме тому структура дистанційного курсу «Хорове диригування» передбачає розподіл навчального матеріалу за всіма курсами, з яким працює викладач, на одній сторінці.

Дистанційний курс «Хорове диригування» структурується за роками вивчення дисципліни, де кожному року (курсу) відводиться певна секція. На них представлені робочі навчальні програми, в яких детально розкрито зміст предмету на певний рік навчання здобувача вищої освіти. В них чітко визначається розподіл годин аудиторної і самостійної роботи за модулями і темами. Описано такі завдання для самостійного опанування хорових програми, як: спів партій, гра партитури, аналіз хорових творів. На цих же секціях прикріплені завдання до відповідного року навчання, що дає змогу поєднати студентів одного і того ж курсу в журналі оцінювання, обмеживши доступність їх виконання тільки цією групою. Для цього користувачі, зараховані на цей навчальний курс, розподіляються і закріплюються в окремі групи з певним шифром. Також при створенні завдання за бажанням викладача визнається термін його виконання, тип подання відповіді (текст онлайн, завантаження файлу), максимальна кількість завантажених файлів. Вид діяльності «Завдання» дає змогу завантажувати студенту декілька текстових файлів при створенні аналізу хорового твору або аудіофайлів із звукозаписами співу партій чи гри партитури. Прикріплення відеофайлів здійснюється через URLпосилання на Googledиск або канал YouTube. Сплановане таким чином завдання дає змогу викладачеві поступово за допомогою письмових коментарів корегувати вивчення хорового твору, а студенту вдосконалювати спів партій або гру хорової партитури.

Для зручності користування дистанційним курсом на кожного студента відводиться окрема секція, де розміщуються їх індивідуальні програми з хорового диригування у вигляді нотних файлів в форматі pdf або jpg. До них прикріплюються URL-посилання на веб-ресурси (ZOOM, MEET) для проведення онлайн занять в синхронному режимі, які проводяться за заздалегідь оговореним розкладом. Посилання на проведення заняття зберігаються на кафедрі та в деканаті.

Дистанційна платформа MOODLE надає широкі можливості для здійснення різних видів контролю. Викладач на початку заняття заходить в статистику дистанційної платформи MOODLE і робить скріншот відеоконференції, завдяки чому здійснює контроль за відвідуванням занять. Особливість проведення дистанційного іспиту або заліку з хорового диригування полягає в тому, що для них не потрібно використовувати елемент діяльності MOODLE «тест» з банком великої кількості питань. Ці форми контрольних заходів здійснюються за допомогою елемента «Завдання», коли створюється одне завдання для всіх студентів курсу, а варіативність досягається завдяки індивідуальним диригентським програмам кожного студента.

Підсумовуюче вище викладене хочеться підкреслити, що дистанційні технології не дозволяють здобувачам вищої освіти повній мірі набути необхідних компетентностей в хоровому диригуванні, однак окремі елементи дистанційного навчання можуть використовуватися у певних видах навчальної діяльності і будуть сприяти розвитку умінь самостійної роботи та самоосвіти.

Список використаних джерел:

1. Анисимов А. М. Работа в системе дистанционного обучения Moodle. Учебное пособие. 2-е изд. Харьков: ХНАГХ, 2009. 292 с.
2. Прокопенко А.І., Підчасов Є.В., Мокаленко В.В., Доценко С.О., Лебедева В.В. Технології дистанційного навчання мтеодолоіня створення та супроводу навчальних курсів. Навчальний посібник. Х.: ХНПУ імені Г.С. Сковороди; «Мітра», 2019. 81с.
3. Работа в системе управления дистанционным обучением Moodle / Под редакцией канд.филос.наук, доцента Левчука В.Г. Авторы: Левчук В.Г., Зиновьев Д.В., Бережная Н.И. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. 38 с.
4. Система електронного навчання ВНЗ на базі MOODLE: Методичний посібник / Ю. В. Триус, І. В. Герасименко, В. М. Франчук // За ред. Ю. В. Триуса. Черкаси, 2012. 220 с.

Галина Шпак

ІХ ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ КОНКУРС ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА – ГОЛОВНА ПОДІЯ ХОРОВОЇ ГРОМАДИ В УКРАЇНІ

16-17 жовтня 2021 року відбулася головна подія року на хоровому просторі України – ІХ Всеукраїнський хоровий конкурс ім. М. Леонтовича у столиці нашої держави – м. Києві. Цей конкурс був названий іменем геніального творця класичних обробок українських пісень Миколи Леонтовича. Конкурс був започаткований у 1989 році з ініціативи голови Всеукраїнської музичної спілки, видатного українського хормейстера та музично-громадського діяча Анатолія Тимофійовича Авдієвського і став важливим фактором сприяння розвитку національного хорового мистецтва. За роки проведення конкурсу якісно зріс художньо-виконавський рівень колективів, сформувалася нова плеяда хормейстерів, а очолювані ними колективи стали відомими провідниками хорового руху в Україні, справжніми осередками музично-естетичного виховання українського суспільства.

Від дня заснування було проведено вісім конкурсів. Після тривалої паузи, хорова родина всієї України знову має можливість зустрітися в столиці вже на IX хоровавому конкурсі! І цьогогоріч у першому відбірковому турі прийняло участь понад 40 колективів, які представили майже всі регіони України. Після відбіркового туру, що пройшов у 10 містах України (Вінниця, Дніпро, Івано-Франківськ, Київ, Маріуполь, Одеса, Рівне, Тернопіль, Ужгород, Харків) до 5 липня, рішенням комісії було відібрано 21 хоровий колектив: 8 дитячих хорів, 5 однорідних, 5 камерних, 3 мішаних хори. Всі вони представили хорове мистецтво України у всьому його різноманітті: дитячі хори з Києва, Іршави (Закарпатська область), Одеси, Рівного, Житомира, Кам'янець-Подільського, Тернополя, Харкова; однорідні хори репрезентували хорові школи Рівного, Києва, Харкова, Івано-Франківська, Миколаїва; камерні хори демонстрували хорові традиції Мукачєва (2 хори), Кам'янського, Одеси, Луцька, в той час як мішані хори представляли Івано-Франківськ, Дніпро, Харків. Незважаючи на різні перешкоди, що додає нам пандемія, на конкурс приїхали 13 колективів, та ще 2 хори були з Києва.

Кожен із хорових колективів мав виконати програму до 25 хвилин, яка б містила обов'язковий твір М. Леонтовича (з наданих 2-х творів на вибір), хоровий твір західно-європейського композитора від XV до середини XVIII ст. (мовою оригіналу), духовний концерт українського композитора доби класицизму від другої половини XVIII до першої половини XIX ст. (для мішаних та камерних хорів), хоровий твір українського композитора, написаний не раніше 2000 року, один твір на вибір колективу (за умови дотримання часового регламенту).

До складу журі цього конкурсу увійшли видатні музиканти та композитори, що гідно представляють хорову культуру України сьогодення: голова журі – український хоровий диригент, Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, академік Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор **Євген Савчук**; композитор, громадський діяч, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського **Ганна Гаврилець**; народна артистка України, художній керівник і головний диригент лауреату Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів жіночого хору Київського інституту музики імені Рейнгольда Глієра, заступник голови «Всеукраїнського хорового товариства ім. Миколи Леонтовича» Національної всеукраїнської музичної спілки, професор **Галина Горбатенко**; керівник лауреату Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів студентського хору Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, голова Одеського обласного відділення «Всеукраїнського хорового товариства ім. Миколи Леонтовича» Національної всеукраїнської музичної спілки, кандидат мистецтвознавства, доцент, лауреат премії ім. М. Лисенка **Галина Шпак**; хормейстер Національної опери України, Голова «Всеукраїнського хорового товариства імені Миколи Леонтовича» Національної всеукраїнської музичної спілки, доцент кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України **Олександр Тарасенко**.

Програма проведення IX Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича містила також «Леонтович-читання» до 100-річчя Музичного товариства імені Миколи

Леонтовича, що проводилося в фойє Малої зали НМАУ імені П. І. Чайковського. Були представлені цікаві і змістовні доповіді науковців В. В. Кузик, Ю. П. Чекана та голови журі Є. Г. Савчука, що з боєм та емоційністю говорив про проблеми нашого хорового сьогодення. Після такого гарного початку дня відбулося зібрання голів обласних осередків Хорового товариства імені М. Леонтовича з обговоренням «гострих» хорових проблем, з якими стикається кожен хормейстер.

Вечері на Урочистому нагородженні переможців конкурсу та Гала-концерті лауреатів ІХ Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича в Національній філармонії України були відзначені всі хори, які попри всі перешкоди, приїхали на конкурс. Гран-Прі отримав Народний жіночий академічний хор імені (Світлани) Фоміних Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв (дир. Тетяна Островська). У номінації «Однорідні хори» місця розподілилися таким чином: I – Камерний дівочий хор Київського Державного Музичного Ліцею ім. М. В. Лисенка (дир. Юлія Пучко-Колесник), II – Жіночий хор «Soprano» кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (дир. Оксана Дем'янюк), III – Народний аматорський академічний жіночий хор «Мелодія», м. Івано-Франківськ (дир. Світлана Щербій). У номінації «Камерні хори» перша премія не була присуджена, II премія була поділена між Церковним камерним хором «Credo», м. Луцьк (дир. Катерина Токало) і Камерним хором «Aeternum», м. Одеса (дир. Катерина Овчарук), III премія – Камерний хор «Cantabile» комунального закладу «Кам'янський фаховий музичний коледж імені Мирослава Скорика» Дніпропетровської обласної ради (дир. Євгенія Дерев'ягіна). У номінації «Дитячі хори» I премія була поділена між двома хорами: Зразковим дитячим хором «Забава» КЗПСО «Мистецька школа № 3 м. Одеси» (дир. Світлана Смірнова) та Дитячим хором «Ластівка» Будинку дитячої та юнацької творчості Голосіївського р-ну м. Київ (дир. Оксана Урсатій). II премія теж була розподілена, але на 3 хори: Народна хорова капела «Зоринка» дитячої хорової школи «Зоринка» імені Ізидора Доскоча, м. Тернопіль (дир. Анжела Доскоч), Народний художній колектив хор «Весняні голоси» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (дир. Олексій Фартушка) та Загальний хор Іршавської дитячої школи мистецтв «Glogia» (дир. Олена Йонаш). III премію отримала Народна дитячо-юнацька хорова капела «Журавлик» Кам'янець-Подільської міської дитячої хорової школи та міського будинку культури (дир. Іван Нетеча). Номінація «Мішані хори» мала тільки II премію, яка була присуджена 2-м хорам: Хору Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки Дніпропетровської обласної ради (дир. Юлія Чехлата) та Академічний студентський хор Івано-Франківського фахового коледжу імені Д. Січинського (дир. Аліна Міндюк).

Тож ІХ Всеукраїнський конкурс імені М. Леонтовича відбувся і головна мета Конкурсу – «сприяння подальшому розвитку хорового мистецтва, продовження і збагачення традицій української музично-хорової культури, зростання її значення у духовному житті суспільства», як зазначається у Положенні Конкурсу, досягнута. Конкурс ініціював створення додаткового мистецького простору можливостей для молодих співаків і диригентів України, а також показав можливість розширення спектру музичних напрямів, стилів і шкіл хорового виконавства. Кожне подібне змагання між українськими хоровими колективами – це піднесення художнього рівня та вдосконалення виконавської майстерності хорових колективів України, що спрямовує на

виховання високого професіоналізму мистецької еліти України, зміцнення творчих і особистих зв'язків серед хормейстерів та молодих людей, що обрали своїм фахом українських хорівий спів, усвідомлення ними хорового мистецтва, як корінного жанру української культури через відродження з небуття забутих пластів української духовності.

Ольга Бабошина

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК «ЗІЙШЛА ЗОРЯ ЯСНА»

Хоровий спів є невід'ємною частиною культури українського народу. Розширення обріїв хорового виконавства є актуальним і в наш час, а знаходження нових інтерпретаційних версій для творів, що набули статусу класичних та мають набути яскравих виконавських рішень.

13 грудня 2020 року світ побачила унікальна збірка колядок і щедрівок «Зійшла зоря ясна» в упорядкуванні О. Бабошиної. Видання було приурочене до дня народження славетного українського композитора-земляка Миколи Леонтовича та присвячено його пам'яті.

Актуальність появи збірки колядок і щедрівок «Зійшла зоря ясна» визначається наступним. По-перше, збірка присвячена жанру хорової обробки українських народних пісень та відображенню національної ментальності українців у музичному фольклорі. Адже колядки та щедрівки є найпопулярнішими зразками календарно-обрядових пісень, в яких виявляється миролюбна, щиросердна душа українців. По-друге, збірка адресована широкому колу музикантів: майбутнім керівникам колективів, які здобувають освіту в педагогічних та музичних навчальних закладах II-IV рівнів акредитації, викладачам освітніх і мистецьких закладів, поціновувачам хорового мистецтва.

Метою є вивчення системи музичних символів у творчості вітчизняних митців XIX-XXI ст.: М. Леонтовича, М. Гайворонського, Я. Яциневича, І. Поклада, А. Гайденка, І. Гайденка, О. Мануляка, А. Сиротенка, О. Тарасенка, С. Теслі та ін., а також віднайти такі методичні підходи, завдяки яким можливо було б здійснити їх дешифрування, а отже, й виконавське трактування, що максимально розкриває композиторський задум. До кожного твору були підібрані невеликі вірші-віншування, які можна використовувати як літературні зв'язки між виконанням хорових композицій. Завдяки цьому, а також використанню додаткових новітніх прийомів (біт-бокс, хореографія, елементи театралізації, імітаційні прийоми голосом, шумові ефекти тощо), застосуванню різних ударних інструментів, світла, - сучасне виконання хорових обробок українських народних пісень перетворюється на своєрідну літературно-музичну композицію, в якій органічно поєднуються поезія, музика й театральне дійство.

У збірці «Зійшла зоря ясна» подані короткі біографічні відомості про композиторів та аранжувальників, а також методичні коментарі до хорових партитур, в яких звернено увагу на труднощі та запропоновані методи і прийоми їх подолання. Інноваційним та перспективним нововведенням для розвитку

хорового виконавства є впровадження QR-кодів, інтерактивної технології, що дає змогу почути і побачити виконання деяких хорових композицій в якості зразка виконавських трактувань, що в різні роки були здійснені лауреатами міжнародних і всеукраїнських конкурсів: хором Вінницького фахового коледжу мистецтв імені М. Д. Леонтовича і Подільським камерним хором «Леонтович-капела» Вінницької обласної філармонії імені М. Д. Леонтовича під орудою Ольги Бабошиної.

Наталія Белік-Золотарьова

ВІДКРИТТЯ МЕМОРІАЛЬНОЇ ДОШКИ ВИДАТНОМУ МУЗИКАНТУ Ю. І. КУЛИКУ: ПІСЛЯМОВА

21 жовтня 2021 р. в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського відбулася знакова подія – урочисте відкриття меморіальної дошки видатному хоровому диригенту, заслуженому діячу мистецтв України, професору Юрію Івановичу Кулику. Тонкий знавець хорової органіки, він керував хором студентів нашого університету понад 25 років. І всі студенти, що навчалися в період з 1962 по 1988 рр. вважають його своїм Учителем. Понад 30 років тому митець пішов з життя у розквіті творчих сил, та ідея встановлення дошки пам'яті цій визначній Особистості знайшла відгук у широкого хорового загалу. Щира подяка колегам-хормейстерам з Харкова і Запоріжжя, Чернігова і Кам'янського, які надали допомогу у створенні меморіальної дошки видатному Майстру. Музиканти, які прийшли на урочистості, згадували Ю. І. Кулика як прекрасного Диригента, чуйну, надзвичайно порядну Людину, визначного громадського Діяча. Звучала хорова музика... Символічно, що меморіальну дошку установили біля ауд. № 80, де видатний диригент-хормейстер плідно працював зі студентським хором, що саме цього жовтневого дня у пронизливій тиші прозвучав запис 1985 р. осінньої «акварелі» Т. Кравцова «В тиші алей вальсує вітер» у виконанні хорового колективу студентів під орудою Ю. І. Кулика та його аранжування романсу О. Бородіна «Для берегов Отчизны дальной» в інтерпретації хору оперної студії під керівництвом Н. Белік... Завершив урочистості хор студентів, що виконав Концерт № 4 Д. Бортнянського – диригент О. Фартушка.

Людина, її душа живе навіть після фізичного відходу в небуття завдяки Пам'яті... З 17 жовтня 1988 року – того трагічного осіннього дня пройшло тридцять три роки, а згадували Ю. І. Кулика завжди: як завідувача кафедри хорового диригування, проректора з навчальної роботи нашого університету, як голову правління Харківського відділення Музичного Товариства України, а особливо – як незмінного, упродовж понад 25 років, художнього керівника і диригента студентського хору... У 1960–80-ті роки за відсутності в Харкові професійного хорового колективу, саме хор студентів під орудою Ю. І. Кулика отримав статус концертного, бо виступав у найпрестижніших залах Харкова й України, Молдови та Грузії, країн Балтії, створював записи на обласному й республіканському радіо. А після відкриття у Харкові Будинку органної та камерної музики Ю. І. Кулик зі студентським хоровим колективом створив низку тематичних програм, де вперше прозвучали твори харківських митців А. Гайденка, Т. Кравцова, В. Дробязгіної, В. Губаренка, цикли та окремі хори *a cappella* Б. Лятошинського, Г. Майбороди, С. Танєєва, Г. Свиридова, Р. Щедрина.

Репертуар студентського хору був надзвичайно різноманітним: Л. ван Бетховен і Ш. Гуно, В. А. Моцарт і Л. Керубіні, Д. Бортнянський і М. Лисенко, К. Стеценко і

М. Скорик, С. Танєєв і С. Рахманінов, А. Ахінян і О. Тактакішвілі... Витончений знавець стилю, Ю. І. Кулик володів унікальною художньою інтуїцією, що у поєднанні з продуманістю виконавської концепції, бездоганним вокальним чуттям, культом інтонації й осмисленого слова сприяли створенню інтерпретацій, які набули статусу еталонних. Шедеврами виконавської майстерності студентського хору під керівництвом Ю. І. Кулика були «Хустина» Л. Ревуцького, «Курские песни» Г. Свиридова, «Вершник» Г. Майбороди, «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського, цикл хорів Р. Щедрина на вірші А. Вознесенського, обробки М. Леонтовича «Котилася зірка», «Піють півні», «Гра в зайчика».

Неперевершеними зразками є обробки народних пісень й аранжування Майстра (їх понад 250!), які до сьогодні прикрашають концертні програми хорових колективів і з необхідністю потребують їх упорядкування й перевидання.

Готуючи урочистості до довгоочікуваної події, стикнулися з проблемою відновлення записів хору студентів під керівництвом Ю. І. Кулика. «В тиші алей вальсує вітер» Т. Кравцова на сьогодні єдиний запис (!), який віднайшла на обласному радіо доктор мистецтвознавства, професор Ю. Ніколаєвська. Збереження записів безцінних виконавських інтерпретацій Ю. І. Кулика й керованого ним хору – першочергове завдання, для вирішення якого на сьогодні вже об'єднані зусилля родини, хорової громади та фахівців з оцифрування аудіозаписів. На жаль, немає жодного відеозапису концертів Майстра! Адже саме концертне виконання демонструвало величезну силу артистичного впливу Ю. І. Кулика на колектив, вражало різкою концентрацією волі, енергії та натхнення.

У Ліни Костенко є такі рядки: «Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі!» [2]. Кожна репетиція, кожен концерт Юрія Івановича були Поезією – тим самим безсмертним дотиком до душі! Спогади про Майстра, дійсно великого художника, який барвами хору міг змалювати будь-який образ назавжди закарбовані у нашій Пам'яті. І мабуть тому, у зв'язку з цією непересічною Особистістю, згадуються рядки-символи зі знакового вірша поетеси:

«Людина нібито не літає...

А крила має. А крила має!» [1].

Ця поезія наче створена про нашого Вчителя... У процесі спів-творчості зі студентським хором у Юрія Івановича «виростали» Крила, і він натхненно «підіймав» на них молодих хормейстерів до висот довершеного хорового звучання.

Постать Ю. І. Кулика лишається символом надзвичайної духовності, творчої наснаги і могутності Музиканта і Людини, і пам'ять про нього надихає на створення нових концертних програм, написання книг і проведення мистецьких заходів його Імені.

Список використаних джерел:

1. Костенко Л. «Крила» [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5766>

2. «Поезія – це завжди неповторність...» (за ліричними творами Л. Костенко) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ukr.school-essay.ru/poeziya-ce-zavzhdi-nepovtornist-za-lirichnimi-tvorami-l-kostenko/>

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Тетяна Смирнова

КУЛИК ЮРІЙ ІВАНОВИЧ ЯК ФЕНОМЕН ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Диригентсько-хорова освіта України має значні і суттєві досягнення. За майже сто років свого існування в університетах мистецтв і музичних академіях склалися потужні диригентсько-хорові школи, відомі не тільки в Україні, але й за її межами. Історико-біографічні аспекти діяльності представників вітчизняної хорової культури досліджено в працях М. Гордійчука, Л. Кияновської, А. Лашенка, О. Михайличенка, Т. Смирнової, В. Шипа. А. Мартинюк створив потужну наукову базу української хорової педагогіки[1]. Утім, поки що маємо недостатню кількість досліджень щодо фундаторів, відомих митців, представників харківської хорової педагогіки. Зокрема, майже не досліджується феномен Юрія Івановича Кулика, видатного хорового диригента, педагога, організатора, аранжувальника.

Виявляється перспективним вивчення успішної діяльності Ю. Кулика з позицій професіографічного і феноменологічного підходів, які дозволяють визначити особистісні і професійно важливі якості відомого диригента як яскравої творчої індивідуальності.

Творчому самовираженню диригента були притаманні гнучкість пізнавальних процесів, розвинута емоційна сфера, яскраві артистичні здібності. Слід зазначити також розмаїття естетичних почуттів Юрія Івановича, що відбивали глибоке, усвідомлене емоційне переживання ним особистісного смислу кожного хорового твору, вдумливого розуміння його змісту. Успішність професійної діяльності Ю. Кулика пояснюється високим рівнем його інтелекту, аналітичним, цілеспрямованим розумом, який підкріплювався активною евристично-творчою діяльністю, здатністю оригінально, нестандартно і швидко знаходити методичні і виконавські прийоми, оперативно шукати шляхи нової виконавської інтерпретації. Продуктивно-творче мислення Юрія Івановича Кулика, його професійні знахідки збуджували фантазію хорових співаків, слухачів, провокували активне сприймання та виконання хорових шедеврів.

Слід зазначити, що Ю. Кулик відзначався яскравою жагою до постійного професійного і особистісного вдосконалення, був надзвичайно вимогливим до себе та інших, зацікавленим у власному професійному становленні, вихованні співаків, концертмейстерів, колег. Вражали глибока вмотивованість, сценічна емпатія, впевненість у соціальній значущості хорового виконання, стала любов до хорового співу, активна позиція у справі побудови хорової культури Слобожанщини. Комплекс творчих властивостей Юрія Івановича доповнювали провідні риси його характеру, поважливе ставлення до колег, студентів, слухачів. Кулик, маючи надзвичайно сильну волю, відчував справжнє задоволення від подолання, був рішучим, сміливим, вдумливим не тільки в вихованні співаків, а й у створенні непересічних інтерпретацій до нових,

складних творів. Досить часто працював в умовах творчого ризику, вирішенні чисельних навчально-виховних, організаційних, світоглядних задач і проблем.

Окремо слід окреслити надзвичайну музикальність Юрія Івановича, його досконалий музичний слух, пам'ять, мислення, творчу уяву, які ставали запорукою легкості і динаміки репетиційного процесу, активності сприймання, розуміння, запам'ятовування складних, значних за обсягом музичних творів. Феномен Кулика підкріплювали його інтерпретаційні уміння, здатність розуміти «злиття музичних протилежностей», впевнено і невпинно вибудовувати становлення музичного смислу як «безмежну кількість різноманітних видів і оформлень»(О. Лосєв) [2, с.161]. Творча індивідуальність Кулика-хормейстера виявлялась у надзвичайній виконавській надійності, витривалості і стабільності на репетиціях і концертах. Причину такої професійної ефективності треба шукати не тільки у природній обдарованості, його приналежності до української народної пісенності (диригент родом з Решетилівки), а й у осягненні репетиційної працьовитості і концертної невтомності, сформованих у залах хорового училища під керівництвом О. Свешнікова, класі хорового диригування А. Мірошникової, провідного викладача-хормейстера ХІМ імені І. П. Котляревського.

До особистісних і професійно важливих властивостей Ю. Кулика слід віднести його унікальну здатність організовувати творчу взаємодію зі співаками, здійснювати міжособистісний діалог. Провідну роль у процесі репетиційного і концертного спілкування відомого диригента мала досконала мануальна техніка, яскрава, виразна міміка, артистизм і вольові сигнали, які він демонстрував співакам і концертмейстерам. Маєстро володів усіма можливостями вербального спілкування, що дозволяло йому дієво впливати на хор, знаходити слушні аргументи при вирішенні певних задач на репетиціях. На пам'ять приходять випадки вдалого використання зображення і навіювання, яскравого почуття гумору, впевненої вербальної поведінки Юрія Івановича, його здатність транслювати творчий досвід, організовувати захоплюючу сумісну творчу діяльність, обмін музичними ідеями та імпульсами. Безумовно, феномен спілкування Кулика вимагає окремого дослідження, адже саме здатність розуміти індивідуальність кожного студента, колеги, прагнення відходити від стереотипів, конфліктів, доброта і чуйність були сильною стороною його професійної діяльності як диригента і педагога.

Необхідно окреслити основні напрями організаторсько-управлінської діяльності заслуженого діяча мистецтв України, професора Ю. Кулика як керівника багатьох хорових колективів, завідувача кафедри, керманіча харківським відділенням музичного товариства.

З позицій сьогоденного, прагматичного, часу вражає розмах і глибина управлінської діяльності видатного диригента. Кулик був надзвичайно талановитим організатором діяльності всіх своїх хорових колективів (студентські хори ХМУ імені Б. Лятошинського, ХІМ імені І. П. Котляревського, чоловічі, жіночі аматорські хорові колективи тощо). Всім відома діяльність маєстро в чисельних міських, обласних, регіональних, українських концертах. Кулик виявляв себе як формальний і неформальний, емоційний, діловий лідер, здатний діяти швидко, оперативно, впевнено. Демонстрував демократичний стиль керівництва, хоча за необхідністю іноді дозволяв собі прийоми жорсткого, автократичного управління. Результатом такого індивідуального стилю керівництва ставала створена ним колективна особистість, ансамбль співацьких індивідуальностей (С. Казачков) кожного хорового колективу. До

позитивних результатів організаційної діяльності Юрія Івановича можна віднести згуртованість, спрацьованість хорових партій, єдність ідеалів, високий людський і виконавсько-творчий потенціал хорових колективів.

Лідерські якості Юрія Івановича виявлялися також у вмілому керуванні кафедрою хорового диригування, здатністю згуртувати її викладацький склад, підтримувати відомих майстрів і залучати талановиту молодь до педагогічної діяльності. Необхідно зазначити надзвичайну душевну щедрість Юрія Івановича, його прагнення знаходити наступників (В. Палкін), делегувати повноваження молодим викладачам (С. Прокопов, Н. Белік, Д. Бондаренко, Є. Кучерова). Широко відома хорова активність, стабільні творчі досягнення його учнів В. Ірхи, В. Королевського, І. Гапон.

Управлінські уміння та суспільна спрямованість диригентсько-хорової діяльності І.Кулика яскраво виявилися у його здатності протягом багатьох років впевнено керувати харківським відділенням музичного товариства. В цей період відбувається розквіт таланту Юрія Івановича, який дає можливість йому вийти на державний рівень, нести відповідальність за долю музикантів Харкова та області. Феномен Кулика проявляється через прагнення віддавати свій талант, піклуючись про музичні колективи, оркестри, ансамблі, солістів. Вершиною творчої активності Юрія Івановича стає організація ним музично-хорових фестивалів до знаменних дат, мотивування молодих хормейстерів до концертно-виконавської діяльності, прагнення до єдності музичної спільноти Слобожанщини [3].

Список використаних джерел:

1. Мартинюк А.К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ - початку ХХІ століття. Дис. на здобуття наук. ступ. Доктора пед. наук. 13.00.01.-загальна педагогіка та історія педагогіки. 2021.492 с.
2. Смирнова Т.А.Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект. Монографія. Ліхтар, 2008. 445 с.
3. Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского (1917-1992). Х, 1992. 444 с.

Анатолій Мартинюк

БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИЗНАЧНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (ДО 1991 р.)

Східноукраїнська диригентсько-хорова школа другої половини ХХ століття представлена іменами митців, які продовжують розвивати теорію і практику школи першої половини століття. Вона представлена в цей час, передусім, особистостями видатних викладачів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, відомих діячів диригентсько-хорової справи, доцентів та професорів: О. Перунов, К. Греченко, З. Заграничний, А. Лебединець, С. Файнтух, Л. Карпова, О. Серeda, Д. Гершман, О. Нагорний, З. Яковлєва, Е. Григчина, Т. Ткачова, Ю. Кулик, О. Коломієць, В. Ходько, Є. Кучерова, В. Палкін, А. Мірошнікова, С. Прокопов, Н. Белік-Золотарьова та ін. [7], засновників музично-хорової справи у Харківському державному інституті культури – О. Перунов, С. Письменна, В. Матюхін, В. Кутлуєв, В. Палкін, В. Бриліант, Є. Мариківський, Л. Каданер, Т. Ткачова, О. Польшин, Г. Дущенко, І. Койлю, І. Носова, І. Гулеско, В. Беззабава, К. Чернишова, М. Вішленков, А. Гуріна, Є. Конопльова, К. Шаша [1], Харківському національному педагогічному університеті імені Григорія

Сковороди – Т. Смирнова, А. Соколова та ін., артисти Харківської обласної філармонії – Камерний хор під орудою В. Палкіна.

Харківська диригентсько-хорова школа другої половини ХХ століття, як домінантна в східноукраїнському регіоні, фокусує *індивідуальну та колективну мотивацію* представників школи на творчу взаємодію з традиціями української, європейської, місцевої слобожанської хорової культури і педагогіки, наявність синтетичного біопротипу митця-диригента. Зокрема, В. Палкін (учень О. Перунова), А. Мірошникова, З. Яковлева (учні К. Греченка), Ю. Кулик (учень К. Греченка, А. Мірошникової), Д. Гершман, Є. Конопльова (учні З. Заграничного), Є. Мариківський (вихованець М. Вериківського, Київська школа) становлять наступну генерацію диригентів Харківської школи.

Біопротиповими типами митців-диригентів є: А. Мірошникова – хоролий диригент, співачка, піаністка, педагог, науковець, музичний діяч; Ю. Кулик – хоролий диригент, педагог, майстер хорového аранжування, науковець, музичний діяч; В. Палкін – хоролий диригент, педагог, майстер хорového аранжування, науковець, музичний діяч; З. Яковлева – хоролий диригент, педагог, музичний діяч; Д. Гершман – оперно-хоровий диригент, піаністка, педагог, музично-театральний діяч; Є. Конопльова – хоролий та оперно-хоровий диригент, педагог, науковець, музичний діяч; Є. Мариківський – хоролий диригент, педагог, музичний діяч.

Яскравою постаттю цього періоду був заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Юрій Кулик (1937-1988). На превеликий жаль, життя цього прекрасного музиканта і педагога обірвалося на найвищому творчому злеті. Особистість Юрія Кулика, його подвижницька праця і мистецька спадщина залишили незгладимий відбиток в історії музичної культури Харкова і України. Його художня естетика і педагогічні ідеї поступово стають предметом глибокого наукового вивчення. Однією з перших праць, у якій висвітлюється життя і творчий доробок диригента стала стаття «Хоровий майстер, педагог, музичний діяч Ю. І. Кулик (1937-1988)», яку написала його дружина, відомий хоролий диригент і педагог, старший викладач Харківської державної академії культури А. Кулик [3]. Постать митця як фундатора однієї з провідних у нашій країні школи хорového аранжування розкривається з найбільшою повнотою в кандидатській дисертації його доньки І. Коновалової [2]. Особистість Ю. Кулика вражає багатогранністю обдарування. Йому були притаманні великий диригентський талант, висока гуманітарна освіченість, глибина музичного мислення, надзвичайна педагогічна майстерність і винятковий організаторський хист, особливий дар щодо створення довершеної виконавської інтерпретації хорової музики, тонке відчуття літературно-поетичного і музичного синтезу в хорових композиціях. Відзначимо також, що Ю. Кулик був чудовою людиною, яку вирізняло доброзичливе і чуйне ставлення до людей.

Серед плеяди митців вирізняється особистість В. Палкіна (1935-2008), якого характеризують яскраве диригентське обдарування, глибокі знання в царині музичного мистецтва, висока гуманітарна освіченість, витончена інтерпретація хорової музики, талант педагога та винятковий організаторський хист. Його різнобічна діяльність на теренах хорової культури Слобожанщини сприяла розвою національного хорového мистецтва і освіти в цьому регіоні. Розквіт мистецтва диригента пов'язаний з досягненнями Харківського камерного хору.

Рідкісним прикладом множинної талановитості є багатолітня творча праця Дори Гершман (1908-2004). Як головний хормейстер оперної студії консерваторії, вона здійснила постановку багатьох оперно-хорових сцен творів української та світової класики. Блискуче володіння музичним інструментом отримало відображення в репетиційному процесі, коли вона своєю грою відтворювала жанрові та стильові особливості творів, що стало підґрунтям для створення еталонних для школи виконавських інтерпретацій. Така методика проведення репетицій виявляє спорідненість з хоровою педагогікою М. Лисенка. Як знак поваги до свого викладача – З. Заграничного на перших постановках, здійснених нею, зазналося його ім'я.

Системність позитивних мотивів навчання і діяльності простежується у митців в мотивації до глибокого вивчення диригентсько-хорового, вокального та оперного мистецтва, інструментального виконавства, музичної педагогіки, осягнення мистецтва аранжування та композиції, впровадження у навчальний процес мистецьких та освітніх традицій Слобожанщини, розробки наукових засад викладання широкого кола диригентсько-хорових дисциплін. Зокрема, ситемна мотивація Є. Мариківського до вивчення української музичної культури визначилася ще в дитячі та юнацькі роки під впливом видатного композитора К. Стеценка, який викладав у нього хоровий спів у Тиврівському духовному училищі на Поділлі. Його учень долучився не лише до хорового співу, а й оперного мистецтва, про що свідчить виконання ним однієї з провідних партій в дитячій опері, поставленій композитором. Зацікавленість Є. Мариківського у глибокому вивченні національної культури простежується під час його навчання в Музично-драматичному інституті імені М.Лисенка. Цей заклад мав підґрунтям мистецькі та педагогічні ідеї композитора. Подальша праця Є. Мариківського в царині хорового виконавства і педагогіки мала яскраву українознавчу та просвітницьку спрямованість. Автор дисертації був особисто знайомий з митцем, спілкувався з ним, а також вивчав його методику роботи з аматорською хоровою капелюю студентів Інституту залізничного транспорту м.Харкова. Інтонаційна виразність звучання хору досягалася через виконавський показ на скрипці.

Інтелектуально-творчий критерій розвитку школи в цей період виявляється за такими рисами *знанневого показника*: оволодіння широким колом музично-теоретичних і диригентсько-хорових знань, набуття школотворчих знань про художні традиції Слобожанщини, історію мистецького напрямку освіти в регіоні, еволюцію фортепіанного і вокального виконавства, оперну естетику, розвиток національної музично-педагогічної думки.

Яскравим прикладом щодо пізнання музичного мистецтва у його різних напрямках була Агнеса Мірошникова (1926-2015). В дитинстві вона опановувала мистецтво гри на фортепіано, а також хоровий спів в Харківській ДМШ. Її музичним розвитком на цьому етапі опікувалися відомі митці і педагоги: Р. Рогозіна (вихованка Петербурзької консерваторії) і Є. Конопльової (вихованка З. Заграничного). Музичний талант А. Мірошникової розкрився під час навчання в Харківському музичному училищі, де вона навчалася як піаністка і як хоровий диригент. Така плюральність зберігається й надалі: в Харківській консерваторії вона навчається спочатку на фортепіанному (клас професора Л. Фаненштіля), а згодом – на диригентському факультеті (клас професора К. Греченка). Наступним етапом оволодіння системою знань були роки навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського в аспірантурі у

М. Вериківського. Саме на цьому етапі вона опинилась у середовищі відомих диригентів (К. Сімеонов, Н. Рахлін, В. Тольба). А. Мірошникова досягла хорову творчість К. Стеценка як диригент-виконавець, а також вчений. Випускним екзаменом для неї було виконання концертної програми з капелою «ДУМКА» та симфонічним оркестром оперної студії Київської державної консерваторії.

Система знань Ю. Кулика формувалася в Московському хоровому училищі, художнім керівником якого у 1960-х рр. був професор Олександр Свешніков. Поглиблення хорового тезаурусу відбувалося на диригентсько-хоровому факультеті Харківської державної консерваторії (клас хорового диригування – професор А. Мірошникова, хоровий клас – в.о. професора К. Греченко). Аналіз музично-виконавської і педагогічної діяльності Ю. Кулика, які розгортались в наступні десятиліття, переконує в тому, що від своїх викладачів він успадкував найкращі риси різних хорових шкіл.

Наукова активність представників школи даного періоду виявляє тенденцію до накопичення. Серед основних пріоритетів наукової діяльності – система диригентсько-хорової освіти в інституті культури (В. Палкін), тенденції хорового руху в Україні у 1970-1980-х рр. (Ю. Кулик), історико-теоретичний та виконавський аналіз хорової спадщини К. Стеценка, методичні засади роботи концертмейстера у класі диригування, новітні тенденції у викладанні дисципліни «Читання хорових партитур» (А. Мірошникова), творчі портрети визначних діячів Харківської хорової школи, реставрація та музична редакція духовної хорової музики (Є. Конопльова).

Ю. Кулик став фундатором однієї із провідних шкіл хорового аранжування. Музично-виконавська і педагогічна діяльність диригента розгорталася в 1960-1980-ті рр. В музичній культурі цього часу виразно простежується тенденція до стильового оновлення творчості та засвоєння сучасних технологій композиції. В галузі академічного хорового співу актуальною була проблема підвищення професійного рівня та розширення репертуарних обріїв хорових колективів. Вирішенню цих завдань сприяла практика хорового аранжування. Творча діяльність диригента у цій галузі мала своїм методологічним підґрунтям традиції українських композиторів-класиків, художня естетика диригента виявляє також спорідненість з принципами хорового аранжування визначних представників Харківської хорової школи К. Греченка та З. Заграничного. В науковій праці І. Коновалової висловлюється думка про майстерність Ю. Кулика-аранжувальника, яка віддзеркалює розмаїття його художніх інтересів, широку музичну ерудицію [2, с. 11].

Школа хорового аранжування Ю. Кулика вирізняється такими основними рисами: розмаїття музичних творів, широка образно-тематична і жанрово-стильова палітра; наявність осмисленої художньо-інтерпретаційної концепції; відповідність музичної драматургії твору інтонаційно-тематичній структурі першоджерела; збагачення музичної мови твору прийомами фактурного і темброво-динамічного варіювання.

У розробці А. Мірошникової «О работе концертмейстера в классе хорового дирижирования» авторка зазначає, що «головне завдання педагога полягає в тому, щоб виховати у студента творче відношення до виконання фортепіанної партії у відповідності з принципами ансамблевої гри; розвивати практичні навички, необхідні для концертмейстерської роботи, спираючись на знання, набуті піаністом зі спеціальних і музично-теоретичних дисциплін» [5, с. 3]. Значущими в контексті диригентсько-

хорової педагогіки є професійні компетентності, які формуються у студентів в процесі навчання. Серед них: світоглядні уявлення щодо сутності хорової музики, висока культура музичного мислення, спроможність цілісно охоплювати різні фактурні шари хорового твору, відкритість до різних емоційних сфер, відтворення розмаїтої тембрової палітри, узгодженість виконання з інтерпретацією диригента. В методичних рекомендаціях розкривається зміст навчання студентів: здобуття знань про класифікацію співацьких голосів, їх діапазон, теситуру, рухливість, виразність, дихання, дикцію, специфіку синтезу музичного та літературного тексту. Необхідною рисою концертмейстера є вміння поєднати у виконанні фортепіанну партію й вокальну-хорову партитуру. Під час виконання в класі оперних сцен двома піаністами відбувається розподіл функцій: один із них відтворює вокально-хоровий компонент, інший – інструментальну фактуру, що дозволяє поглибити слухові уявлення про образну сутність і музичну драматургію твору, набути досвіду ансамблевої гри, виявити своєрідність роботи концертмейстера в диригентському та хоровому класі.

Низку важливих питань диригентської педагогіки висвітлює А. Мірошникова в розвідці «Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе» [6]. Нею розкриваються особливості запису хорової музики, специфіка її виконання в контексті синтезу музики і поетичного слова, послідовність вивчення творів з точки зору музичної фактури.

Надбанням хорознавства стала розвідка А. Мірошникової про К. Стеценка як хорового диригента. Лідер Київської диригентсько-хорової школи першої половини ХХ ст. представлений як послідовник традицій М. Лисенка, новатор в галузі хорової творчості, фундатор та диригент хорових колективів, майстер витончених інтерпретацій хорової музики, досвідчений викладач хорового співу в навчальних закладах, відомий методист в галузі вокально-хорового виховання. Авторка вважає, що «взагалі Стеценко належав до тих диригентів, які вміли пробудити у співаків активне ставлення до співу, бажання глибоко проникнути у зміст виконуваного твору. Пояснюючи кожную музичну фразу, він намагався розбудити його уяву, малюючи яскраві картини та образи» [4, с. 220]. Науковець доводить, що репетиційний процес у К. Стеценка мав свої особливості, він часто використовував різні музичні інструменти (флейта, фісгармонія, скрипка) для досягнення певного звукового колориту хорового співу. Стиль диригента найяскравіше виявлявся при виконання ліричних творів.

Здатність унікальних особистостей до *притягування інституалізованої та неінституалізованої групи однодумців* в галузі українського хорового мистецтва та педагогіки виявляється у тому, що представники школи володіли великою внутрішньою енергією. А. Мірошникова сформувала авторську хорову школу, її глибокі знання та організаторський хист розкрилися на кафедрі хорового диригування та концертмейстерської майстерності, які вона очолювала в різні роки. Музично-виконавська діяльність Ю. Кулика розгорталася в широкому культурному ареалі, його організаторський талант розкрився на відповідальних посадах (завідувач кафедри, проректор). В. Палкін, як видатний диригент і педагог, плідно працював з аматорськими, студентськими та професійними хоровими колективами. Він вирізнявся талантом організатора, став фундатором всесвітньо відомого Харківського камерного хору, прогножуючи майбутню відкритість школи до осягнення глобалізованої музичної культури.

З. Яковлева була не тільки видатним музикантом і педагогом, а й чудовим організатором, що засвідчує її плідна праця як заступника директора Харківського музичного училища, а згодом – декана виконавського факультету Харківської консерваторії. Як учень З. Яковлевої, вважаємо, що вона володіла не лише високою музичною та педагогічною культурою, а й особливим даром щодо консолідації людей.

Митців цього періоду характеризує *діалогова й полілогова активність* в усвідомленні мистецьких надбань української та світової культури, продовженні традицій хорового мистецтва та освіти Слобожанщини, осягненні естетики духовного та світського хорового співу, художнього світу постмодерну, налагодженні тісної співпраці з Харківською композиторською школою (В. Бібік, В. Золотухін, М. Кармінський, Т. Кравцов, Г. Цицалюк), розгортанні джерелознавчих наукових студій як діалог зі школою історичного музикознавства.

Діалогова активність В. Палкіна, з точки зору осягнення традицій європейської музичної культури, виявляє тяжіння до втілення масштабних вокально-симфонічних творів. Прикладом цієї тенденції є виконання Харківським камерним хором симфонічно-хорового циклу «Stabat Mater» Дж. Россіні. Яскравою подією в культурному житті м. Києва була інтерпретація твору в Колонному залі імені М. Лисенка у 1997 р., яке було здійснене разом із симфонічним оркестром філармонії. Діалогізація з композиторськими стилями сучасності у В. Палкіна найяскравіше визначилася в інтерпретації музики А. Шнітке. Прикладом діалогу митця вважаємо диригентське прочитання хорових композицій на народні єврейські теми, створених З. Заграничним.

Спостерігаємо у представників цієї школи такі умовні типи наслідування (за Н. Гуральник) виконавсько-педагогічних традицій її лідерів: з домінантністю дотримання принципів лідера (IV тип, З. Яковлева – К. Греченко, Д. Гершман – З. Заграничний), спадкоємного зв'язку з елементами трансформації (III тип, Є. Конопльова – З. Заграничний), індивідуальної трансформації принципів декількох лідерів з ознаками взаємозбагачення (II тип, Є. Мариківський – К. Стеценко, М. Вериківський), ідейно-лідерського характеру власної школи (I тип, А. Мірошникова, Ю. Кулик, В. Палкін).

Відзначимо історичну регіональну локалізацію виконавсько-стильового індивідуального та колективного *інтерпретаційного моделювання* на основі втілення світової та національної художньої естетики хорового та оперного репертуару, засад світського та духовного хорового співу, осягнення художніх новацій постмодерну, створення еталонів інтерпретації хорового доробку композиторів Харківщини.

Справою життя для Ю. Кулика стало художнє керівництво студентським хором інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. До навчальних програм хорового класу увійшли ті твори українських композиторів, в яких національні стильові риси простежуються найбільш виразно. В різні роки Ю. Кулик здійснив у вузі довершену виконавську інтерпретацію творів: хор «Туман хвилями лягає» (з опери «Утоплена»), кантата «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка; кантати «Шевченкові», «Прометей» К. Стеценка; «Щедрик», «Котилася зірка» М. Леонтовича; «Сонце заходить» С. Людкевича; «Із-за гаю сонце сходить», «За байраком байрак», «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського; «Ой чого ти почорніло», поема-кантата «Хустина» Л. Ревуцького; «Зима» (з циклу «Пори року») І. Шамо; «Вершник» Г. Майбороди; «А мій батько орандар» Ю. Мейтуса; цикл «Хорові акварелі» Т. Кравцова та ін. Ці

персоналії української композиторської школи увійшли до навчальних програм хорового класу вже на початковому етапі педагогічної діяльності Ю. Кулика. В наступні роки простежується тенденція до розширення жанрової і стильової палітри хорової музики в репертуарі колективу. Плідною була співпраця диригента з Харківським відділенням Спілки композиторів України. Надзвичайно близькою його творчій індивідуальності була хорова музика В. Бібіка, В. Борисова, В. Губаренка, В. Дробязгіної, В. Золотухіна, Т. Кравцова, М. Кармінського, Г. Литвинова, І. Польського, Г. Цицалюка, яка відтворювала цілісну панораму художнього бачення світу видатними композиторами того часу.

Методологічним підґрунтям для формування неповторного виконавського стилю студентського хору під орудою Ю. Кулика стала інтерпретація світової хорової класики, а також новітньої хорової музики написаної у ХХ столітті. Визначальним принципом у підборі репертуару для навчального хору була у диригента системність. До концертних програм колективу увійшли ті зразки хорової літератури, які мали виняткову художню цінність. Вибір таких творів здійснювався також з точки зору педагогічної доцільності. Все це ставало важливим джерелом для глибокого осягнення студентами історичної еволюції хорової музики, хорової естетики різних художніх стилів, національних композиторських шкіл, музичної спадщини окремих композиторів.

Вагомі художні здобутки хору студентів під керуванням Ю. Кулика стали одним із джерел, які обумовили стрімку динаміку розвитку Харківської диригентсько-хорової школи в 1970-ті-1990-ті роки минулого століття. Етапними віхами на цьому шляху стала виконавська інтерпретація таких масштабних композицій європейської світової класики як: «Gloria» А. Вівальді, «Магніфікат» І.С. Баха; «Missa Brevis» Й. Гайдна; «Реквієм» В. Моцарта; «Фантазія» Л. Бетховена; «Messa» Ф. Шуберта; «Реквієм» Л. Керубіні; «Реквієм», «Stabat Mater» Дж. Верді; «Реквієм» Г. Форе; «Stabat Mater» А. Дворжака; «Gallia» Ш. Гуно; «Карміна бурана» К. Орфа; «Симфонія псалмів» І. Стравінського та ін. Відзначимо, що такий репертуар є неординарним явищем в історії музичної освіти, він вражає не лише своїм обсягом, а й складністю музичної стилістики і суто навчальних завдань.

Наші власні спостереження і роздуми стосовно репетиційного процесу у цьому хорі переконують в тому, що інколи Ю. Кулик не до кінця розкривав те, якою він бачить звукову палітру того чи іншого твору. На наш погляд, це був усвідомлений педагогічний прийом, покликаний активізувати самостійність музичного мислення студентів. Репетиції, які проводив професор Юрій Кулик стали для багатьох поколінь студентів чудовою школою диригентської і педагогічної майстерності. Його великий художній таланти, всеосяжність музичного мислення, вимогливість в роботі і чудові суто людські якості робили репетиційний процес надзвичайно динамічним. Напрочуд доброзичлива атмосфера в хорі була сприятливою для глибокого пізнання студентами неосяжного світу хорового мистецтва. Хоровий клас під орудою професора Юрія Кулика був основною творчою лабораторією, де відбувалося становлення художньої індивідуальності майбутніх хорових диригентів і педагогів.

У виконавській естетиці В. Палкіна відбулось високомайстерне втілення оригінальних художніх концепцій з притаманним митцю глибоким психологізмом проникнення у тканину хорових творів, набула нових рис культура звуковедення і природність співу, засвідчуючи появу нової хорової школи, що наслідує кращі

національні хорові традиції. Виконавське втілення світової і української духовної хорової спадщини Камерним хором Харківської філармонії віддзеркалило багаторічні пошуки видатного майстра інтерпретації і стало взірцем глибинного розкриття художніх концепцій, досконалого оволодіння колективом вокально-хоровою технікою, тонким психологізмом музичного відтворення своєрідної аури цих творів. До самобутніх творчих рис і принципів В. Палкіна, характерних для його роботи з підбору хорового репертуару слід віднести відродження забутих або маловідомих творів, універсальність майстра в опануванні різних музичних пластів, сміливого жанрово-тематичного експерименту, відкриття нового і своєрідну інтерпретацію уже звичного, традиційного. Свідченням плідності подвижницької багатолітньої праці видатного музиканта з відродження традицій академічного хорового співу є сьогоднішній розквіт Харківської диригентсько-хорової школи, творчі досягнення якої сьогодні примножує ціла плеяда обдарованих митців.

Продуктивність виконавської діяльності харківських хорових диригентів та колективів є беззаперечною. Результати виконавської діяльності Ю. Кулика, його робота зі студентським хором консерваторії, аматорськими колективами є своєрідною антологією української та світової хорової музики. Висока культура хорового інтонування колективу віддзеркалювала такі грані особистості митця як широта гуманітарного світогляду, глибина музичного мислення, виняткова інтуїція щодо сприйняття та відтворення неосяжного світу музичних образів філософського змісту. Потужний суспільний резонанс отримували виступи хору під час його концертних подорожей в містах України та країн пострадянського простору. За запрошенням в різних освітніх закладах України відбулися відкриті репетиції хору. Цінністю для розвитку школи був досвід Ю. Кулика щодо досягнення інтонаційної чистоти співу, розмаїтій темброво-динамічній палітри звучання, виконавського розкриття художніх ідей та музичної драматургії в різних за обсягом творах. Надзвичайною глибиною вирізнялися роздуми диригента про принципи інтерпретації української хорової класики, які він повідомляв автору дисертації під час навчання.

Виконавська продуктивність В. Палкіна є еталонною для регіону і України; в ній синтезуються яскраві вольові якості диригента, багаторічний досвід роботи з колективами та багатогранність мистецького обдарування. Як лідер регіональної школи, послідовник О. Перунова, він упродовж тривалого часу успішно керував аматорськими і професійними колективами: хором української пісні Харківської філармонії, капелю студентів інституту культури (1960–1970-ті роки), більше ніж 30 років – народною чоловічою капелю Національної юридичної академії імені Ярослава Мудрого, з 1980 – Харківським камерним хором (нині Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії під орудою А. Сиротенка).

Риси індивідуального та узагальненого педагогічного стилю є виразними у школі цього періоду. Педагогічна діяльність диригентів ґрунтувалася на комплексі підходів до навчання і виховання студентів на національних, регіональних та європейських традиціях, як-от: особистісний, діяльнісний, культурологічний, системний. Провідними принципами педагогічної діяльності були: професіоналізації, особистісно орієнтованого навчання, новаторства; єдності освітньої, розвивальної та виховної функцій; синтезу емоційного і свідомого, єдності художнього і технічного, науковості, систематичності і послідовності набуття знань, усвідомлення мистецьких та освітніх традицій

Слобожанщини, діалогічної взаємодії, навчання регіональним виконавським моделям, виховання на основі педагогічних традицій регіону, репродукування виконавсько-педагогічної моделі авторської школи. Виділяємо методи диригентсько-хорового навчання, апробовані у педагогічній діяльності митців: інтонаційно-стильового аналізу, вокально-інтонаційного виконання, диригентсько-технічного втілення, мануального відтворення тексту, абсолютної та відносної сольмізації, сугестії, прогнозування творчих результатів, демонстрації регіональних виконавських моделей, усвідомлення педагогічних принципів представників національної, регіональної та авторських шкіл.

Диригентська педагогіка стала сенсом життя А. Мірошникової. Формування широкого художнього світогляду студента, розширення системи знань про музику і диригентське мистецтво, становлення його самобутньої творчої індивідуальності, прогнозування диригентських пріоритетів в розвитку студента визначало сутність її педагогічного кредо. Змістовними лініями навчання були: досягнення диригентської техніки у всьому її розмаїтті, музикознавчий аналіз хорових творів українських і харківських композиторів, диригентське втілення хорової музики різних національних шкіл, виявлення контекстуальних зв'язків індивідуального класу диригування та функціонування художнього колективу. Увага викладача була спрямована на відтворення диригентським жестом фактурних елементів, стадій становлення образу, синтезу вокальної та інструментальної лінії, зверталася увага на графічну ясність диригентських схем, методика досягнення диференціації рук в диригування. Її педагогічну працю вирізняє цілісний підхід до вивчення хорової музики, невід'ємними складовими якого є гра твору на фортепіано; спів партій; музично-виконавський аналіз образності і музичної драматургії твору; пошуки таких засобів диригентської виразності, які найбільш повно відображають художню ідею твору, його жанрові ознаки і музичну стилістику [8, с. 18]. Педагогіка А. Мірошникової відображала естетику хорового та оперно-симфонічного диригування – українського та регіонального звучання, ґрунтувалася на осмисленні досвіду фундаторів школи.

Педагогіка школи професора Ю. Кулика має своїм методологічним підґрунтям його ідею про те, хорова капела диригентсько-хорового факультету вищого навчального музичного закладу має бути повноцінним художнім колективом і одночасно навчальною творчою лабораторією студентів. Митець усвідомлював виняткове значення хорової культури у духовному житті українського суспільства і демонстрував це студентами на основі досвіду школи. В цьому контексті просвітницька і виховна місія диригента є надзвичайно вагомою. Диригентська педагогіка Ю. Кулика вирізнялася своєю спрямованістю на формування музичного мислення, диригентської і педагогічної майстерності студентів; історико-теоретичний аналіз та інтерпретацію хорової музики різних стилів і жанрів; всебічне оволодіння технікою диригування; виявлення і розвиток неповторних рис творчої індивідуальності вихованців на основі регіонального матеріалу.

Реалізація виховної функції педагогіки Ю. Кулика вплинула на високий рівень музичної та гуманітарної освіченості сучасної генерації митців: формування такої особистості відбувається в навчальних музичних закладах. Важливою умовою функціонування сучасної системи диригентсько-хорової освіти є наявність спільних змістових констант у викладанні всього циклу навчальних дисциплін. Ці та інші ідеї професора Ю. Кулика виявляють його духовну спорідненість з освітніми традиціями Харківської хорової школи. Хорова естетика і педагогічні погляди видатних її

представників О. Перунова, З. Заграничного, К. Греченка, З. Яковлевої, А. Мірошникової, В. Палкіна та ін. свідчить про єдність методологічних засад. Відзначимо також, що на кафедрі хорového диригування під керуванням К. Греченка склалася висока культура суто людських взаємин.

Високою для школи є *продуктивність педагогічної діяльності* її представників. Це покоління диригентів і педагогів виховало яскраву плеяду діячів школи, які здійснили виразний вплив на виконавські, педагогічні, наукові засади диригентсько-хорової школи в Україні. Авторська школа А. Мірошникової представлена такими відомими діячами хорového диригування, педагогіки і вокального мистецтва: В. Бахарєв, В. Бойко, І. Бідак, Н. Белік-Золотарьова, В. Бриліант, Є. Гундер, Ю. Кулик, Д. Морозов, Є. Панков, С. Прокопов, О. Фартушка та ін.; В. Палкіна – О. Батовська, Р. Кириченко, О. Михайличенко, Г. Парфьонова, В. Рожок, А. Сиротенко, Н. Тягноренко та ін.; З. Яковлева – М. Вішленков, Е. Гритчина, О. Литвинов, А. Мартинюк, О. Пономарьов, Г. Селіхов, Т. Смирнова та ін., Ю. Кулик – Д. Бондаренко, А. Кречківський, Е. Кузьма, Є. Кучерова, В. Матюхін та ін., Д. Гершман – В. Мугін та ін.; Є. Мариківський – В. Ірха та ін.; О. Коломієць – А. Соколова та ін.; Є. Кучерова – І. Заболотний, В. Таран, О. Переверзєв та ін.; Е. Гритчина – В. Кутлуєв та ін.

З'ясовано, що багатовекторність музично-педагогічної діяльності послідовників школи у другій половині ХХ століття визначалась у діяльності А. Мірошникової, Ю. Кулика, В. Палкіна, З. Яковлевої, Д. Гершман, Є. Конопльової, Є. Мариківського та інших. Спостерігається поглиблення процесу творчої взаємодії митців регіону з традиціями української хорОВОЇ культури і педагогіки, впровадження нових мистецтвознавчих та педагогічних підходів, налагодження діалогу з іншими галузями музичної педагогіки (*фортепіанної, вокальної*), відродження професійного академічного хорОВОГО колективу на теренах Слобожанщини, розквіт аматорського хорОВОГО руху. Еталонами виконавської активності є Ю. Кулик, В. Палкін, Д. Гершман, Є. Конопльова, Є. Мариківський.

Список використаних джерел:

1. Історія академії. Харківська державна академія культури. URL: <https://ic.ac.kharkov.ua/about/history.html>.
2. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорОВИХ творів українських композиторів ХІХ – ХХ ст.): автореф. дис.. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв.: 17.00.01. Харків, 2007. 19 с.
3. Кулик А. В. Хоровий майстер, педагог музичний діяч Ю. І. Кулик (1937-1988 р.р.). *Культура України*: зб. статей: Вип 4 / під ред. проф. М.В.Д'яченка, проф. В. М. Шейка. Харків : ХДІК, 1997. С. 142-147.
4. Мірошникова А. А. К. Г. Стеценко як хорОВИЙ диригент. *Українське музикознавство*. 1968. Вип. 3. С.215-221.
5. Мірошникова А. О. работе концертмейстера в классе хорОВОГО дирижирования: метод. рекомендації для преподавателей и студентов музыкальных вузов. Киев, 1990. 20 с.
6. Мірошникова А. А. Чтение хорОВИХ партитур в концертмейстерском классе. Методические рекомендації по курсу «Концертмейстерский класс». Харьков. 1988. 20 с.
7. Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І.П. Котляревського / ред. Т.Б. Веркіна, Г.А. Абаджян, Г.Я. Ботунова та ін. Харків: Харків. держ. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. 336 с.

8. Шумакова Н. М. Очерк о жизни и деятельности Агнессы Анатольевны Мирошниковой. Харьков, Финарт, 2008. 44 с.

Тетяна Мартинюк

НАУКОВА ПАРАДИГМА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ ТЕТЯНИ СМІРНОВОЇ

У яскравому сузір'ї діячів української хорової культури і музичної освіти останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть вирізняється непересічна особистість хорового диригента, вченого і педагога, доктора педагогічних наук – професора кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Тетяни Анатоліївни Смирнової.

Грунтовну музичну освіту Т. Смирнова отримала в Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського, який закінчила з відзнакою 1981 року за спеціальністю диригент хору, викладач хорових дисциплін. Виняткове значення для її формування як яскравої творчої індивідуальності мало вивчення мистецтва хорового диригування в класі доцента Зої Вікторівни Яковлевої, а хорового співу – в класі професора Юрія Івановича Кулика.

Яскравою сторінкою в історії Харківської хорової школи стала надзвичайно плідна музично-виконавська діяльність професора Т. Смирнової як художнього керівника жіночого хору ХНПУ імені Г. С. Сковороди (1985-1995) та Камерного хору «Свято» (1997-2002 рр.). Вона була фундатором і художнім керівником Всеукраїнського музичного фестивалю «Арт-Домінанта» (2013-2018). В хорових капелах під керуванням професора Тетяни Смирнової у різний час співали доктор педагогічних наук, професор В. Тушева, кандидати педагогічних наук О. Лук'янченко і Л. Беземчук, хорові диригенти Н. Михайлова, І. Вербицька, відомі діячі театру О. Старіков, П. Морозов. Висока мистецька культура хорових капел, особистість і натхненна творча праця з колективами визначного диригента, вченого і педагога над інтерпретацією хорової музики різних стилів і жанрів стали для багатьох поколінь студентів чудовою школою музично-виконавської та педагогічної майстерності.

Багатолітня, натхненна праця професора Т. Смирнової з хоровими капелами ХНПУ імені Г. С. Сковороди віддзеркалює такі риси її особистості, як: широкий гуманітарний світогляд, яскраве мистецьке обдарування, глибокі і різнобічні знання в царині музики і педагогіки, висока диригентська майстерність, надзвичайна здатність до створення всеохоплюючої та довершеної інтерпретації хорової музики різних історичних епох та художніх напрямків, винятковий педагогічний хист і чудові людські якості.

Вагомим надбанням наукової думки стала дисертація Т. Смирнової «Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах» на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук [3]. В дисертації отримує всебічне теоретичне обґрунтування концепція удосконалення професійно-педагогічної підготовки студентів, які здобувають диригентсько-хорову освіту у вищих навчальних закладах. В основних розділах дисертації послідовно розкриваються витоки і джерела становлення вищої диригентсько-хорової освіти, тенденції розвитку сучасної української та зарубіжної музично-педагогічної освіти, педагогічні принципи в контексті системного та гуманістичного підходів, інноваційні тенденції в змісті освіти студентів з

урахуванням новітніх здобутків педагогічної та психологічної науки. Автором праці розроблено теоретичну модель і організаційно-методичну систему диригентсько-хорової освіти. Наукові ідеї вченого пройшли успішну апробацію у вищих навчальних закладах України.

В науковій праці здійснено глибокий поняттєво-термінологічний аналіз терміну «вища диригентсько-хорова освіта». Виявлено його зміст, обсяг та провідні ознаки. Це поняття визначене як процес і результат духовного та практичного виховання, навчання й розвитку творчої особистості студента у вищому навчальному закладі, спрямований на оволодіння науковими основами, уміннями та цінностями хорової культури, підготовку до професійної виконавської, педагогічної й управлінської діяльності у хоровому колективі [3, с. 2]. Осередками вищої диригентсько-хорової освіти в Україні є широка мережа класичних, педагогічних, гуманітарних та мистецьких університетів.

Цінною науковою працею професора Т. Смирнової є монографія «Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність» [1]. Гуманізація диригентсько-хорової освіти визначається автором як стратегічна лінія її якісного оновлення. Методологічним підґрунтям для її вивчення дослідницею обрано інтегративно-комплексний підхід. Ця галузь музичної освіти розглядається вченим у генетичному, системно-структурному та функціональному аспектах. В монографії простежується еволюція музично-педагогічної думки з проблем диригентсько-хорової освіти. Виокремлено фрагментарно-емпіричний етап (X-XVIII ст.), практично-методичний етап (кінець XIX-початок XX ст.), професійно-теоретичний етап (1924-1991 рр.), науково-концептуальний етап (від 1991 р.).

Цінною рисою цієї праці є висвітлення низки проблем щодо впровадження в навчальний процес сучасних педагогічних технологій. Інтеграція проблемного, контекстного і проектного навчання, як відзначається у монографії, наповнить систему диригентсько-хорової освіти новими ідеями, буде сприяти зростанню інтелектуального потенціалу та розширенню культуротворчих обріїв студентів.

У монографії здійснено глибокий аналіз теоретико-методологічних засад диригентсько-хорової освіти. Він дозволив автору вибудувати доцільну композицію педагогічних принципів. На підставі системно-синергетичного підходу ґрунтуються принципи системності, самоорганізації, соціалізації, фундаменталізації і професіоналізації, педагогізації [1, с. 59]. Культурологічний і гуманістичний підходи дають змогу окреслити такі принципи: культуровідповідності і гуманітаризації, гуманізації, особистісної спрямованості, індивідуалізації, діалогічної взаємодії викладачів і студентів.

На перетині XX-XXI століть в Україні спостерігається активізація наукової думки в галузі хорової культури і диригентсько-хорової педагогіки. Ґрунтовною науково-методичною працею є навчальний посібник професора Т. Смирнової «Хорознавство (історія, теорія, методика)» [4]. Цей посібник віддзеркалює основні ідеї наукових праць вченого, а також багатолітній досвід читання лекцій з хорознавства в педагогічному університеті. У відповідності з авторською концепцією викладання цієї дисципліни навчальний посібник містить чотири модулі, а саме: «Етапи розвитку хорової культури», «Теоретичні основи хорового виконання», «Методичні основи хорового виконання», «Теоретичні основи навчально-виховної діяльності диригента хору».

Т. Смирнова викладає в університеті мистецтв курси «Музична педагогіка і психологія вищої школи», «Теоретико-методологічні основи музичної педагогіки», «Педагогічні технології у мистецькій освіті». Досвід викладання цих навчальних дисциплін узагальнений у її навчальному посібнику «Музична педагогіка і психологія вищої школи» [2]. Здійснюється глибокий аналіз таких підходів, як: системний, синергетичний, діяльнісний, компетентнісний, акмеологічний, аксіологічний, культурологічний, гуманістичний, особистісно-орієнтований, феноменологічний, герменевтичний, гедоністичний. Висловлюється думка про те, що «Методологією мистецької педагогіки можуть виступати такі філософські теорії, як екзистенціалізм, неотоїзм, позитивізм, неопозитивізм, прагматизм» [2, с. 16].

Грунтовні наукові праці Т. Смирнкової стали одним із джерел формування в Україні наприкінці ХХ століття виконавського музикознавства як окремої галузі наукових знань. Ідеї вченої віддзеркалюють спадкоємний зв'язок з науковою спадщиною Оксани Петрівни Рудницької, доктора педагогічних наук, професора, знакової постаті в національному науковому та мистецько-освітньому просторі другої половини ХХ століття.

Т. Смирнова є фундатором однієї з провідних у нашій країні наукових шкіл. Вихованцями цієї авторської школи є кандидати педагогічних наук А. Радієвська, М. Ткаченко, Н. Барсукова, Є. Баклаженко.

Багатовікова еволюція хорової культури і освіти увінчалася виникненням в українському суспільстві наприкінці ХХ – початку ХХІ століть яскравого культурного та освітнього феномену – національної та регіональних диригентсько-хорових шкіл. Вони сприяють розбудові в нашій країні державності, утвердженню високих естетичних та духовно-моральних цінностей. Відзначимо що, багатолітня подвижницька праця, творчий і науковий доробок Т. Смирнкової стали важливим джерелом розвою національної хорової культури і музичної педагогіки на теренах Слобожанщини.

Список використаних джерел:

1. Смирнова Т.А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність. Харків: Константа, 2002. 256 с.
2. Смирнова Т.А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навч. посіб. Харків: Лідер, 2021. 180 с.
3. Смирнова Тетяна Анатоліївна. Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: дис... д-ра пед. наук: 13.00.04 / Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. К., 2004. Анотація до роботи.
4. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018, 212 с.

Христина Флейчук

ОБРАЗНО-ТЕМБРАЛЬНІ КОНЦЕПТИ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОМУ МЕТОДІ БОГДАНА ДЕРЕВ'ЯНКА

Намагаючись максимально об'єктивно і неупереджено оцінити сучасний стан мистецького функціонування української хорової музики у її виконавських відображеннях, – передусім, можемо констатувати, по-перше, активно триваючий процес повернення до репертуарних колекцій штучно забутої національної хорової спадщини, особливо, духовної музики; по-друге, стабільне розширення меж професійної майстерності багатьох співочих колективів, яке оцінюється здатністю творчо освоювати усе складніші

партитури, знаходити такі форми виконавської презентації хорових опусів, що дозволяють належно підтримувати відповідальну соціокультурну місію, яку для українців традиційно виконувало хорове мистецтво.

Утім, якщо не враховувати усього деструктиву, зумовленого пандемією і гіпотетично повернутися у неторкнутий нею недавній період, довелося б відмітити також і цілий ряд викликів, що подекуди видаються загрозливими для здорового існування національної хорової школи. З-посеред них виділимо проблему недостатнього чи, іноді, дещо викривленого, розуміння виконавської традиції, здатної забезпечити адекватне стилізоване відображення величезного пласту української хорової класики (у широкому значенні останнього слова). Сьогодні, на нашу думку, для українського хорового виконавства гостро стоїть запитання: «Яким чином, сміливо рухаючись у ногу з часом, не боячись розширювати естетичні межі розуміння академічного хорового звучання, уберегти національну традицію від розчинення у глобальних культурницьких взаємоінтеграційних процесах?»

Адже, як дуже слушно узагальнює у своїй дисертаційній роботі одна з числа найпрогресивніших молодих українських диригентів-хормейстерів Ольга Приходько: «Сучасне хорове письмо вирізняється відсутністю уніфікації, багатоваріантністю рішень» [1, с. 12]. Серед його прикметних рис дослідниця наводить: «1) відсутність єдиного еталону хорового звучання; 2) різноманітність тембрових експериментів, використання колористичних ефектів на основі синтетичних хорових тембрів; 3) множинність способів трактування слова; 4) сприйняття хору як різноскладового та різнотембрового колективу виконавців, що не обмежений технічними, художніми, естетичними, сценічними умовностями...» [там само].

Оскільки ж «хорове письмо є об'єктивним чинником, який поєднує композиторську творчість, хорове виконавство та хорознавство» [2, с. 1], така цілком природна еволюція вимагає від хормейстерів оновлених, гнучкіших підходів у виконавському трактуванні звукового масиву, відповідної методології роботи з репертуаром не лише сучасної, нової за своєю суттю музики, але й класичного хорового надбання.

Однією з основоположних констант заявленої проблеми є власне образно-тембральні концепти-наповнення української вокально-хорової музики, без належного виконавського забезпечення яких суттєво обкрадається семантичне поле даних творів.

Особисте розуміння цього надважливого елемента хорової звучності, оперте на багаторічному практичному досвіді роботи з професійними і аматорськими колективами, дуже доступно і переконливо виклав свого часу у розмові з авторкою статті Заслужений артист України, провідний педагог кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, тепер, на превеликий жаль, світлої пам'яті професор *Богдан Петрович Дерев'яно* (06.02.1942 – 31.08.2020).

Наводимо вибрані тези розмови, які безпосередньо стосуються його бачення та виконавського трактування образно-тембральної сфери української хорової музики²:

Першим і найважливішим аспектом заявленої проблеми, професор вважав наявність у диригента яскравого образного мислення, яке дозволить йому

² Розмова відбувалася у ЛНМА ім. М. Лисенка 12 вересня 2018 р. під час підготовки до друку спільної статті про підсумки ЛХА 2018 у Львові.

трансформувати в своїй уяві отримані з довколишньої дійсності враження, особисті емоційні, духовні пережиття у переконливі художні образи.

Постійний свідомий розвиток хормейстером вокально-тембрального слуху через практичну роботу, здобуття нового слухового досвіду. Слід наголосити, що сам Богдан Петрович намагався не пропустити жодного концерту хорової музики, систематично відвідував симфонічні, камерні вечори, особливо, у рамках фестивалів, що часто знайомлять публіку з новими виконавцями, репертуаром.

Надважливим у роботі з хором, на думку диригента, є добре володіння голосом, що дозволяє, звертаючись до певної партії чи групи голосів із проханням про конкретне тембральне забарвлення, самому відповідно ілюструвати бажане звучання.

Абсолютно необхідною передумовою ефективності репетицій є попередня самостійна робота диригента. Для цього професор радив створювати на основі композиторської – своєї, диригентську партитуру, у якій в стосунку до української хорової музики ХІХ–ХХ століть передусім повинні фіксуватися уявлення інтерпретатора про потрібний для того чи іншого епізоду твору *тембр* звучання партій, який конкретизуватиме прочитаний ним певний *образ*.

Якщо в оркестрі кожен з інструментів має свої більш-менш сталі темброві характеристики в даному діапазоні і композитори їх відповідно застосовують, то в хорових партитурах, на думку Богдана Петровича, сам диригент може і повинен вирішувати чи, до прикладу, альтам звучати як кларнети, чи як скрипки або альти з густою вібрацією; передбачити як це звучання співвіднесеться з іншими голосами партитури, як часто допускати значніші тембральні видозміни. Адже фіксація окресленого хорового тембру в уяві слухача може відбутися у тому випадку, коли він триває бодай певний часовий відрізок [3, с. 177].

«Як ми знаємо з історії нашого хорового виконавства яскравим прикладом є О. Кошиць. Він здивував світ не просто чистою вокальною інтонацією і великою кількістю октавістів. Звичайно так, у нього був колосальний склад хору, багато його співаків стали потім оперними артистами і т. д. Але він цукав, особливо в народній пісні, таких тембрових різноманітностей, такі темброві підходи, які в західно-європейській музиці менше використовуються. <...> У нас слово є дуже образне і якщо воно не збагачене тембром, то воно нецікаво сприймається»³.

Українська мова є інтонаційно дуже багатою. Якщо порівняти її, скажімо з німецькою, де порядок слів наперед визначає інтонацію (Du gehst in die Schule. – Gehst du in die Schule?), у нашій мові одне і те саме слово може мати десятки різних інтонацій. Тому, професор Богдан Дерев'янка наголошував, що *без інтонування слова, а це значною мірою тембрально-образне забезпечення, не може бути повноцінного виконання української вокально-хорової музики*. Звичайно, що докладне інтонування слова неможливе й без відповідного виконавського вирішення багатьох інших параметрів хорової звучності, таких як фразування, штрихова, динамічна, артикуляційна, агогічна палітри.

Саме тому, на його думку багато з хормейстерів дуже неохоче беруться до спадщини М. Леонтовича, бо якщо у ній не знайти того образно-тембрального звучання голосів, яке, безумовно, передбачалося композитором, – вона може видаватися доволі нудною, особливо для іноземців, що не володіють українською мовою.

³ Курсивом виділено пряму мову професора Богдана Дерев'янка.

Як багатолітній викладач хорового аранжування у Львівській консерваторії, автор великої кількості хорових обробок, оригінальних хорових творів, романсів, камерно-інструментальних творів, що користуються великою популярністю серед виконавців, Богдан Петрович дуже болісно відчував і розумів певні вокально-технічні проблеми «визвучування» багатьох сучасних хорових партитур, особливо, коли їх автори недостатньо мірою орієнтуються у реальних можливостях співочого голосу. Передусім йдеться про доволі розповсюджене явище нелогічного використання теситурних умов, коли є дуже висока теситура і вказівка *p*, або впродовж тривалого часу зосередження мелодії на перехідних звуках. У таких випадках потрібний відповідний підхід і пошуки хормейстера, якими можна згладити ті проблеми, що закладені в саму партитуру (наприклад перейти на інше звуковидобування, не порушивши хорової органіки і ін.).

Ділячись своїм особистим сприйняттям хорової музики, зокрема, української, Богдан Петрович відзначав, що навіть якщо він чує деякі незначні вокально-технічні, чи навіть інтонаційні огріхи, але музика *«торкається глибоких струн його душі, тонко апелює до внутрішнього світу»*, таке виконання він дуже цінує.

Підсумовуючи короткий виклад думок диригента про образно-тембральні концепти української хорової музики, які багато у чому співзвучні позиції багатьох видатних українських хормейстерів, наведемо рецензію на виступ хорової капели «Мрія» Львівської торгово-економічної академії, яка впродовж 19 років була основною творчою лабораторією Богдана Дерев'янка (від 1989 по 2008 рр.). Під орудою цього талановитого хорового диригента хор «Мрія» здобув багато перемог на всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях, двічі став лауреатом першої премії на найпрестижнішому хоровому змаганні нашої держави – конкурсі ім. М. Леонтовича (1993, 1997): *«У «Мрії» <...> пречудовий, тільки їй притаманний звук (тембр), її спів відзначається абсолютною свободою звукоутворення і звуковедення, насиченістю, багатством емоційно-тембральних барв, справжньою органікою і неабиякою майстерністю виконання. Дай Боже, щоб так співали і так звучали деякі наші професійні капели»* (М. Головащенко) [4, с. 57].

Список використаних джерел:

1. Приходько О. В. Хорова музика а capella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. 18 с.
2. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування : автореферат дис. на здобуття наукового ступеня к-та мистецтвознавства ; спец. 17. 00. 03 «Музичне мистецтво». Харків, 2014. 20 с.
3. Живов В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
4. Гелей С. «Мрія». Сторінки історії. Львів : «Афіша». 2005. 268 с.

Валентина Головіна

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ОПЕРНО-ХОРОВОЇ ТА НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Л. М. БУТЕНКА

Серед видатних представників Одеської хорової школи в першому ряду стоїть ім'я Леоніда Михайловича Бутенка.

Леонід Бутенко (1948-2018) хоровий диригент, заслужений діяч мистецтв України (1987), кандидат мистецтвознавства (2001), професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, член Національної спілки театральних діячів України.

Л. Бутенко – відомий майстер оперно-хорового мистецтва, від 1974 року по 2018 рік – був головним хормейстером Одеського національного академічного театру опери та балету. Перебуваючи на посаді головного хормейстера театру понад 40 років, Леонід Михайлович здійснив понад 100 вистав оперної класики і сучасних композиторів, брав участь у постановках багатьох кантатно-ораторіальних творів, тематичних концертів.

У сучасному музичному театрі творчість талановитішого хормейстера Л. Бутенка – одна з яскравих сторінок оперного мистецтва України. Музикант високої культури і широкої ерудиції, прекрасний знавець оперних шкіл і стилів, він все своє творче життя зберігав і розвивав славні традиції хорового співу Одеської опери.

Л. Бутенка добре знають не тільки як одного з провідних хормейстерів українського оперного мистецтва, але і як серйозного дослідника у галузі оперного та хорового виконавства. Його книга «Оперно-хорове виконавство» (2002) є унікальним в своєму роді навчальним посібником (першим в Україні), у якому комплексно розглядається широкий спектр взаємодій хорового компоненту з усіма складовими оперного синтезу скрізь призму хормейстерської роботи в оперному хорі. Леонід Михайлович є автором наукових праць, навчального посібника і низки статей (понад сорока), присвячених проблемам оперного і хорового мистецтва. Особлива заслуга Л. Бутенка – утвердження авторитету Одеської хорової школи для хорового мистецтва України. Його дослідження присвячені розвитку традицій школи К. Пігрова, виконавської та педагогічної майстерності Д. Загрецького, Г. Ліознова, питанням диригентсько-хорової освіти та ін. Особливу увагу Л. Бутенко приділяв розвитку музичного мислення диригента-хормейстера.

Осмилюючи музично-виконавську та науково-педагогічну діяльність Л. Бутенка, як творче ціле в єдності його хормейстерської, науково-творчої, педагогічної сторін, ми розглядаємо її основні складові: 1) Л. Бутенко – головний хормейстер Одеського оперного театру, 2) науково-творча діяльність 3) методичні та педагогічні принципи професора Л. Бутенка.

Багатогранна творча постать Л. Бутенка, діяльність якого впродовж багатьох років визначала творче обличчя Одеського театру опери та балету, є унікальною в області оперно-хорового виконавства та справедливо набуває еталонного значення у творчо-художньому бутті національної хорової культури, виступаючи уособленням оперно-хорового виконавства.

Леоніда Михайловича називають співавтором, співпостановником диригентів і режисерів, витонченим інтерпретатором найскладніших хорових картин в оперному спектаклі.

Його виконавський підхід до інтерпретації хорових сцен був заснований, передусім, на глибокому осягненні виражальних можливостей хорового виконавства, та їх художнього потенціалу в синтезі музично-сценічної інтерпретації оперних творів.

Саме під впливом творчої індивідуальності головного хормейстера Л. Бутенка можливості хорового звучання, пов'язані, насамперед, зі специфічною вокально-хоровою виразністю, стають фактором яскравого впливу на слухацьке сприйняття оперної вистави.

У навчальному посібнику «Оперно-хорове виконавство» (вперше у вітчизняному музикознавстві) здійснено спробу комплексного аналізу виконавського функціонування оперного хору й роботи хормейстера в оперному театрі та синтезі вистави.

Діяльність хору та хормейстера подається в двох умовних зрізах: «горизонтальному», де аналізуються всі періоди підготовки вистави (від задуму до прем'єри), і «вертикальному» – широкому спектрі взаємодій хору з іншими складовими частинами оперного синтезу.

Аналізуючи та осмислюючи драматургічні функції хору в оперній цілісності, Л. Бутенко визначає шість їх типів, з притаманними кожному з них характерними звукостанами оперного хору. Драматургічні функції хору у виконавській практиці хормейстера виявляються в постійних пошуках та змінах хорових звукостанів, відповідних тій чи іншій драматургічній ситуації, і визначаються шістьма основними типами хорових звукостанів тембро-ритмо-інтонаційного комплексу.

Леонід Михайлович наголошує на провідній ролі виконавського темпоритму та образно-смісловому інтонуванні хорової складової у формуванні «генералізуючого пульсу», що пронизує та об'єднує виставу.

І все ж, акцентує Л. Бутенко, головний засіб впливу хору на глядача – художньо-переконливий, змістовний спів, який в оперному театрі сам уже є дією [3, с. 40].

Л. Бутенко виділяє особливе значення образно-сміслової інтонації у створенні сценічних хорових образів. В опері комунікативний шлях до аудиторії в слуховому відношенні йде через точну образно-сміслову інтонацію, невідповідність якої залишає слухача-глядача емоційно байдужим.

Бутенка-педагога відрізняла висока культура викладання виконавських вимог: точність формулювань і «показів», глибоке проникнення в суть образу розучуваного твору, стилістичне, жанрове та історичне розмаїття музики. Він привчав до «шліфовки», до прагнення нескінченно удосконалювати виконання, незалежно від складності матеріалу. У своїй педагогічній роботі Леонід Михайлович вчив детальному аналізу досліджуваних творів, ретельній підготовці до занять. Образні порівняння, вміння змусити учнів свідомо сприймати досліджуваний предмет або твір – характерні риси методики Л. Бутенка.

На думку Л. Бутенка, найбільшою прогалиною у вихованні молодого фахівця є слабе володіння методологією розкриття ідейно-художнього змісту твору. Він піднімає питання розвитку художнього мислення студента-хормейстера, зокрема, внутрішнього бачення образів як необхідної умови інтерпретації твору, пояснює образний зміст музичного мислення, в тому числі. Л. Бутенко підкреслює важливість формування яскравої уяви у музиканта, що забезпечує справжню художність виконання, адекватне до художнього задуму втілення образного змісту твору у хоровій музиці.

Леонід Михайлович підкреслює особливе значення вироблення загальних критеріїв техніки диригування у системи підготовки диригентів-хормейстерів. Він закликав до спільних науково-практичних, науково-методичних семінарів кафедр хорового та симфонічного диригування, а також до відкритих майстер-класів фахівців, які сповідують різні принципи та методики навчання диригентів.

Отже, певний структурний підхід до репрезентації усієї повноти творчих досягнень Л. Бутенка, в обсязі усіх 40 років перебування його на посаді головного хормейстера Одеського театру опери та балету (1974-2018), також років викладання на кафедрі

Одеської консерваторії (академії) та проведення науково-дослідної роботи – весь цей комплекс професійно-творчих складових виступає як методологічно необхідна умова в підході до аналізу творчої біографії.

Таким чином, осмислюючи музично-виконавську та науково-педагогічну діяльність Л. Бутенка як творче ціле в єдності його хормейстерської, науково-творчої, педагогічної сторін, можна створити цілісний образ самої творчої особистості. Такий розгорнутий музикознавчий підхід дозволяє вивчити феномен творчої особистості Леоніда Михайловича Бутенка.

Список використаних джерел:

1. Бутенко Л. Подготовка дирижеров хора на современном этапе. Специфика, проблемы и возможные пути их решения. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 313-326.
2. Бутенко Л. О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 328-341.
3. Бутенко Л. Оперно-хорове виконавство: Навчальний посібник. Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2002. 266 с.

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Юлія Воскобойнікова

40-Й МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ГАЙНОВСЬКІ ДНІ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ» ЯК ВИКЛИК ХОРОВІЙ КОРОНАКРИЗИ

Пандемія covid-19 боляче вдарила по мистецтву взагалі, але по колективному мистецтву – з потрійною силою. Більшість хорів у державних установах змушені були перейти в онлайн, що, з одного боку, спонукало керівників шукати нові форми хорового буття та нові, дистанційні, методи роботи з колективом, з іншого – все одно суттєво обмежило можливості не лише підготовки, але й представлення концертних програм, більшість з яких відбувалися у цифровому форматі.

У цих умовах рішення проводити фестиваль «Гайновські дні церковної музики» [5] у мішаному форматі виглядало досить сміливим. Звісно, організатори передбачали можливість переходу в тотальний онлайн за несприятливих умов, але їхня націленість на подолання явища, яке нідерландський хоровий коуч Панда фон Прудді назвала «Choiratine» («хорантин»), була насправді відчайдушною.

Суттєвим фактором можливості проведення хорового фестивалю (а у його межах і конкурсу) була його церковна специфіка, адже саме церковні хорові колективи, на відміну від багатьох учбових, самодіяльних и професійних, майже весь час карантину у тих чи інших умовах, тих чи інших складах продовжували працювати, оскільки богослужіння припинялися лише на короткий час піків пандемії.

У 2021 році фестиваль був перенесений на вересень, адже у традиційному для нього травні епідеміологічна ситуація не сприяла проведенню концертів. Організаторами було ужито певних заходів безпеки: більшість колективів проживало у окремих міні-готелях поза містом, що виключало широке спілкування та відвідування місць скупчення людей, у храмі Пресвятої Трійці у Гайновці, де відбувалися прослуховування, глядацькі місця бути розташовані з урахуванням необхідної дистанції, концерт народної пісні проводився на відкритій концертній площадці, на вулиці ж відбувалося і спілкування колективів після гала-концерту.

Цьогоріч у заході взяло участь понад 30 хорових колективів – переважно з Польщі, України та Росії, а також Білорусі, Сербії та Литви – у категоріях міських парафіяльних, сільських парафіяльних, дитяче-молодіжних, академічних та інших хорів.

Репертуар, представлений в програмі конкурсу, був досить різноманітним і, здебільше, богослужбовим, проте дещо дивувала дуже незначна присутність в ньому західнослов'янських авторів. Щоправда, Харкову є чим пишатися: у фестивальній програмі лунали твори наших співгромадян Миколи Цоллоло, Володимира Файнера, Василя Борисенка (творчий псевдонім – Майкл Азовських), випускниць Харківського національного університету мистецтв Олени Юнек та Юлії Петренко.

Більшість колективів намагалися у своїх виступах охопити історико-стильовий спектр православної церковної музики від церковної монодії візантійського, грецького, болгарського, знаменного, києво-печерського розспівів; піснеспівів валаамської,

почаєвської, яблочинської, седмеєзерської, соловецької, супрасльської монастирських традицій до творів сучасних композиторів А. Алексєєвої, І. Валяєва, Д. Васяновича, П. Єсіна, митрополита Іларіона (Алфєєва), Д. Ільїна, мон. Іуліанії (Денисової), В. Ковальджи, Г. Лапаєва, ігумена Нафанаїла (Бачкало), С. Рябченко, С. Самусенко, М. Шмелькової, Т. Яшвілі [4]. Деякі колективи представили моностильові програми, наприклад, хор Київської духовної академії та семінарії протягом усієї програми залишився вірним киево-печерському розспіву, а хор парафії Святого великомученика Пантелеїмона під орудою Марії Ісаєвої – майже виключно розспіву.

Неможна не помітити, що з польської сторони у фестивалі досить широко представлені самодіяльні дитячі, молодіжні та, навіть, дорослі колективи. Наприклад, Кафедральний хор православного військового приходу Войска Польського на честь святого Георгія Победоносця (Варшава) під орудою молодшого лейтенанта диякона Томаша Петарки продемонстрував дуже широкі можливості колективу та досить складний репертуар, який містив твори О. Третьякова, П. Чеснокова, диякона Сергія Трубачова та інших відомих авторів.

Чудовий, легкий, прозорий звук був відзначений усіма слухачами у виступі Дитячо-юнацького хору православного приходу Святої Софії (Варшава; диригент – Адам Томашевський), що у комплексі з бездоганим інтонуванням створив абсолютно чарівне враження.

Увагу глядачів також захопив виступ Камерного хору «Софія» (Київ) [3], який вразив присутніх своєю вокальною майстерністю, бездоганим ансамблем та широкими теситурними можливостями. При цьому виконані колективом твори Р. Твардовського, Є. Станковича та Л. Дичко, скоріш, відповідав концертним, ніж богослужбовим, потребам, що викликало певні сумніви у деяких членів журі, але оцінки майстерності перевисили оцінки за добір репертуару і хор, цілком справедливо, отримав Гран-прі фестивалю.

Варто зазначити, що у контексті заходу українські колективи в тембровому відношенні суттєво вирізнялися, що, навіть, було озвучено одним з членів журі, Олександром Брандавсом, керівником Ризького Камерного православного хору «Благовіст», двічі володаря Гран-прі фестивалю. І дійсно, український спів можна було б впізнати із заплющеними очима. М'який оксамитовий тембр чоловічого хору КДАіС під орудою архімандрита Романа Підлубняка [1] з неймовірною динамічною амплітудою, насичений звук при досить скромному складі хору Храму святителя Миколая (Ірпінь, регент – Ганна Кіфієнко), виступ Митрополичого хору Благовіщенського собору (Харків) [2] отримали високу оцінку міжнародного журі, виборовши відповідно 1 місце у номінації академічних хорів (КДАіС), 1 та 2 місце (Харків та Ірпінь відповідно) у номінації зарубіжних міських парафіяльних хорів.

Фестивальний рух – дуже важлива частина буття хорової спільноти. І хоча подекуди участь у фестивалях та конкурсах набуває певного формалізму або, навпаки, служить самоствердженню диригентів (іноді – за вимогами керівництва, іноді – за власним бажанням), але, перш за все, це можливість бачити актуальний контекст своєї діяльності та мати міцний інструмент мотивації колективу. Участь у подібних фестивалях та конкурсах дозволяє мобілізувати співаків навіть у таких складних умовах, які сформували внаслідок пандемії. Саме за це всі учасники були дуже вдячні

наполегливому і мудрому оргкомітету, який залишивши можливість online-участі в конкурсі, основну його частину реалізував offline.

Інтернет-ресурси:

1. Конкурсний виступ володарів 1 премії в номінації «академічні хори» [Відео-запис]. URL: <https://youtu.be/IDCgIriL4to?t=6> (доступ 16.10.2021)
2. Конкурсний виступ володарів 1 премії в номінації «міські парафіяльні хори» [Відео-запис]. URL: <https://youtu.be/sE0pPOORTWE> (доступ 16.10.2021)
3. Конкурсний виступ володарів Гран-прі Камерного хору «Софія» [Відео-запис]. URL: <https://youtu.be/S6V0CrsILwg?t=2075> (доступ 16.10.2021)
4. Програма фестивалю 2021 [Електронний ресурс]. URL: <https://festiwal.cerkiew.pl/40-festiwal/> (доступ 5.10.2021)
5. Запрошення до участі у 40-му Міжнародному фестивалі «Гайновські дні церковної музики» [Електронний ресурс]. URL: <https://festiwal.cerkiew.pl/40-festiwal/> (доступ 2.10.2021)

Марина Гончаренко

«OPEN PARTES. КОМУНІКАЦІЯ БЕЗ МЕЖ»: ВРАЖЕННЯ ВІД МИСТЕЦЬКОЇ АКЦІЇ У ЧЕРНІГОВІ

2020 року незалежна платформа OPEN OPERA UKRAINE розпочала унікальний творчий проєкт «Musica sacra Ukraina: партесний вимір», мета якого – дослідження, реконструкція, презентація і виконання вітчизняної партесної музики, розповсюдження її не тільки в Україні, але й за її межами. Масштабність проєкту надзвичайна, бо були об'єднані зусилля науковців з виконавцями у прагненні до автентичного відтворення хорового мистецтва українського бароко. У результаті діяльності партесної лабораторії був записаний диск «Musica sacra Ukraina», до якого увійшли твори М. Дилецького та 12-голосні твори анонімних авторів з Київською колекції, реконструйовані Є. Ігнатенко, вперше виконані вокальним ансамблем OPEN OPERA UKRAINE під орудою Н. Хмілевської. Необхідність донести свої напрацювання до широкого загалу спричинила появу 2021 року нового проєкту – освітнього, що отримав назву «OPEN PARTES. Комунікація без меж», керівницею якого стала кандидатка мистецтвознавства А. Гадецька. За підтримки Українського культурного фонду реалізація цього проєкту відбулася у Чернігові (1-2 жовтня), Острозі (8-9 жовтня), Кривому Розі (14-15 жовтня) та Сєверодонецьку (21-22 жовтня).

Перебування у Чернігові мало на меті проведення лекції кандидатки мистецтвознавства Євгенії Ігнатенко «Партесні твори в лабораторії Musica sacra Ukraina: від рукопису до виконання», майстер-класу хормейстерки, кандидатки мистецтвознавства Наталії Хмілевської зі студентським хоровим колективом Чернігівського музичного коледжу імені Л. Ревуцького та концерту вокального ансамблю OPEN OPERA UKRAINE у Борисоглібському соборі.

Лекція наукової консультантки проєкту Є. Ігнатенко містила не тільки надзвичайно цікаві відомості стосовно музики українського бароко, але й інформацію про те, як реконструюються, по суті створюються хорові партитури хорових концертів, які віднаходять у наукових бібліотеках тільки в поголосниках в запису київською квадратною нотою.

Майстер-клас художньої керівниці вокального ансамблю OPEN OPERA UKRAINE Н. Хмілевської з хором студентів Чернігівського музичного коледжу був надзвичайно інтерактивним. Це проявилось, по-перше, в енергетичному посиленні диригентки, в невимушеному спілкуванні зі студентами, по-друге, в інформативності і темпо-ритмі самої репетиції. Важливим був той факт, що ноти твору великого українського композитора М. Дилецького «Царю небесний» були надіслані заздалегідь і, попри карантинні обмеження, студенти ознайомилися з партитурою. Тому репетиційний процес Н. Хмілевської з хором мав на меті саме досягнення художнього результату, відтворення барокової стилістики у хоровому звучанні. Головним меседжем хормейстерки було прагнення до змістового занурення, до розуміння глибини створеної М. Дилецьким молитви-звернення до Бога. Фразування, запропоноване Н. Хмілевською вирізнялося природністю, прагненням підкреслити важливі для розкриття змісту молитви знакові слова. Цьому сприяла й динамічна перспектива, розбудована хормейстеркою, і прохання ці знакові слова виконувати «підкреслено». Як зазначила Н. Хмілевська у бароковій музиці більш яскравими фарбами треба подавати домінуючі гармонії, в той час як тоніка має бути більш завуальованою. Що стосується штрихової палітри, то основою звуковедення на репетиції було legato, але прагнення до осмисленого слова викликало більш чітку артикуляцію, що сприяло винайденню студентами необхідного для партесної музики звуковидобування.

Н. Хмілевська наголошувала, що партесний спів передбачає відносно самостійність кожного голосу, і досягаючи загально-хорового ансамблю, хормейстерка майстерно «розфарбовувала» виконання виразними поспівками різних хорових партій.

Результатом репетиційної роботи стало виконання хором студентів Чернігівського музичного коледжу ім. Л. Ревуцького під орудою Н. Хмілевської шедевр М. Дилецького «Царю небесний», у якому «графічно» проявився стиль українського бароко! Без перебільшення підкреслюю, що такі майстер-класи мають непересічне значення для розвитку сучасного хорового мистецтва, для опанування майбутніми хормейстерами стилістики вітчизняної партесної музики.

Концерт вокального ансамблю OPEN OPERA UKRAINE у Борисоглібському соборі складався з 13 творів, 10 з яких належали перу М. Дилецького, три – анонімним авторам. Колектив з 12 співаків разом з диригенткою Н. Хмілевською блискуче виконали партесні твори, які подекуди мали 12-голосні партитури. Застосовані були різні виконавські склади: квартети, квінети і, власне, повний склад. Для українського бароко характерні саме твори анонімних авторів і прем'єри у Чернігові партитур, відроджених Є. Ігнатенко, стали окрасою концерту учасників партесної лабораторії Musica sacra Ukraina. Н. Хмілевська дійсно є лідеркою цього талановитого колективу, проявляючи себе як виконавиця-дослідниця, ансамблістка, манера диригування якої поєднує традиції партесного виконання крізь призму XXI століття.

Насамкінець хочу наголосити, що мета освітньої програми «Open partes. Комунікація без меж» – привернути увагу виконавців, студентів, науковців до музичної спадщини України епохи бароко, сприяти використанню в програмах освітніх музичних закладах творів композиторів XVII-XVIII ст. реалізується на найвищому художньому, науковому, організаційному рівнях і має бути підтримана широким мистецьким загалом.

ФОРМУВАННЯ НОВИХ ТРАДИЦІЙ У ХОРОВОМУ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОМУ РУСІ (дистанційні та онлайн фестивалі-конкурси)

Хорові фестивалі й конкурси – популярний напрям розвитку аматорської творчості у світі, адже майже в кожній школі, при кожному церковному приході та в кожному університеті є свій хор. Багаторічна практика виробила певні принципи проведення конкурсів, яких дотримуються організатори різних змагань.

В останнє десятиліття почали з'являтися інтернет-конкурси. Рік 2020 вніс свої корективи, і в діяльності хорових колективів дистанційні конкурси стали майже єдиною можливою формою презентації своїх досягнень. Що стосується специфічних особливостей організації дистанційних та онлайн-конкурсів, то вкажемо наступні можливості:

1) надати запис колективу з реального часу (фактичне колективне музикування, зафіксоване у відео без зупинки камери та втручання будь-яких обробок);

2) представити результат «зведення» записів окремих голосів в єдине звучання віртуального хору (уявне колективне музикування, як результат інтернет-можливостей).

Вказані підходи стали відправною ризикою у формуванні таких конкурсно-фестивальних форм як дистанційний конкурс та конкурс віртуальних хорів, адже сам підхід до роботи за цими двома новітніми типами презентації хорового співу корінно відрізняється: в першому вимагається інтенсивна робота хормейстера, а в другому – звукорежисера та майстра ІТ-технологій.

Чи мають ці конкурси чи фестивалі відмінності від традиційних? – звичайно так.

У першому випадку це можливість переписувати виступ безліч разів і надсилати до оргкомітету найкращий дубль; відсутність процесу колективного музикування в реальному часі прослуховування виступу; можливість для журі прослухати виконання учасників необмежену кількість разів; можливість презентації для мільйонної публіки інтернету з усіх кінців світу з доступом 24/7; в другому випадку – відсутність суттєвих аспектів хорового мистецтва, як то ансамблювання, вибудовування єдиного інтонаційно-художнього тексту музичного твору, підкорення диригентській волі; відсутність колективного музикування в офлайн режимі, що замінюються іт-технологічним підходом – «ефектом реального життя» та «реального музикування».

Звернемось до прикладів. В Положенні сербського інтернет-конкурсу – «Internet Music Competition» покажемо певні умови:

- як доказ того, що відеозапис призначено для «Internet Music Competition», диригент (або один з учасників хору) зобов'язаний перед виконанням конкурсної програми вимовити назву колективу та в якій категорії беруть участь;

- відеозапис повинен бути відправлений в flv форматі (який можна завантажити в інтернеті);

- на відеозаписі мають бути всі учасники хору та диригент;

- конкурсна програма має виконуватись у форматі конкурсного виступу та дозволяється використання мікрофонів;

- зупинка відеокамери під час конкурсної програми не допускається;

- відеозапис, який не відповідає цим вимогам, буде повернутий учаснику з пропозицією надати «новий», який буде відповідати всім умовам конкурсу.

Члени журі, такого фестивалю-конкурсу обираються з ряду відомих музичних педагогів, видатних діячів культури, диригентів, відомих музикантів, при цьому всі члени журі з різни країн. Найменша кількість членів журі 3-5.

Інший напрямок: віртуальні або online-хори.

Як відомо, перший експеримент зі створення віртуального хору належить Еріку Вітакру. Піонером в галузі online-конкурсів стала Interkultur, яка у 2020 році оголосила I міжнародний конкурс online-хорів. Але й цей напрям не стає на місці. На сьогодні оголошено про початок другого проекту, де на учасників будуть очікувати нагороди за найкращу відео-співпрацю двох хорів. Як зазначено на сайті Interkultur: «Таким чином ми хочемо стимулювати подальший розвиток нашого девізу – «Спів разом об'єднує нації», навіть у той час, коли подорожі не є простими чи можливими.

В Україні одна з найперших стала запроваджувати та почала проводити інтернет-конкурси громадська організація «Українська Хорова Асоціація». Ще у 2016 році асоціація організувала та провела два інтернет-конкурси: Міжнародний інтернет-конкурс мистецтв «Music Modern» та Міжнародний інтернет-конкурс мистецтв «Musical South Palmyra» мета і завдання яких були наступними: популяризація різноманітної сучасної музики; виявлення і розвиток молодих талантів; професійне вдосконалення викладачів і поширення кращої практики їх роботи; обмін творчими досягненнями та можливість встановлення тісних контактів між дитячими та дорослими творчими колективами, солістами з різних міст і країн.

Організація будь-якого конкурсно-фестивального заходу – це дуже важливий момент, оскільки без людського ресурсу та достатнього фінансування проведення заходу на високому рівні неможливо. В реаліях онлайн-акцій всі організаційні питання трансформуються і (в широкому узагальненні) на перший план виходять:

- загальна концепція заходу (треба здійснити та надіслати запис хорового виступу чи створити продукт під назвою віртуальний хор);

- вибір стратегії (відкритий для слухачів конкурс чи закритий – доступ мають тільки члени журі),

- вибір ресурсу (монтаж виступів як загального концерту і наступний виклад його на ютуб-каналі; застосування системи посилань; застосування можливостей демонстрації екрану в zoom тощо);

- визначення формату нагородження переможців (електронне посилення на дипломи; змонтований гала-концерт; поштові витрати на розсилку дипломів та сертифікатів тощо).

З огляду на досвід багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалів-конкурсів, можна виділити основні принципи роботи журі та критерії оцінювання виступів учасників:

- чистота інтонації та виразність співу;

- технічний рівень виконуваних творів;

- відповідність репертуару виконавським можливостям і віковій категорії виконавця;

- діапазон голосу (колективу);

- втілення художнього образу, емоційність виконання;

- володіння динамічною палітрою звуку;
- складність репертуару;
- стилістичне розмаїття програми;
- інтерпретація і її відповідність нотному тексту;
- майстерність і культура виконання (підібраний образ, поведінка на сцені; естетика костюмів і реквізиту);
- якість акомпанементу (якщо є);
- якість відео запису та звуку.

Шлях підготовки хорового колективу до будь-якого фестивально-конкурсного виступу вельми тернистий і складний, дуже багато чого потрібно зробити, щоб заплановане здійснилося. Кожен керівник, обираючи хорові змагання дистанційного чи онлайн-формату повинен собі чітко уявляти, що необхідно на кожному етапі для його колективу, для цього потрібно уважно і ретельно вивчати всі пункти конкретного фестивалю-конкурсу, оцінювати наявні ресурси (приміщення для запису, апаратура, можливості зведення тощо), щоб бути готовим до розв'язання творчих питань та організаційних труднощів.

Список використаних джерел:

1. . Savenko S. Competitiile corale internationale si tendintele actuale. Studii de muzicologie. Iasi: Editura QI, 2016. vol. XI. P. 188–193.
2. Savenko S. The creative personality of the conductor in the context of contest – Festival activity. Studii de muzicologie. Iasi: Editura Artes, 2017. vol. XII. P. 198–206.

Ірина Шатова

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ В КУРСІ ЧХП У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОГО ПІДХОДУ

Кожний музичний твір представляє не відокремлене явище, а є елементом цілої інтонаційно-стилістичної системи в мистецькому житті певної епохи. Наближення до істинного розуміння стилю виникає не тільки за умови повного та поглибленого знання всієї творчості композитора, але і при вивченні еволюції музичного мислення того часу в цілому. Адекватне стильове розуміння, відтворення і вплив виконуваної музики є зараз однією з найважливіших проблем хорового виконавства. Виявляється практична необхідність у вивченні уявлень про стилі в курсі «Читання хорових партитур» в контексті професійної підготовки хорового диригента.

Курс «Читання хорових партитур» займає одне з центральних місць в процесі формування професійних навичок диригента-хормейстера, вчить студента самостійно працювати над партитурою, вміти проводити ретельний історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналіз хорового твору. При читанні хорової партитури необхідно не тільки відтворити її нотний текст на фортепіано, а й сприймати її цілісно у всьому різноманітті музичних образів, драматургії та динаміки розвитку. Специфіка даної дисципліни полягає в тому, що саме вона забезпечує формування навичок *відтворювання в уяві звучання хорової партитури*, розуміти особливості хорового письма, усвідомлювати специфіку співочої природи хорової партитури. Можна говорити про пріоритет виконавського начала в курсі ЧХП. Специфіка диригентсько-хорової освіти полягає у відсутності безпосередньої

можливості реалізувати в класі виконавчий процес: відсутність свого інструменту – хору під час уроку з хорового диригування. А це, в свою чергу, робить особливо актуальною проблему взаємодії різних сторін спеціальної підготовки хормейстера.

Крім труднощів змагання фортепіано з хоровим звучанням, при виконанні хорових партитур, виникає складне завдання *виконавської аналізу* хорового твору. Виконавський аналіз хорового твору – це виконавський план, спрямований на реалізацію художнього задуму, створення високохудожньої інтерпретації. Уміння на фортепіано втілювати музично-виконавський задум, закладений в хоровій партитурі, вибір хормейстерських прийомів з подолання вокально-хорових труднощів – ось основні завдання, що стоять перед студентом при виконавському аналізі хорового твору.

В даний час виявляється практична необхідність у вивченні актуальних тенденцій виконавського аналізу хорового твору в курсі ЧХП на основі *стильового підходу*. У зв'язку з розширенням та ускладненням музично-стильового масштабу сучасного хорового виконавства, з'явилася гостра необхідність в подальшому теоретичному і практичному вивченні уявлень про стильові закономірності в музиці на основі широкого узагальнення історично накопиченого і сучасного досвіду дослідження.

В історичній музично-творчій практиці кожної епохи формувалася своя система виразних засобів, що входить в русло музичної культури та залишається в ньому назавжди. Розуміння виконавцем закономірностей використання різних засобів музично-виконавської виразності – необхідна умова переконливої інтерпретації. Але всі ці засоби музично-виконавської виразності реалізуються в рамках певного стилю. Тому необхідно розглядати крізь призму історико-стильової проблематики аналіз виконавських засобів виразності.

Виконавський аналіз бере свій початок від цілісного сприйняття твору та виявлення його художньо-образного строю, і приходить до створення виконавського художнього образу і знаходженню прийомів, спрямованих на реалізацію задуму інтерпретації.

Виконавський аналіз ми розуміємо не тільки як аналіз особливостей виконання, але і як аналіз особливостей композиторської творчості в єдності його виконавської і композиторської сторін і розглядати взаємозв'язок цих двох сторін як основні в підході до роботи над виконавським аналізом хорових творів. Виконавський аналіз музичного тексту хорової партитури в рівній мірі пов'язано як з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом в її актуальному бутті), так і з композиторською поетикою та її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору).

Творчий процес виконавського аналізу хорових творів включає виконавський аналіз елементів *музичної композиції*: гармонії, мелодики, ритміки, музичної форми, фактури, оркестровки. Але, найголовніше – включає і *хорові засоби виконавської виразності*: стрій, ансамблевість, інтонація, тембр, артикуляція, дикція, які також підлягають виконавчому аналізу. Зберігаючи в основі своїй принципи музикознавчих дослідження, виконавський аналіз в курсі ЧХП повинен дати матеріал для висновків про можливі виконавські трактування творів, про правомірність використання тих чи інших прийомів і, головне – про відповідність їх стилю твору. Виконавський аналіз – аналіз більш специфічний, ніж теоретичний, який включає в себе аналіз не тільки нотного тексту твору, а й аналіз конкретних умов його виконання.

Ми спираємося на концепцію В. Живова [2], який пропонує найбільш комплексний і системний підхід до виконавського аналізу. Автор говорить про інтеграцію

аналізованого матеріалу на основі виконавського підходу в контексті музично-стильових явищ. Історико-стильовий аналіз, музикознавчий аналіз змісту і форми твору доповнюється спеціальними видами аналізу – аналізом вокально-хорових виконавських засобів виразності, аналізом диригентських виконавських засобів виразності, аналізом художніх і технічних труднощів (включаючи і вокально-хорові труднощі). Найголовніше – таке складне взаємопереплетення різних аспектів аналізу дозволяє усі виконавські засоби виразності розглядати крізь призму історико-стильового підходу.

Читання хорових партитур – це, свого роду, початок освоєння диригентом музичного твору з метою створення «виконавської партитури», внутрішньої «моделі» виконання, що попереджає диригентській дії.

В результаті історико-стилістичного, музично-теоретичного, виконавського і диригентського аналізу хорової партитури студент-хормейстер усвідомлює художньо-образний зміст твору і знаходить способи передачі і прийоми для його втілення. Найголовніше – виконавський аналіз хорової партитури, поряд з музикознавчим та іншими складовими, з першого і до останнього моментів – *дієвий*. Виконавець на всіх його етапах обмірковує характер технічних засобів втілення і передачі художніх образів, які він уявляє.

На підставі вищевикладеного можна зробити висновок, що в єдиному процесі виховання професійної майстерності студента-хормейстера методика виконавського аналізу хорової партитури в курсі ЧХП є тим фундаментом, на основі якого формується ясне розуміння історичності процесу розвитку виразних і технічних засобів хорового виконавського мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Апексимова М. Формирование навыков чтения с листа в процессе преподавания хоровых дисциплин. *Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы*: сб. ст. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1989. Вып. 107. С. 99-109.
2. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.
3. Калашникова Н. Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе высшего профессионального образования: автореферат. дис. ... канд. искусств.: спец. 13.00.02. Екатеринбург, 2006. 20 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/>
4. Лapidус Ф. Вопросы методики и чтения хоровых партитур в классе концертмейстерства: машинопись / библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 1970. 12 с.
5. Сіненко О. Читання партитур : пратикум. Київ : Видавництво Ліра, 2017. 84 с.

Яна Кириленко

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Нова освітня стратегія викладання орієнтована на корпоративну культуру, впровадження європейських стандартів та інноваційних навчальних програм, проведення досліджень високого рівня. Вона адаптована на інтерактивні технології навчання, дистанційний формат спілкування з використанням найсучасніших комп'ютерних технологій, отримання освіти високої якості, що надає перспективу набуття фахових компетенцій, необхідних для практичної діяльності.

У хоровій галузі трансформується комунікація «педагог-диригент – студент», стратегія навчання зосереджується на інформальній освіті, теоретичній діяльності, практичній самоосвіті, самовдосконаленні.

Сучасні пертурбації вимагають формування педагога нового покоління, який не тільки виконує освітньо-виховні функції, але й уміє вчасно відреагувати на зміни ринку праці та потреби соціума. Нові ролі педагога-диригента (тьютор, ментор, модератор, фасилітатор тощо) мають включати інноваційні ідеї та підходи в його освітній і психолого-педагогічній практиці, що зумовлені впливами зовнішніх і внутрішніх чинників, нововведеннями всередині професійних сфер, проблемами формальної, неформальної та інформальної освіти.

Однією з форм системи навчання за допомогою інформаційних технологій є електронні навчальні курси (ЕНК), які розташовані на освітній платформі Moodle в ресурсі е-навчання. ЕНК – це важливий та цікавий шлях вдосконалення професійної майстерності студентів, бо загальнодоступний в будь-якому місці та будь-який час. Він передбачає користування найрізноманітнішими та найсучаснішими формами (текст, відео, тести тощо), забезпечує перспективу контактування студента з викладачем у режимі онлайн за межами аудиторії. Метою ЕНК є переосмислення партнерства між студентом і педагогом-диригентом, де форма комунікації – рівний рівному. ЕНК передбачає розвиток музично-естетичного інтелекту студентів, формування адаптованих умінь і навичок, вивчення ними специфіки управління музичним колективом, підготовку до концертно-творчої та педагогічної діяльності. Заняття в ЕНК дають широку перспективу для різних форм самостійної діяльності, суть яких визначається наявністю різноманітних установок, методик, технік.

Складові ЕНК – інформація про авторів курсу, відео-презентація курсу, освітня програма, опис навчальної дисципліни, навчально-методична карта, критерії оцінювання, вимоги до модульних контрольних робіт, заліку, екзамену, завдання до лабораторних занять, творчі завдання до самоконтролю та самостійні роботи, електронний журнал, глосарій, методичні рекомендації тощо.

Студенти звітують, завантажуючи практичні (лабораторні, самостійні), творчі заняття у вигляді аудіо/відео файлів, аудіо/відео записів, текстових файлів у pdf форматах, онлайн текстів, сканованих сторінок з письмовими відповідями для оцінювання на Google-диск корпоративного акаунту, надають посилання. Педагог оцінює самостійну діяльність студента, залишає коментарі, електронний журнал підраховує бали.

Без сумніву, домашня робота є важливою складовою в діяльності кожного музиканта-виконавця, першочерговим у процесі виховання. Що стосується дисципліни хорове диригування, то, безумовно, ЕНК курс направить у потрібне русло самовдосконалення особистості, допоможе теоретично й практично покращити знання, уміння, навички. Але неефективність онлайн-мануального напрацювання полягає в тому, що студент-диригент обмежений рамками екрана монітора, не має творчого контакту з концертмейстером в інтерпретаційному виконавському процесі, він копіює жести педагога з відео-репрезентацій, не завжди психологічно готовий усвідомлювати результат тощо.

Специфіка викладання творчих дисциплін, індивідуальні заняття студента з викладачем і концертмейстером передбачають у першу чергу особистісне спілкування

наживо, творчу атмосферу обміну інформацією, чуттєву й контактну емпатію, психологічну й дотикову комунікацію. Лише живе ансамблеве музикування створює творчу та плідну атмосферу заняття.

Список використаних джерел:

1. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посіб. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
2. Кириленко Я. О. Взаємодія тьютора та студента-диригента в умовах дистанційного навчання: комунікативні аспекти. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 96–98.

Наталія Михайлова

ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТАРІЮ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНА МОВА» В ПРАКТИЦІ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Професія диригента-хормейстера – одна з найскладніших багатокомпонентних діяльностей у музично-виконавській царині. Її прояви різнобічні та багатовекторні, що вказує на неординарність диригентського мистецтва та потребує аналізу та ретельного вивчення усіх процесів, пов'язаних як з комплексом психологічно-комунікативних механізмів, що лежить в основі спілкування диригента і виконавців, так і безпосередньо фахових компетенцій, як результату розвитку професійних якостей особистості диригента-хормейстера.

Саме тому дослідження процесу вдосконалення професійних навичок сучасного диригента-хормейстера, шляхів оптимізації навчання та стратегія розвитку мистецько-педагогічної освіти сьогодні у цій галузі видається вельми актуальними.

Якісна професійна підготовка майбутнього диригента хормейстера потребує оволодіння фаховими знаннями, уміннями та навичками, а також удосконалення особистісних вольових і сугестивних його якостей вже на етапі аналітичного опрацювання художнього тексту – основи хорового твору. Мистецтво мови потребує ретельного вивчення її законів та створення алгоритму роботи виконавця над інтерпретацією художнього тексту. Вихід у суміжну мистецьку сферу – театральну, а саме сценічного мовлення допоможе знайти шлях до художньої виразності мови, кращого усвідомлення авторського задуму задля створення як власної інтерпретації художнього тексту, так і музичного твору в цілому.

«Бачення» твору, за К. Станіславським, це наповнення живими, життєвими уявленнями усіх персонажів, їх дій, обставин, предметів, явищ, навколишнього середовища, що змальовані автором тексту. Власні спогади, асоціації, спостереження допомагають глибше проникнути в авторський текст, усвідомити думку автора, домислити, уявити, деталізувати авторський опис завдяки чому звернення до глядача пролунає набагато правдивіше й переконливіше. А коли твір зазвучить самотньо, унікально, змістовно – виконавець може відчувати себе не просто передавачем авторського задуму, а творцем художньої композиції. Мистецтво сценічної мови неможливе без розуміння семантичного наповнення мовної пунктуації. Саме розділові знаки є

змістовими віхами на шляху до виразності мовлення, що під час виконання літературного тексту виділяються інтонаційно: змінами висоти, гучності, темпу, ритму мовлення.

Практикуми зі сценічного мовлення надають цілу низку інструментарію, щодо вдосконалення ряду елементів внутрішньої і зовнішньої техніки мовного мистецтва. Так, тренувальні вправи на виховання дикційної чистоти, фонаційного дихання та голосу (обов'язково творчого спрямування) мають починатися з артикуляційної гімнастики, що звільняє надлишкову напругу, сприяє збільшенню рухомості, артикуляційної точності при вимові звуків.

Наприклад, гімнастика-тренаж для губ: губи зібрані «пучкою», зуби зціплені, відпрацьовуються ритмічні рухи «вправо–вліво», зі зміною амплітуди і швидкості руху. Або ж розтягніть куточки губів (основне положення – губи в спокої) у боки, чи показавши зуби.

Гімнастика–тренаж для язика: кінчиком язика напишіть слово, цифру або намалюйте конкретний предмет. Щелепи і губи при цьому розкриті, язик вільно рухається між губами.

Гімнастика–тренаж для нижньої щелепи: повільні рухи нижньої щелепи вперед, в сторони, по колу.

Вправи на опрацювання голосних звуків у вимові поєднуються з різними відтінками внутрішнього стану людини, тобто кожна з голосних літер промовляється у певному настрої, з особистісним відношенням до вимови звуку. Усі навички вимови голосних та приголосних звуків закріплюються в скоромовках та віршованих текстах.

Мовні ігри як індивідуальні, так і групові стимулюють студента до участі в заняттях і успішному засвоєнню дикційних навичок в роботі над словом. Наприклад, гучно промовити найбільшу кількість слів на заздалегідь запропоновану літеру; прочитати вірш, чітко вимовляючи текст, тримаючи в роті кінчик ручки; кожен з учасників гри повинен промовити слово, що, закінчується на «ОК», творче «Буриме» тощо.

Доречними будуть поради і тренувальні вправи, щодо виправлення індивідуальних дикційних вад.

Мовні вправи спрямовані на розвиток уяви, дають можливість необмеженого вибору фантазії, яка дозволить максимально індивідуалізувати навчальний процес з урахуванням рівня підготовки і особливостей кожного студента. Результатом чого стане словесна дія, інформаційним змістом якої будуть життєві факти, події, спостереження, пропозиції, міркування, образи фантазії, вигадки, покладені в основу текстів.

«Кожний із звуків, що складають слово, кожна голосна, як і приголосна, є ніби особливою нотою, що займає своє місце в звуковому акорді слова і виражає ту чи іншу часточку душі, що просочується крізь слово» [5, с. 283].

Список використаних джерела:

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. 233 с
2. Важнюва Л. А. Скоромовки в мовному тренінгу (Практикум зі сценічної мови) : навч. посібник. Харків : Колегіум, 2015. 170 с.
3. Грицан Н.В. Техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с

4. Гріник Т.Л. Віршована форма в сценічній мові. Засоби підвищення віршованої виразності у роботі над жанром, родом, водом, формою віршування: навч.-метод.посібник зі сценічної мови. Харків : Естет Прінт, 2019. 120 с.
5. Станиславский К. С. Собранный сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917 – 1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896 – 1937. 638 с.

Тетяна Сухомлінова

МОТИВАЦІЯ ЯК ФАКТОР ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА

Людина за своєю природою має такі стійкі риси як: ініціативність, прагнення до пізнання, тяжіння до освоєння нових навичок, розвиток своїх здібностей, розширення кордонів свого «Я». Більшість людей упродовж життя виявляють значну активність і відповідальність. Мотивація в цьому процесі є природнім фактором розвитку людини. Проте людський дух в різних психологічних і соціальних умовах може бути ослабленим або зламанним, що призводить до відмови від росту й прийняття відповідальності за своє життя.

Мотивація є одним з центральних питань психології та педагогіки. Вона пов'язана з аспектами активації та реалізації життєвих намірів, спрямованістю діяльності особистості. Мотивація це сила в досягненні бажаного результату. Тому на неї звертають особливу увагу професіонали в галузі освіти, мистецтва, спорту, медицини, менеджменту.

Людина може бути вмотивованою в двох випадках. Перший – тому, що їй подобається даний вид діяльності, вона має незгасний інтерес і керується внутрішньою потребою. Другий – тому, що на неї сильно впливають ззовні (страх або винагорода). Для здобувачів освіти, чия мотивація самостійно створена, є характерним більш високий рівень зацікавленості в навчанні, на відміну від тих студентів, кого спонукають до дії ззовні. Така мотивація сприяє активізації творчої діяльності, підвищенню цілеспрямованості навчання й впливає на якість самореалізації та рівень самоповаги.

Американські психологи Річард М. Райан і Едвард Л. Деси виокремлюють декілька видів мотивації – *амотивація, внутрішня й зовнішня мотивація* [1]. Соціальне середовище має достатній вплив на наявність одного чи іншого виду мотивації, що відбивається на особистісному рості студента.

В стані *амотивації* людина або зовсім нічого не робить, або автоматично виконує послідовність дій без мети. Амотивація виникає як наслідок того, що даний вид діяльності не є цінним, індивід не відчуває свою компетентність або вважає, що в результаті не отримує бажану винагороду.

Внутрішня мотивація це вроджена якість людини до пошуку нових і складних завдань, розширення й тренування особистих можливостей, дослідження й пізнання в галузі, що актуальна для особистості. Такий вид мотивації є життєво необхідним для когнітивного, соціального та професійного розвитку здобувача освіти. При реалізації мети через *внутрішню мотивацію* індивід отримує задоволення від самореалізації. Але для цього є необхідною наявність сприятливих умов, оскільки в несприятливих умовах внутрішня мотивація легко руйнується. Так, позитивний зворотній зв'язок викладача зі

здобувачем освіти посилює внутрішню мотивацію, а негативний – послаблює. Особливо це впливає на навчання в галузі музичного мистецтва.

Для прояву внутрішньої мотивації індивіда є необхідним відчуття особистої компетентності, ефективності, самостійності поведінки. Викладачі, що підтримують автономність у навчанні, формують більшу внутрішню мотивацію у здобувачів освіти, допитливість й прагнення до рішення складних завдань. Якщо використовується авторитарний підхід, індивід втрачає ініціативу й навчається менш успішно, особливо в тих випадках, коли навчальна інформація потребує творчого осмислення. Внутрішня мотивація краще розвивається в умовах, що забезпечують відчуття захисту й творчого зв'язку з викладачем. Рівень внутрішньої мотивації є дуже низьким, якщо викладач проявляє незацікавленість й байдужість до роботи студента.

Однак, дії людей неможливо визначити внутрішньо мотивованими, коли під суспільним тиском вони змушені робити те, що не цікаво й приймати на себе нові незвичні обов'язки. Практично в будь-якому середовищі існують відповідні типи поведінки, які одразу неможливо прийняти (традиції, правила, цінності).

Зовнішня мотивація відноситься до діяльності, яка здійснюється задля отримання відповідного результату, що є протиставленням *внутрішньої мотивації*, коли від діяльності індивід отримує задоволення. Наприклад, здобувач освіти виконує домашнє завдання тому, що особисто усвідомлює його значимість для отримання професійних навичок. В протилежному випадку він знаходиться під значним контролем викладача. Перший приклад зовнішньої мотивації пов'язаний з особистим прийняттям й відчуттям власного вибору, другий – з підпорядкуванням зовнішньому фактору (страх невдачі). Це підконтрольна форма поведінки, коли вчинки індивіда здійснюються задля того, щоб уникнути почуття провини, занепокоєння або отримати основу для самореалізації (відчуття власної гідності). Відповідна поведінка не проживається особистістю як справжня частина себе (в порівнянні з внутрішньою мотивацією) і представляє собою усвідомлене оцінювання мети вчинку або правила при якому діяльність сприймається як особиста.

Головною причиною виконання завдання, що не є цікавим для індивіда є оцінка оточення, в якому він знаходиться (викладачі, однокурсники). Коли соціальне середовище підтримує відповідну діяльність, людина відчуває свою компетентність, зв'язок і приналежність до кола фахівців. В такому випадку зовнішня мотивація сприяє глибокому осмисленню відповідної діяльності, появі почуття власного вибору, творчого бажання реалізації й свободи від зовнішнього примусу. В такому випадку підтримка викладачем автономності здобувача освіти дозволяє йому перетворювати професійні цінності на особистісні. За автономністю розуміється не байдужість і відстороненість, а надання викладачем творчої свободи, що може супроводжувати будь-яку професійну діяльність як в колективі, так і особисто. Такий підхід надає творчу самостійність, відповідальність й впевненість в професійному розвитку здобувача освіти.

Список використаних джерел:

1. Психология мотивации и эмоций / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, М. В. Фаликман. М: АСТ: Астрель, 2009. 704 е.: ил. (Хрестоматия по психологии)
2. Токар Н. Ф. Динаміка мотивації в процесі професійної підготовки. *Педагогіка і психологія*. 1997. № 4. С. 151–154.

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ ХОРОВОГО КЛАСУ В ВІРТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

Сучасні комунікаційні технології, якими сьогодні володіє чи не кожен, дають можливість не лише спілкуватися віддалено, а й бачитися, обмінюватися необхідними даними миттєво. Це сприяє якісній викладацько-студентській взаємодії в умовах дистанційного навчання. Проте варто зазначити про певні проблеми. Спілкуючись зі студентом віч-на-віч на віртуальній конференції, рідко маємо технічні перешкоди, чого не можна сказати про ситуацію, коли онлайн-зустріч набирає кількісної широти. Проблема полягає в затримці передачі та прийомі пакету даних аудіо- чи відеоформату. Ілюзорно нам здається, що все проходить в реальному часі, і ми стараємось виконувати стандартні для роботи дії, підспівувати, підігрувати чи коментувати адресата, що призводить до аудіовізуального конфлікту і, як наслідок, до невдалого відтворення адресатом завдання. При чому більшість користувачів вважають, що проблема саме в поганому сигналі Інтернет-з'єднання [2].

Нестабільне з'єднання – це якість трафіку, що надає провайдер, та інтелектуальні алгоритми роботи систем різних мереж, які можуть рівномірно розподіляти навантаження трафіку для всіх адресатів, тому пропускна можливість каналу щомиті «плаваюча». Краща якість відеосигналу навмисно стискається, а менша – посилюється, тому і спрацьовують алгоритми для плавної передачі даних, що є першопричиною затримки відео- та аудіозв'язку. Ця затримка може тривати від 1 секунди до 3-х, в середньому значенні показників у стандартних умовах.

Не зважаючи на подібні перешкоди у мережі, Ерік Вітакер створив, здавалося б, неможливе. Йому вдалося блискуче поєднати спів офлайн зі співом онлайн. У 2013 році на міжнародній конференції TED за допомогою хористів із Університету Каліфорнії в Лонг Біч, Університету Каліфорнії в Фулerton та кращих любительських хорів країни в другій частині твору «Небесний грім» до основного складу приєдналось 30 співаків з 30-ти країн світух [2].

Це було неперевершене дійство, не враховуючи те, що Вітакеру довелось редагувати другу частину твору в серіалістичний стиль для відчуття просторовості та широти звучання і, звісно, для того, щоб нівелювати затримку в відтворенні відео онлайн-учасників. Вони співали однакову тему, вступаючи в довільному порядку, але дотримуючись основного ритму і пульсації, заданої диригентом.

Щоб дослідити цей феномен, варто звернути увагу на характерні особливості вокального виховання співака хору: колективне звучання, яке обмежує виявлення співаками індивідуальної сили голосу; уміння співати в єдиній манері, зливаючись з іншими співаками хору в ладі, ансамблі, у вокальному інтонуванні; вміння чути співаків, які стоять поруч, і ладнати між собою.

Колективний характер хорового співу диктує ряд умов, що складають специфіку роботи над вокально-хоровою технікою. Однією з основних ознак, що характеризують рівень виконавської майстерності хорового колективу, є ансамбль. Складність досягнення точного метроритмічного, темпового, динамічного, дикційного та інших видів ансамблів як всередині однієї партії, так і всього хору укладена в колективному

характері «виконавця». Рівень виконавської майстерності хору залежить не тільки від вокальних навичок окремих співаків, а й від уміння порівнювати, зіставляти звучання свого голосу зі звучанням інших. Колективний характер «виконавця» в хоровому співі вносить свої корективи і в роботу над іншими компонентами хорового звучання: диханням, звукоутворенням, ладом, дикцією.

Таким чином, враховуючи вищенаведені характеристики хорового співу, ми зробили висновки, що до його *природно-фізіологічних ознак* належать такі: вокальна сутність звучання, мелодійність і співучість, специфіка хорової природи, тембровий та інтонаційний ансамбль груп хору [1].

І саме цих складових мимоволі позбуваємось у роботі з хоровим колективом онлайн. Заняття набувають домінантно-теоретичного забарвлення, що, звісно, ніколи не завадить, та все ж весь процес сприймається як лекторна одиниця з відсутністю музичного діалогу та головного принципу – ансамблю. Це великою мірою призводить до втрати цікавості й заохочення учасників хорового колективу, адже у такому випадку мотивацією для студентів є лиш оцінка в електронному журналі.

Головною ціллю роботи колективу і найважливішою оцінкою є концерт, виступ, чого й прагне кожен співак в хорі. А віртуальне спілкування не дасть більшого, ніж заучування партій, «човникового» співу, співу під акомпанемент.

Народний камерний хор «Ювента» імені В.В. Королевського Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди знаходить вирішення наявних проблем у створенні віртуальних проєктів. Результатом цього є наші досягнення у встановленні національного рекорду України в номінації «Найбільший віртуальний хор» та участь у спільному проєкті «Sing gently» із хором студентів «Vivat» Київського університету імені Бориса Грінченка.

Подібні проєкти дають неймовірне натхнення і мотивацію для колективного музикування навіть на відстані.

Список використаних джерел:

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хаків. нац. ун-т. мист. ім. І.П. Котляревського. Одеса, 2019. 519 с.
2. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. Імідж сучасного педагога, 2020. №3 (192). С. 69-72. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72).
3. Frank Popper. From Technological to Virtual Art. The MIT Press. URL: https://www.researchgate.net/publication/249562918_From_Technological_to_Virtual_Art_by_Frank_Popper (дата звернення: 06.11.2020).

Юрій Сіка

ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасні вимоги освітнього простору України потребують формування висококультурної особистості нового покоління. Важливість головної мети освіти нашого суспільства підтверджується низкою нормативних документів, зокрема, Національній доктрині реформування системи освіти України у XXI столітті (2002), «Про вищу освіту» (2014), концепції Нова українська школа (2016) та інших,

декларуються положення про модернізацію освіти на всіх її рівнях на засадах компетентнісного підходу, що забезпечує ефективність упровадження інновацій у подальшій фаховій діяльності. З означеної позиції постає потреба оновлення змісту мистецької освіти, що зумовлено новими процесуальними й результативними аспектами фахової підготовки студентів і ступенем їх готовності до здійснення практичної діяльності з учнями. Модернізація нашого суспільства неможлива без духовної культури, відродження традицій, орієнтації на духовні цінності.

Нагадаємо, що диригентсько-хорова освіта в Україні становить багатовікову традиційну систему, тому існує проблема пов'язати сучасні культурологічні, естетичні, мистецтвознавчі та музикознавчі розробки, що стосуються диригентсько-хорової культури, з досягненнями теорії та історії диригентського виконавського мистецтва. Таким чином, головним завданням диригентсько-хорової культури є визначення культуротворчої природи диригентсько-хорового мистецтва, його сутності, загальних та специфічних мистецьких закономірностей, питання розкриття творчої взаємодії диригента і хорового колективу, а також виявлення соціально-психологічних передумов та соціокультурних умов ефективного функціонування такого явища, як хорове виконавство, роль диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві сучасного соціокультурного простору.

Історіографія вказує, що протягом століть диригентсько-хорове мистецтво накопичувало духовну культуру українського народу. Загальновідомо, що за традиційним хоровим співом у музично-культурному просторі нашого суспільства можна досягти суттєвих результатів щодо виховання не тільки музично-естетичних смаків слухацької аудиторії, але й в першу чергу формування морально-етичних орієнтирів соціуму. Тому, перед митцями і науковцями постають питання диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві. Процес придбання навичок і вмінь диригентсько-хорової культури пов'язаний із теоретичним аспектом даного виду виконавства. Судження культурологічного, музично-естетичного, соціально-психологічного, психолого-педагогічного та музикознавчого характеру представлені у нашому дослідженні.

Ідеї культурологічного характеру викладені в працях Ю. Кремльова, М. Кагана, Л. Левчука, Т. Мартинюк, В. Шейко, М. Бровко, та ін.; дослідження, що висвітлюють диригентсько-хорове мистецтво в історичному, естетичному, психолого-педагогічному, мистецтвознавчому аспектах розкриті в працях І. Букреєва, А. Лащенко, А. Мартинюка, О. Полякова, та ін.; монографії, що набувають культурологічного та теоретичного розвитку означеного феномену (О. Бенч-Шокало П. Ковалик, Л. Михеєва, В. Рожок, В. Фомін та ін.). Питання теорії і техніки хорового диригування, а також хормейстерської інтерпретації музичних текстів висвітлені в працях видатних диригентів і хормейстерів А. Авдієвського, С. Казачкова, М. Канерштейна, М. Колесси, Н. Малько, А. Мархлевського, П. Муравського, І. Мусіна, К. Ольхова, К. Пігрова, Є. Савчука, П. Чеснокова та ін.

Підкреслимо, що диригентсько-хорова культура являє собою систему художньо-творчих, організаційних, психологічних і вокально-хорових питань, а саме: хорова творчість, організація і керування колективом, репертуарна політика, хорова звучність, хорова фактура, певні виконавські елементи, суспільна свідомість. З цього приводу професор А. Лащенко висловлює думку про те, що «в усіх намаганнях сформувати

теорію хорової культури недооцінювалося співвідношення цих сил, їх взаємообумовленість» [1]. Процес диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві будується на виконанні діяльнісної функції, яка передбачає дії, спрямовані на виконання хорової майстерності: вокалізація, інтонування тощо; репертуарна політика; духовна культура. Отже, окремі елементи диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві перетворюються на суспільно-духовні реальності, тобто на предмет культурології.

Вагомим підґрунтям на сучасному етапі є дослідження питань диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві з урахуванням потреб слухача. У зв'язку з цим, необхідно вивчати потреби слухача, щоб мати уяву, про залучення майбутніх фахівців до диригентсько-хорового мистецтва. Проте, диригентсько-хорова культура у виконавстві невід'ємно пов'язана з вокально-інтонаційними елементами співацького голосу. На нашу думку, саме тут криється причина часткового віддалення диригентсько-хорового жанру від загального обсягу сучасного музичного побуту.

Видатні диригенти і хормейстери зазначали, що диригентсько-хорову культуру у виконавському мистецтві можливо досягти лише за умови засвоєння змісту диригентської техніки, її сутності. Тому належної уваги необхідно приділити мануальній техніці, її естетико-психологічному осмисленню, адже вирішення питань, що відкриває шлях до глобальної розробки загальної теорії диригування. З цього приводу дослідниця О. Бенч-Шокало зауважує: «У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, диригент неспроможний осягти глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень»[2, с. 39].

Диригентсько-хорову культуру у виконавському мистецтві досліджують науковці без залучення широкого контексту гуманітарних сфер діяльності людини, а саме: культурології, філософії музики, онтології творчості та психології музичного сприйняття, духовно-релігійних практик. З цього приводу видатний хоровий диригент, педагог, науковець С. Казачков висловлює думку про те, що «теорія хорового диригування має охопити та висвітлити проблеми музичного виконавства з усіх боків у їх взаємозв'язку» [4, с. 120-143]. Таким чином, диригентсько-хорова культура фахівця у виконавському мистецтві передбачає певні психологічні особливості, а саме: 1) розкриття відносин між виконавцями; 2) визначення відносини між виконавцями і слухачем.

Сучасний хоровий диригент, педагог, професор Сергій Прокопов зауважує, що концертна діяльність «... є не тільки однією з форм виховання хорового диригента, але й засобом досягання більш високого художнього рівня хорового колективу» [3, с. 75].

Таким чином, наявність науково-методичних праць з питань диригентсько-хорової культури у виконавському мистецтві потребують комплексних досліджень, які б охопили різноманітні аспекти творчої взаємодії диригента-хормейстера, хорового колективу та публіки.

Список використаних джерел:

1. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ: Муз. Україна, 2004. 560 с.
2. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичасвої традиції : навч. посібник. Київ : Укр. світ, 2002. 439 с.

3. Зоряний час: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2012. 400 с.
4. Казачков С.О дирижерско-хоровой педагогике. Музыкальное исполнительство. Москва: Музыка, 1970. Вып. 6. 308 с. С.120-143.

Лілія Василенко

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ УЧБОВИХ КОЛЕКТИВІВ МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ

Процес так званого «осучаснення» хорових колективів України розпочався ще наприкінці минулого століття. Вже давно слухачам не цікавий хор, що лише співає, рівно стоячи на сцені. Новітні композитори, в свою чергу, долучаються до тенденцій сучасного прогресивного світу та створюють музику, зокрема хорову *a cappella*, в якій потрібно співати, говорити, рухатись, створювати певні звукові ефекти, опановуючи різні види технік (наприклад: сонористику, алеаторику, пуантилізм), синтезувати спів з жанровими стилістичними іншими видів мистецтв (танець, перфоманс, есе) тощо.

Отже, серед тенденцій в сучасному хоровому виконавстві:

- *театралізація* – нерідко до репетиційного процесу долучаються професійні актори чи хореографи, здійснюються режисерські постанови;
- *звукообразність* – прийоми, що є незвичними для традиційного академічного виконавства, типу шепотіння, співу на вдиху, речитації чи імітування інакших звуків (природи, океану тощо). Окрім цього, все частіше зовні колективи мають нетиповий вигляд, одягнені більш вільно чи повсякденно. Місце виступу не обмежується сценою – створюються флешмоби в торговельних центрах, співаки розташовуються у довільному порядку (не по партіях), та роблять хорове мистецтво доступнішим та зрозумілішим для звичайного непідготовленого слухача.

Якщо говорити про учбові хорові колективи – їх переважна більшість серед усіх інших хорових колективів України – актуальним залишається питання піднесення виконавського рівня та можливість залишатись конкурентоспроможними у нелегкі часи дистанційного навчання та пандемії.

Репертуар – найвизначніший чинник, що створює так зване обличчя колективу, також несе в собі декілька функцій: навчальну, розвиваючу, виховує гарний естетичний смак та зацікавлює співаків. В репертуарі учбового хорового колективу музичного коледжу мають бути різні твори за характером, рівнем складності, включати в себе твори будь-яких шкіл та епох. Окрім цього, в такому колективі має бути репертуарний «золотий фонд» – композиції, що неодноразово виконувались, є «візитівками» та залишаються в роботі колективу упродовж багатьох років.

Сучасні хорові композитори створюють досить складну музику, що не завжди під силу учбовому хоровому колективу. Однак, сучасні тенденції є мотивуючим фактором, завдяки якому керівнику вдається утримувати інтерес колективу та розвивати його професійно. Зацікавленість – риса, без якої на сьогоднішній день занадто складно працювати з будь-яким колективом. Тому хормейстерам необхідно знаходити «золоту середину» й поєднувати в роботі зі студентами коледжу різні методи навчання: поряд з класичними творами співати музику, що відповідає віковим особливостям та світосприйняттю студентів, наприклад, створювати власні аранжування на сучасні

світові композиції, треки до фільмів чи серіалів, що цікаві нинішньому поколінню. Не завжди такі твори будуть легшими за рівнем складності, проте вони нададуть можливості здобути контакт та порозумітись зі студентами, які щойно вступили до коледжу чи були не зацікавлені учбовим процесом. Також можливим є створення різного роду перфомансів, в яких учасники колективу змогли б проявити інші сторони свого таланту, відкритись по-новому чи вдосконалити диригентську майстерність.

Існує безліч можливостей, щоб створювати розвинений сучасний колектив: виконувати цікаву музику, надихати співаків, брати участь в конкурсах та фестивалях, створювати нові проекти задля подальшої популяризації хорового мистецтва. Проте, яким би розвинутим та прогресивним не був колектив, яким би широким не був його репертуарний діапазон – якісне, врівноважене за усіма ансамблевими показниками й кристально чисте з точки зору інтонації звучання завжди буде в трендах та цінуватиметься понад усе як високопрофесійне мистецтво.

Список використаних джерел:

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella : монографія. Харків : Планета-Принт, 2017. 521 с.
2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.

СЕКЦІЯ 3 ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Олена Батовська

ХОРОВА МУЗИКА К. ДЕБЮССІ В АСПЕКТІ ХУДОЖНЬОГО ДІАЛОГУ З ТРАДИЦІЯМИ СТАРОВИННОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Важливою частиною творчої спадщини К. Дебюссі є твори для хору: містерія «Le Martyre de Saint Sébastien», кантата «L'enfant prodigue», поема «La Damoiselle Elue», цикл для хору а cappella «Trois Chansons de Charles d'Orléans», - у яких яскраво втілилися новаторські пошуки композитора у двох сенсах - *ретроспективному* (традиції минулого) і *перспективному* (новаторська мовна семантика).

Серед найменш досліджених проблем музичного мистецтва Франції початку ХХ століття постає питання феномену діалогу музичних традицій у хоровій творчості К. Дебюссі. Зазначеним зумовлено актуальність доповіді.

Метою дослідження є осягнення творчих пошуків К. Дебюссі у жанрі хорової музики а cappella у ретроспективному та перспективному сенсах на прикладі циклу для хору а cappella «Trois Chansons de Charles d'Orléans» («Три хори на сл. Ш. Орлеанського»).

У хоровій музиці К. Дебюссі простежується феномен діалогу музичних традицій, який проявляється на музичному і семантичному рівнях. Яскравим прикладом названого явища є хоровий цикл а cappella для мішаного хору «Trois Chansons de Charles d'Orléans»

Твір був написаний у період розквіту творчого таланту композитора – (1898-1908). Перше виконання твору відбулося 11 березня 1909 року в Парижі під керівництвом Джейн Баторі, 25 березня 1909 року - в Лондоні, 9 квітня - в Парижі під керівництвом композитора. Цикл публікою і музичною критикою було прийнято неоднозначно. Гаррі Халбрейх зазначив, що критики звинувачували Дебюссі в так званому неокласицизмі [3, с. 645]. Але, він зауважує, що «відродження традицій чотирьохголосної фуґи, жодним чином не означає крок назад у мові Дебюссі» [3, с. 646]. У Жана Барраке знаходимо наступні коментарі: «Хто коли-небудь може пояснити, що музикант, який так прагне звільнитися від впливів ХІХ століття, <...> прагнучи ніколи не повторюватись, чи міг у різних випадках мати спокусу повернутися до формул епохи Відродження чи вісімнадцятого століття, які він знав краще за всіх?» [2, с. 195]. Пол Піттінгтон зазначає «архаїчний стиль» хорового циклу, а також його «нові гармонії, як у Пеллеасі» [4, с. 267].

Хоровий цикл «Trois Chansons de Charles d'Orléans» написаний за поезією французького поета ХV сторіччя Шарля Орлеанського. Поетичний текст, відібраний для хорового циклу включає витончені балади, пісні і рондо. Лірика Ш. Орлеанського традиційна не лише формою, але і за тематикою. У баладах і піснях поет оспівує свою Пані, варіює знайомий ще трубадурам мотив «любові здалеку» (цей вірш використано у першому хорі циклу К. Дебюссі «О, як радісно споглядати її настільки доброю і

прекрасною!»); мотивами смутку та упокорювання пройняті балади, написані поетом після того, як він дізнався про смерть своєї дружини, з якою йому так і не удалося побачитися (вірш другого хору з циклу К. Дебюссі «Я тамбурина чув дзвін»); пейзажна алегорія (вірш третього хору з циклу К. Дебюссі «Зима»). Звернення К. Дебюссі до поезії Ш. Орлеанського було пов'язане зі спільністю світоглядних інтересів. Тонкість поетичних образів, їх символічність як не можна краще відповідали творчим прагненням композитора.

У хоровому циклі К. Дебюссі «Trois Chansons de Charles d'Orléans» переважає декламаційний, речитативний початок, що пояснюється прагненням композитора передати живі інтонації. Композитор практично відмовляється від тематичного розвитку. Більш того, у нього сама музична думка представлена коротким мотивом або інтонацією. Це, як в живописі, - коли зображено не сам предмет, не сама думка-тема, але враження від них. І як імпресіоністи-живописці, композитор прагне використовувати чисті тембри хорових голосів. Прагнучи схопити вічну мінливість природи, художники- імпресіоністи мимоволі змінювали принципи композиції.

К. Дебюссі також змінив композиційні фігури, коли рівні симетричні квадратні побудови змінились на принципово асиметричну, вільну побудову, де враховується виключно рівновага мас, плям, кольорів, освітлення. Головне в музиці даного хорового циклу – передача настроїв, що набувають значення символів, фіксація ледве уловимих психологічних станів, викликаних спогляданням зовнішнього світу.

У хоровій оркестровці К. Дебюссі переважають чисті фарби, капризні відблиски; часто застосовуються такі інструментальні засоби, як пасажі (імітація звучання арфи), складні *divisi* чоловічої групи хору; рівномірно текучі остинатні фони. Ритміка часом хистка і невловима. Для мелодики характерні короткі виразні фрази-символи, нашарування мотивів.

Особливу свіжість музиці додало звернення до пісенно-танцювальних жанрів, тонке перетворення елементів ладів, ритмічних, запозичених у французькому фольклорі. Водночас синтезування традицій старовинних французьких п'єс (балади, танцю і скерцо) з хоровим співом а *sarrella* свідчить про зв'язок циклу з традиціями популярного вокально-хорового жанру *shanson* французького Ренесансу. У циклі засобами контрапункту створено живу ілюстрацію і народний колорит.

Музика хорового циклу К. Дебюссі за своїм характером, за душевним настроєм і внутрішньою інтонацією завжди національна, завжди зливається з глибиною потоків народної пісенності, французькою ліричною поезією. К. Дебюссі оновив тональну систему, відкривши шлях до багатьох гармонійних новинок ХХ століття. Ускладнення і розширення акордових комплексів поєднуються у нього зі спрощенням, архаїзацією мислення ладу (натуральні лади, пентатоніка, цілотонні комплекси). Вказані мистецькі нововведення К. Дебюссі були продовжені наступним поколінням французьких композиторів ХХ століття - М. Равелем, Ф. Пуленком, О. Мессіаном.

Жанрово-стильовими константами хорового циклу К. Дебюссі є наступні: схильність композитора до музичного символізму та втілення символістської поезії; «омузичення» старофранцузької поезії та опора на французькі національні джерела.

Список використаних джерел:

1. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Исследование, М.: Музыка, 2010. 496 с.
2. Barraqué, Jean (1994). *Debussy*. «Solfège», Seuil, Paris 1962 [édition revue et mise à jour par François Lesure, 1994]. 250 p.

3. Halbreich, Harry (1980). Claude Debussy, analyse de l'œuvre, Paris, Fayard, 1980, p. 533-748.
4. Pittion, Paul (1960). La Musique et son histoire : tome II — de Beethoven à nos jours, Paris, Éditions Ouvrières, 1960, 574 p.

Оксана Александрова

«ПЕТЕРБУРЗЬКІ ПІСНІ» Г. СВИРИДОВА: КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ СИМВОЛІКИ О. БЛОКА

*Вірші – це світогляд
О. Блок*

Причиною актуалізації символу в музичному мистецтві ХХ ст. стала не лише філософічність як складова композиторського світобачення: митці прагнули наситити музичний матеріал потаємними сенсами, але й бажання відшукати в царині символічного мислення подібні до духу часу художні ідеї і творчі рішення. Символ є способом пізнання всього, що знаходиться в нашій свідомості, – людини і Бога, історії і природи, життя і смерті. Особлива привабливість символу заснована на тому, що він багатозначний і допускає різні інтерпретації.

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретації Г. Свиридовим поетичної символіки О. Блока на прикладі вокального циклу «Петербурзькі пісні».

У музичному мистецтві символ об'єктивувався шляхом жанрових і стильових механізмів смислоутворення: асоціацій, використання стійких композиційних зворотів, семантики тональності, ритмоформул. У суспільній музичній свідомості такого роду символи пов'язані із цілою системою історично складених музичних уявлень, слугуючи розкриттю художнього задуму. Особливо яскраво символіка проявляється в жанрах, що пов'язані з поетичним словом.

Під час вивчення вокальної музики завжди постає питання взаємодії поетичного і музичного, Поета і Композитора. Чим саме керується *музикант*, добираючи вірші для свого твору? Створюючи музику для співу, композитор шукає слово, яке мусить виразити його думки й почуття.

Символічність музичного мислення Г. Свиридова, багатозначність художніх образів особливо яскраво виявились в його вокальних творах. Поява «Петербурзьких пісень» подвійно знакова: Г. Свиридов відкрив для себе О. Блока, поезія ж Блока відкрила новий етап у творчості композитора, позначений пошуком нової простоти, що виражена в крайньому самообмеженні у доборі засобів виразності при високій смисловій значущості всіх елементів.

О. Блок – поет надзвичайно складний для музичного втілення. Складний не тільки особливостями віршування (навпаки, музичні закономірності його вірша полегшують завдання композитора), скільки глибинним змістом. Складні поетичні образи, в яких мерехтить відкритий, не завжди вловимий сенс, складний підтекст, де зазвичай розкривається ідея вірша. Отже, втілювати поезію О. Блока в музиці – значить осягати сутність його творів, бути близьким до філософського світу поета.

З вокальним циклом «Петербурзькі пісні» у творчості Г. Свиридова з'являється нова тема: тема «принижених і ображених» людей, загнаних життям на горища і підвали, які гинуть від безпросвітності і пристрасно тягнуться до світла. У віршах, обраних композитором, живий дух Ф. Достоевського (Петербург тут – місто «з Достоевського»);

«... прагнення до побутового та життєвого було особливо характерно для зрілого Блока, тому що тут він відчував шляхи до майбутнього» [4, 21]. Композитор так відбирає, розташовує і трактує матеріал, що, викликаючи широке коло асоціацій, він виявляється пов'язаним з найважливішими, наскрізними темами і образами творчості поета.

Вокальний цикл (поема) «Петербурзькі пісні» для чотирьох співаків-солістів, фортепіано, скрипки й віолончелі об'єднав вісім віршів, написаних О. Блоком у різний час. Чотири з них стали драматургічними центрами Свиридовського твору (№№ 1, 5, 7 і 8) – з блоківського циклу «Міщанське життя», два (№№ 2 і 4) – із циклу «Арфи й скрипки» і ще два (№№ 3 і 6) – з «Різних віршів». Цей період у творчості композитора позначений новим принципом роботи з обраним поетичним текстом: прагнення до повного відтворення віршів з унесенням лише незначних необхідних змін і коригувань⁴.

Поет називав свою лірику піснями, жалкуючи про *«бідність, про саму неможливість мовою людською сказати все, що безсило виривається й не може прорватися»*. У цьому прагненні висловити невимовне він найбільш близький до А. Фета, якого називав своєю провідною зіркою в молоді роки.

Поезія О. Блока пронизана духом музики. Пісня – провідний жанр і у творчості Г. Свиридова, природа якої – пісенна. Він писав: «Мій жанр – пісня» [3, 58]. А. Білий підкреслював: «Пісня породила поезію й чисту музику <...> створила драматичний міф, <...> умовно кажучи, музика найбільш романтичне мистецтво (що відзначали й романтики, і Гегель), скульптура найбільш класичне мистецтво, а *пісня – мистецтво найбільш символічне* (підкреслено мною. – О. А.) [2, 120–121].

У музично-поетичному творі втілення душевних станів людини досягається завдяки гармонічним і фонетичними засобами виразності, через процесуальність розгортання інтонаційної драматургії й темпоритму композиції. Повільні темпи характеризують пробудження природи або споглядальний настрій ліричного героя, або суворий пейзаж і важкі думи; швидкі темпи та поривчастий рух у різних проявах – піднесеність духу, захоплено-відчайдушний стан.

Драматургія циклу спрямована на передачу насиченості переживань людини й змін у природі. Так, споглядальним образам відповідає безконфліктна драматургія («Як прощалися, пристрасно присягалися», «Вербоньки». «Колискова пісенька»), динамічним – крещендуюча («У жовтні», «Ми зустрілися з тобою в храмі») чи контрастна («Перстень-страждання», «На Великдень», «На горищі»). Символ Весни у світосприйнятті традиційно асоціюється із щирістю почуттів, радістю зароджуваного життя, молодістю й життєдайною силою. Подібне оптимістичне трактування Весни бере початок у пісенно-обрядовому фольклорі прадавніх слов'ян.

У драматургії циклу, заснованій на контрастних зіставленнях частин, темброва різноманітність підсилює загальну спрямованість, вносячи кожен раз новий смисловий акцент. У циклі для 4-х співаків (сопрано, меццо-сопрано, баритона і баса), фортепіано, скрипки та віолончелі функції між вокалістами розподілені рівномірно: кожному доручено сольний номер (у баса два сольних номери); всі четверо беруть участь в одному ансамблі, два інших ансамблю – дуети (баритон і сопрано, сопрано і меццо-

⁴Виділимо три типи змін Г. Свиридовим текстів віршів О. Блока: 1) зміна назв: № 6 «Колискова пісенька» (в О. Блока «Колискова пісня»); № 8 «Ми зустрілися з тобою в храмі» – у поета «Холодний день»; 2) скорочення: з вірша «На горищі» Г. Свиридов вилучив три строфи (4, 6 і 7), з вірша «Холодний день» – дві строфи (5 і 8); 3) вставки, репризи: у № 6 реприза двох перших рядків, замість рядків 8-12.

сопрано). Струнні інструменти вступають лише епізодично у двох останніх піснях. У створенні музичних образів визначеність тембрової характеристики відіграє важливу роль, в цьому проявляється схильність Г. Свиридова до характерності, «театральності». Таким чином, темброво-фонічні засоби музичної стилістики – вокальні й інструментальні – відіграють у циклі семантико-комунікативну роль. Композитор використовує чотири вокальні тембри. У контексті інтерпретації музично-поетичних образів вони несуть своє смислове навантаження.

У вокальному циклі «Петербурзькі пісні» відбилася прагнення композитора до скупості й аскетичності письма, що ставить перед виконавцями завдання надзвичайної технічної складності: усе на видноті, неможливо сховатися ні за якими візерунчастими хитросплетіннями. Крім того, художня палітра композитора безмежна за кількістю іноді діаметрально протилежних барвистих засобів. Кожен фрагмент музики рясніє додатковими поясненнями характеру й образу. І, нарешті, найголовнішими засобами є об'єм, маса вокального звучання, які можуть бути досягнуті лише шляхом ретельного добору першокласних за природними даними співаків. Тільки цього разу ми можемо чути твори Г. Свиридова у їх первозданній красі, коли здається, ніби звучність заповнює собою увесь усесвіт. Більшою мірою музика Г. Свиридова залежить від рівня та якості виконання.

Звукообразальні прийоми в партії фортепіано наділені Г. Свиридовим дивовижною смисловою значимістю: символ швидкоплинності життя пов'язаний зі стихією природи – образи вітру (в № 3 – тремоло в високому регістрі) і дощу (штрих *staccato* № 3); вода сприймається як символ очищення (№№ 3, 7). Різкий обрив мелодичної лінії після слів «*От скрикнув ... і лечу*» в № 7 як політ у небуття, в № 2 як символ обірваної струни. Поєднання високого регістру, штриха *staccato* і авторської ремарки «тихим дзвоном» в № 6 символізує крапельки «божого роси».

У музичну канву «Петербурзьких пісень» вплетені тембри скрипки і віолончелі. Мелодія скрипки (вступає вперше в середині № 7, вибудовує свою драматургічну лінію від *pp*, повітряного паріння у високому регістрі, до *ff*) явно асоціюється з жіночим началом, втілює символ нездійсненої Долі. Продовження цієї лінії – в заключному номері: скрипка з віолончеллю, а потім бас і скрипка в октавний унісон – як символи духовного очищення Героя і жіночого образу (Долі).

Щодо інтерпретації музично-поетичної символіки О. Блока Г. Свиридовим влучною здається думка М. Аркадьєва (першовиконавця фортепіанної партії поеми Г. Свиридова «Петербург» на вірші О. Блока): «... феномен творчості – у його здатності створювати не з матеріалу, не зі звуків, фарб, слів (це доля буденного й прикладного мистецтва), але ніби з тієї самої точки, звідки був створений Світ – із Ніщо. Художник здійснює тим самим небезпечний крок, але його зухвалість обмежена як самою людяністю майстра, так і його відповідальністю й упокорюванням перед трансценденцією. Саме тут, у точці зустрічі, він сильний й абсолютно слабкий одночасно. “Не я, але через мене”, – ось внутрішній досвід творчої свідомості. І трагічний у своїй силі, суворий і досконалий за втіленням ліричний Усесвіт Георгія Свиридова відкритий для світу. Він з'являється як свідчення, як досвід чистоти й полум'я, таємниці смерті й таємниці безсмертя» [1, 3].

Отже, аналіз поетико-музичної образної символіки дозволив розкрити нові грані сюжетного і драматургічного наповнення «Петербурзьких пісень». В авторському стилі проявилися вірність традиціям і новаторство, онтологічна глибина думки і символічне

світосприйняття. «Петербурзькі пісні – це роздуми композитора про таємниці шляху Життя, де не змогли зійтися Він і Вона, як Місяць і Сонце в «Колисковій пісеньці». Всі засоби музичного втілення сенсу працюють на усвідомленому «проголошенні» кожного слова, яке набуває і символічне значення. Особлива увага композитора при цьому приділяється тембровій стороні твору: важливим виявляється індивідуалізація через солюючий тембр.

Художню цілісність вокальних творів Г. Свиридова зумовлено безпосереднім підпорядкуванням усіх засобів музичної композиції (просторово-часового параметра, мелодико-гармонічної структури, динаміки, нюансування) розгортанню вербального ряду, в якому міститься головний поетичний сенсообраз. У Г. Свиридова мелодія – природна, мовна, народжена з сенсу та звучання слова: виконавець ніби співає й говорить одночасно, музика й слово єдині.

Список використаних джерел:

1. Аркадьев М. Лирическая вселенная Георгия Свиридова [Электронный ресурс]. *Израиль XXI* : Муз. журн. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Lirika.htm> (дата обращения: 28.03.2016). – Загл. с экрана.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. Сугай. Москва : Республика, 1994. 528 с.
3. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. 798 с.
4. Элик М. «Петербургские песни» Г. Свиридова. *Музыкальная жизнь*. 1970. № 23. С. 20–21.

Ганна Савельєва

ХОРОВИЙ ВСЕСВІТ ВІКТОРА МУЖЧИЛЯ

Метафора в назві доповіді передбачає міркування щодо неосяжності горизонтів світу сучасного українського композитора і надзвичайної складності досягнення цього простору. Віктор Степанович Мужчиль – один із найдивовижніших представників українського музичного мистецтва, його особистість зачудовує масштабом духовного багатства митця. Мова йде не тільки про суто музичні поняття композиторського комплексу, але і про моральні категорії його особистості.

Звернувшись до жанру хорової музики, йому вдалося стати предтечею, людиною, яка знаходячись у замкненому просторі, бути, як зараз говорять у «тренді» світових мистецьких течій. Композитор В. Мужчиль захоплений нескінченними можливостями хорового звуку та у кожній композиції знаходить нові способи їх презентації. Усі образні світи, до яких звертається композитор, завжди відкривають новий рівень художнього осмислення, стають новим викликом для хорового виконавця.

Головні теми, які підіймає Віктор Мужчиль – духовний пошук, молитва, звернення до Творця, філософські питання світобудови і соціуму, генеза людської свідомості, інтернаціональний дискурс, проростання національної свідомості та інші.

Глибинне знання національних культур та епох дозволяють В. Мужчилю створювати у своїх творах паралельні асоціативні рівні, символічний зміст яких композитор вказує у передмові до своїх творів – це робить його музичну мову комунікабельною. У хоровій музиці композитора багато містики, надприродного, оскільки кожний твір з'явився не як результат композиторської логіки, а був «почутим»

композитором ззовні. Про це Віктор Степанович розповідає у своїх інтерв'ю та у прямому спілкуванні. Саме у цьому плані потрібен реальний діалог з композитором, а він завжди охоче приймає спілкування з виконавцями та дослідниками, навіть дозволяючи їм дещо імпровізувати на задану ним тему.

В. Мужчиль є дипломованим вченим та методистом, його кандидатська дисертація, статті, посібник присвячені новітнім графічним та інструментальним технікам. Об'єктом його уваги стали нотна графіка, інструменти і їх структура під час звуковидобування, а предметом – нові можливості композиторської техніки [6].

Простір-Всесвіт безмежний, до простору не можливо наблизитись, можливо тільки спробувати зрозуміти певні його прояви. Проте, українські дослідники опановують його хорový Всесвіт, долаючи різні труднощі. Наукова парадигма нашого часу передбачає дослідження певного феномену з різних альтернативних позицій. Процес дослідження смислових координат хорової творчості В. Мужчиля припускає різні стартові точки та різні підходи – структурний, філософський, психологічний, комунікативний, виконавський, рефлексивний тощо.

По суті, першим дослідженням композиторського методу В. Мужчиля в жанрі хорової музики стали роботи Г. Полтавцевої, яка говорить про його творчість у рiчшш постмодерну та висуває визначення «фонематична техніка» (міжфонемна, міжскладова, звуко-літери), розглядаючи її як особливий семіотичний напрям. На основі аналізу його хорового методу вона створила методику і різнорівневу систему опанування сучасної музичної мови [7-9].

Дослідницька дистанція творчості В. Мужчиля продовжена роботами хорових виконавців і композиторів щодо осмислення його унікальної техніки. Н. Семененко розкриває метамовні дискурси фонематичної техніки В. Мужчиля [11]. У дослідженнях О. Батовської хорова музика композитора подається як зразок новітніх тенденцій у жанрі хорової музики а *carrella* – синтетизму, інноваційності виконавської презентації [1]. Роботи О. Заверухи розглядають концептуальну естетику та хорове письмо композитора [4]. Л. Варавкіна-Тарасова вивчає хорову творчість композитора за науково-духовним методом через призму анатомії звука на рівні сакральності [3]. Дослідження Д. Малого звернені до концептуального мислення композитора, а перформанс «*Perpetuum mobile*» для мішаного хору автор взяв за модель для визначення його рівнів у композиторському мистецтві [5]. Статті А. Поставної розкривають сторінки творчої біографії композитора [10]. Н. Белік-Золотарьова залучає хорову творчість В. Мужчиля до навчального курсу з української хорової літератури та вказує концептуальні рівні для аналітичної роботи хорового диригента [2]. Звісно, це не повний перелік досліджень композиторського простору В. Мужчиля, проте дає достатнє уявлення, що його хорова творчість стає також і плідним полем для наукового дискурсу.

Отже, ця мистецька універсальність та художній обсяг творчості дає повне підґрунтя говорити про Віктора Степановича Мужчиля як про митця, який є наповненим та здатен наповнити культурним змістом простір навколо себе, а його хорова творчість обіймає всі рівні мистецького Всесвіту.

Список використаних джерел:

1. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *carrella* (на прикладі «Прощай, ХХ век» и В. Мужчиля). *Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2016. Вип. 34. С. 20-29.

2. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова творчість а саррелла харківських композиторів: методичні рекомендації з хорової літератури (української). Для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування» / Харк. нац. унів. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2020. 24 с.
3. Варавкина-Тарасова Н. Символи Духа в хорової притче «Щедрик» Віктора Мужчиля. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 1 (20). С. 119–125.
4. Заверуха О. В. Мужчиль. «П'ятий вимір»: Авторські концепти та їх персоніфікація. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2012. №10. С. 110-115.
5. Малий Д. Н. “Perpetuum mobile” by V. Muzhchyl as an example of conceptualism in music at the beginning of XXI century [“Perpetuum mobile” В. Мужчиля як зразок концептуалізму в музиці початку XXI століття]. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. ж.* Київ : Міленіум, 2017. №4. С. 260-265.
6. Мужчиль Віктор Степанович. URL: <http://num.kharkiv.ua/person/102>.
7. Полтавцева Г. Б. Из эксперимента сольфеджио в ХССМШ. Инновации постмодерна в «Черном квадрате В. С. Мужчиля. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури*. Київ–Харків, 2004. С. 75-84.
8. Полтавцева Г. Б. Музыкальный постмодерн: состояние профессионального слуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 34-42.
9. Полтавцева Г. Б. As/соль, или трансгрессии музыкального слуха». *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : матеріали ювілей. наук.-практич. конф. Харків, 2004. С. 46–50.
10. Поставна А. К. Віктор Степанович Мужчиль Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини. Дніпропетровськ, 2002. С. 17-20.
11. Семененко Н. Від джерел сонорної поезії до сучасної фонематичної музики Віктора Мужчиля: вектори й модули. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75. С. 112-126.

Вікторія Михайлець

ВОКАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ: ПЛЮСИ ТА МІНУСИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Дистанційне навчання – це новий досвід роботи, що зайняв вагоме місце в освітньому середовищі з огляду на останні події. Питання дистанційної освіти сьогодні є особливо актуальним, оскільки елементи такої форми навчання впроваджуватимуться в українську систему освіти на постійній основі, навіть якщо навчальні заклади запрацюють у повноцінному режимі.

Огляд наукових та науково-методичних джерел доводить, що дистанційна форма навчання потребує певної кваліфікації викладача, коригування робочих програм щодо завдань та методів викладання. Крім того, аналізуючи переваги та недоліки онлайн роботи, можна сказати, що така форма доцільна для спеціальностей більш теоретичних ніж практичних, оскільки всі практики потребують формування навичок у спеціалізованих умовах. Це стосується і виховання співаків.

Чинники, які впливають на якість дистанційної вокальної освіти: якість інтернет з'єднання, техніка для передачі звуку та зображення, синхронізацію звуку/відео під час

занять, специфіка роботи з фонограмою, особливості особистісного спілкування, психологічні проблеми онлайн навчання.

Відомо, що індивідуальні практичні заняття вимагають створення специфічних умов для їх проведення. Наприклад, особливого психологічного й емоційного контакту між викладачем і студентом. Відсутність цього контакту, безумовно, змінює характер дистанційної форми навчання. Сьогодні ще жодні мультимедійні технології не можуть цього запропонувати, адже вміння встановлювати психологічний контакт вчителя зі студентами у процесі вокальної діяльності є одним із важливих комунікативних умінь [1, 58]. Крім того, вокальне виховання передбачає формування цілого ряду умінь і навичок, набутих в умовах, наближених до реальної практичної діяльності. Це і акустика того чи іншого приміщення, відчуття особливої психологічної атмосфери й енергетики присутності слухача, інші внутрішні та зовнішні чинники протягом уроку.

Позитивними моментами дистанційної форми навчання можна визначити для студентів: підвищення мотивації щодо власного пошуку необхідних відчуттів у технічних та виконавських прийомах, спонукання до самоорганізації, що підвищує творчий та інтелектуальний потенціал, активізує аналітичне мислення та вдосконалює навички володіння комп'ютером та різними інтернет-платформами. Зі сторони педагогів така форма навчання також вимагає універсальної підготовки та володіння сучасними інформаційними технологіями.

Дослідження групи сучасних викладачів співу щодо процесу та результатів дистанційного навчання довело, що недоліків даної форми більше, ніж переваг. Опитування студентів показало, що більше третини вважають онлайн навчання не ефективним, менше 20 % - ефективним, майже 48 % - ефективним в поєднанні з класичною формою навчання [4, 201].

Відсутність безпосередньо живого контакту зі студентом, наявність технічних складнощів проведення онлайн-уроків, відсутність належного технічного забезпечення та інтернет-зв'язку підтверджує, що дистанційна форма навчання для мистецьких закладів освіти, які здійснюють підготовку співаків різних виконавських напрямків, не є ефективним, а може існувати тільки як допоміжний і частковий засіб підвищення результативності професійної фахової підготовки.

Дистанційне навчання може широко застосовуватися як комбінований вид навчання, тобто зі збереженням класичних форм і методів навчання. Таким чином, з метою вдосконалення практичної складової частини виконавської діяльності можна говорити лише про часткове використання дистанційної форми навчання, тобто комбінованого навчання, де очні заняття чергуються з дистанційними.

Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. 208 с.
2. Зайцева Л. А. Использование информационных компьютерных технологий в учебном процессе и проблемы его методического обеспечения. *Интернет-журнал «Эйдос»*. 2006. 1 сентября. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2006/0901-5.htm>
3. Красовська Л.О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України*. 2016. № 53. С. 100-106
4. Лановенко-Мельник Н.В., Басовська С. Ю., Остапчук Л.О., Плакидюк О. Ю., Хохлан В.О. Особливості дистанційного навчання у вокально-педагогічній діяльності майбутнього

Лариса Ороновська, Софія Денисюк

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ДЕФІНІЦІЇ «ХОРОВА ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ»

Все частіше в сучасній художній культурі звертаються до театралізації, а зокрема, театралізації в хоровому виконавстві. Багато в чому це обґрунтовано спрямованістю до поєднання різних напрямків в мистецтві. Внаслідок чого розвиваються нові форми, стираються кордони академічно виділилися три пласти - фольклорний, академічний та розважально-побутовий. Сценічна репрезентативність та театралізація в хоровому виконавстві є невід’ємним атрибутом сучасної музичної культури.

Свій потенціал, в плані театралізації хоровий концерт, як – жанр, виявляє себе в секулярну добу, коли композитори починають створювати хорові твори для концертних презентацій, а диригенти – втручатися у виконавський процес на правах режисера. Отож, хоровий концерт, що будується на антифонному звучанні з темброво-просторовим звукоутворенням, є відкритим до візуально-пластичних ефектів. Як масштабний твір, він має мати наскрізну драматургічну дію-фабулу, яка потенційно передбачає – театралізацію.

Над дослідженням цієї проблеми працювали такі науковці як: Є. Ігнатенко, Г. Батичко, М. Рицарева, О. Тарасова, Г. Цмиг, Я. Кириленко та ін., але сучасний етап розвитку хорової театралізації (концерту зокрема) в Україні, у тому числі питання сценічної репрезентативності та хорової театралізації, у спеціальних роботах – не відображено.

Мета статті – проаналізувати та висвітлити історико-теоретичний аспект концепції розвитку хорової театралізації.

Історія взаємозв'язку хору і театру йде в глибину століть. Їх джерело - мистецтво давнини, що представляє собою синтез різних мистецтв, таких як ліцедейство, ряджені, маскування, ігри на музичних інструментах, спів, танці та ін. Взаємодію хору і театру можна виявити і в побутових обрядових дійствах, і в храмовому синтезі.

Під театралізацією розуміється, з одного боку, проникнення поза музичного початку, зрежисоване і яке одночасно містить акторську імпровізацію виконання хористів і інструменталістів, збагачення виконавської манери мімічними рухами, жестикуляцією, іншими пластичними елементами.

З іншого боку, в уявленні про театралізацію входить і музична складова: актуалізація незвичайних прийомів синтезу музики зі словом, яке звучить, прийомів тембрової диференціації і тембрової персоніфікації, застосування акустичних ефектів виконання, пов'язаних з просторовим переміщенням виконавців по сцені і залу для глядачів.

Ознаками хорової театралізації є:

- Ігрове протиставлення і нетрадиційну розстановку груп хору;
- Рух груп хору або солістів в просторі залу або сцен;
- Постановку різноманітних ансамблів і мізансцен;

- Встановлення контакту між виконавцями і глядачами, з допомогою залучення глядацької зали в художній простір співучасті. Завдяки цьому виникає емоційне збудження, яке об'єднує виконавців та глядачів;
- Використання звучання різних інструментів, окремих елементів реквізиту, світлового оформлення, костюмів [3, с. 200].

Поняття «театралізація» часто пов'язують з культурно-просвітницькою роботою. Її розуміють як «привнесення художніх елементів (музика, танець, драматична дія) в свято, організацію діяльності за законами театру», «складний творчий метод, який має глибоке соціально-психологічне обґрунтування і найближче стоїть до мистецтва театру» [1].

Вважається, що художньо організувати і зрежисувати можна і зміст заходу, і саму дію за допомогою використання всіх складових театрального мистецтва: слова, мізансцени, кольору, світла, музики, просторової композиції, художнього оформлення, шумів і діяльності учасників. При цьому театралізація може бути пов'язана з драматичною дією чи бути автономною, оскільки, на відміну від драматизації, вона спрямована не тільки на текстову структуру: постановку діалогів, створення драматичної напруги і конфліктів між персонажами, динаміку дії. Для неї необов'язкова присутність конфліктів, сценарію, системи ролей.

У загальному сенсі слова театралізувати подію або текст означає «інтерпретувати його сценічно з використанням сцени і актора, для того, щоб поставити ситуацію. Візуальний елемент сцени і постановка дискурсів суть ознаки театралізації» [2, с. 65-70].

Звернення до театралізації в сучасній художній культурі багато в чому обумовлено тенденцією міжвидового, а також між- та серед жанрового синтезу. У результаті розвиваються нові, синтетичні в своїх можливостях форми, стираються різкі межі у сферах виконавства, які академічно відокремилися. Серед багатьох інших прикладів синтетичних форм, можна говорити про привнесення театральних елементів в хорову музику, результатом якої стає хорова театралізація. В основі даного художнього явища лежить музично-театральне дійство, що є синтезом хорового співу, руху, драматичного і мовного вираження. Цей синтез спочатку закладений в народній співочій традиції творів й виконанні музичних творів. Для академічного хорового виконавства він не характерний.

Театральність в музичному мистецтві може проявлятися по-різному: в драматургічному розвитку, в музично-тембровій персоніфікації, а також зовнішнім чином – як рух виконавців по сцені, візуалізація музичного образу.

Зовнішня театралізація несе в собі не тільки візуальну модифікацію концерту, перетворюючи його в спектакль, а й відкриває нові шляхи акустичних прийомів з активізацією просторової складової дійства: рух виконавців по сцені тягне за собою звуковий рух, антифони, стереофонічні ефекти. Активний діалог різних мистецтв може вважатися повноцінним тільки в тому випадку, якщо в ньому будуть задіяні всі аспекти театралізації: ідейний, змістовний, виразний, ілюстративний, а також враховані зовнішні фактори (акустика, костюми, сценічне оформлення та ін.), що впливають на якість контакту «сцена-зал».

Театральність і театралізація у виконавській діяльності реалізуються через трактування художнього простору, сценографію, сценічний рух, розподіл ролевих функцій. Найважливішим фактом сучасності стає те, що в другій половині ХХ ст.

театральність проникає в далекі від театру області, наприклад в камерну хорову музику, породжуючи нове художнє явище – хоровий театр [1].

Театралізація у сфері хорової музики, сценічна адаптація несценічних музичних творів є специфічною рисою художньої культури нашого часу.

У сучасному хоровому мистецтві все частіше спостерігається відмова від традиційної для концертного виконання сценічної статичності і пошук нових форм освоєння простору. Хоровий театр, як синтез хорового співу та сценічного втілення музики, передбачає залучення не лише співацьких та акторських засобів, але й режисерську участь, адже у виразному комплексі хорового театру об'єднані спів та пластика, сценічний рух та хореографія, драматична майстерність, гра на різних інструментах, ігрові моменти, звукові та світлові ефекти, костюми чи окремі аксесуари, декорації та реквізит.

Хоровий театр відкриває можливості і для нових акустичних прийомів: сценічний рух виконавців обумовлює рух джерел звуку, стереофонічні, антифонні ефекти.

Хоровий театр, як театральна-концертна практика, володіє великим потенціалом комунікативних можливостей, адже нерідко допускає залучення слухача-глядача у процес виконання – відбувається його своєрідне перевтілення в активного учасника сценічного дійства [5, с. 59-60].

Розглянута у доповіді проблема теоретичних та історичних засад театралізації хорової музики свідчить про широке її обговорення не тільки у мистецтвознавчих, а і музично-педагогічних дослідженнях.

Встановлено, що театралізація у хоровому виконавстві (театралізація у хорових концертах) має вплив на глядача, дозволяє формувати естетичний смак, підвищувати загальнокультурний рівень у підростаючого покоління та їх батьків і, таким чином, виступає стимулом розвитку творчих здібностей, та духовності підростаючого покоління. Ми підтверджуємо думку про те, що хорова театралізація вимагає зміни основних принципів академічного хорового виконавства: його статичності, неподільності хорових партій, їхнього площинного розташування в сценічному просторі, необхідність диригентського управління виконанням. Навіть сцена в зв'язку з цим розглядається не просто як місце для розміщення хору, а як художній елемент.

Таким чином, театралізація є явищем яке активно розвивається у сучасному українському хоровому мистецтві. Його прояви різноманітні і залежать від творчих інтенцій композиторів і виконавців. Які звертаються до жанру хорового концерту як головного репрезентанта музично-театрального виду творчості. Усе це свідчить про актуальність і перспективність театралізації хорових творів у розвитку вітчизняного та світового мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Загвязинский В.И. Теория обучения: Современная интерпретация: учеб. пособие. М.: Академия, 2001. 192 с.
2. Іригіна С.О. Театральна педагогіка як мистецько-педагогічна проблема у системі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів-музикантів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2017. Вип. 157. Кропивницький : Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2017. С. 65-70.
3. Кириленко Я.О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика: монографія. Дніпро: ЛПРА, 2017. 216 с.

4. Овчинникова Т.К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2009. 21 с.
5. Тевосян А.Т. Немного о хоровом театре. Искусство в школе. 1998. № 5. С. 59–64.

Лариса Ороновська, Софія Кучера

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ У ТВОРАХ ВОКАЛЬНОЇ ФОРМАЦІЇ «ПКАРДІЙСЬКА ТЕРЦІЯ»

«Манера співу у хорі децю відрізняється від сольної, має певні специфічні особливості, пов'язані з тим, що кожна хорова партія має звучати як один голос, тобто ансамблювати, незалежно від сили звуку, індивідуального забарвлення голосу, специфічних окремих недоліків певного хориста»
(Є. В. Шуневич)

Історія співу за відсутності акомпанементу має істотну протяжність. Ця традиція була пов'язана з виконанням творів народного мистецтва, а пізніше стала невід'ємним атрибутом церковних богослужінь. Але з часом спів а cappella набув нових форм і став інструментом розвитку виконавської майстерності учасників хорових колективів.

У сучасній культурі акапельний спів є частиною таких музичних напрямів, як госпел (сучасний, міський, модерний), рок, джаз, поп-музика, фолк тощо. Таким чином, актуальність звернення до даної теми обумовлена важливістю співу а cappella в удосконаленні ансамблевості, яка, у свою чергу, відіграє важливу роль у становленні цілісності музичного колективу (це однаково справедливо як для хору, так і для групи естрадних виконавців).

Вокальному мистецтву та голосу як визнаному найдавнішому музичному інструменту присвячена низка праць різної спрямованості. Спів різниться за своїми характеристиками, оскільки може бути як сольним, хоровим, так і ансамблевим (груповим), а також як із акомпанементом, так і без нього. Останній різновид, починаючи з XVI ст., отримав назву співу без супроводу, або - а cappella. Історією виникнення та розвитку цього виду вокалу займається в тому числі В. М. Касян [2]. Власне, акапельне виконавство є предметом багатьох дослідницьких праць, наприклад, О. М. Батовської, яка вивчає, зокрема, проблеми строю в сучасній хоровій музиці а cappella [1].

Метою статті є виявлення особливостей ансамблевості та їх характеристика у музичному виконавстві а cappella.

Багатоголосні та одноголосні (або поліфонічні та монофонічні) співочі традиції представлені у світовій традиції приблизно рівномірно. Це не означає, що хорова поліфонія й монофонія однаково, але все-таки автентично, представлені на кожному континенті та в окремих регіонах. Тут має значення, швидше, важливість ансамблевого співу як явища, що впливає на культурогенез. «У хоровий спів повинні бути включені всі члени суспільства. Ця особливість вельми характерна для традиційних багатоголосних культур, де учасниками колективного співу є всі члени спільноти й де, відповідно, немає формальних слухачів взагалі» [3, с. 197].

Для багатьох представників багатоголосних культур тільки слухання якогось співу - є не природньою, оскільки необхідна ще й участь. Що стосується теоретичної сторони

цього питання, то тут не можна оминати поняття хорознавства. Це частина музикознавства, наука, що досліджує специфічні закономірності та закони хорového мистецтва й колективного виконавства, його особливості, що відрізняють його від інших видів музики, – це особливий тембр хорového унісону. Дана проблематика є актуальною не лише для хору – народного чи академічного, але й для естрадного колективу.

Колектив співаків, організований за законами ансамблю й ладу, виконує хоровий твір. Голоси співаків характеризуються вільним інтонуванням і багатими тембральними можливостями. Ансамблеве виконавство – це творчий процес відтворення музичного твору виконавськими засобами художньої інтерпретації. Специфічні якості такого виконання, що створюють особливий тембр, що відрізняє його від інших видів музичного мистецтва, називають елементами ансамблевого звучання (звучності) [2].

Уміння кожного вокаліста співати чисто забезпечує чисте інтонування всього ансамблю. Така здатність співаків гарантує лад колективу, в удосконаленні якого особливу роль відіграє акапельний спів. Принципове значення має також процес вибудовування унісону, тобто синхронізація спектральних складових. Ансамбль, таким чином, є всеосяжним елементом колективного музичного виконання та основним поняттям хорознавства. Саме поняття ансамблю можна трактувати як спільне, в усіх відношеннях узгоджене виконання твору, що вимагає неподільності та врівноваженості всіх елементів вокально-хорového виконання. Повертаючись до проблеми ансамблевості, відзначимо, що стрій можна ідентифікувати як вокальне інтонування у процесі, відповідно до, хорového або ж іншого виду групового співу. Необхідність акцентувати увагу на даному елементі обумовлена нетемперованою природою процесу співу де диригент кожного разу повинен «налаштовувати» хор, задаючи тон, вирізняють мелодійний і гармонійний лад викладу музичного твору.

У радянський період вокально-інструментальний жанр в Україні був дуже розповсюджений. Тому практично у кожній області працювали колективи, які були визнані поза межами нашої країни. У 1970-ті роки з'являються на великій сцені різні колективи: ВІА «Тайфун» (м. Кадіївка) під керівництвом Віктора Кофанова (водночас бас-гітарист і соліст), ВІА «Голоси Дружби» (Запоріжжя) під керівництвом Іллі Бенсмана. Напряму, у якому працювали ці вокально-інструментальні ансамблі, близький до американських рок-груп, наприклад «Гренд Фанк». Після розпаду ВІА «Голоси Дружби» в Запорізькій філармонії формується новий ВІА «Крила», його очолив той же І. Бенсман [1].

У Дніпропетровській філармонії організовується відразу кілька ансамблів - «На веселій Орбіті» та «Водограй» під керівництвом Олександра Шаповалова. У 1970-ті роки значний вплив на подальший розвиток мав колектив Харківської філармонії ВІА «Ритм», який очолював Олександр Авілов. З цим ансамблем протягом декількох років працювала Алла Пугачова. Саме «Ритм» брав участь у запису грамплатівок «Дзеркало душі», «Підіймись над суєтою», «Чи то це буде». Знаковою для колективу став запис музики та участь у зйомці кінофільму «Жінка, яка співає» [2]. Україна мала багаті традиції вокально-ансамблевого мистецтва. В Києві були зібрані найкращі колективи. Першим вокальним ансамблем був київський септет «Мрія», «Укр-концерт».

Керівник цього колективу – композитор, Ігор Поклад. На початку це був суто жіночий вокальний ансамбль, пізніше до його складу ввійшли відомі музиканти: Павло Жагун, Руслан Горобець, Тарас Петриненко, Микола Мозговий, Віктор Ілліненко,

Наталія Нурмухамедова. Репертуар колективу був цікавим і різноманітним, а твори витримані в джаз-роковому стилі. У 1974–1978 роках практично у всіх містах України з'являються ВІА, які відіграли значну роль у формування цього жанру: ВІА «Чарівні гітари», ВІА «Співаючі юнги», ВІА «Діалог», ВІА «Кримські чайки», «Кримські зорі», ВІА «Краяни», «Фрістайл», ВІА «Арніка», ВІА «Ватра», ВІА «Либідь», ВІА «Світязь», «Черемош», «Жива вода». На сучасному музичному горизонті з'явилося ще кілька вокальних ансамблів, які заслуговують на увагу, це, зокрема, «JazzeX», «Mansoun», «Дюк-Тайм» [2].

Одним із сучасних корифеїв ансамблевого співу *a cappella* - є вокальна формація «Пікардійська терція».

У перші роки Незалежності України (1992) у Львівському музичному училищі імені С. Людкевича був організований вокальний ансамбль, який виступав на концертах цього навчального закладу. Складова акапельної музики в Україні була майже незаповнена. Нова вокальна група з'явилась без супроводу, на чолі з художнім керівником, аранжувальником та солістом Володимиром Якимцем. Музиканти «Пікардійської терції» обрали правильний шлях розвитку свого колективу. Насамперед вони почали шукати оригінальне «обличчя», свій неповторний звук або співзвуччя. У репертуарі «Пікардійської терції», крім народних та сучасних пісень, є також і класичні твори минулих століть. Неординарною назвою свого гурту вони хотіли показати, що не є випадковими людьми на сцені: термін «пікардійська терція» ввів у 1970-х роках композитор А. Кос-Анатольський. Це мажорний акорд у кінці мінорного твору. Його активно використовував у своїй музиці також світовий класик, композитор-піаніст – Й. С. Бах.

Упродовж багатьох років «Пікардійська терція» з відпрацьованим до дрібниць творами співає у стилях – джазу, фольку, року, поп-музики, блюзу, класичних музичних творів, стилю-балади. Музиканти намагаються «формувати» образ кожної пісні, адже це вічні теми - любов та добро - завжди можна подати в новому опрацюванні. На сцені колектив завжди в класичних костюмах, це і є їх означенням - «інтелігентний формат».

До того ж основною «родзинкою» колективу «Пікардійська терція» - це спів народні пісні перед вимогливою публікою. Співаки виконують музичні імпровізації на теми автентичного гуцульського, лемківського та подільського фолку, виконавці намагаються приблизитися до джерел та надати їм нового й сучасного виду-звучання. Для найвищої оцінки ансамблевого виконавства існує унікальність творчості, несхожість ні на кого, власний репертуар.

Ансамблевість у колективі залежить не тільки від точного інтонування окремих ступенів та інтервалів, а й від багатьох інших умов, кожна з яких може справити рішучий вплив на якість ладу.

У сучасному сьогоднішньому можна виокремити експериментальні напрями у музиці, що використовують спів *a cappella*. Він вважається високопрофесійним і витонченим видом мистецтва. Таким чином, *a cappella* можна визначити як багатоголосий хоровий спів без супроводу музичних інструментів. Існує, зокрема, низка естрадних колективів, які зосереджують свою творчість саме на розвитку техніки співу *a cappella*.

Художня єдність виконання завжди обумовлена єдністю розуміння образного змісту твору всіма учасниками виконавського колективу і спільністю їх професійної майстерності. На відміну від хорового академічного звучання в вокальному ансамблі

використовуються дещо інші прийоми звукоутворення, тим самим формується новий інтонаційно-музичний образ.

Відтак, успішність вирішення проблеми ансамблевості виявляє продуктивність зусиль і ступінь професіоналізму як самого колективу, так і його керівника, або ж диригента. Це обумовлює підвищену увагу до даної проблематики серед дослідників і практиків сучасності. Наголошується, що процес роботи над удосконаленням ансамблевості та подолання проблем, пов'язаних із недостатньо технічним строем, має носити творчий характер. Надання такого характеру є однією із задач керівника колективу. Спів без супроводу, тобто *a cappella*, є необхідним для розвитку активного музичного слуху, який може бути інтонаційним, вокальним, гармонійним чи внутрішнім [2, с.67]. Виховання музичного слуху є одним із найважливіших факторів удосконалення ансамблевості.

На прикладі вокальної формації «Пікардійська терція» можна стверджувати, що у них існує унікальність виконавської творчості, несхожість ні на кого, власний репертуар. Отже, силами цих музикантів формувалися основи для створення та популяризації новітньої форми музичного виконавства в стилі *a cappella* - «вокальний ансамбль», «вокальна формація». Ця подія вже відбулася, вона утвердилася і продовжує свій розвиток у світовому мистецькому масштабі.

Список використаних джерел:

1. Воскресенский С. Киянов Б. Современные эстрадные ансамбли. М., 1996.
2. Касян В.М. Спів *a capella*: історія виникнення. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Київ, 2013. Вип. 28. С. 67–72.
3. Овчаренко Н. Основи вокальної методики: наук. - метод. посіб. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. 116 с.

Тамара Теслер

ЖАНР МЮЗИКЛУ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

Актуальність даної роботи полягає у розкритті жанрових особливостей мюзиклу. Основу складають матеріали про витоки мюзиклу, розвиток жанру в світі, Україні та стан жанру мюзиклу на сучасній театральній сцені.

Як вид музично-драматичного мистецтва мюзикл викликає підвищений інтерес. Отримавши поширення у багатьох країнах світу, в останні два десятиліття мюзикл значно зміцнив свої позиції і став одним із знакових явищ у музичній культурі. В даний час ми спостерігаємо безліч дискусій про майбутнє жанру, де обговорюються зв'язки мюзиклу з більш традиційними формами музично-драматичного мистецтва і види взаємодій між сформованими за багато десятиліття напрямками і школами в середині самого жанру.

Засновником мюзиклу можна вважати бродвейський музично-розважальний театр, який в перші роки ХХ століття пережив бурхливий період співіснування легких жанрів. На сусідніх сценах уживалися водевілі і бурлески, вар'єте, театри менестрелів, мюзик-холи, ревію. Але з утвердженням певних національних американських пріоритетів театр поступово починає виробляти сценічні форми, які відповідають потребам суспільства. Так сформувався мюзикл, що ввібрав в себе елементи кожного з вищевказаних жанрів, вдало підходив на роль оригінального американського сценічного продукту.

Каталізатором для майбутнього мюзиклу, тією самою необхідною краплею, яка витіснила його з ніши оперети і водевілів, позначивши як оригінальний сценічний жанр, став джаз. Саме джаз забезпечив такі необхідні елементи – нові ритми, гармонію, музичний інструментарій і танцювальну лексику.

Синтез видовищності, музики та драматургії – запорука успіху цього жанру у масової аудиторії. В мюзиклі одне з головних місць належить літературному матеріалу. Сюжетною основою мюзиклу здебільшого є видатні твори класичної та сучасної літератури.

Жанровий діапазон проблематики мюзиклу майже безмежний. Першоджерелами мюзиклу стали твори М. Шекспіра, М. Сервантеса, Ч. Діккенса, В. Гюґо, Б. Шоу, С. Шолом-Алейхема, Ф. Достоевського, В. Набокова, Є. Євтушенка, П. Зюскінда та багатьох інших.

Перша згадка про жанр мюзиклу зафіксована в Америці у другій половині ХІХ століття (1866 р.), він носив назву «Чорний посох». У той час мюзикл не мав ніякої цінності, він лише виконував розважальну функцію.

Наступна згадка про мюзикл припала на роки Першої Світової війни в Америці. В період з 20-х по 30-ті роки американська театральна сцена поповнилася новими композиторами, в творчості яких жанр мюзиклу починає набувати свій істинний характер та велику популярність. Ускладнюється ритмічна та пісенна основа творів, лібрето набувають сюжетності та яскравості, а майстерність акторів стає однією з основних вимог для виконання ролей в мюзиклі.

Серйозний інтерес до мюзиклів виник після Другої світової війни. «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Звуки музики» Р. Роджерса, «Цілуй мене, Кет» К. Портера, «Хелло, Доллі!» Дж. Хермана, «Кабаре» Дж. Кандери, «Загублений у зірках» К. Вейля і вершина мюзиклів 50-х – «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу за знаменитим «Пігмаліоном» Б. Шоу.

Розквіт сучасного мюзиклу пов'язаний, насамперед, з ім'ям композитора

Е. Ллойда-Уеббера – одного з найбільших майстрів за всю історію цього жанру. Такі твори, як «Ісус Христос – Суперзірка», «Евіта», «Кішки», «Привид Опер», «Жінка в білому» давно і міцно завоювали місце серед видатних явищ музичного мистецтва ХХ–ХХІ століття.

Мюзикли йдуть у всьому світі, і сьогодні цілком реально знайти їх на будь-який смак. Модними стали вистави, присвячені творчості відомих музикантів і груп: «Mamma Mia», написаний на музику гурту «ABBA», «The Times They Are A-Changin», створений за піснями Боба Ділана, «We Will Rock You», за мотивами пісень групи «Queen» і цей процес продовжується. У 1998 р. Європу підкорив французький мюзикл «Notre Dame de Paris», що став світовим хітом і занесений до книги рекордів Гіннеса як найбільш касовий за перший рік прокату.

Мюзикли в Україні суттєво відрізняються від американських музичними традиціями, драматургією, грою акторів й особливо комерційною складовою постановок. В американському мюзиклі головне, щоб шоу було видовищним та ефектним, а у вітчизняних мюзиклах перевага надається насиченому змісту, частіше із сумною історією та складною драматургією. Вітчизняні мюзикли у сучасних умовах це своєрідні комерційні проекти які, за частіше, не витримують і знімаються з прокатів через нерентабельність та невелику відвідуваність слухачам.

Багато дослідників у галузі музичного мистецтва вивчали жанр мюзиклу, його історію розвитку та перспективи. Вітчизняні науковці також із зацікавленістю приділяють увагу цьому жанру. Це А. В. Комлікова, Т. В. Полянський, С. Б. Манько, Н. П. Донченко, І. Є. Зайцева, М. Г. Татаренко, І. І. Палкіна, В. Г. Шпаківська.

Так в Україні була спроба створити подібний проект у 2003 р. Під час постановки мюзиклу «Екватор» українського композитора Олександра Злотника все намагалися робити за бродвейськими схемами. Однак постановка з величезним для нашої країни бюджетом завершилася вже через 2 місяці.

У 2004 р. був поставлений мюзикл С. Манько «Монах» на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М.В. Лисенка (ХАТОБу). Це була не комерційна постановка; в мюзиклі брали участь студенти Харківської державної академії культури: співаки-актори з кафедри естрадного співу, артисти балету з факультету хореографії. Музика була записана на електронному носіїві, а якісну апаратуру й світло орендували. Декорації підібрані з фондів ХАТОБу.

І зараз ми можемо впевнено стверджувати, що жанр мюзиклу зміг з гідністю витримати випробування часом і, дійшовши до наших днів, він впевнено продовжує утримувати свої позиції серед інших жанрів, користується попитом багатомільйонної аудиторії, залишаючись явищем яскравим та привабливим, знайшовши нові, сучасні шляхи розвитку.

Список використаних джерел:

1. Манько С.Б. Історія розвитку мюзиклу в першоджерелах та публікаціях. *Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті: зб. наук. пр. Вип.1.* Харків: Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв, 2014. С. 43-46.
2. Мюзикл «Notre Dame de Paris» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://razdel.net > theatres/ read/ 154>. – Дата доступу: 22.09.2016.
3. Полянський Т. В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* (редкол.: В. Д. Шульгіна, Ю. В. Романенкова, В. Я. Редя [та ін.]). Вип. 23. Київ: Міленіум, 2013. С. 122-127.
4. Сайт <http://musicals.ru/mus/notre.php>
5. Филатова Н. NotreDamedeParis - мюзикл, покоровий мир. М.: Искусство, 1992. 134 с.

Ярослав Аліксічук

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ КОЛЕДЖІВ У НАВЧАЛЬНОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Складовою частиною духовної культури особистості сучасного студента музичного коледжу виступає музична культура, у структурі якої значне місце належить вокально-інтонаційній культурі, яка сприяє формуванню кращих особистісних та професійних якостей і має велике значення на сучасному етапі освіти та виховання. Формування вокально-інтонаційної культури дуже актуальне, тому що дає змогу розвивати у студентів коледжу любов до співу, розуміння поетичного тексту пісні, передачі його голосом.

Значущість вокально-інтонаційної культури особистості полягає у тому, що в сучасному світі, насиченому комп'ютерними технологіями, знизився рівень інтересу до хорового мистецтва та власного співу, відходить у минуле і сімейний колективний спів,

який був вагомою ланкою на шляху формування духовності особистості. У даному контексті проблема формування вокально-інтонаційної культури є проблемою формування національних, духовних, гуманістичних цінностей, музично-художніх ідеалів тощо.

Актуальність даної проблематики полягає також у тому, що юнацький вік є періодом вибору професії, самоствердження. Саме в цьому віці у молодих людей відбувається активний інтелектуальний розвиток, а також становлення почуттєвої сфери, характеру, волі. Отже, саме коледж стає своєрідною лабораторією для студентів щодо цілеспрямованого, систематичного, поетапного формування вокально-інтонаційної культури. Студенти, у спеціально організованому освітньому процесі комплексного музично-хорового виховання, маючи орієнтиром обрану професію керівника хорового колективу, перебувають у активному процесі формування вокально-інтонаційної культури.

Проблема формування вокально-інтонаційної культури особистості була предметом наукових розвідок вчених Л. Дмитрієвої, Н. Лабунець, І. Таран; формування емоційної культури засобами вокально-хорової музики досліджувала Л. Сбітнева; розвиток здібностей особистості у процесі формування вокально-інтонаційної культури висвітлювалась у роботах Л. Абелян, Є. Алмазова, Т. Овчинникової, Г. Перештейльнас, В. Попова, В. Соколова, Г. Струве та ін.

Аналіз наукової літератури засвідчує той факт, що на сьогоднішній день ще не має цілісної, обґрунтованої та довершено розробленої педагогічної системи формування вокально-інтонаційної культури студентів музичних коледжів у навчальних хорових колективах. Отже, дана проблематика залишається актуальною.

Проаналізувавши історико-педагогічні дослідження, можна виокремити два основних підходи щодо окреслення теоретико-методологічних основ формування вокально-інтонаційної культури як складової частини музичної культури, а саме:

– природні здібності студентської молоді, які обов'язково потрібно враховувати, адже саме вони є основою формування вокально-інтонаційної культури;

– наступний підхід передбачає використання музичного мистецтва як засобу виховання особистості дітей та юнацтва.

Однією з головних проблем студентських хорів музичних коледжів є різна музична підготовка. Ще одним важливим питанням студентських хорів є недостатньо розвинений рівень музичних даних, у багатьох хористів-початківців відсутня елементарна координація слуху і голосу (здатність звуковисотної інтонації). Одним із важливих аспектів є те, що учасники навчальних хорових колективів коледжів культури і мистецтв мають різні музичні смаки і уподобання.

За таких умов необхідно створити підготовчу ланку, для створення повноцінного хорового колективу. Це – вокальний ансамбль. Саме розпочавши роботу в умовах невеликого вокального ансамблю формування співацьких вокально-інтонаційних умінь і навичок та вокально-інтонаційної культури у студентів здійснюватиметься максимально ефективно.

Важливим засобом формування вокально-інтонаційної культури студентської молоді є музичний образ, завдяки якому забезпечується ефективність процесу формування вокально-інтонаційної культури. Адже саме у кожному музичному образі різнобічно представлено інтонаційні почуттєві відтінки, які можуть бути віддзеркалені

під час виконання хорового твору. Л. Виготський вказував на те, що музичний образ дає студентам можливість одержувати велику кількість вражень під час занять [1]. В. Попов та В. Соколов зазначали, що коли відбувається «перенесення» хориста в образну сферу вокально-хорового твору, який вони виконують, внаслідок закону реальності почуттів виникають яскраві емоційні переживання [2].

У процесі роботи над музичним образом у студентів більш повно та оптимально активізується інтелектуальна, мотиваційна, емоційна, діяльнісна сфера, розвивається творчий потенціал тощо.

Визначимо умови для підвищення оптимізації процесу формування вокально-інтонаційних навичок у студентів:

- творча взаємодія усіх учасників репетиційного процесу на основі застосування методу «гнучких рішень». А саме, - вибір певної хорової справи відповідно до складу та рівня підготовки учасників;
- застосування творчої дискусії та тренінгових технологій;
- застосування диференційованого підходу до студентів-хористів стосовно вікового рівня та рівня розвитку музичних здібностей;
- формування у хористів-початківців інтересу до хорового мистецтва;
- формування вокально-інтонаційних умінь і навичок в умовах вокально-хорового ансамблю, як підготовчої, перехідної форми до навчального хору;
- формування емоційної реакції співчуття, співпереживання, виховання у них позитивного ставлення до хорового мистецтва як невід'ємної частини духовного розвитку особистості.

Основними засобами формування вокально-інтонаційної культури можна виділити: активізацію та розвиток музичного слуху, образного мислення, вокального інтонування студентів хорового відділення.

Отже, формування вокально-інтонаційної культури студентів музичного коледжу сприятиме не тільки становленню та розвитку професійних та виконавських компетентностей, а ще й розвитку внутрішнього світу, духовних та естетичних потреб, морально-естетичних почуттів, поглядів, переконань, формуванню ціннісних орієнтацій, потреби до опанування навичками співу, а також якісного підвищення рівня вокального інтонування. Стійкий інтерес до вокально-хорової діяльності стимулюватиме процес формування вокально-інтонаційних навичок та вокально-інтонаційної культури студентів коледжу.

Список використаних джерел:

1. Выготский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. Давыдова. Москва : Педагогика, 1991. 480 с.
2. Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / науч. ред. Ю. Д. Златковский. Минск : Изд. центр БГУ, 2005. 143 с.
3. Пігров К. К. Керування хором / заг. ред. О. З. Міньківського. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 202 с. : іл., ноти.
4. Пісенно-хорова творчість України: метод. вказівки для студ. диригентсько хорової спец. / уклад. О. К. Валахова; КДІК. Київ, 1993. 12 с.

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ КАНТАТИ Л. ГРАБОВСЬКОГО «TEMNERE MORTEM» НА ТЕКСТ Г. СКОВОРОДИ

Леонід Грабовський – український композитор, народився 1935 року в Києві. Один з найбільш значних і оригінальних творчих персон, що з’явилися в Східній Європі в другій половині ХХ століття. У 1960-х роках був одним з учасників групи київського музичного авангарду. Як явище стилю київський авангард був майже принципово неоднорідним. По суті він виявив стільки ж відмінних підходів до новаторства і до музики, скільки і було його учасників. Ставлення до творчого процесу Л. Грабовського було суто раціоналістичне засноване на складній математичній моделі, знайденого ним самим алгоритмом, який із послідовностей випадкових чисел утворює уже закономірний порядок музичних нот.

До знакових творів Л. Грабовського відноситься хорова кантата «Temnere Mortem» («Зневажати смерть»), написана в 1991-1992 рр. на латинські тексти Г. Сковороди – (в українському перекладі – «Про святу вечерю, або про вічність»). Композитор вважає її найкращим серед своїх творів, після Concerto Misterioso пам’яті Катерини Білокур.

Згідно усним коментарям композитора, зміст Temnere Mortem наближає слухача до розуміння метафізичного над текстового сенсу біблійних істин, високої містики, втаємниченої в релігійності, усвідомлення животворності Божественного світла. За Л. Грабовським, думки українського філософа-мислителя Г. Сковороди досягають самої серцевини християнського вчення і доносять сакральну ідею до розуму і серця тих, хто до нього звертається. Чому саме вербальною основою своєї кантати Л. Грабовський обрав латинські тексти Г. Сковороди? На це питання композитор відповів так: усі знають, що Г. Сковорода був мандрівним філософом, то пишучи приміром, «Байки Харківські» мислитель міг розплачуватись ними за свій нічліг по хатах простих селян їм цілком зрозумілими й повчальними віршами. А от свої найпотаємніші думки про Бога, світобудову, пізнання істини, він укривав для себе саме у латинських поемах.

Кантату «Temnere mortem» на латинські тексти Г. Сковороди для чотирьохголосного мішаного камерного хору а cappella було скомпоновано на основі метода алгоритмічної композиції із застосуванням випадкових чисел, яку композитор розробив у 1968-75 роках. Л. Грабовський побудував великий список полідіатонічних ланцюгових звукорядів на всю клавіатуру, а також склав величезний список ритмічних фігур трьох гатунків: від тріолей до ундецімолей, далі не пішов, бо й так їх набралось понад 2000. Музика кантати Л. Грабовського будується методом накладання вибудованої послідовності різноманітних уривків звукорядів, на так само вибудовану послідовність ритмічних фігур з безкінечною кількістю варіантів принципу їх добору.

У випадку «Temnere mortem», прагнучи до деякого уподібнення ритму до середньовічної монодії, композитор обмежився лише септолями із різноманітно залігованими їх складниками. – «В інших моїх творах ритміка буває набагато складнішою та різноманітнішою». – (з інтерв’ю із композитором). При написанні кантати «Temnere mortem» композитор ще не мав жодного комп’ютера, а всі операції робив на папері в клітинку різнокольоровими кульковими ручками та олівцем. Випадкові числа одержував найпримітивнішим способом – або тасуючи 52 карти, або

використовуючи невеликий список випадкових чисел з однієї математичної книжки, яку йому подарували. Між тим до комп'ютеризації всього процесу написання Л. Грабовським музики він мусив чекати ще довгих 18 років, доки знайшовся один чоловік, що вхопив суть його процедур і вказав шлях до вирішення проблеми (шлях комп'ютеризації).

На даний час пройшло усього 6 років, відколи Л. Грабовський повністю дістав до своїх рук знаряддя для швидкого здійснення композиційних процесів і повернувся до активної творчості.

Розмірковуючи стосовно висотної структури Л. Грабовський розповів, що йшов на великий ризик, бо вся вона у хорівій кантаті «Temnere mortem» побудована ось яким чином: з усіх 104 (на той час) звукорядів довжиною 49 нот кожен, він обирав за номерами випадкових чисел кілька розрізнених нот (5, 4 або 3, аби урізноманітнювавши склад від частини до частини) і не робив з ними нічого більше, крім як перегруповував і транспонував їх на ту чи іншу кількість октав, якщо виникала потреба в цьому в залежності від регістрів голосів. Тобто здійснився парадокс – з випадкових і незмінних нот (де ля=ля, сі=сі тощо) вийшла осмислена музика. – Так що цей ризик виправдався у такий начебто немислимий спосіб – і то було для Л. Грабовського найбільшою втіхою від вдалого експеримента.

Кантата «Temnere Mortem» є яскравим прикладом втілення релігійного «єго» кризь призму нової концепції ХХ ст. – сонорістичної музики. Як цитує Л. Грабовський слова Тадеуша Зелінські кантата «Temnere Mortem» - «прийшла через розпад тональності, емансипацію дисонансу, вичленення кластерів, заперечення поняття гармонії» (за відомим висловом В. Сильвестрова, «кластери – це море, в якому потонули всі інтервали») [1, с. 42]. «Temnere Mortem» в українському літературному, філософському, музичному дискурсі є еталоном вишуканості, тембрального різноманіття, фактурної прозористі. Все це свідчить про безсмертя Г. Сковороди, його філософії просвітництва саме у музичному світі сучасності, його символізму музичної чистоти, гармонії і інтелекту!

Список використаних джерел:

1. Грабовський Л. Мій метод. Технологія формування техніки й естетики / Леонід Грабовський // Критика. 2010. Число 3 - 4. С. 39 – 43.

Анна Вишневецька

ОБРАЗНИЙ СВІТ ХОРОВИХ МІНІАТЮР СЕРГІЯ ПЛЄШАКА

Сергій Плєшак – сучасний російський композитор, хорівій диригент, представник петербурзької хорівій школи (учень видатної професорки Кудрявцевої Є. П.). Будучи широко відомим у колах Петербурга, Сергій Плєшак активно працює у різноманітних жанрах: театральна (опери, мюзикли, балети), камерна та оркестрова музика. Хорівій сфера є вагомим пластом творчості композитора (доробок митця налічує десятки творів для дитячого, жіночого, мішаного хорівій).

Музика для дітей особливо цікава для композиторського мислення С. Плєшака. Жанрива панорама дитячих творів митця – розмаїта та оригінальна. Це – кантати, хорівій мініатюри (на тексти сучасних російських поетів, а також самого автора), велика кількість циклів дитячих пісень, оригінальний жанр «співоча симфонія», сюїта.

Образний світ хорових творів для дітей С. Плешака – яскравий світ казок, фантастики, що втілений у музиці за допомогою звукозображальних прийомів, залучення рухів, різноманітних інструментів.

Твори для жіночого хору Сергія Плешака – яскрава сторінка його творчості. Вони вражають багатогранністю образної палітри, адже в цій сфері композитор звертається до глибин духовної музики (духовний концерт *«Плач Богородиці»*, *«Херувимская песнь»*, *«Месса»*, концерт-мотет на тексти крилатих латинських висловів *“Quid est veritas (Что есть истина?)”*). Великий образний пласт складають хорові мініатюри на слова Й. Бродського (*«Волхвы забудут адрес твой»*, *«В холодную пору»*), О. Благініної, Г. Поженяна та інших сучасних поетів.

Детальніше розглянемо образний світ деяких хорових мініатюр для жіночого хору С. Плешака у супроводі фортепіано.

Хор *«В холодную пору»* написаний на вірш Й. Бродського *«Рождественская звезда»*. Звернення до складної поетики російського символіста апріорі зводить музичний твір до філософських роздумів на тему життя та смерті, місця людини у Всесвіті. Однак біблійний сюжет про народження Христа в інтепретації Бродського створює нову образність та символіку – духовне відродження людства через появу Спасителя. Поет оригінально втілює даний задум – через нестандартність рими, відвертість поетичних формулювань, експресивність висловів. Музика Сергія Плешака додає нові смислообрази поетичній канві. Хорова мініатюра виконана в емоційно-драматичному ключі. На це вказують такі фактори, як схвильований темп, тріольна ритмічна організація протягом всього твору, надзвичайна мелодичність тематизму, виразність фразування, гнучкість динамічних хвиль, велика кількість кульмінацій для виокремлення важливих смислових точок (*«Младенец родился в пещере, чтоб мир спасти»*, *«Это был взгляд Отца»*).

Хорова мініатюра *«Улетели журавли»* на текст О. Благініної – лірико-сентиментальна замальовка. Відліт журавлів констатує про закінчення теплої пори та прихід холодної зими. Композиторське бачення цього сентиментального образу настільки глибоке, проникливе, що перед слухачами виникає яскрава картинка прощання з теплом та журавлями, як з чимось дійсно душевно близьким, що більше не повториться. Слухаючи щемливі інтонації хорового мелосу (зокрема, висхідні стрибки на квінту), виразну гармонію (акорди з затриманням, септакорди, домінанта з секстою), мінорний лад, неможливо не проникнутися печальним образом. В хоровій мініатюрі композитор традиційно використовує звукозображальні прийоми. Так, партія супроводу імітує помаху крил журавлів остинатним рухом восьмими. А в заключному розділі твору застосовується прийом по типу алеаторики – хорова різноголосся з багаторазовим повторенням слова *«улетают...»* на затихаючій динаміці задля створення ефекту віддалення.

Отже, зазначимо, що глибинність та правдивість хорової музики Сергія Плешака безумовно торкає слухачів. Це підтверджує широка популярність його творів серед хорових колективів як України, так і зарубіжжя.

Список використаних джерел:

1. Барабаш О.С. Проблема взаимодействия поэтического и музыкального текстов в хоровом произведении (к вопросу о методологии анализа). URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29715 (дата звернення: 19.10.21)

2. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 126-133. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2013_5_15 (дата звернення: 20.10.21)
3. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
4. Юбилей на сцене. Композитор Сергей Плешак – о музыке для детей и опере «Мальчишки. URL : <https://news.myseldon.com/ru/news/index/225515565> (дата звернення: 20.10.21).

Катерина Овчарук

«СТРАННОЕ РОЖДЕСТВО ВИДЕВШЕ» ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА ТА СУЧАСНІ ЛІТУРГІЙНІ ТРАДИЦІЇ (виконавський аспект)

Давньоруська співоча традиція є глибинною основою творчості Г. Свиридова і органічною складовою музичної мови композитора. «Давньоруський мелос втілюється в творчості Георгія Свиридова у природну авторську інтонацію»⁵ [2, с. 31]. Духовну творчість Г. Свиридова, на думку О. Федулової, можна умовно віднести до паралітургічної творчості, в якій конкретний канонічний текст перестає бути приналежністю певного жанру, умов виконання, складу виконавців та підпорядковується *над-ідеї* композитора створити твір світський за формою, але глибоко національно-релігійний по духу [6].

«Странное Рождество видеvше» – третій духовний цикл «Піснеспівів і молитов» Г. Свиридова, містить десять хорів, об'єднаних темою покаяння, молитви і почуттям єднання з Богом. Композиційно цей цикл пов'язаний з жанром духовного концерту. Над циклом «Піснеспівів і молитви» композитор працював останні 10 років життя. Цей твір став своєрідним його «духовним музичним» заповітом. Монументальна хорова композиція розділена на 5 тематичних частин і складається з 26 творів на теми Священного Писання і слова богослужбових текстів.

Музика «Піснеспівів і молитов» за визначенням О. Белоненко «світська за формою, і духовна – за змістом. І навіть не взагалі духовна, а православна за своїм духом» [1, с. 38].

Твір «Піснеспівів і молитви» є унікальним за своїм жанром, унікальним за своїми масштабами, височини, чистоті і моці духовного наповнення. «Піснеспівів і молитви» – це хорівий *над-цикл*, пронизаний єдиною стилістикою і єдиною тематикою, для якого, як і для православного богослужіння, характерна багаторівнева ієрархічна вибудовуваність.

Г. Свиридов створює особливий духовно-звуковий світ, народжений на перехресті давньоруської богослужбової співочої традиції і сучасних принципів музичного мислення. Музичні засоби твору найширші – автор використовує ансамблі, соло, двохорність, антифонні зіставлення чоловічих і жіночих хорів, величезні поділи всередині кожної партії, поліпластовість, багату гармонійну мову, найрізноманітніші ритмічні форми. Цикл може служити «енциклопедією» по частині використання тембральних барв хору. У той же час, музика циклу слідує традиції церковної музики і

⁵ Тут і далі переклад з російської наш. - К. О.

своїм корінням сягає прадавніх піснеспівів.

У стильовому розумінні хоровий цикл «Странное Рождество видевше» – твір, в якому панує високоурочистий дух православного богослужіння. Разом з тим, (як і в цілому – у над-циклі «Піснеспіви і молитви») слід особливо виділити стильовий синтез канонічних співочих традицій російської православної церкви і традицій, що сформувалися у західноєвропейській академічній хоровій музиці у професійній композиторській творчості. До останніх, зокрема, відносяться трактування Г. Свиридовим форми, динамічних, темпових контрастів, нюансування, використання широкого загального діапазону хору і окремих партій, високої вокальної теситури в верхніх голосах, що відрізняє його музику від православних піснеспівів, обіходного співу (і ускладнює її виконання в храмах, навіть якщо це було б можливо).

На основі аналізу ладогармонічних, фактурних, інтонаційно-тематичних особливостей хорової мови, особливостей тембральної драматургії хорового мислення композитора, які одночасно є і засобами вокально-хорової виконавської виразності, визначається стильова своєрідність хорової музики Г. Свиридова. Для нас це особливо важливо, бо вищеназвані засоби виконавської виразності найбільш повно відображають авторську індивідуальну позицію композитора.

«Співоча гармонія» твору «Странное Рождество видевше» відображається в хоральній фактурі. Взаємодія мелодійної і гармонійної мови виражається в домінуванні хоральної фактури: акорди рухаються в одному ритмі для всіх голосів. Все в цілому утворює надзвичайно мелодійну, природно звучну хорову фактуру, з тонким домінуванням мелодії у верхніх голосах. Композитор застосовує і одноголосну, монодичну фактуру (використання унісонів), що народжує асоціації з давньоруської архаїкою знаменного співу. Інтонаційно вивірена акордова вертикаль у поєднанні зі підголосковою структурою, яка проявляється на основі мелодійних зв'язків всередині хорових партій – і становить індивідуальний стиль Г. Свиридова.

З одного боку, багатоголоса акордова фактура не повинна заглушати провідну мелодію, з іншого – зобов'язана проявляти самостійність, тому що сама є «співочою гармонією» і мелодійною фактурою, яка звучить. Це одно з найскладніших виконавських завдань, яке стоїть перед хоровим колективом, тому що воно найбільш точно відображає виконавську стилістику Г. Свиридова: добиватися в хорової звучності такого балансу. (Тому твори Г. Свиридова вимагають хорового колективу з хорошими густими низами і легкими та м'якими першими голосами).

Г. Свиридов досягає великої різноманітності в щільності звучання, комбінуючи досконалі консонанси з недосконалими, що вказує на прекрасне чуття інтервалів і знання природи хорової звучності. Композитор змінює гармонійну насиченість хору, вільно чергуючи різні за складністю акорди і інтервали: прозора фактура поступово насичується ефектним і яскравим семиголоссям, восьмиголоссям, але особливо, коли звучать *divisi* на шістнадцять (!!!) голосів партії. Ця змінність відбивається на хорової фактурі і проявляється в ній по-різному: то у вигляді непомітного і плавного коливання між чотирьох- і семиголоссям; то у вигляді розкішного різкого барвисто-тембрового і фактурного контрасту. Ідея широти простору, його неосяжності виражена в організації хорової фактури. Слід особливо підкреслити свиридівські *педали*: соліруючі голоси «парять» на тлі хорових педалей, які виникають природно, надзвичайно просто, музика триває, «немов зачепившись за один звук» [4, с. 17].

Дуже цікаві міркування Г. Свиридова про асоціації з іконописом: «Акомпанемент може бути побудований на одній гармонії <...>. Це як єдиний фон, тобто одного кольору, наприклад, золотого – в старих іконах. На такому тлі має бути намальовано обличчя сильної виразності або, ще краще Божественний лик. У музиці – це мелодія, символ душі Божественної або Людської, подібно до того, як лице є символ душі» [2, с. 35]. Мелодика головної теми хору ««Странное Рождество видевшее»» відповідає міркуванням композитора. Про це пише і Т. Владишевська: «Православні ікони і співи – це богослов'я у барвах і звуках, де слово, образ і звук об'єднуються, щоб висловити глибоко духовні поняття» [3, с. 35].

Якщо говорити про особливості тембрової драматургії, то слід відзначити «драматургію тиші», властиву піснеспівам Г. Свиридова, що розкривається як начало та як підсумок молитви. І. Бровина пов'язує такий ефект з загостреною увагою до слова, композитор шукає інтонацію, яка могла б передати символічну природу слова. Дослідниця наводить думку композитора: «Подібно до того, як прості слова знаходять значення символів, так і прості звуки повинні передати символічне» [2, с. 32]. Мова в даному випадку йде про продовження останнього звуку (акорду) фрази, звучання якого виходить за межі одного такту, переходячи потім в післязвуччя, у тишу паузи як справжню першооснову музики. Композитор використовує цей прийом на протязі всього твору після закінчення строфи молитви, як осмислення молитовного слова: «Музика беззвуччя – пауза – складовий елемент музики. Беззвуччя тут не пустота, а музичний елемент світу як якась генеральна пауза між звуками в музичному творі» [5, с. 25].

Одночасно з ефектом беззвуччя Г. Свиридов використовує в певних місцях продовження останнього звуку (акорду) фрази – післязвуччя – з динамічним посиленням хорової звучності. Такі прийоми відіграють велику роль в загальному процесі формоутворення і допомагають зрозуміти творчі установки Г. Свиридова: – «здивування» – тихе, таємниче, – «потрясіння» – екстатична кульмінація піснеспіву, – «раптова тиша» – після потрясіння. Така катарсична музична драматургія є характерною рисою духовної музики композитора в цілому [2, с. 35-36].

Дивовижна звукова барвистість твору «Странное Рождество видевшее» досягається і гармонійними засобами, і різноманітністю темброво-регістрових поєднань. Г. Свиридов вільно розпоряджається усіма видами вокально-хорового письма, приділяючи особливу увагу контрастним зіставленням регістрів, фактур, використовуючи прийом відкритого звучання з засурдиненим, приглушеним. Композитор явно любить м'які, грудні регістри, де музика звучить тихо і вільно. Тому так вражають кульмінаційні моменти, які падають на найміцніші в вокальному відношенні ноти, які не потребують спеціального форсування звучання. Музика співається легко і вільно на ланцюговому диханні, у всьому проявляється відмінне знання вокально-хорової природи. Музика звучить проникливо, безпосередньо, слухаючи її, мимоволі ріднився з образом, його переживаннями.

Таким чином, духовні хори Г. Свиридова відображають найважливіші властивості сучасного музичного мислення: підвищена увага до сонорної сторони хорової музики, сучасне трактування хорової звучності, застосування нових звукових образів з традиційними канонами хорової естетики; неканонічне, вільне, індивідуальне прочитання молитовних текстів («Піснеспіви і молитви» не призначені для церковної служби), драматична напруженість переживання.

В цілому, можна прийти до висновку, що специфіка композиторського стилю духовної музики Г. Свиридова визначається з'єднанням традицій богослужбового співу, сучасних стилістичних тенденцій та індивідуального авторського почерку. Георгій Свиридов веде своєрідний діалог як з культурною традицією першоджерела, так і діалог з сучасним культурним контекстом, в якому різні стародавні літургійні традиції сплітаються з найсучаснішою музичною мовою, що відкриває безліч нових шляхів для їх взаємного збагачення.

Список використаних джерел:

1. Белоненко А. С. Хоровая «Теодицея» Свиридова. Вст. стаття к XXI тому ПСС Г. В. Свиридова. М., 2001. С. I-XLV.
2. Бровина И. Георгий Свиридов: хоровой цикл «Песнопения и молитвы». *Жизнь религии в музыке*. Сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Изд-во «Сударыня», 2006. С. 54-65.
3. Владышевская Т. Рождество Христово в древнерусской иконописи и песнопениях. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 35-43.
4. Коловский О. Пять хором без сопровождения Г. Свиридова. *Хоровое искусство*. Сборник статей [ред.-сост. А. В. Михайлов, К. О. Ольхов, Н. В. Романовский]. Л.: Музыка, 1971. Вып. 2. С. 16-29.
5. Свиридов Г. Из разных записей. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 20-30.
6. Федулова Е. Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова: автореф. дис.... кандидата искусств.; Екатеринбург, 2010. URL: <http://www.dissercat.com/content/>

Олена Яструб

ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ ДУХОВНОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА: «КАМО ПОЙДУ ОТ ЛИЦЯ ТВОЄГО»

Інтерес до духовної спадщини Миколи Лисенка, одного з фундаторів української музичної культури початку ХХ століття, зумовлений настановою на системне визначення результатів музикознавчого вивчення цього вагомого доробку композитора. Встановивши історичну роль М. Лисенка як фундатора національної української музичної мови, як результат спадкоємності щодо композиторської спадщини митця, підтверджує творчість наступних поколінь української композиторської школи, які наслідували його методи роботи з церковним матеріалом та інші принципи мистецького прояву єдності духовного та світського в музичній творчості. Мета даної розвідки – визначити втілення жанру духовного концерту в творчості М. Лисенка на прикладі хорового концерту М. Лисенка «Камо пойду от лица Твоего».

«Камо пойду от лица Твоего» (138: 7-10 псалмів Давида) – це оригінальний духовно-музичний твір композитора, написаний у циклічній формі для мішаного складу хору *a cappella*. Твір написаний для похорону композитора, який був справді виконаний вперше саме тоді – восени 1912 року.

Хоровий концерт «Камо пойду от лица Твоего» також відомий з фортепіанним супроводом⁶. У даній редакції, на думку дослідників, «<...> інструментальна партія не має самостійного значення і становить просте любування хору. Крім того, тут відсутні

⁶ Є відомості про написання твору у 1907 році для мішаного хору у супроводі фортепіано.

звичайні для Лисенка фортепіанний вступ та інтермедії. Як видно, композитор дбав про підтримку хору в процесі вивчення музики (як це він часто робив у хорових розкладах народних пісень), бо твір добре звучить у «чистому» акапельному вигляді» [1, с. 159]. В цьому творі композитор розкрив сповідь своєї душі: від каяття до надії на прощення.

Дослідники називають «Камо поїду от лица Твоего» кращим духовним хором видатного композитора. «Тут використано церковно-слов'янські слова з вкрапленнями українізмів» [1, с. 212]. Твір є розгорнутим за формою. За Л. Архімович, він «...складається з кількох вільно трактованих епізодів. Ця властивість (поряд зі зіставленням різних темпових визначень) свідчить, що автор прагнув зануритись в чисто духовну сутність тексту, відтворити його психологічно-філософські градації. Особливо приваблює в хорі тонке ліричне нюансування» [1, с. 212].

Композиційна форма твору є тричастинною. Тема першого розділу (А) на словах «*Камо поїду от лица Твоего, Господи?*» сприймається як звернення людини до Творця (за семантикою Богоспілкування).

Спостерігаємо багатство і різноманітність прочитання канонічного тексту музично-ритмічними знаками, що набувають семантичного значення формул композиторського письма, багато в чому подібного до кантового викладу.

Другий розділ (В) на словах «*Аще сниду во ад, Ти тамо еси!*» підкреслюється характером *Pesante*, з секундовим нисхідним рухом донизу, як образ краху.

Sostenuto третього розділу (С) є носієм змістовно-релігійного художнього образу як вияв спокою та смирення перед Господом: «*І наставить мя десниця Твоя!*» (*l'istesso religioso*). Як підкреслив М. Юрченко, такий молитовний дух «закодовано в старовинних українських ірмологіонах» [3, с. 4].

На підставі здійсненого аналізу можемо констатувати, що архетипічні мовні знаки хорового концерту М. Лисенка «Камо поїду от лица Твоего» узагальнено в жанрово-інтонаційних типах мелосу, ритміки та фактури. В аналізованому творі, що є прикладом пізнього стилю хорової духовної спадщини митця, втілено той трепетний релігійний дух пісень українського народу, що вирізняється молитовними інтонаціями та щирістю. М. Лисенко наслідує *дух та стиль* народно-національного мислення, увиразнюючи найсуттєвіші прикметні ознаки української картини світу.

Список використаних джерел:

1. Архімович Л. Б., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. К. : Україна, 1992. 255 с.
2. Іванова Ю. М. Композиторська інтерпретація псалма 138 «Камо поїду от лица Твоего» у творчості Вік. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького. Культура України. Випуск 63. 2019. С. 87–98.
3. Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори. Релігійні твори для мішаного хору [Ноти] / Микола Лисенко. К, 1993. С. 3–5.

Олександр Віла-Боцман

СУЧАСНА ХОРОВА ЗВУЧНІСТЬ ТА ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ПРАКТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Найкращі зразки композиторського письма знаменитих майстрів усіх часів завжди висувають перед хоровим диригентом та артистами хору низку професійних завдань, таких як: глибоке розуміння твору, відмінний слух і пам'ять, певний рівень диригентської та вокальної техніки, належний загальний культурний рівень, вміння проникнути до драматургії твору, до істинного темпу, динаміки, знання принципів

інтонування, різноманітних образних звукових ефектів, тощо. Беручи до уваги те, що, слухач і сучасна музична сцена кожного року посилюють вимоги щодо якості та глибини емоційних вражень від виконання, можна стверджувати, що сьогодні процес еволюційного оновлення хорового мистецтва стосується не тільки зовнішніх елементів, як театралізація, сценічний рух і ефекти, а й глибинних, як сутність, значущість та сприйняття слухачем хорового співу взагалі, вокального звуку, як втілення художніх образів, принципів побудови хорового «інструменту».

Виховання диригента-хормейстера – багатосторонній тривалий процес. Найважливішою якістю диригента-хормейстера, діючого у сучасній Україні, є глибоке теоретичне і художнє змістовне знання національних хорових традицій, історичних стилів, композиторських шкіл, музично-мовних діалектів. Протягом періоду навчання в музичних училищах і вишах студентам, крім занять з диригування і хорового класу, пропонується коло теоретичних хорових дисциплін, таких як хорознавство, хорове сольфеджіо, хорова література, хорове аранжування, методика викладання хорових дисциплін. Кожен з цих предметів оснащає майбутніх фахівців знаннями, необхідними для подальшого вдосконалення, допомагає багатогранно і повно розкрити їх творчий потенціал, розширює кругозір.

Розглянемо сучасну роль деяких практичних дисциплін хорового циклу. Однією з головних умов правильного виховання хорового диригента є планомірний зв'язок теорії хорової справи з практикою управління хором. Саме найтісніша інтеграція дисциплін хорового циклу з хоровим класом, підпорядкованість всього навчального процесу завданням та потребам студентського колективу є ключовим фактором успішності та результативності творчої хорової школи. У колі спеціальних дисциплін також особливе місце посідають предмети «Хорознавство» та «Хорове сольфеджіо», метою яких завжди було теоретичне та практичне опанування студентами наступних принципів, що є основою хорової звучності:

1. Чиста співацька інтонація у сукупності з бездоганим ансамблем та культурою звуку, сформованого на правильному диханні, є фундаментом художньо досконалого виконання вокально-хорових творів.
2. Хоровий стрій формується правильним інтонуванням ступенів ладу, інтервалів між ними та акордів, які вони утворюють. Саме розвиток почуття ладу, ладових тяжінь та, відповідно до них, виховання чистоти інтонування К. Пігров ставить за основу в своєму підручнику «Сольфеджіо» та, в цілому, в методиці виховання хормейстерів (див. докладніше [4; 5; 6]).
3. Горизонтальний стрій хору – це, в першу чергу, вміння виконувати низки секунд, великих та малих, бо поступовий рух – це основа мелодії. Звідси особлива увага до вивчення студентами тетраходів та ладів, співу гам.
4. Інтонування мелодії є немислимим без гармонічного оточення. Повноцінне формування музичного слуху здійснюється завдяки поєднанню мелодії з гармонічною вертикаллю.

Враховуючи різноманітність хорової музики ХХ-ХХІ століть, відзначаємо, що робота над ладо-мелодичним слухом займає одну з провідних позицій у підготовці професіональних хорових диригентів, але з певними застереженнями:

1. Навчальний матеріал з сольфеджіо, хорознавства та методики роботи з хором для студентів диригентсько-хорових відділень має базуватися на актуальному музичному матеріалі, що потребує постійного оновлення курсу дисциплін.
2. Комплексну роботу зі студентами слід будувати за принципом «від практики через теоретичне осмислення знову до практики», критично ставлячись до нових навчальних методик, що, незважаючи на новизну і креативність, нерідко фіксують увагу студентів на процесі замість кінцевого результату – виконавської досконалості.
3. У роботі доцільно використовувати сучасні технічні досягнення, зокрема різноманітні за жанрами аудіо- та відеозаписи для ілюстрування навчального матеріалу, аналізу творів та музичних диктантів на заняттях з сольфеджіо, комп'ютерну техніку для аранжування тощо.

На жаль, інший аспект, що має безпосередній вплив на хорову звучність, розвиток вокальної майстерності майбутніх хормейстерів, в системі сучасної диригентсько-хорової освіти все ще не носить стабільного, ґрунтовного характеру, що протирічить сучасним вимогам до особистості хорового диригента і є негативним моментом в придбанні професії. Однак, недостатня увага до вивчення вокального мистецтва, майстерності, методики постановки голосу і вокальної роботи з хором внесла в даний час дисбаланс в спеціальній підготовці хормейстерів. Це приводить до ситуації, коли хоровий диригент змушений вдосконалювати свої знання та вміння в цій найважливішій галузі після закінчення вишу або училища.

Зазначимо, що диригент-хормейстер отримує свої вокально-слухові уявлення в процесі занурення в хорове звучання, яке в основі своїй є вокальним; хорова диригентська техніка зароджується і базується на основі тієї вокальної техніки, якої хормейстер дотримується в процесі роботи з колективом. Наприклад, техніка ауфтакту будується, враховуючи особливості співацького дихання, амплітуда жесту змінюється залежно від динаміки, характер точки відображає різні типи звукової атаки, а також відповідає за дикцію та артикуляцію, міждолевий ауфтакт змінює свою якість у залежності від вокального звуковедення, глибина диригентської вертикалі впливає на звукову опору та глибину звучання, форма диригентської кисті виражає звукове наповнення та особливості звукоутворення. Цей ряд можна продовжити. Таким чином, на базі академічного хорового співу за роки еволюції хорових шкіл України, було створено своєрідний «словник» хорових диригентських жестів, який, з незначними розбіжностями, використовується представниками різних шкіл і був відображений у теоретичних роботах (див. [2; 5; 6]). Таким чином хорове диригування за роки еволюції набуло значних відмінностей від диригування оркестром. Це було б неможливим без глибинного розуміння зв'язку співу і диригування [3].

Хоча академічний хор є й досі найбільш поширеним жанром хорового колективу, однак серед світових хорових колективів нині прослідковується стійка тенденція виходу за рамки його еталону звучання, здебільшого у бік естрадно-джазового стилю. Це пояснюється різноманіттям і яскравістю вокальних прийомів естрадного співу, яке, проходячи через «фільтр» специфіки хорового звучання, дає перспективу його значного збагачення, відсікаючи свідомо неприйнятні в хорі техніки, які, в основному відносяться до так званого екстремального вокалу («драйв», «розщеплення», «гроулінг», тощо). Такі ж прийоми, як «субтон», «белтінг», «назальний та оральний тванг», «слайд», та деякі

інші, очевидно, мають шанс посісти заслужене місце в палітрі хорової звучності в недалекому майбутньому. Зазначимо, тем не менш, що для виконання більшості приведених прийомів хорові співаки мають користуватися індивідуальними мікрофонами.

Процес суттєвого оновлення хорової звучності все більш вимагає перегляду та переосмислення як форми, так і змісту спеціального циклу дисциплін фахової підготовки диригента-хормейстера та артиста хору. Тож цей аспект проблеми, а також пошук рівноваги між новаціями та традиціями представляється перспективним напрямком в подальших дослідженнях.

Список використаних джерел:

1. Білявський Е. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. К.: Музична Україна, 1984. 40 с.
2. Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір: монографія. Одеса: Астропринт, 2018. 196 с.
3. Васильєв В. О. О вокальной подготовке хоровых дирижеров. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2008, с. 122-135.
4. Горчакова В. Н. Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності. Од.: АСП, 1997. 54 с.
5. Кочкина І. М. Специфічні методи та форми викладання сольфеджіо у хоровиків (методичні вказівки). Од., 1982. 23 с.
6. Пігров К. К. Керівництво хором. М.: Музика, 1964. 220 с.

Олексій Фартушка

ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ СОНОРНИХ ТЕМБРАЛЬНИХ ПЛАСТІВ Д. ЛІГЕТІ

На початку 60-х років Д. Лігеті відкрив темброві, просторові оркестрові рішення, засновані на оригінальному розумінні поліфонічної техніки, яку композитор назвав «мікрополіфонія». Як зазначав композитор, коментуючи властивості віднайдені техніки: «неможливо розчутити поліфонію, сам канон, чується лише суцільна фактура, щось на зразок щільно змотаного клубка павутини». І далі: «Всі мої мелодійні лінії витримані не менш суворо, ніж у Палестріни або фламандців, але поліфонічні правила тут задані мною. Багатоголосий лад не просвічує, він залишається прихований в мікроскопічному, підводному світі, нечутні для нас»⁷.

О. Дубатовська, аналізуючи ««Lux aeterna» для 16-голосного мішаного хору а саррелла визначає комплекс складових, що утворюють мікрополіфонічну фактуру, для якої властиво:

- велика кількість голосів, маса який перешкоджає ясному сприйняттю деталей;
- близьке регістрове розташування;
- мінімальна часова відстань між голосами що вступають;
- темброва однорідність або близькість, яка не сприяє рельєфності ліній;
- навмисне нівелювання мелодичних ліній [1, с. 90].

Звернемось до відомого твору угорського композитора. Реквієм Д. Лігеті на думку дослідниці Г. Корольової: «зразок вільної репрезентації жанру в його не літургійному

⁷ Bernard, Jonathan W. (1994). «Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti». Music Analysis 13, nos. 2/3 (July-October): 227-53.

прочитанні, з концептуальним зверненням до образів потойбічного світу і неземного простору» [2, с. 77].

В своєму дослідженні Г. Корольова віднаходить драматургічну функцію мікрополіфонії в Руквіємі Д. Лігеті: «мікрополіфонія в концептуальному відношенні створює відчуття “безособистісного” - не живого, абстрактного, аморфного» [2, с. 75]. Подібні ефекти втілюються насамперед в партії хору.

Реквієм Д. Лігеті складається з чотирьох частин:

1. Introitus – пролог, що побудований на тембровій трансформації;
2. Kyrie eleison величний гімн людських страждань;
3. Dies irae – кульмінаційна частина, змальовує хаос, картини Страшного суду;
4. Lacrimosa - виконує у драматургії функцію епілогу.

Важливим для виконання і сприйняття є звуковий простір твору. Для композитора є важливим розташування груп двох хорів за тембрами. Кожен тембр розташовується локально, жіночі голоси стоять від високих до низьких зліва направо, чоловічу групу хору, Д. Лігеті міняє місцями, якщо порівнювати зі звичним розташуванням. Другий хор, який використовується в кульмінаційній третій частині, обов'язково розташовується позаду першого, обрамляє перший, у центрі залишається група мецо-сопрано.

Основним є перший хор, він складається з п'яти партій: сопрано, мецо-сопрано, альтів, тенорів та басів. Композитор використовує *divisi* – кожна партія ділиться на чотири голоси і представляє собою автономний тембральний комплекс, що складаються у **поліфонії сонорних тембральних пластів**.

Мікрополіфонічна техніка письма полягає у використанні канону та імітаційної техніки в середині тембральних пластів. При цьому мелодичні лінії зазнають ритмічного та інтонаційного варіювання. В свою чергу поліфонія сонорних пластів складається в часопросторовому континуумі твору і створюють художній ефект тотальної тембральної свободи.

Основні властивості хорової поліфонії Д. Лігеті полягають у:

- формуванні тембральних пластів, за допомогою використання надбагатоголосся – п'ять груп хору по чотири голоси у кожній;
- побудова пластів за допомогою мікрополіфонічною технікою, яка полягає у використанні канону та імітацій, і ритмічного та інтонаційного варіювання, при цьому особливості діапазону пластів та регістрів, близьке розташування, використання перехрещень нівелюють відчуття артикульованості ліній, тим самим створюючи темброве поле що звучить у просторі твору;
- ритмічна техніка сприяє подоланню метричності та згладжує відчуття сильної долі, що призводить до плинності і позачасового сприйняття музики;
- взаємодії сонорних пластів у драматургії твору, яка підпорядковуються контрапунктичній логіці.

Відзначимо також, поліфонізацію крім фактурного простору твору ще й поліфонізацію виконавського простору, який є важливим для концепції тембрової локалізованості.

Список використаних джерел:

1. Дубатовская О. А. Особенности хоровой фактуры в условиях неклассического контекста (на примере произведений композиторов России и Беларуси). *Журнал Общества теории музыки*. 2015. № 2 (10). С. 14–19.

2. Королёва А. В. Реквием Дьёрдя Лигети как феномен западного музыкального авангарда. *Вестник Кемеровск. гос. ун-та культуры и искусств.* 2018. №. 45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rekviem-dierdya-ligeti-kak-fenomen-zapadnogo-muzykalnogo-avangarda/viewer> (дата звернення: 23.10.2021)

Анастасія Лацінова

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ЗАСОБАМИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

*«В цьому темному світі вважай
істинним тільки духовне
богатство, бо воно
ніколи не знеціниться».
(Омар Хайям)*

На сучасному етапі людину оточують різні проблеми: особисті, суспільні, державні, глобальні. На превеликій жаль є питання про яке здебільшого мовчать. Це – найбільша глобальна проблема людства, проблема зниження рівня духовності молоді. Під час багаторічної педагогічної роботи, мою увагу, як викладача хорових дисциплін, привернула проблема зниження рівня духовності молоді. На мою думку, саме мистецтво й мораль допомагають формуванню особистості та збагачують рівень її духовності. На цьому наголошує і О. Рудницька, яка вважає, що «своєрідність мистецтва полягає в тому, що воно потребує від того, хто сприймає, і здатності відчувати красу твору, і водночас осмислювати свої переживання, самого себе, вести художній діалог у площині своїх духовних можливостей» [3, с. 7]. В моєму класі з кожним роком все більше здобувачів освіти з християнськими цінностями, які висловлюють прохання підібрати музичні твори з урахуванням їхніх вподобань, тобто твори на духовну тематику. Актуальність досвіду роботи в цьому напрямку полягає в тому, що в процесі роботи над формуванням духовності засобами вокального мистецтва розв'язуються важливі на даний час завдання, а саме:

- збагачення морально-соціального рівня;
- розвиток емоційно-почуттєвої сфери особистості;
- створення умов для творчої самореалізації;
- підвищення вимог до проблеми підбору музично-пісенного репертуару, як умови формування духовної культури;
- вивчення високохудожнього репертуару, різнохарактерного за змістом, жанром та стилем, що сприяє естетичному та духовному розвитку [1].

Мистецтво акумулює моральний досвід поколінь і завдяки своїм специфічним якостям допомагає кожній людині виявити власну моральну позицію на рівні свідомості через оцінку своїх спонукань, вчинків, особистих якостей. Мистецтво формує мотиви, ціннісні орієнтації через співвідношення з моральними нормами та ідеалами. Сила впливу творів мистецтва залежить від правдивості й глибини художнього висвітлення дійсності, творчої майстерності автора, важливості для суспільства піднятих ним проблем.

Соціально-педагогічні умови формують розвиток творчих і духовних здібностей. Тому в роботі для розвитку вокальних здібностей необхідно визначити наступні завдання:

- повноцінне усвідомлення головного принципу формування професійної майстерності майбутнього фахівця у нерозривній єдності художньої та технічної сторони виконавського мистецтва;
- розвиток слухових і вокально-ансамблевих навичок: підвищення гостроти мелодичного та гармонічного слуху, поліпшення інтонації, розвиток почуття ритму, музичної пам'яті, оволодіння співочим диханням, прийомами звукоутворення, набуття навичок співу в ансамблі;
- прищеплення навичок свідомого, активного, глибокого, реалістичного, художнього виконання ансамблевих творів через розкриття ідейно-художнього змісту, виявлення засобів музичної виразності, обґрунтування виконавської інтерпретації [2].

Естетичні почуття, що виникають у процесі сприйняття твору мистецтва, спираються на минулий досвід людини, оскільки переживання під час зустрічі з мистецтвом не є чисто емоційним станом, а ще й роздумом. Попередній досвід позитивно впливає на пробудження творчої фантазії, створює умови для духовного розвитку, збагачує особистість. Розглядаючи вокальне мистецтво в контексті духовної культури, змістовний центр якої складають моральні цінності, можна говорити про наявність тісного взаємозв'язку ціннісного центру особистості з ціннісним світом музики на основі загальнолюдських чеснот.

Сучасне музичне мистецтво успадкувала і творчо розвинула на новій естетичній основі реалістичні традиції духовної музичної культури. Роль духовних творів у репертуарі вокального мистецтва є значною, адже більшість церковних пісень присвячено християнській моралі та дидактиці. У них відображуються високоморальний образ душі, її духовність, чуйність, людяність. Спів духовної музики гармонізує душевний стан людини, сприяє духовному зростанню особистості, спрямовує шлях до пізнання Бога. До репертуару вокального ансамблю здобувачів освіти я намагаюсь підібрати найкращі зразки хорової школи, твори Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артема Веделя, сучасних композиторів – Іларіона Алфеева, Євгена Станковича, Михайла Шука, Богдани Фільц, Лесі Дичко. Ці композитори є носіями високої моралі, вони активно формують духовний світ та світовідчуття особистості.

Тонкість почуттів, переживань, емоційно-естетичного ставлення до оточуючого світу і до самого себе залежить від культури почуттів і сприйняття. Чим тонші почуття і сприйняття, чим більше бачить і чує людина в оточуючому світі відтінків, тонів, напівтонів, тим глибше виражається емоційна оцінка фактів, предметів, явищ, подій, тим ширший емоційний діапазон, який характеризує духовну культуру людини. На мою думку, вирішення цих завдань, мають не тільки практичне значення, а й сприяють формуванню та розкриттю духовного потенціалу молоді, відкриває серця до любові та допомагають більш глибокому сприйманню та розумінню мистецтва в цілому.

Список використаних джерел:

1. Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання: Науково методичний посібник. К.:ІЗМН, 1998. 204 с.
2. Закс Л. Музыка в контекстах духовной культуры. *Критика и музыковедение: Сб. ст. Вып. 3.* Л.: Музыка, 1987.
3. Рудницька О. П. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості. Зб. наук ст. *Художня освіта і проблеми виховання молоді.* К.: ІЗМН, 1997. с. 7.

СЕКЦІЯ 4

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Любава Сухова

ЕРІКС ЕШЕНВАЛДС: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ

Ерікс Ешенвалдс є однією з найпомітніших постатей у балтійському хоровому мистецтві ХХІ століття. Композитор, виконавець, диригент, палкий пропагандист сучасної музики, є автором творів практично у всіх жанрах. Сьогодні його твори активно виконуються відомими колективами та виконавцями світу, стають обов'язковими творами конкурсних програм міжнародних хорових конкурсів, видаються найкращими європейськими видавцями та записуються у студіях. В Україні набула популярності, в основному, його хорова музика. Проте, твори Ерікса Ешенвалдса додають до свого репертуару далеко не всі хорові колективи, і причина цьому, окрім ліцензійних питань, є необізнаність в матеріалі. Тому, вважаємо актуальним і доцільним спробувати створити короткий екскурс по основним моментам біографії композитора та спробувати охарактеризувати ключові моменти його творчості.

Ерікс Ешенвалдс народився у Ризі в 1977 році. Його перші композиторські спроби відбулися ще під час перших років навчання в музичній школі. Коли Еріксу було 14, Латвія отримала суверенітет, а церкви, які раніше були під заборонаю, знову були відкриті. Відтоді композитор стає християнином баптистської церкви у своєму місті, а церковний хор його приходу стає першим виконавцем його творів на церковні тексти. У 17 років Е. Ешенвалдс вступає до баптистської духовної семінарії, після закінчення якої він планує стати християнським психологом або пастирем. Та після двох років навчання він усвідомлює, що мріє про інше призначення – писати музику.

Тож, у 1996-2004 рр. Ерікс Ешенвалдс навчається по класу композиції у Латиській музичній академії та отримує ступінь магістра під керівництвом Сельги Менс. За цей час композитор бере участь у багатьох проектах та майстер-класах по композиції як у Латвії, так і за її межами, повністю інтегруючись у світовий творчий процес.

Композитор проходить активну виконавську практику як артист Державного хору «Латвія» (2002-2011). У 2011 році він був удостоєний дворічної посади наукового співробітника в області творчості і мистецтв у *Trinity College* Кембриджського університету.

Ерікс Ешенвалдс отримав безліч нагород за свою творчу діяльність та визнання в усьому світі. У чому ж секрет такої популярності його творів?

Г. Красій у своєму мистецькому блозі висловлює думку: «Мені здається, його музика – це якесь особливе нове слово в розмові про відносини людського серця і світобудови... <...> При космічній масштабності – дивовижна інтимність і теплота...» [1]. Блогер підсумовує, що «... якщо говорити зовсім просто – його музика

дуже красива. І свіжа. Йому не потрібно для відображення нашої з вами зламані дійсності вдаватися до колочих і ріжучих співзвуч. Може тому, що його дійсність і правда – інакші. І годі очікувати звідусіль підступу, а з Творцем – скласти довірчі і радісні відносини...» [1].

За словами композитора у одному з інтерв'ю, природа – одна з найпотужніших джерел його натхнення: «Я не можу жити без природи, первозданної і недоторканої» та перераховує все що його надихає: небо, море, дерева, пісок, вітер, тобто «прости, справжні речі» підсумовує він.

На нашу думку, секрет неповторності композиторського стилю Е. Ешенвалдса криється в тому, що в його музиці поняття «духовність» стає набагато ширшим, ніж поняття «релігійність». Він бачить Творця в усьому, що його оточує, в «простих, справжніх речах». Тобто, на першому плані постає духовна індивідуалізація автора, що і зумовлює унікальне звучання його композицій.

Творчий здобуток Ерікса Ешенвалдса є досить значним для його досить молодого віку. Проте, основним об'єктом, для якого творить митець, є хор. Він написав велику кількість творів для хору на світські тексти, найвідоміші серед яких – «*Stars*», «*Only in sleep*», «*Northern light*», «*A drop in the ocean*» та інші.

Враховуючи той факт, що композитор є дуже віруючою людиною з духовною освітою, в його творчому здобутку є багато творів на канонічні католицькі тексти: «*O Salutaris Hostia*», «*Alleluia*», «*In Paradisum*», «*Lux Aeterna*», «*Passion and Resurrection*», «*Magnificat*», псалми та інші.

Особливою ознакою стилю композитора є темброві пошуки стосовно хорової органіки та введення різноманітних інструментів у хорову фактуру: як традиційних, таких як скрипка, віолончель, флейта, віброфони, челеста тощо, так і різних за тембром перкусійних інструментів здебільше етнічної групи, таких як гlockenspiel, рейнстік, куранти, ханг, варган, кокле (традиційний латиський народний інструмент) та навіть, бокали з водою.

Щодо трактування композитором хорової звучності, можемо констатувати, що на початок ХХІ ст. віднайдені майже всі способи урізноманітнення тембру за рахунок звуковидобування у хорі. Тим не менш, спостерігаємо що в області тембру, як одного із головних засобів виразності у музиці, починаючи від ХХ ст., Е. Ешенвалдсу вдалося створити унікальний комплекс тембрових засобів виразності. У його партитурах це відбувається за рахунок глибокого знання природи хорової звучності і гармонічного мислення (акорди нетерцевої структури, нерозв'язані дисонанси та інше), модифікації технік минулих століть у руслі сучасної музичної культури.

Також композитор пише у оперному жанрі (опера «*Immured*»), вокально-симфонічні опуси (серед них – «*Lakes Awake Dawn*» для симфонічного оркестру та хору; «*Passion according to St. Luke*» для мецо, тенора і баса, мішаного хору та оркестру), працює у вокальному та камерному жанрах («*For Songs with Text by Janis Baltvilks*» для високих голосів та фортепіано, «*God's Heart*» для голосу та фортепіано, «*Kur dienu mans miedzins mit*» для сопрано, мецо та фортепіано, «*Songs of Silence*» для гітари та струнного ансамблю, «*Impressions of Saaremaa*» для кларнету та віолончелі); для симфонічного оркестру (мультимедійна симфонія «*Nordic Light Symphony*», «*Fanfare*» для симфонічного оркестру, концерт «*Visions of Arctic: Night*» для кларнету з симфонічним оркестром та електронікою) та інші композиції.

З повним списком творів Ерікса Ешенвалдса можна ознайомитись на сайті *Musica Baltica* [3], а щодо планів на майбутнє, композитор зізнається, що найближчим часом має плани писати музику у жанрі саундтреку [2].

Список використаних джерел:

1. Красий А. С. Эшенвальдс // Хор, универсум и одинокие сердца. URL: <http://annachoir.tilda.ws/esenvalds> (дата звернення: 14.10.2021).
2. Angelini A. Interview With Ēriks Esenvalds // Andrea Angelini Choral Conductor, Composer, Music Journalist. URL: <https://www.andrea-angelini.eu/interview-eriks-esenvalds/> (дата звернення: 14.10.2021).
3. Eriks Esenvalds // Musica Baltica. URL: <https://www.musicabaltica.com/lv/komponisti-un-autori/esenvalds/> (дата звернення: 13.10.2021).

Анастасія Гришина

**СУЧАСНА ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ:
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Модернізація освітньої системи України вимагає глибокого усвідомлення, аналізу та синтезу сучасної реальності, критичного переосмислення професійної діяльності. Метою мистецько-освітнього простору є висвітлення музично-педагогічної діяльності майбутніх фахівців на методологічному, теоретичному й експериментальному рівнях. З цього приводу науковець сучасності І. Зязюн зазначає, що «глобальною метою сучасної освіти має стати формування не людини освіченої, а людини культурної» [2, с. 39].

Сучасна диригентсько-хорова освіта майбутніх фахівців має багато різноманітних напрямів, які у навчальному процесі надають можливість пізнавати себе, свої фізіологічні можливості та отримання внутрішнього розкриття себе як індивіда. Однак не кожен диригентський напрям може сформувати у виконавця творчу особистість, яка буде здатна сприймати та розуміти диригентсько-хорове мистецтво як одну зі складових музичної освіти, що зможе підвищити моральний та духовний рівень світогляду молоді, її високої моральної та естетичної культури, громадянської свідомості.

Науковець сучасності, професор І. Гулеско зауважує, що «основна методологічна парадигма сучасної музичної науки й освіти – культурологічна в аспекті естетико-художньої специфіки музики» [1, с. 17-23]. У зв'язку з цим, вітчизняну диригентсько-хорову освіту розвивають і поширюють сучасні дослідження, праці науковців, мистецтвознавців, диригентів, творча діяльність яких потребує глибокого та ретельного вивчення. Саме тому, наша тема диригентсько-хорова освіта: джерелознавчий аспект є актуальною. Адже без знань теоретичних основ диригентського мистецтва диригентсько-хорова освіта майбутніх фахівців матиме обмежені можливості.

Питання сучасної диригентсько-хорової освіти як основи вітчизняного музичного мистецтва висвітлені у працях О. Батовської, О. Бенч, Н. Белік-Золоторьової, Б. Бурбана, Т. Смирнової, Л. Кияновської, А. Козир, В. Корнійчука, А. Лашенко, А. Мартинюка, Л. Пархоменко, В. Рожка та ін. Специфіку вокально-хорової роботи за напрямками фольклорного, естрадного, академічного та методи формування в учнів співацьких навичок стали предметом досліджень українських педагогів та науковців (А. Болгарський, В. Ємельянов, З. Жофчак, І. Зеленецька, О. Комісаров, Е. Печерська, Л. Хлебнікова та ін.).

Нагадаємо, що в основі вітчизняної диригентсько-хорової освіти є хорова традиція, яка впродовж віків була невід'ємною частиною національно-культурної екзистенції українського етносу. В цьому напрямку непересічним мистецьким і педагогічним явищем в Україні постає диригентська діяльність засновників і видатних майстрів хорової справи, а саме: М. Леонтовича, М. Лисенка, Б. Лятошинський, К. Стеценка та інших. Вивчення життєвого і творчого шляху визначних митців дає підстави для ствердження, що їх творча діяльність є важливим джерелом формування національної свідомості в Україні, і це переконливо засвідчує розвиток хорової культури ХХ – поч. ХХІ століть.

Важливе значення історичного аспекту диригентсько-хорової освіти неодноразово підкреслюється в працях сучасних науковців. Так, на думку видатного диригента В. Рожка «важливим вектором наукової діяльності є історія диригентсько-хорового мистецтва як окрема галузь наукових знань і навчальна дисципліна, основними складовими якої є розвиток наукової думки щодо розкриття феномену диригентсько-хорового мистецтва, висвітлення його методичних засад, еволюція диригентського виконавства, формування системи диригентської освіти» [4, с. 28].

Українська вища диригентсько-хорова освіта потребує педагога з високим рівнем фахової майстерності. У державному документі про підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва наголошено, що «необхідно формувати основні професійні знання і вміння» [5]. Серед них є умови психологічної готовності до керування вокально-хоровим колективом, швидкої реакції, диригентської волі, почуття відповідальності, творча ініціатива, емоційність, артистизм тощо.

Розглядаючи диригентсько-хорову освіту як складну психофізіологічну діяльність, М. Малько наголошує «на необхідності певної фізичної підготовки диригента» і зауважує, що «вона тісно пов'язана з завданнями диригентської техніки і має на меті координацію вольового імпульсу та викликаного ним руху у взаємодії з ритмічним почуттям і музичною свідомістю диригента» [3, с. 25-30].

Узагальнюючи вищевикладене можемо стверджувати, що проведений аналіз джерельного аспекту диригентсько-хорової освіти дає змогу визначити вектори мистецтвознавчої методологічної науки в світлі вимог сучасної диригентсько-хорової педагогіки, означити той соціокультурний та професійний простір, де методологічні чинники потребують особливої уваги і впливає на мистецький педагогічний процес. Сучасна диригентсько-хорова освіта майбутніх фахівців є важливою віхою в контексті розвитку музичної культури творчої особистості подвижницька справа якої стає джерелом збагачення духовної культури суспільства, сприяє розвитку міжнародних взаємин.

Список використаних джерел:

1. Гулеско І. Національний хоровий стиль. Харків : ХДАК, 2011. С. 17 -23.
2. Зязюн І. Краса педагогічної дії : навч. посібник. Київ : Українсько-фінський інститут менеджменту і бізнесу, 1997. 302 с.
3. Малько Н. Основы техники дирижирования. Л.: Музыка, 1965. 219 с.
4. Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського 100 років. Упоряд. В. Рожок. К.: Музична Україна, 2013. 512 с.
5. Стандарт вищої освіти. Освітньо-професійна програма підготовки бакалавра за спеціальністю 6.010100 Педагогіка і методика середньої освіти. Музика. К.: МОНУ, 2003. 101 с.

ПОП-МУЗИКА: ФОКУС УВАГИ – СПІВ А CARPELLA

За останні два десятиліття хорове та ансамблеве виконання а cappella привертає велику увагу публіки та співаків. Воно з'являється в телевізійних шоу (наприклад, як «The Sing-Off» на NBC), йому присвячуються фільми (наприклад див. Голлівудський фільм «Ідеальний голос»; серіал «Glee» (Хор), в центрі сюжету якого шкільний естрадний хор; та ін.). Серед вокальних формацій другої половини ХХ століття світову популярність здобули «Take 6», «The swingle singers» та ін. Вокальною сенсацією початку ХХІ століття називають гурт «Pentatonix» - котрий виконує а cappella сучасні музичні твори. Вони стали переможцями у третьому сезоні The Sing-Off (2011 р.), отримали три премії Греммі (2015-2016 рр.), альбоми квінтету зірвали чарти Billboard 200. Власне, естрадні хори, шоу-хори, вокальні ансамблеві формації а cappella, стильовим напрямком яких обрана популярна музика, надзвичайно характерні, насамперед для американського культурного простору. Майже в кожному університеті, коледжі чи школі є такі співацькі колективи.

Відмінна риса цих колективів а cappella – виконання пісень, із вокально-голосовим відтворенням інструментального супроводу. Учасники таких колективів використовують бітбокс, різноманітні звукові ефекти; також часто присутні танцювальні рухи. Учасники цих гуртів демонструють дві традиції: декларують вже усталений підхід до відтворення поп-музики та пропонують власні креативні рішення. В хоровій та ансамблевій творчості є багато прикладів, коли хористи співають та одночасно грають на якихось ударних чи перкусійних інструментах. Для ансамблевого співу також традиційним є, коли один з учасників гурту співає і одночасно акомпанує всьому колективу на роялі. Цікавим та новаційним нам вбачається поєднання одночасного виконання вокальної партії бітбокс та гри на сольному струнному інструменті, як це було представлено в творчості «Pentatonix». Так, один із виконавців гурту, а саме – Кевін Олусол, грає на віолончелі в академічній манері та виконує бітбокс. Тут слід вказати, що в деяких піснях учасники гурту використовують тембр віолончелі для створення додаткового контрапункту до голосів або для посилення басової лінії. Але частіше віолончель має виокремлену партію і з виконавського боку це складає значну складність.

Характерною ознакою популярних а cappella-колективів є створення власних аранжувань. Значне місце тут посідають обробки відомих хітів. Диригенти або керівники (зазвичай, саме вони виступають в ролі аранжувальника) звертаються до надзвичайно популярних композицій, відтворюючи їх:

- а) в оригінальному виді зі збереженням стилю та авторського тексту;
- б) створюючи авторські підходи в формуванні тексту, а також у виконавській інтерпретації.

В якості прикладу вкажемо на додавання власних музично-інтонаційних фрагментів, котрі розширюють, доповнюють, «коментують» матеріал першоджерела (див. аранжування твору «Carol of the bells» (обробка української народної пісні «Щедрик» М. Леонтовича) у виконанні гурту «Pentatonix» [3]). У вказаному прикладі композиція починається з авторського тексту, інтонаційно-мелодичний матеріал якого проводиться з елементами поліфонічної імітації, демонструючи та «підсвічуючи»

темброві характеристики голосу кожного виконавця, та, зрештою, приводить до основної та такої знаменитої теми. В подальшому викладенні матеріалу також має місце включення цілковито авторського музичного матеріалу. При цьому певні фрагменти мають характер «імпровізації на тему», а в деяких підкреслена інаковість музичного матеріалу. Цей твір вважаємо яскравим прикладом роботи аранжувальника в одній з нових технік, котра стає все більш відомою серед хорів та гуртів а cappella – «мешап».

В загальному значенні «мешап – (від англ. Mash-up – «змішувати композиції») – створюється за допомогою техніки «вирізати і вставити» [2]. В практичній роботі для вокальних гуртів, аранжувальник вибирає «основний» твір, виокремлює інтонаційні, гармонічні (переважно по басу) або, як в даному випадку мотивні фрагменти цього твору, які стануть остовом та на який будуть «нашаровуватись» інші композиції. Зазвичай використовуються невеликі частини творів: куплет, приспів чи навіть один рядок, мотив. Наприклад, в аранжуванні Ебнера Апсли для чоловічого колективу «BYU Vocal Point» [4] використовується матеріал 6 пісень: “Clarity” (OPB Zedd); “Outside” (opb Calvin Harris); “Levels” (OPB Avicii); “Runaway (U & I)” (OPB Galantis); “Blackout” (OPB Breathe Carolina); “Enjoy the Ride” (OPB Krewella). Пісня «Levels» (OPB Avicii) є «головною», на гармонічну основу акомпанементу якої додаються інші пісні котрі більш-менш схожі за гармонією.

Основною метою таких а cappella-формацій декларується розвиток творчого потенціалу виконавців, узгодженість та співзвучність, розвиток індивідуального бачення виконавської концепції, чистота інтонування та передача багатства гармонії та краси звучання. Але зауважимо, що колективи, які працюють в цьому напрямку, пропонують не лише «переспів» відомих композицій, але привертають увагу демонстрацією нового музичного мислення та тяжінням до нестандартних рішень, сміливістю взаємодії або протиставлення різних стилів та жанрів, вони міксують різну фактуру, мелодичний матеріал, способи звукоформування тощо, відкриваючи нові горизонти в сфері вокально-хорових та ансамблевих можливостей музики а cappella.

Список використаних джерел:

1. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а cappella: проблемы жанровой типологии // Южно-Рос. музык. альманах. Ростов н/Д, 2016. Т 1 (22). С. 68-74.
2. Мешап. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1835492> (Дата звернення: 19.10.21 р.)
3. Carol of the Bells. Pentatonix. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WSUFzC6_fp8 (Дата звернення: 19.10.21 р.)
4. EDM A Cappella Mashup. BYU Vocal Point URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-gtHpgMndnk> (Дата звернення: 20.10.21 р.)

Янь Ян

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ

Сьогодні осмислення історичного досвіду диригентського мистецтва та симфонічної культури у Китаї набуває особливого значення. Взаємодія диригента та оркестру є виключно складним та багато в чому невивченим явищем. Історія розвитку диригентського виконавства та симфонічного оркестру в панорамі китайського музичного мистецтва ХХ століття є єдиним процесом, що постійно змінюється. Цю еволюцію можна представити через історичні етапи становлення і розвитку диригентського мистецтва у Китаї:

1. Період генезису (1879–1917) був підготовлений іноземними музикантами та пов'язаний з військовими оркестрами невеликого складу. В таких музичних колективах приймали участь виключно європейські музиканти та інструменти. Китайські музиканти шукали нові форми адаптації національних інструментів та прийомів гри до західної симфонічної музики.

2. Період становлення (1919–1948). У 1920-ті – 1930-ті роки починається формування перших китайських оркестрів нового типу, де б приймали участь як західні інструменти і музиканти, так і китайські. Перший сучасний китайський оркестр був заснований Музичним товариством «Союз Датун» 1919 року. Першим національним оркестром нового типу став оркестр Китайського радіо, створений 1935 року. Перед музикантами постала проблема національного симфонічного репертуару, оскільки його та той час не існувало. Такою ж гострою була відсутність національних диригентських кадрів. Диригент Чжен Тисі увійшов в історію як один з перших реформаторів Китайського оркестру радіомовлення. У зв'язку з японською окупацією та початком другої світової війни багато професійних музичних кадрів покинуло Китай, вони шукали роботу у Гонконгу та Тайвані. Це позитивно вплинуло на розвиток диригентського мистецтва у цих регіонах.

3. Період національного розквіту (1949–1965) віддзеркалює створення національних оркестрів у Китаї. З'являються цілком «китайські» симфонічні колективи завдяки появі національних кадрів з високою освітою. 1952 року був сформований Шанхайський симфонічний оркестр – перший професійний китайський колектив вищого професійного рівня. Багато диригентів того часу формувалися з виконавців на китайських інструментах. Першими китайськими диригентами Шанхайського оркестру були Хуан Іцзюнь та Хе Вудзі. 1953 року в Пекіні сформувався оркестр радіомовлення під керівництвом диригента Пен Чювеня.

4. Період кризи (1966–1977) пов'язаний із подіями культурної революції, наслідки якої були негативними для диригентського мистецтва. Політична заангажованість діячів культури і мистецтва перетворила діяльність китайських оркестрів на пропагандистську направленість. В результаті багато видатних музикантів-інструменталістів та диригентів були репресовані. Серед таких – диригент Лі Гоцюань та засновник методики викладання диригентського мистецтва професор Ян Цзяжень. В оркестровій музиці того часу основу репертуару становили твори, присвячені темі революції, завдяки чому в музиці збереглося багато національних традицій. Визначну роль мала діяльність Ву Чунцюаня, виконавця на арху, який взяв на себе організацію оркестрового виконавства періоду культурної революції. Еміграція багатьох музикантів з території материкового Китаю сприяла підвищенню професійного рівня музикантів сучасного китайського оркестру Гонконгу, який був створений 1977 року. Диригент Вунг Тай-Конг приклав багато зусиль до того, щоб вивести цей музичний колектив на найвищий професійний рівень.

5. Період возз'єднання зі світом (1978–2010) відзначений відновленням зв'язків з Тайванем та Гонконгом. Це сприяло бурхливому підйому китайського симфонічного мистецтва. Материковий Китай, що відкрив свої двері іншим країнам, почав запрошувати диригентів з інших регіонів. У 1978 році для роботи з Гонконгським оркестром із материкової частини країни стали приїжджати диригенти Лю Вень-цзінь, Пен Сіу-вень, Хі Чжан-Хау, Ван Хуей-Ран та ін.

З 1980 року популярність диригентської професії в Китаї стрімко зростає, що призводить до остаточного формування професії музиканта-диригента оркестру нового типу, який поєднував у своєму складі інструменти європейського симфонічного оркестру та китайські національні інструменти. Відбувається злет професіоналізму, гастрольні виступи китайських диригентів та оркестрів у найкращих залах світу. З'являється нове покоління композиторів (Ху Дентао, Ву Чунцун, Тан Дун, Куо Венг'юн, Чен І), оркестрові твори яких сфокусовані на більш природних аспектах життя.

6. Період інтеграції у світовий музичний простір (з 2010 року). На даний час в Китаї налічується близько двохсот оркестрових колективів, провідна роль серед яких належить не тільки оркестрам Пекіна і Шанхая. Великою популярністю користується Харбінський симфонічний оркестр під керуванням Ян Цин-Юня, оркестри провінцій Шаньсі та Цзянсу завдяки діяльності диригента Ся Фейюня. Такі диригенти, як Чжен Сяоін, Ян Хуейчана, Пен Цзяпен та ін. широко відомі не тільки в своїй країні, але і й за кордоном. Шанхайський оркестр нині очолює Лонг Ю – онук композитора Дін Шаньде. У гастрольних поїздках цього колективу – зали Віденської, Паризької, Лондонської, Мюнхенської філармоній, а також ексклюзивний контракт Deutsche Grammophon з Лонг Ю та Шанхайським симфонічним оркестром до 140-річчя колективу.

Ганна Шейко

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОГО ІНТОНУВАННЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ П. ЧЕСНОКОВА ТА К. ПІГРОВА

Чистота інтонації є «наріжним каменем» хорового мистецтва, без неї неможливо досягнути високого професійного розвитку будь-якого хорового колективу. Для звернення бажаного ідеалу інтонації важливо, щоб кожен артист хору володів високим рівнем вокальної майстерності, вокальним диханням, і був освіченим в технології вокально-хорового виконавства. До досягнення ідеалу інтонації прокладається довготривалий плідний, працевитратний шлях, який потребує чи не мало зусиль зі сторони диригента-виконавця, а також зі сторони артистів хору. Звичайно поняття інтонування стосується не тільки хорового виконавства.

Багато досвідчених практикуючих хорових митців у пошуках шляху досягнення ідеального строю, інтонування вникали в процес співу дуже глибоко і відповідально, вивчали принципи, способи, різноманітні технічні прийоми у своїй практикуючій роботі з хоровими колективами, і багатьом все ж таки вдалося зафіксувати чудові результати та методи роботи над досягненням того самого «ідеально чистого» хорового інтонування. Відзначимо праці К. Пігрова, П. Чеснокова, Г. Дмитрівського, О. Єгорова, В. Краснощекова, М. Романовського, С. Казачкова.

Першою фундаментальною працею з хорознавства вважають книгу П. Чеснокова «Хор і управління ним», видану в 1940 році. Хорознавча наука того часу розвивалася в працях О. Єгорова, Г. Дмитрівського, К. Птиці (історію вітчизняної хорознавчої науки прослідковує А. Лашенко [1]). Багато хто не знайомий з працею К. Пігрова, виданою ще 1931 року в Харкові, «Організація хорового співу в робітничому клубі», де він виступив як новатор, який декларував принципово нові позиції при розгляді головних елементів хорового звучання – строю й ансамблю. Особлива цінність основних методичних

висновків К. Пігрова полягала в тому, що зроблені вони були ще в 30-ті роки, коли не було ще праць з хорознавства, і містили положення, які підтвердилися через десятиліття. Через 25 років, у 1956 році К. Пігров обґрунтував свої принципово нові методико-педагогічні положення про хорове виконавство у фундаментальній праці «Керування хором» (видання 2-ге під ред. О. Мінківського у 1962 р.; та російською мовою – «Руководство хором» – видання під ред. К. Птиці у 1964 році), де ретельно аналізуються основні елементи хорового звучання.

Головний труд життя К. Пігрова – «Керування хором» – став теоретичним та методичним підґрунтям Одеської хорової школи. Найбільшою глибиною позначена розробка проблеми хорового строю, виявлення взаємозв'язку процесу інтонування з усвідомленням ладових закономірностей музики, гармонічної мови творів, функціонального значення інтервалів та акордів у загальному музичному контексті. Домінантою цієї книги, яка поєднує риси наукового дослідження та навчально-методичного посібника, є проблема диригентського втілення хорового твору. Відзначимо, що ця праця стала своєрідною енциклопедією формування хорового мислення диригента. Саме на перетині практики виконавського хорового мистецтва та методично-теоретичного осмислення його особливостей виникла унікальна Одеська хорова школа, яка внесла вагомий внесок в українську та європейську музично-виконавську культуру ХХ-ХХІ століть.

«Чистота інтонації, – пише К. Пігров, – це наріжний камінь, на якому базується хорове мистецтво, без неї не може бути й мови про створення художньо повноцінного хору» [2, с. 41]. К. Пігров серед своїх сучасників був *першим* з авторів праць з хорознавства, в яких розглядався *хоровий стрій в залежності від ладової структури твору*.

Чистота інтонації визначається як *художньо осмислена «вимова» музики*. Але чистота інтонації, як справді одна з перших і важливих якостей мистецтва хорового співу, найважча і довго досягається. Тому її й називає К. Пігров «наріжним каменем» хорової роботи. Чистота інтонації, за К. Пігровим, – це не тільки методичний принцип роботи з хором – це принцип виховання співаків хору.

Замість окремо взятих інтервалів, які розглядаються як щось самостійне (як це робить П. Чесноков у «Хор і управління ним»), К. Пігров розглядав інтервали в мелодичному і гармонічному оточенні, завжди враховуючи функціональне значення звуків інтервалу в ладу. Такий підхід до інтонування інтервалів – більш гнучкий, більш глибокий, більш теоретично продуманий і обґрунтований. П. Чесноков принципи інтонування інтервалів зводить до такого: великі інтервали (вгору і вниз) співати з тенденцією до розширення, малі інтервали співати з тенденцією до звуження, збільшені та зменшені інтервали важкі для інтонування, а чисті інтервали стійкі і не представляють труднощів для інтонування [4, с. 58–88]. Вважається, що ці правила виникли в результаті багаторічних спостережень над російським хоровим співом *a cappella*.

Замість дещо статичної системи П. Чеснокова, - К. Пігров пропонував розглядати інтервали у безперервно мінливій мелодичній і гармонічній обстановці. За твердженням К. Пігрова, мелодичним рисунком називається побудова, в основі якої лежить певний лад (у більшості випадків мажорний або мінорний) і певна тональність. Практично вивчати інтервали треба не ізольовано, поза ладом, а неодмінно маючи на увазі певний лад и певну тональність [2, с. 41]. В жодній з відомих науково-методичних праць того

часу (П. Чесноков, А. Єгоров, Г. Дмитревський) ця сторона інтонування не отримувала такої пильної уваги.

Список використаних джерел:

1. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
2. Пигров К. К. Руководство хором. [вступ. стаття К. Б. Птицы]. М.: Музыка, 1964. 220 с.
3. Романовский Н. Принципы работы над строем в хоре. *Хоровое искусство*: Сборник статей. [ред.-сост. А. В. Михайлов, К. О. Ольхов, Н. В. Романовский]. Л.: Музыка, 1967. С. 75–96.
4. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. М.: Музгиз, 1961. 240 с.

Анастасія Малишко

ПОЕТИКА РЕКВІЄМУ НЕНСІ ТЕЛЬФЕР

У 1995 році The Peninsula Women's Chorus (жіночий хор) доручив Ненсі Тельфер скласти «Requiem aeternam» в пам'ять про загиблу учасницю хору Валері Луск Лі. Композиторка попросила колектив провести «мозковий штурм» для пошуку візуальних образів, які вони допомогли б їй зрозуміти характер та образ Валері. Це дало змогу Н. Тельфер познайомитися як з хором, так і з померлою учасницею. Її надихнуло щире спілкування з хором, було створено модель для написання текстів, музики, а також шумових ефектів навколишньої природи, яку так любила Валері. Перейдемо до розгляду змістовної концепції поезики Реквієму.

У Реквіємі Ненсі Тельфер використовує канонічний латинський текст, відповідно до католицького канону, та власний літературний поетичний текст. Таким чином Реквієм є прикладом твору, написаного на основі синтезу та за типологією він відноситься до канонічних жанрів написаних на мішаний текст.

Гра слів, риторичні запитання, система образів-символів – головні складові поезики Н. Тельфер. Композиторка наслідує семантичну та сонористичну тенденції трактування вербального тексту.

Семантичне трактування пов'язане з відтворенням в музичній композиції зовнішнього та прихованого змісту вербального тексту. Слово - носій семантики, змісту та образу. Звучання та значення слова єдине ціле. Це пов'язано з використанням канонічного сакрального тексту. В даному творі це закладено програмністю та використанням окремих фраз латинської меси в усіх частинах, окрім третьої.

Сонористичне трактування слова зосереджене на використанні слова як технічного прийому - спосіб звуковидобування. Слово відокремлюється від асоціативного ряду та конкретних образів, це призводить до абстракції. Це відображається в авторському тексті Н. Тельфер, звуконаслідування звуків моря, шуму вітру, звуки фауни (птиці, кити, дельфіни).

В даному творі це закладено програмністю та використанням окремих фраз латинської меси в усіх частинах, окрім третьої. Гра слів, риторичні запитання, система образів-символів – головні складові тексту Н. Тельфер.

Структура Реквієму Н. Тельфер:

1. Requiem aeternam (Вічний спокій).
2. Dies irae (День гніву).

3. Offertorium.
4. Sanctus and Hossana (Свят, Благословен).
5. Agnus Dei (Агнець Божий).

У першій частині *Requiem aeternam* відбувається синтез канонічного латинського тексту та поезики Н. Тельфер. В основі авторського тексту – символізм. Образ моря, образ часу, його плинність, кругообіг життя через алегорію («пісок подорожує з моря на пляж і назад в море»), образи морських жителів («вікові гімни китів і морських птахів»), постійна боротьба за виживання. Звідси багата палітра відчуттів та переживань : страх, сміх, смуток, радість. Вічний спокій та вічне світло – це образ благословення і одночасного не існування, це перемога та програш, це смерть і життя. Поява системи символів-образів.

Зміст другої частини *Dies irae* несе в собі витоки канонічного реквієму, а саме «День гніву», картини Страшного суду, проте без використання канонічного латинського тексту. В частині йдеться про те, що люди починають розуміти - їх діяння завдали великої шкоди навколишньому середовищу, і з часом стає все гірше. Настав час для змін, вони молять, кричать, прагнуть бути почутими. Проте, «Феміда» сліпа, запитання та прохання, що залишаються без відповіді, мають характер риторичного оклику. Це примушує суспільство зрозуміти свої гріхи і просити за них прощення.

Страшний суд виступає символом справедливості та неминучості отримання покарання за скоєне зло, відповідальності за свої вчинки та врешті-решт, перемоги добра над злом Страшний суд - символ нового життя та безсмертя, символ відповідальності за своє буття.

Третя частина має програмну назву класичного Реквієму – *Offertorium*, проте не має в собі канонічного латинського тексту. Літературна основа – авторський текст Н. Тельфер, що дуже близький до молитви за тематичною спрямованістю. Несе в циклі функцію ліричного центру.

Тельфер продовжує використовувати систему символів-образів. У численних міфопоетичних системах світло та темрява співвідносяться з основними елементами світостворення, стихіями: небом, вогнем, сонцем, водою, місяцем. Відмежування світла від темряви розглядається як відмежування Космосу від Хаосу.

Композиторка використовує художній прийом персоніфікації, додаючи ораторів (риторів) з 7 такту. У кожного з них повинен бути унікальний голос, що відрізняється від інших ораторів. (Примітка композитора : ритор 1 – другий альт, ритор 2 – друге сопрано, ритор 4 –перший альт , ритор 4 – перше сопрано). Вони повинні звучати так, як ніби вони мають намір стримати обіцянки. Тельфер пропонує риторам 2-4 промовляти переклад тексту іншими мовами. Певно, передбачаючи виконання твору для різних аудиторій світу. Це свідчить, що цей реквієм не просто носить функцію заупокійної меси, але несе в собі певний наратив, повчання для людини берегти світ.

У четвертій частині *Sanctus and Hossana* композиторка використовує основні слова з латинського тексту «*Sanctus*» та «*Hosanna*» – це підкреслює спорідненість з канонічним Реквіємом, підкреслює програмність циклу. У четвертій частині завдяки авторському тексту відтворюється образ «відлиги» («З похмурою зими-смерті вийшла ця краса...»), повернення весни, про це говорить автор – повертаються птахи, припливли дельфіни, кити. Образи-символи тварин активно увійшли в усне народне мовлення, тому їх

використання підкреслює важливість питань якості буття. Саме образи-символи мають усталений характер протягом усього твору.

Зміст цієї частини має повчальний характер. Якщо ти вчасно схаменешся, зрозумієш, що зробив і якої шкоди завдав, коли ти зміниш свою поведінку і ставлення до світу – все прийде в норму, повернеться надія на світле майбутнє, краще життя, а не існування.

П'ята частина найбільш яскраво відображає синтетичність жанру. Соло сопрано та чотириголосний жіночий хор виконують різні функції. Соло сопрано втілено у канонічному латинському тексті «Agnus Dei», близьке до хоралів бахівської епохи. Воно майже повністю відокремлене від хору високою теситурою, автономне (подібне до кантус фірмус).

Хор супроводжує соло авторською поезією Н. Тельфер, що має близьке значення до канонічного тексту, найбільш відповідає стилістиці Реквієму. Відмінними є риторичні запитання «Агнець Божий, хто знає, коли або як прийде кожна хвиля? Або яку форму вона матиме?» - відкриті питання майбутнього, невідомі нікому. Хвиля виступає образом-символом вічності. Не звичайними є благання, окрім канонічного «Даруй їм спокій, вічний спокій», благання про «свободу відкритого моря... безтурботність світанку...» – це повертає нас до образів-символів часу та світла. Та є вербальною аркою до першої частини циклу.

Реквієм Ненсі Тельфер уособлює прикладний різновид жанру, що трансформується у концертний. Чітка структура Реквієму розмивається за рахунок включення неканонічних авторських текстів, які розширюють смислове поле жанру меса: звернення до людства із закликом берегти планету. Початковий запит співаків хору The Peninsula Women's Chorus створити твір в пам'ять своєї померлої хористки Валера Луск Лі, отримав більш глибоке наповнення.

Реквієм Н. Тельфер можна вважати однією з вершин творчості. Його семантична концепція побудована на образах-символах, що мають усталений характер протягом усього твору. Більшість ключових образів-символів пов'язано з природою: різні тварини (кит, дельфіни, птахи), море, каміння, образи світла, часу, радості. Взаємодія цих символів з канонічним текстом і семантикою жанру створює неповторну концепцію, що піднімає важливі для сьогодення питання.

Музична поетика у творі виражається взаємодією музичної мови та літературного синтезу текстів. Композиторка виражає поетику не лише в використанні вербальних текстів, а й завдяки специфічним (авторським) принципам композиції, звуковисотним принципам, ритмічній організації та інші аспекти духовного музичного твору (жанрово-стильові, музично-семантичні структури).

Реквієм Н. Тельфер вийшов за рамки заупокійної меси з присвятою. На нашу думку, - це реквієм-гімн природі. Композиторка охопила дуже важливу тему для усієї планети, адже у 1995 році рух збереження ресурсів природи ще не мав такої популярності. Актуальність цієї проблеми ніколи не перестане турбувати екологічно-відповідальних людей на всій планеті. Адже природа - це життя.

Список використаних джерел:

1. Хоровой композитор Н. Тельфер. Peninsula Women's Chorus : веб-сайт. URL: <https://pwchorus.org/composers/nancy-telfer/> (дата звернення: 10.05.2020).

2. Nancy Telfer. The Canadian Encyclopedia : веб-сайт. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/nancy-telfer-emc> (дата звернення: 11.04.2020).
3. Nancy Telfer. Wikipedia : веб-сайт. URL: https://nl.wikipedia.org/wiki/Nancy_Telfer (дата звернення: 10.04.2020).

Олександр Сєроштанов

«MISSA FESTIVA» ДЖ. ЛІВІТТА: ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРОВОГО КАНОНУ МЕСИ

Актуальність теми доповіді зумовлена необхідністю дослідження твору «Missa Festiva» сучасного американського композитора Дж. Лівітта (J. Leavitt) у контексті сучасної духовної музики. Багато авторитетних музикознавців і культурологів вважають ХХ ст. другим великим переворотом в світовому музичному розвитку, який вплинув і на сферу духовного жанру, зокрема, меси, яка активно розроблялася композиторами різних країн (К. Пендерецький, Ф. Пуленк, Е. Саті, О. Мессіан, П. Хіндеміт, Б. Бріттен, Л. Бернстайн, Е.Л. Уеббер, К. Дженкінс, Дж. Раттер, А. Рамірес, І. Стравінський, А. Шнітке, Н. Тельфер, Б. Чілкотт, М. Скорик, Є. Станкович, В. Птушкін, М. Шух, В. Польова, О. Щетинський, О. Польовий, та ін.). Всі перераховані звернення композиторів до жанру меса вельми неоднозначні і за стилістикою, і за тематикою. Меси розрізняються за конструктивними і художніми ознаками, в них композитори демонструють вільне трактування жанру. Об'єднуючою рисою тут є звернення до духовної образної сфери.

Незважаючи на багатство і рідноманітність композиторських пошуків, жанр меси у творчості сучасних американських композиторів, недостатньо вивчений у вітчизняному музикознавстві і вимагає поглибленого вивчення. З огляду на той факт, що в українському музикознавстві духовна хорова музика США є практично не дослідженими темами, звернення до даної теми є своєчасним і практично обґрунтовано.

Метою доповіді є визначення художньо-стильових принципів композиторської інтерпретації жанру меса у творі Дж. Лівітта «Missa Festiva» в аспекті діалогу традицій і новаторства.

У сучасному музичному мистецтві жанровий та стилістичний зміст, духовні сенси хорових творів набули нових рис, які проявляються у взаємодії: 1) старовинних і сучасних музичних систем, 2) традиційного й нового [2; 3].

У духовній хорovій музиці, названі тенденції отримали специфічне втілення. Актуалізація нових культурних доміант, надзвичайна різноманітність жанрово-композиційних рішень доводить, що американська духовна творчість знаходиться у річищі основних тенденцій хорового мистецтва другої половини ХХ століття «нової сакральності». «Нова сакральність» у творах американських композиторів проявилася у музичному стилі. У духовній творчості американських композиторів органічно співіснують різні музичні традиції: *афро-американської музики* (мелодика, ритм, ритмоінтонації джазу, хорова фактура, колективний спів спиритуелів) у творчості С. Фостера, Р.Н. Детт, В. Доусона; *неоромантизму* (А.Д. Керніс, В. Томсон, Д. Хігдон; *еклектика* (А. Коланд, Л. Бернстайн, С. Паулюс, Е. Браун); *містики* (М. Лаурідсен) [3].

Яскравим прикладом прояву тенденції до неоканону сакральної музики є творчість сучасного американського композитора, диригента, піаніста і педагога, - Джона Лівітта (1956). Лаконічна офіційна біографія Дж. Лівітта обмежується згадкою про те, що він є дуже затребуваним диригентом-хормейстером і організатором семінарів, присвячених церковній хоровій музиці [4].

Доктор Дж. Лівітт довічно є членом Американської асоціації хорових керівників і членом Американського товариства композиторів, авторів та видавців. Він також працював на факультеті Назаренійського університету MidAmerica в Олате, КС, професором музики та керівником хорової діяльності. Перебуваючи в МНУ, він був удостоєний президентської премії MidAmerica Nazarene University [5].

Творча діяльність Дж. Лівітта пов'язана з лютеранською церквою, - він на протязі багатьох років працює музичним директором і диригентом хору лютеранської церкви у Вічиті. В силу цього, хоровий спадок композитора представлений переважно духовною хоровою музикою. Але слід зазначити, що його хоровий доробок представлений і майстерними обробками світських хорових творів епохи Відродження та популярних номерів з американських мюзиклів [4-5].

«Missa Festiva» Дж. Лівітта була написана у 1996 році. Дану месу можна віднести до протестантської. Структура богослужіння протестантських церков, на відміну від католицької меси або православної літургії, не канонізована і має велику свободу у виборі музичного матеріалу і форм його виконання. Меса написана для чотириголосного змішаного хору, солістів і оркестра або фортепіано.

У «Missa Festiva» композитор дотримується канону жанру меси з точки зору структури та семантики. «Missa Festiva» включає п'ять традиційних частин латинської меси: I. Kyrie, II. Gloria, III. Credo, IV. Festival Sanctus, V. Agnus Dei.

Ліризм, що становить головну рису музики даного твору, став основною і емоційно-образною сферою меси. У творі простежуються ще дві образні лінії: споглядальна і гімнична.

Відзначимо інтонаційно-стилістичні джерела меси. В основі більшості частин переломлюються риси національної американської музики (зокрема з англійськими джерелами, - баладність і пісенність).

Підсумовуючи аналіз «Missa Festiva» Дж. Лівітта вкажемо на його стилістичні риси. Багата всілякими відтінками образна побудова меси спирається на особливу мелодійну гнучкість, зв'язується з поєднанням простоти тим з граничною інтонаційною виразністю. Мелодійні лінії відрізняються цілісністю і єдністю, будуються на основі поступового інтонаційного розгортання. Характерний в цьому відношенні мелодійний розвиток у № 1 «Kyrie», де нізхідна трізвучна поспівка, що охоплює 1, 7, 5 і 3 ступені ладу, розвивається шляхом завоювання на кожному етапі нової мелодійної вершини. У «Gloria», «Credo» та «Festival Sanctus» проявилось майстерне володіння композитором побудови мелодії поліфонічного типу і контрапунктичними прийомами.

Особлива м'якість, пастельний мелодизм меси визначається його ладовою стороною. Переважання діатонічності, невловимі ладові переходи і нашарування, складають основу ладотональної організації твору.

Особливості стилю і композиції меси містять в собі не тільки середньовічні і романтичні традиції, а й сучасні. Звідси миттєві ладові зрушення, раптові інтонаційні загострення у «Gloria», «Festival Sanctus» та «Agnus Dei». Особливу роль руху музичної

тканини грає її гармонійне наповнення, для якого характерна хроматизація в межах натурально-ладових утворень, прагнення до створення особливого барвистого колориту засобами гармонійної мови, елементи поліладовості. Це є виразом близькості до імпресіоністичних тенденцій.

На прикладі всебічного аналізу «Missa Festiva» Дж. Лівітта зроблена спроба визначення стильових особливостей твору і специфіки трактування жанру меси композитором. В основу аналізу було покладено взаємодію таких складових як, текст, жанр і композиторські технології. Результати дослідження полягають у наступних позиціях:

«Missa Festiva» Дж. Лівітта є одним із зразків своєрідного трактування жанру меса. У творі синтезуються різні стильові традиції: лінія, що йде від католицького і від протестанського богослужіння. Використання мелодики, близької до григоріаніки, а також респонсорних принципів монодичного і хорового співу підтверджують припущення про те, що меса була задумана як для практичного використання у богослужінні, так і для концертного виконання.

«Missa Festiva» Дж. Лівітта, подібно трактуванню різновиду жанру меса реквієму у творчості Г. Форте і Дж. Раттера, написана в дусі просвітленої лірики.

Дж. Лівітту властивий особливий мелодійний дар, яскрава виразна мелодика становить одну з головних особливостей його хорового стилю;

Характерними рисами музичної мови композитора є органічне поєднання диатоники і хроматики, гармонії і лінеарності. Твору властиво рівнозначне застосування гармонійної і поліфонічної фактури викладу.

Цікаво представлена у «Missa Festiva» Дж. Лівітта гармонійна мова. Вона поєднує в собі традиційні та сучасні прийоми письма. Такі, наприклад, складні гармонійні поєднання, як акорди з розщепленими терціями, поліаккорди, а також допоміжна альтеровані співзвуччя, які є результатом взаємодії і накладення лінеарних голосів. Для твору характерний широкий діапазон застосування ладів народної музики: лідійського та міксолідійського.

Багатогранно представлені ритмічні особливості музичної тканини у «Missa Festiva» Дж. Лівітта. Застосування тріолей, синкоп, полоритмічних поєднань є результатом з'єднання рис американської балади, спірічуелсів.

Для музики меси характерна рухлива динаміка від «pp» до «ff». Як правило, у творі переходи від одного нюансу до іншого здійснюються шляхом поступового хвилеподібного розвитку.

Виразна і багатогранна роль партії фортепіано, в якій поєднується функція супроводу хору та самостійного виразного проведення основних тематичних ліній.

На основі проведеного дослідження можна сказати, що Дж. Лівітт, багато в чому продовжуючи традиції своїх попередників у жанрі меса, створив своєрідний, яскравий і неповторний твір. «Missa Festiva» Дж. Лівітта є загальноновизнаним «знаковим» твором сучасності, який зайняв гідне місце в репертуарі багатьох відомих хорових колективів різних країн, є виконуваним і має зафіксовані музично-виконавські версії у вигляді відео- та аудіозаписів.

Отже, дослідження «Missa Festiva» Дж. Лівітта дає змогу виявити ознаки діалогу сучасного митця з усталеною традицією жанру меса. Це проявилось по-перше, у дотриманні традицій середньовічної і ренесансної церковної музики; по-друге, взаємодії

з сучасною музичною лексикою. Вищесказане стверджує думку про те, що в проаналізованому творі в повній мірі відбивається унікальне мистецьке явище - феномен традицій і новаторства у творчості сучасних композиторів [1].

Список використаних джерел:

1. Бондар Є. Нова сакральна музика художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / [гол. Рек. О.Сокол]. Вип. 19. Одеса: Астропринт, 2014. С.254-264.
2. Дубинец Е. Made in USA: Музыка это все, что звучит вокруг. Москва : Композитор, 2006. 416 с
3. Павлишин С. Американська музика, Львів, БаК, 2007, 314 с.
4. John Leavitt Biography. URL : <https://www.singers.com/bio/4146> (дата звернення 02.02.2021).
5. John Leavitt Music. URL : <https://johnleavittmusic.com/bio/>(дата звернення 22.02.2021).

Сергій Мелень

«ЛУЖАНСЬКА» МЕСА D-DUR В ТВОРЧОСТІ А. ДВОРЖАКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Вокально-хорова творчість чеського композитора Антоніна Дворжака є перлиною світової музичної культури. Доволі регулярне виконання творів композитора кантатно-ораторіального жанру є об'єктивним свідченням їх високої художньої цінності. Наукове ж осмислення творчості А. Дворжака має досить розвинену панораму розробок. Однак в коло інтересів сучасного музикознавства здебільшого потрапляють «Stabat Mater» та «Requiem» А. Дворжака. Саме тому дослідження «Лужанської» меси D-Dur видається доволі актуальним.

Зазначимо, що хорова творчість А. Дворжака займає значну частину його композиторського доробку. Здебільшого її поділяють на твори світського плану та твори, написані у традиційних духовних жанрах. Переважна більшість творів кантатно-ораторіального жанру представлені як творами на канонічні тексти, так і композиціями на поетичні авторські тексти. Серед останніх найбільш відомі «Весільні сорочки» («Наречена примари»), ор. 69. Балада для солістів, змішаного хору і оркестру. Текст К. Ербена (1884); «Свята Людмила», ор. 71. Ораторія для солістів, хору і оркестру. Текст Я. Врхліцкого (1885-1886); «Американський прапор», ор. 102. Кантата для солістів, хору і оркестру. Текст Дж. Дрейк (1892).

Характеризуючи духовну творчість митця, Л. Панькіна зауважує «хоча Дворжак був віруючою людиною, в його творах цього жанру ми не відчуваємо містики, так як в цілому його музика пронизана земними, реальними почуттями скорботи та печалі. Визначені культовими традиціями латинські тексти в музиці Дворжака звучать в живих людських інтонаціях» [4, с. 69]. Також музикознавець відмічає особливий мелодизм: «прекрасним мелодіям Дворжака, наповненим глибокими думками та почуттями, притаманні слов'янська пісенність, м'якість та задушевність» [4, с. 69].

Справедливо буде стверджувати що національне в творчості А. Дворжака посідає досить вагоме місце. Композитор широко застосовує жанрові й ритмоінтонаційні особливості чеського й моравського музичного фольклору. Таким чином, основними стилістичними рисами хорової творчості А. Дворжака є опора на пісенний чеський

фольклор, використання різноманітних технік письма, у яких переважає варіантність, яка характерна для фольклорних витоків, розвинена романтична гармонічна мова, майстерне володіння хоровою фактурою, розуміння вокальних властивостей голосів.

Месу D-Dur А. Дворжак написав у 1887 році, на прохання Й. Главки – архітектора, мецената, засновника та першого президента Чеської академії наук, словесності та мистецтв, для освячення каплиці, яку він побудував у своєму маєтку в Лужанах. Тому досить часто цю месу називають «Лужанською». Музика меси сповнена «диханням» чеської природи, сільськими пейзажами. «Ця атмосфера, – як пише автор монографії з творчості А. Дворжака, В. Єгорова, – знаходить відображення в натхненності та ліричному наповненні музики, в сердечності та простоті мелодій, що укорінені в чеську, а ширше слов'янську пісенність – рисах, що не характерні для ортодоксальних богослужінь, і навпроти, типові для релігійних творів сільських канторів, традиції яких розвинув Дворжак, надав їм яскраву індивідуальність» [2, с. 240]. Такі образи на думку музикознавця покладені в основу першої, третьої та шостої частини. Типовим для А. Дворжака є використання методу варіантного розвитку, у якому музична тканина наповнюється розспівними мелодіями, проходячи в партіях хору і оркестру. «Лужанська» меса А. Дворжака написана на канонічний текст ординарію та має шість частин, що є досить типовою жанровою моделлю.

Музичному матеріалу твору притаманний лірико-епічний тип драматургії, про що свідчать відсутність конфлікту, переважна більшість варіантного розвитку тематизму, що обумовлена мелодикою пісенного чеського фольклору.

Всебічний аналіз принципів розвитку музичної драматургії твору допоміг встановити, що основними з них є: секвенційний розвиток, варіантне повторення тем, імітаційна техніка письма, а одним з елементів формотворення циклу є контраст (образний, тематичний, тональний, темповий) як частин між собою так їх внутрішніх структурних елементів.

Еволюціонування образної сфери у «Лужанській» месі А. Дворжака відбувається наступним чином: перша частина експонує світлі ліричні образи, що трансформуючись у третій частині розкриваються та наповнюються новими барвами у п'ятій. Урочисті образи відповідно пробуджуються в другій частині, розвиваються в четвертій, та завершують п'яту (як композиційна арка).

Зауважимо, що третя частина, поєднуючи в собі світлі ліричні, лірико-драматичні скорботні і в той же час піднесені величні образи є змістовним дієвим центром драматургії меси, насиченим активним розвитком і співставленням художніх образів.

Остання ж частина «Лужанської» меси, що починається лірико-драматичним фугато, завершується світлою темою – образом умиротворення. Прослідковується і тематична єдність між частинами, що належать до однієї образної сфери. Ліричним частинам відповідають пісенні інтонації, урочистим – квартові висхідні стрибки, рух мелодії по основним звукам тонального тризвуку.

«Лужанська» меса D-Dur А. Дворжака є перлиною хорового мистецтва. Проведене дослідження відкриває шлях до більш глибокого дослідження стилю хорової творчості А. Дворжака, через вивчення маловідомих світських кантат, хорів а cappella тощо.

Список використаних джерел:

1. Гулинская З.К. Антонин Дворжак. М.: Музыка, 1973. 239 с.
2. Єгорова В. Антонин Дворжак: монографія. Москва: Музыка, 1997. 617 с.
3. Лушина Я.И. Антонин Дворжак. Л.: Музыка, 1983. 95 с.

4. Панькина Л. Реквием Дворжака / Сборник статей Антонин Дворжак [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. Москва : Музыка, 1967. 259 с.
5. Пляскина Е.В. Западноевропейская духовная музыка: учебное пособия для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2020. 345 с.

Анастасія Застава

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ АРИЕЛЯ РАМІРЕСА (на прикладі кантати «Navidad Nuestra»)

Аріель Рамірес (роки життя 1921-2010) – представник аргентинської композиторської школи, дослідник народної музики і традиційних ритмів Південної Америки. Засновник фольклорної групи «la Compañía Argentina de Folklore i la Compañía Ariel Ramírez de Folklore», одна з ключових фігур руху національного відродження в музиці, виступав як аргентинський фольклорист і музичний лідер.

Діяльність Раміреса як композитора повністю пролягала в традиційно-національному напрямку, ознака якого – широке використання елементів фольклору в академічних європейських формах, перенесених на національний ґрунт, - і представлена головним чином вокально-хоровою творчістю, найбільш відомими є Креольська Меса, «Cantata Sudamericana» і «Misa por la Paz y la Justicia»; кантати «Los Caudillos» і «Mujeres Argentinas». Всього творів налічується більше трьохсот.

Текст кантати «Navidad Nuestra» був написаний 1964 року істориком, поетом та письменником Феліксом Луною. В основу сюжету полягли події Різдва Христова - від Благовіщення до Його Народження та втечі в Єгипет. За жанром дані вірші відносяться до вільянсіко – різдвяного іспанського та латиноамериканського пісенно-релігійного фольклору. У віршах Ф. Луни відображені головні риси жанру вільянсіко, а саме: насичена порівняннями, синонімами та епітетами мова, екзальтований образний стрій, використання ключових слів – символів Різдва; використання лексико-семантичних засобів, що пов'язані з локальною етноспецифічною своєрідністю Латинської Америки.

Кантата була написана у 1964 році для солістів, змішаного хору, перкусії, фортепіано, народних інструментів: гітари, акордеону, контрабасу, два charango, челести, tambor (струнно-щипковий музичний інструмент з довгим грифом) та ударних: Bombo criollo (великий креольський барабан), triangle pand (трикутник), pandereta (різновид бубна); складається з 6 частин. Кожна частина представляє собою зразок жанру аргентинської народної музики. Композитор не вдається до цитування оригінального фольклорного музичного матеріалу, використовуючи лише характерні ритмоформули, темпи, розміри, форми викладення матеріалу. Таким чином, за жанром кантату можна віднести до *стилізації народної музики*.

Характерними принципами композиторського стилю в даній кантаті є, насамперед, *фольклоризм*, що проявляється у використанні характерних для певного жанру народної музики розміру, темпу та способів викладення музичного матеріалу - паралельних терцій, заспівів соліста, дублювання хорових голосів в унісон; використанні притаманних для усього пласту аргентинської національної музики ритмів, а саме синкоп, затактів, пунктирного ритму, «пульсуючої» фактури, компліментарного ритму; використанні в складі оркестру традиційно аргентинських інструментів та роль оркестру як акомпанементу; яскраво виражений мелодизм в поєднанні з гомофонно-гармонійним

типом фактури, що є вищоком традиційної для Аргентини пісенності; використанні нескладної гармонії, що містить терцові співзвуччя (нонакорди, тонічні септакорди), не акордові звуки, використанні простих куплетних форм, повторності музичного матеріалу, тощо.

Хор виконує функцію як головного оповідача, учасника діалогу з солістом, так і гармонічної підтримки. Як було зазначено, у всіх частинах цього твору композитор скористався традиційними танцями і піснями аргентинської культури. Назви використаних жанрів вказані в партитурі.

№ 1 «La Anunciación» (Благовіщення) – Chamamé

В даній частині композитор використав жанрову першооснову традиційного латиноамериканського танцю Chamamé, в чю основу полягли такі європейські танці, як східноєвропейська полька та шотландський скоттіш, а також риси танців корінного народу гуарані. Характерні риси жанру chamamé – співставлення двійкових та трійкових ритмів, характерні граціозна мелодика, перемінна пульсація фактури, часто – наявність затакту, рух дрібними тривалостями, акценти, розмір 6/8.

Характер першої частини є надзвичайно світлим, теплим та навіть трохи грайливим. В тексті йде мова про події Благовіщення. Багата й насичена порівняннями та епітетами мова лірики складає святковий та піднесений настрій; гнучко, широко й розспівно звучить партія соліста, що імітує голос архангела Гавриїла, який провіщає благу вість Діві; репліки хору створюють святково-грайливий фон, імітуючи своїм звучанням традиційні народні інструменти.

Дана частина написана в куплетно-приспівній формі для соло тенора, акордеона, гітари, ударних, контрабасу та змішаного хору, що протягом усієї частини відіграє роль акомпанементу та не несе текстового навантаження. Композитор досягає близькості висхідному жанру за допомогою метро ритмічних особливостей - комбінації трійкових та двійкових ритмів, поліритмії, розміру 6/8, викладенні теми вісімками, що забезпечує безперервний гнучкий рух, синкопованому ритму. Частина написана у жвавому темпі 126 уд./хв., гомофонно-гармонічній фактурі з мелодією у соліста. Основна тональність частини – D-Dur, проте композитор активно використовує відхилення в тональності першого ступеня спорідненості.

№ 2 «La Peregrinación» («Паломництво») – Huella pampeana

Мелодія цієї частини отримала всесвітнє визнання під назвою «Жайворонок» в аранжуванні Поля Моріа. «Huella» перекладається іспанською як «слід» або «відбиток», «pampeana» - пампаси. Huella з'явився як танцювальний жанр з елементами менуету та гавоту, що пізніше трансформувався в жанр пісенний, в якому традиційно сюжетом слугує розповідь про подорож. «A la huella» є ключовим виразом. Сюжетом другої частини кантати є подорож Йосипа та Марії до Вифлеєму. В поетичному тексті висловлюється тривога та співчуття втомленій Діві Марії. Широка, уривчаста мелодія начебто передає безкрайній шлях та важкість його подолання.

Частина написана в темпі *allegro assai*, g-moll, розмірі 6/8, простій куплетно-приспівній формі для соліста, змішаного хору, гітари та фортепіано або клавесина. Композитор використав імітаційний спосіб викладення матеріалу. Гнучка, мелодійна тема почергово проводиться репліками у соліста та хору на фоні арпеджованих елементів в оркестрі. Кода викладається а capella речитатією усього хору на одному

акорді. Дисонуюча нестійка гармонія створює враження непевності, риторичного запитання, та ефект поступового віддалення.

№ 3 «El Nacimiento» («Різдво») – Vidala catamarqueña

Vidala (відала) – традиційний аргентинський виключно пісенний жанр. Важливий елемент карнавалів; представляє собою пісню, яка виконувалась в унісон під брязкіт металевих предметів, гри на гітарі та на барабанах. Форма відал обумовлена текстом; найхарактернішими є лимерики (п'ятистичний вірш з схемою рифми ААВВА). Відали можуть містити різні лади: од старих доіспанських ладів RE і FA (наближені до дорійського та лідійського), бімодальної гами, до пентатонічної або тетратонічної, або гібридної гами, що поєднали в собі елементи європейської та древньої ладових систем. Найбільш стабільною рисою відал є використання паралельних терцій.

«El Nacimiento» (Різдво) – це центральна частина кантати. М'яке, ніжне звучання хору та надзвичайно теплий текст передають почуття ніжності, щирості, захоплення великою таємницею Різдва. Композитор використовує челесту: неземне звучання «небесного» інструменту в поєднанні з хоровим звуком передає ідею поєднання земного та небесного. Музика жодного разу не виходить за межі тихої динаміки, в акомпанементі у челести – акордово-фігуративний тип фактури: трепетне звучання арпеджованих акордів. Дана частина написана для змішаного хору, соліста та челести.

Форма твору – характерна для жанру відали куплетна з вставленим приспівом А А В А. Даний номер написаний цілком на інтонації колискової, що найперше відображається у темпоритмі твору. Твір написаний у темпі Adagio, (чверть = 60), розмірі $\frac{3}{4}$, що в поєднанні з м'яким пунктирним ритмом на legato створює ефект «погойдування». Святкова мажорна тональність G-Dur передає почуття щастя та радості. Гармонічна мова насичена відхиленнями у тональності першої ступені родинності (e-moll, C-Dur). Композитор використовує нескладну гармонію, змальовуючи свято Різдва у нижніх та простих фарбах. Інколи зустрічаються не акордові та прохідні звуки, затримання, органний пункт, колористичні альтерації.

№ 4 «Los Pastores» («Поклоніння пастирів») - Chaya riojana

Chaya riojana – аргентинський жанр карнавальної танцювальної музики з Ла-Ріоха. «Chaya» перекладається як «посипати» або «намочити».

Цей музичний жанр – невід'ємна частина щорічного свята, пов'язаного з аграрним культом. Важливе значення мав вибір особливих трав. Фелікс Луна, працюючи над текстами майбутньої кантати, увів головні символи національного свята у вірші. Даному жанру притаманний перемінний метр, часто тридольний розмір, складний ритмічний малюнок, акцентність, яскрава уривчаста мелодика. Композитор обрав жанр саме з аграрного аргентинського фольклору, зображуючи поклоніння пастухів – простих землеробів.

Дана частина оповідає про поклоніння Немовляті пастирів, що першими отримали звістку про Різдво. В цій частині присутні два різних образи-настрої: енергійно-радісний, рухливий, передаючий радість та захоплення пастирів, що втілений в куплеті («Приходьте, пастухи полів, бо народився Цар царів!»). та поетичний, сповнений тонкого ліризму, який знайшов відображення в приспіві («Базилік і лимонна вербена! Дитина спить на світанку»). Трикутник імітує брязкіт металевих предметів, традиційних для виконання Чайї на карнавалах. Тріо солістів-баритонів представляють пастухів. Дана частина кантати написана в куплетно-приспівній варіаційній формі. Гармонія насичена

відхиленнями, секвенціями та альтераціями; характерними рисами є політональність та поліладовість. Основна тональність – E-Dur. Темп *adagietto*, розмір 6/8.

№ 5 «Los Reyes Magos» («Поклоніння волхвів») – Takirari

Такірарі – танцювальний музичний жанр, що об'єднує елементи як корінного, так і іноземного походження. Традиційні інструменти, що застосовуються в такірарі, включають портативні барабани (бомбо, каха), флейти (кена), а також чарангу. Композиція жанру такірарі зазвичай складається як ААВВ або ААВВСС. Музика такірарі має дводольний розмір та синкопований ритм. Ладовою основою є пентатоніка. Дана частина кантати написана для соло тенора, змішаного хору, двох чаранго, пандарети та тамбору. Рухливий темп, дводольний метр (розмір 2/4), варійована куплетна форма, карнавальний характер звучання, елементи імітаційної поліфонії (перегуки) є тими рисами, що відворюють в даній частині жанрову основу такірарі. Образний стрій частини – яскравий, грайливий; «перегуки», викладення теми каноном створюють враження, ніби мудреці навперебій намагаються привітати Царя. В поетичному тексті також підтримується несерйозний характер. У тексті 5-ї частини яскраво проявлені характерні риси вільянсіко – присвоєння темі Різдва традиційних для Латинської Америки символів: сироп та мед замість смири та ладану, пончо замість золота.

№ 6 «La Huida» («Втеча») – Vidala tucumana

Дана частина завершує кантату «Navidad Nuestra». Вона має найбільш специфічні риси та корінним чином контрастує зі всіма попередніми номерами.

Образний стрій частини, на відміну від усієї кантати, є дуже скорбним. В пісні передається момент втечі святого Сімейства до Єгипту. Сумно звучать вигуки «Давай! Давай! Поспішай, осличко!» у виконанні соліста та хору а capella. Розмірені, повільні удари великого креольського барабану, що єдиний з усіх інструментів супроводжує хор і соліста, звучать глухо та віддалено. Дуже повільний темп в сукупності з рухом довгими тривалостями асоціює звучання частини з похоронною ходою. Стриманим риданням звучать репліки хору на пронизливий текст «кинджал вже мокрий від крові, якщо не поспішите, вони їх зловлять». Удари бичу є одним з звукоімітаційних елементів. Частина «La Huida» написана в куплетній формі з приспівом, в тональності e-moll, в темпі *andante*, розмір – 3/4.

Таким чином, кантата «Navidad Nuestra» містить специфічні композиторські та жанрові рішення, що є новітніми в практиці композиторів світу. По-перше, це поєднання в одному творі декількох жанрових основ – пісенного-поетичного жанру вільянсіко, традиційних жанрів аргентинської народної музики в межах академічного жанру кантати. По-друге, це втілення теми Різдва у вузьконаціональному переломленні, використанні тих жанрів, чия традиційна образна складова відповідає сюжету частини.

Список використаних джерел:

1. Пичугин П.А. Аргентинская культура. Музыка. Культура Латинской Америки. Энциклопедия. Москва : Музыка, 2000. С. 165-167.
2. Чеснокова О. С. Іспанський пісенний жанр вільянсіко в просторі та часі. Вестник Московского государственного областного университета. Сер.Лингвистика. 2019. №3. С. 61-78.
3. Bernstein A. Ariel Ramirez dies, Argentine composer wrote “Misa Criolla” // The Washington Post, February 21, 2010. URL :

<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2010/02/20/AR2010022003418.html>
(дата звернення: 16.02.2020).

Олександра Безугла

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ МЕСИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПОПОВА

Попов Микола Інокентійович (1950 р. н.) – український композитор, диригент, театральний діяч, представник запорізької композиторської та педагогічної школи. Широка жанрова палітра творчості свідчить про різноманітні пошуки композитора: театральний спектакль, кантата для читця, дитячого голосу, мішаного хору і великого симфонічного оркестру, поема для симфонічного оркестру, цикл фортепіанних мініатюр, варіації для фортепіано, концерт для кларнету і фортепіано, п'єси для флейти і фортепіано, п'єса для скрипки і фортепіано, струнний квартет, романси, хорові п'єси і сюїти, джазові мініатюри тощо. Характерною рисою музики М. Попова є емоційна відкритість, пристрасність. Темі його творів – відверті, щирі висловлювання і розмірковування майстра про життя, світ, долю людини та людства, добро і зло, минуле і сучасність, казку та реальність.

«Меса пам'яті» або «*Messa memoria*» написана для солістів, мішаного хору та подвійного симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів та бас – гітарою. Вона створювалась композитором впродовж складних для нього 2017–2019 років, коли пішли з життя близькі для композитора люди: вчитель та режисер О. Король; друг та звукорежисер М. Середа; найдорожча людина – дружина Галина.

Меса «*Memoria*» М. Попова належить до неоканонічних зразків жанру. Лірико–філософська природа слугує основою твору. Він написаний на латинські канонічні тексти, втім композиторський задум втілено самобутньою музичною мовою сучасного митця, що зараховує месу до духовних творів концертної форми виконання. За традицією, класична будова меси має п'ять частин. Структура меси М. Попова має свої особливості. Шість частин включають тексти з меси ординаріум, а також з реквієму: «*Kyrie eleison*», «*Sanctus–ostinato*», «*Benedictus*», «*Lacrimosa*», «*Confutatis*» та «*Agnus Dei*».

Перша частина «*Kyrie eleison*» (g–moll, чверть дорівнює 75) – експозиція циклу, звучить як молитовний заклик. Структура тексту складає 3 короткі строфи, внаслідок чого тематизм теж побудований строфічно. Мелос частини – виразний, насичений як поступовим рухом, так і стрибками. Солуючі високі голоси (тенор та сопрано) малюють ангелоподібний образ благання. Оркестр слугує гармонічним фоном, що «підтримує» дуєт солістів. Важливою є і ритмічна канва частини – пунктири, синкопи та тріолі, що створюють особливе емоційне забарвлення, доповнюючи молитовний образ.

Друга частина «*Sanctus – ostinato*» (e–moll, Moderato) – контрастна по відношенню до першої, вирізняється пунктирними та синкопованими ритмоформулами. Техніка музичної композиції «*ostinato*» додає рішучості та активності. Багаторазове повторення музичних фраз та ритмічних фігур спіралеподібно розвиває драматургію частини.

Третя частина «*Benedictus*» (E–dur, Cantabile, Sostenuto) розпочинається унісонним викладом фугато у альтовій та другій скрипковій партіях. Відповідь звучить у

сопрановій партії та партії першої скрипки. Протиставлення також вирізняється ритмічними пунктирами та дає темі бути більш рельєфною. Зазначимо, що II та III частини звучать без пауз (*attacca*). Це додає твору єдності настрою та лаконізм будові.

Наступні 4 та 5 частини композитор також організує одна за одною, тому вони так само звучать за принципом *attacca*.

Образна сфера **четвертої частини «Lacrimosa»** (*cis–moll, adagio* чверть = 50) поєднує у собі образ печалі, болю та разом з тим силу і людську незламність. Оркестровий супровід доповнює звучання солістки та хору драматичним хвилеподібним рухом. Закінчується частина хоровою речитацією.

П'ята частина «Confutatis» (*g–moll, allegretto* чверть = 95) є кульмінаційним та драматичним центром. Наче розкатом грому починається ця частина. В оркестровому вступі звучить марш. Середній контрастний розділ – молитва до Бога, щоб той подбав про кончину.

Завершується меса **частиною «Agnus Dei»** у темпі *Moderato* (*h–moll*), що є тихою кульмінацією.

Меса «Меморія» М. І. Попова є яскравим зразком нової трактовки жанру католицької меси у руслі неотенденції ХХ–ХХІ ст. – полістилістики, привнесення елементів інших жанрів та стилів (наприклад, джазу). Саме завдяки цьому синтезу твір вже зайняв визначне місце серед творчого доробку композиторів м. Запоріжжя та української хорової духовної музики.

Список використаних джерел:

1. Мартинюк Т. В. Микола Попов. Монографічний нарис. Мелітополь : Сана, 2003. 148 с.
2. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ–ХХ століть. Мелітополь : ТОВ Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2003. 608 с.
3. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шука, як духовний універсум : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2020. 20 с.
4. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун–т мист. імені І.П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

Софія Макаровська

МУЗИЧНА ПОЕТИКА Г. ПЕТРАССІ У ХОРОВОМУ ЦИКЛІ «NONSENSE»

Багатоплановість і жанрове розмаїття музичної спадщини Г. Петрассі сприяє виникненню дослідницького інтересу в найрізноманітніших вимірах, - історичному, жанровому, структурно-драматургічному та ін. Серед найбільш важливих і менш вивчених проблем музичного мистецтва Італії ХХ ст. - питання особливостей музичної поетики Г. Петрассі, зокрема у хоровому жанрі, займає важливе місце.

Тема даної доповіді за своєю проблематикою і змістом демонструє бажання автора заповнити «пробіли» у наукових пошуках щодо жанрово-стильових та семантичних особливостей хорового циклу «Nonsens» Г. Петрассі.

Твір був написаний 1952 року для мішаного хору *a cappella*. У якості поетичного тексту композитор використав вірші зі збірки *Nonsense Songs and Stories* (1871) Едварда Ліра (англ. Edward Lear; 1812-1888) – англійського художника й поета, одного з основоположників «поезії нісенітниць» (англ. nonsensical poetry), автора численних

популярних абсурдистських лімериків, у яких успадковано давні традиції англійської літератури – шекспірівський комізм і гротеск. Невигадлива, доступна за сприйняттям і гумором поезія Е. Ліра знайшла своє друге народження у творчості Г. Петрассі.

Хоровий цикл складається з 5 частин, написаних на тексти лімериків, різних за характером.

I частина циклу «There is a Young Lady whose nose» розповідає про леді, у якої був дуже довгий ніс.

У II частині «There was an Old Man with a flute» розповідається про дивну історія чоловіка, який грав на флейті.

III частина «There was an Old Man of Cape Horn» розповідає про старого Кейп-Корна, який дуже незадоволений своєю появою у світ.

У IV частині «There was a Young Lady whose chin» йде розповідь про Леді з дуже гострим підборіддям як шпилька, яким вона грала на арфі.

V частина «There was an old person of Stroud» змальовує жах літньої людини, яка попала у натовп.

З точки зору сюжетної лінії, при втіленні тексту у хоровому творі, Г. Петрассі строго витримав порядок утримання лімерика, - 1-й рядок представляє героя чи героїню і, як правило, закінчується назвою міста, села, країни, звідки той (та) родом, з якими потім і римуються 2-й та 5-й рядки. Таким чином, останній рядок повертає пам'ять слухача до 1-го рядка, повторюючи його в дещо зміненому вигляді.

Композитор також дотримується жанрових рис лімерика, який відноситься до художніх текстів малого жанру. Хоровий цикл складається з п'яти мініатюр. Відповідно до літературної основи, структура хорового циклу побудована за принципом контрасту.

Даний хоровий цикл по суті, є інструментальною музикою для хору а cappella. Це мініатюрний спектакль, гра, театр. Такі вистави розігрувалися на площах європейських міст і викликали непідробний захват глядачів. Тому музичні рішення є умовно театральними, вони підкреслюють характерність персонажів [3].

Домінуюча роль театрального компоненту спричинила за собою ще більший відступ від вокальної природи мелодики. Це повністю відповідало авторському задуму і знайшло яскраве втілення у віртуозності хорових партій. Інструментальність знаходить своє вираження не тільки в тяжінні до сонорики, але й у проекції на хорову фактуру, введенні прийомів, властивих симфонічному письму, у використанні жанрів, пов'язаних з різними типами руху - скерцо, етюд, прелюдія.

Не менш важливим при цьому виявляється драматургічний профіль твору - образна контрастність і особливий характер, кульмінації-спалахи, - обумовлюють динамічне трактування форми.

Особливістю циклу є різноманітне використання виразних можливостей змінних розмірів і ритмів (крім III частини), що в поєднанні з гнучкою мелодією інструментального характеру обумовлює надзвичайну пластику і виразність сказаного слова. Адже прагматична спрямованість лімерика націлена на те, щоб розвеселити адресата. Лімерик займає особливе місце серед комічних текстів, його відрізняє нестандартність форми і незвичайність змісту [3].

Вищесказане наводить на думку, що для створення гумористичного ефекту, який досягається непередбачуваністю дій персонажів, грою слів, тоном вірша, характерних для лімериків, Принцип «узагальненої концертності» [2, с. 20] у хоровому циклі

проявляється, перш за все, у розгалуженій фактурі, що включає *divisi* партій і виділення *solo*, поліфонічної техніки, чергуванні постійного і змінного багатоголосся, частій зміні типів фактури, темброво-хоровій діалогічності., зокрема, використання солістів, почергове музикування окремих груп хора та виконавців з однієї партії, контрастні темброві і динамічні зіставлення, тобто, діалогічність. При чому, у діалог вступають розділи форми, типи мелодійного руху, ритмічні структури.

Двоїстість природи хорової фактури (її обумовленість законами вертикалі і горизонталі) передбачає почергове домінування того чи іншого її типу хоральної, поліфонічної, гетерофонії. Ці властивості хорової фактури також містять передумови концертності, а максимальне використання фактурних, динамічних, реєстрових ресурсів хору підсилює її віртуозно-кolorистичні якості.

Отже хорове концертнування, засноване на синтезі принципів «віртуозності» і «кolorитності» (багатстві тембрового фонізму), проявляється в нетрадиційному трактуванні хору, пов'язаного з інструменталізацією хорової фактури і підкресленою роллю фонізму (збагачення тембрового і гармонійного кolorиту, а також ускладнення інтонаційності). Прояв концертності зводиться до репрезентативності, що виявляється у темброво-кolorистичних, динамічних, фактурних контрастах і віртуозності виконання. Звідси глобалізація сонорно-кolorистичного чуття образу й відмова від тонально-гармонічних функціональних стереотипів мислення. Відзначимо прийоми музичного висловлювання, які використовує композитор: хорова мелодекламаційність, вокалізація (на голосний звук, закритим ротом); хорове гліссандо; звукозображальні прийоми; дисонансі хорові педалі-пласти, мовна декламація.

Вплив симфонічного жанру проявився у використанні засобів зображальності (звукобарвисті ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звуковибудування крик, шепіт, гліссандо, артикуляція, форма будови складів і вимовляння слів), у контрастних співставленнях, зокрема штрихів і нюансів; використання широкої динамічної шкали.

Музична мова характеризується мелодикою інструментальної природи, ритмічною витонченістю і винахідливістю у поєднанні з метричною свободою, що призводить до більш точного і тонкого озвучення лімерика; гармонійна барвистість залишається стильовою прикметою всіх частин циклу.

Таким чином, специфічність музичної поетики у хоровому циклі «Nonsens» Г. Петрассі обумовлено домінуванням у творі естетики гри і уявлення поетичного жанру лімерик. У циклі «Nonsense» Г. Петрассі засобами музичного висловлення майстерно втілює риси англійського гумору притаманні жанру лімерик. Серед них: широкий контекст, що дає можливість різних тлумачень; парадоксальність гра зі словами, де сенс «вивертається», перевертається і миттєво знову повертається на місце; здатність бачити абсурд життя і посміхатися йому; наскрізний характер гумор переливається з однієї форми в іншу: то м'яка іронія, то тонкий натяк, то смуток або багатозначне замовчування, то різкий поворот [1].

Ігровий початок, дух експериментування, винахідливість – ось основні риси музичної поетики циклу «Nonsens» Г. Петрассі.

Список використаних джерел:

1. Белкина М.Ю. Задания для совершенствования фонетических навыков. Иностранные языки в школе. 2006. 125 с.
2. Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов. М., 1991. 79 с.

3. Batovska, O., Grebeniuk, N., & Savelieva, H. (2020). Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 205-216. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865>

Ігор Хорошилов

ХОРОВА МУЗИКА В ТВОРЧОСТІ ЙОЗЕФА ГАБРІЕЛЯ РАЙНБЕРГЕРА

*«Музика – вище слів, вона починається там,
де слів більше не вистачає, тому було б марним намагатися
наблизити музику до слухачів за допомогою пояснень».
(Й. Г. Райнбергер)*

Йозеф Габріель Райнбергер (1839-1901) був одним з найвідоміших і впливових композиторів кінця XIX ст., а його музику виконували найкращі артисти того часу. Про його творчість з великою шаною висловлювались видатні західноєвропейські музиканти XX ст. Так, Г. фон Бюлов писав: «Райнбергер ідеальний вчитель композиції, рівного якому немає ні в Німеччині, ні за її межами <...> в цілому, один з найбільш визначних музикантів і людей в усьому світі» [2]. В. Фуртвенглер вказував, що «Його керівним принципом завжди була природність у музиці, відображена в його голосі лідерства, його почутті форми та засобах висловлення» [2].

Наразі, у світовому музикознавстві існує досить обмежена кількість робіт, присвячених його творчості. Також, ми виявили повну відсутність україномовних та російськомовних досліджень саме його хорової музики. Поясненням цього факту, ми вважаємо, можуть бути історичні обставини, певним чином – корінні зміни у громадському світогляді на межі XIX-XX ст.

Л. Д. Лемпсон відзначає, що багатьох приваблює музика Й. Райнбергера з тих самих причин, з яких притягує музика Й. Брамса, з яким вони мають багато спільного за естетичним змістом (класична течія, надзвичайний мелодизм, збалансований гармонічний розвиток та ін.).

Л. Д. Лемпсон спостерігає і деяку схожість в камерній музиці Й. Г. Райнбергера з його сучасниками Й. Брамсом, М. Брухом, Р. Фуксом, К. Голдмарком, Г. Гьотцем, А. Рубінштейном, О. Бородіним, К. Сен-Сансом, П. Чайковським, А. Дворжаком, Е. Шабріє, О. Балакіревим, Е. Грігом, М. Римським-Корсаковим, Г. Форє [1].

Найбільш популярними сьогодні є твори Й. Г. Райнбергера для органа, які приваблюють чистотою музичної лінії і чистоти фактури. На відміну від його сучасників, наприклад Ц. Франка, Й. Г. Райнбергер не прагнув відображати тенденцію того історичного періоду створювати густу, навіть непрозору фактуру, в результаті чого, звук ставав схожим на «уникнення всіх розривів і пауз на клавіатурі» [1].

Хорова творчість композитора є незаслужовано маловивченою у світовому музикознавстві. Його хоровий доробок привертає увагу насамперед своєю самобутністю – його композиторський стиль у царині хорової музики на століття випередив еталони звучання свого часу. Сьогодні, на теренах каналу *YouTube* можна почути різні виконавські версії його хорових творів *a cappella*, які за слуховими характеристиками можна віднести до стилю більшості композицій ХХІ ст., а саме таких композиторів, як Е. Уітакер, О. Гжейло, Е. Ешенвалдс та інших.

У звучанні хорових творів Й. Райнбергера органічно злились естетичні еталони різних епох – минулого, його сучасності і далекого майбутнього – бароко, класицизму, романтизму та сучасної музики.

Його композиторський спадок надзвичайно багатий на жанри та виконавські склади. Це твори для органу, фортепіано, симфонічного оркестру та його окремих інструментів, різних голосів, хору різних виконавських складів, для дорослих та дітей, на релігійну та світську тематику. У жанрі вокально-хорової музики ним було написано близько 90 творів. Серед них – 4 кантати, 12 мес, 3 опери, 4 офферторії для солістів, хору та оркестру, 5 реквіємів, 1 ораторія, балади, гімни, градуали, мотети, хвалебні пісні, оригінальні хорові твори, обробки німецьких народних пісень та багато інших композицій.

По завершенні відзначимо, що за масштабом, різноманітністю та яскравою індивідуальністю композиторського висловлення, хорова музика займає важливе місце у творчості Йозефа Габріеля Райнбергера. Його твори у цьому жанрі стали помітним вкладом у розвиток німецької музичної культури кінця ХІХ ст. та становлять значний інтерес для дослідників та виконавців. Вивчення хорової спадщини композитора допоможе розкрити художнє світобачення композитора та висвітлить питання його композиторського стилю, які таять багато рис невідомості.

Список використаних джерел:

1. Lampson L. D. Josef Gabriel Rheinberger.
URL:<http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/rheinberger.php>.
2. Jameson Michael. Joseph Rheinberger URL:<https://www.allmusic.com/artist/joseph-rheinberger-mn0001179859/biography>.

Вікторія Захарченко

ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ ХОРОВОЇ ОБРОБКИ «ОЙ, НИНИ СВЯТО ЯНА» О. СКРИПНИКА В ПЛОЩИНІ ПОРІВНЯЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

Для компаративного аналізу інтерпретацій хорової обробки української народної пісні «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника обрані виконавські версії двох провідних хорових колективів України, задля знаходження найбільш адекватної до задуму композитора версії виконавської інтерпретації. При порівнянні звернемо увагу, перш за все, на темпові співвідношення, на розгортання хорової обробки О. Скрипника в цілому, на динаміку, наповненість хорового звучання в кульмінаціях та ритмічну складову, закладену композитором у цій яскравій обрядовій композиції.

Для здійснення компаративного аналізу обрано два виконання різних колективів – Чернігівського академічного камерного хору імені Д. Бортнянського, художній керівник – І. Богданов та Харківського академічного камерного хору імені В. Палкіна, художній керівник – А. Сиротенко. Хорові колективи майже не відрізняються за віковими, кількісними та якісними показниками.

Чернігівський академічний камерний хор імені Д. Бортнянського заснований у 1996 році заслуженим діячем мистецтв України Любомиром Боднаруком, який і став першим керівником колективу. А з 2010 року художнім керівником і головним диригентом камерного хору стає І. Богданов. Камерний хор має активну концертну діяльність, є лауреатом всеукраїнських та міжнародних хорових фестивалів і конкурсів.

У репертуарі колективу хорові твори вітчизняних та зарубіжних композиторів від XVI ст. до сьогодення [1].

Харківський академічний камерний хор імені В. Палкіна розпочав свою діяльність у 1980 році під керівництвом В. Палкіна. Спершу він був аматорським колективом, а в 1990 році отримав статус професійного колективу в складі Харківської обласної філармонії. Камерний хор є лауреатом Всеукраїнського конкурсу імені М. Леонтовича та міжнародного конкурсу в Польщі. Гастролював у містах України та закордоном. Репертуар хору складають шедеври світової й української музики від бароко до сучасності. З 2008 року хоровим колективом керує учень В. Палкіна – А. Сиротенко. А в 2011 році йому присвоєно ім'я В'ячеслава Палкіна [4].

Яскрава відмінність двох виконавських трактувань виявляється вже у виборі соліста (автором в партитурі зазначено: тенор або баритон): в Чернігівському (далі – «першому») хорі соло співає баритон, в Харківському (далі – «другому») – тенор, що обумовлено трактовкою образу головного героя як юнака. Соло достатньо складне для виконання – з широкими стрибками та непростим ритмом. А. Сиротенко у своїй трактовці вдається до *rubato*, й надає солісту деякої свободи, що створює враження імпровізаційності.

Щодо темпу, то в інтерпретації першого хору використовується дещо стриманий темп, ніж зазначено автором («Рухливо»), але у такому темпі більш яскраво відчутні гармонічні барви. Окрім того, у вступі синкопи звучать підкреслено, гостро, а кожна партія після свого вступу відходить на другий план. Другий хор виконує вільну обробку О. Скрипника у швидкому темпі, зазначеному композитором.

Рефрен побудований на остинатному ритмічному скандуванні тенорів, а на їх тлі розвивається основна мелодія в партії сопрано. У виконанні першого хору сопрано співають *legato*, в динаміці *mf* – вказаній О. Скрипником. А в другому хорі партія сопрано виконує мелодію дещо скерцозно, грайливо та трохи тихіше, ніж зазначено в партитурі.

Пізніше, коли вступають інші голоси, у вступі басів на слабку долю позначений нюанс *mp*, але у версії Харківського хору підкреслюється початок їх співу, що обумовлено, мабуть, досить високою теситурою для басової партії. А в інтерпретації Чернігівського хору басы обережно «вплітаються» в загальне хорове звучання.

Підхід до кульмінації у виконанні хору імені Д. Бортнянського позначений довгим безперервним *crescendo*, а хоровий колектив під керівництвом А. Сиротенка невеликий передкульмінаційний канон будує таким чином, що складається враження двох динамічних хвиль. У кульмінації басова партія у високій теситурі співає напруженіше, ніж інші партії, що не сприяє загальному ансамблю.

В кодї на витриманій квінті басів почергово вступають різні голоси. Цей прийом, як і на початку, яскраво виділений в інтерпретації першого колективу. А у другому хорі кода стрімка з обірваним *crescendo* в кінці і з яскравим контрастом – шепіт на останній фразі. На відміну від хору ім. В. Палкіна, хор ім. Д. Бортнянського останню фразу промовляє вголос, що не відповідає задуму автора.

Отже, виконавським інтерпретаціям двох відомих вітчизняних хорових колективів під орудою знаних хормейстерів притаманні різні змістові акценти. І. Богданов за головну мету ставить яскраву гру гармонічних барв і тембрів в помірному, неквапливому розгортанні музичного сюжету. Натомість А. Сиротенко підкреслює

динамічні контрасти, танцювальність даної обробки. Виконання хору імені Д. Бортнянського звучить більш цілісно та однорідно щодо темпу й хорової органіки. А хор імені В. Палкіна яскраво передає образну сферу, характеристику головних героїв, але з точки зору вокальної складової є проблеми стосовно динамічного, теситурного і штучного ансамблю.

Компаративний аналіз хорової обробки «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника у виконанні двох провідних українських хорових колективів надав змогу визначити, що у виконанні Чернігівського хору ім. Д. Бортнянського наявна надзвичайна хорова органіка, хоча більш помірний темп не сприяє грайливому настрою обробки О. Скрипника. А у виконавській версії Харківського хору ім. В. Палкіна з точки зору вокального ансамблю є деяка неоднорідність звучання хорових партій, але рухливий темп відповідає характеру першоджерела, тому інтерпретація А. Сиротенка розкриває задум композитора.

Список використаних джерел:

1. Вікіпедія. Богданов Іван Павлович [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
2. Корыхалова Н. А. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального искусства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
3. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : дис. канд. Мистецтвознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2009.
4. Харківська філармонія. Академічний хор ім. В. Палкіна [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://filarmonia.kh.ua/filarmonia/akademicheskij-hor-imeni-vjacheslava-palkina/>

Михайло Федоренко

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ «ДОКОЛЕ, ГОСПОДИ, ЗАБУДЕШИ МЯ»

Хоровий концерт «Доколе, Господи, забудеш мя» – це третій за номером концерт з дванадцяти, що збереглися з автографом композитора [2, с. 453]. Він виділяється не тільки між концертами Артемія Веделя, але також в цілому відходить в деяких моментах від класичного хорового концерту, залишаючи при цьому загальні його положення (формотворення, тематичний розвиток, контрастне зіставлення голосів тощо). Однією з головних його особливостей є яскрава мелодійність, що має під собою основу народних українських жанрів. Окрім цього концерті протягом усього твору яскраво виявляється єдність характеру, яка підкреслюється відсутністю темпових та динамічних контрастів між частинами, що свідчить про високий талант митця у нюансуванні в межах однієї художньої ідеї. Тобто композитор хоче показати не зіставлення двох різних емоційних планів, а більш глибоко проникнути в нюанси одного почуття, щоб передати своє особистісне ставлення до цього сюжету, зазначає Л. Корній [3, с. 316]. Фактурне

викладення голосів, співставлення солістів, хорових ансамблів і звучання всього хору забезпечує змістові, динамічні, фактурні зміни художнього образу.

Аналіз виконавських інтерпретацій концерту «Доколе, Господи...», здійснених відомими хоровими колективами (Академічний хор імені Б. Лятошинського під керівництвом В. Іконника та Камерний хор «Київ» під орудою М. Гобдича) дозволяє виявити два протилежних підходи до відкриття художнього змісту. За першим, лірико-драматичним – протягом розгортання музичного матеріалу створюється внутрішній контраст в межах одного образу, завдяки чому загальна палітра твору набуває ще й різних змістових характеристик. За другим підходом - умовно ліричним – весь концерт трактується в єдиному характері. Засоби виконавської виразності хорових колективів (темп, динаміка, штрихи) слугують яскравими інструментами для відображення того чи іншого варіанту – кожен з яких під орудою диригентів трактують їх залежно від колективної ідеї виконання. На цій основі будуються два образи молитовної людини:

1. Сильна людина, що прагне подолати внутрішні негаразди.
2. Пригнічена та в глибокому розпачі від неможливості змін.

Порівняльний аналіз концертних виступів дозволяє виявити різне розуміння диригентами авторського темпу. Хор під керуванням В. Іконника точно наслідує класичне позначення метронома для всіх темпів. Навпаки, камерний хор «Київ» під орудою М. Гобдича прагне до значного уповільнення авторського темпу, якщо брати теж саме класичне позначення метроному. Крім того, у виконанні хору «Київ» присутні агогічні відхилення від основного темпу, яких не має авторський текст (уповільнення в кінці кожної фрази, короткі зупинки на останній ноті та прискорення в останніх розділах).

Така різниця в трактовках може бути пояснена розбіжністю уявлень про роль темпу у виконанні. Сучасні темпові позначення та метрономізація темпів з'явилися в епоху класицизму, тоді як у барочній традиції поняттям темпу позначали не стільки власне швидкість руху, скільки характер та художній настрій твору. Сама ж швидкість руху в епоху бароко була умовною та давала виконавцю деякий діапазон темпу, який ґрунтувався на ритмі та художньому образі [1].

На цій підставі можна стверджувати, що трактування темпу хором імені Б. Лятошинського належить до класичної традиції. Більш повільний темп, що пропонує камерний хор «Київ» та його диригент, може бути відображенням двох ідей: по-перше – відбиттям саме барочного розуміння темпу та прагненням за рахунок темпу більш яскраво розкрити драматичний зміст хорового концерту Артемія Веделя. Адже М. Гобдич акцентує зв'язок мелодики цього концерту з українськими думами, для яких притаманні повільні темпи з довгими розспівами.

Друга важлива відмінність між цими двома виконавськими інтерпретаціями полягає в різниці підходів до обрання штрихів. В трактуванні концепції концерту хором ім. Б. Лятошинського в крайніх частинах музичний текст подається із застосуванням прийому хорового співу *non legato*. Цей штрих є типовим для виконання в класичних творах (месах, кантатах тощо), оскільки підкреслює особливість трактовки В. Іконником хорового концерту саме як зразка класичного жанру. В другій частині музичний розвиток і фразування змінюються завдяки застосуванню *legato* у солюючій партії. Відповіді хору ж звучать із залученням *non legato*. Таким чином, єдність художнього

образу в трактовці академічного хору імені Б. Лятошинського забезпечується поєднанням контрастних артикуляційних прийомів.

У виконанні ж камерного хору «Київ» відбір штрихів зумовлений обраним темпом. Через те, що всі частини концерту поєднуються дуже повільним темпом, відповідним до цього штрихом може бути тільки *legato*. З огляду на те, що всі частини концерту виконуються в дуже повільних темпах із залученням прийому *legato*, можна стверджувати, що трактування хорового концерту камерним хором «Київ» під орудою М. Годбича акцентує рефлексивно-ліричний характер музики.

Виходячи з різноплановості усіх застосованих музичних прийомів, можна виявити різні трактовки художнього образу у виконавських підходах диригентів. За концепцією М. Годбича вимальовується ліричний герой, який звертається до Господа з надривним стражданням і меланхолічним світосприйняттям. Навіть урочиста третя частина лунає в цій інтерпретації з деяким натяком на попередні муки.

Виконавська ж трактовка хорового концерту академічного хору ім. Б. Лятошинського вдається нам більш слушною, оскільки окрім ліричної, містить ще й досить вагому драматичну складову. Відтак, головний герой даної інтерпретації виявляє суто український характер, звертаючись до Господа з обуренням на скоєне з ним беззаконня. Диригент вибудовує у драматургічному розвитку три стадії, які співпадають з характером частин: перша – вимога справедливості; друга – прониклива молитва з переконливим проханням; третя – урочиста надія. Можна порівняти ці два образи з людиною, що молиться на колінах, торкаючись головою землі, та людиною, що молиться з підведеними до неба руками, впевнено стоячи при цьому на ногах. По суті, у виконанні хорового колективу під орудою Віктора Іконника перемагає звернення до Господа сильної людини, сили якої не вистачає в даний, конкретний момент. Тож крізь призму розглянутих інтерпретацій можна побачити дві сторони хорового стилю композитора – класичного та сентиментального напрямів. Саме їх поєднання створює індивідуальний стиль митця та надає широкий інструментарій для реалізації творчого потенціалу виконавцям.

Список використаної літератури:

1. Арнокур Н. Музыка языком звуков. Путь к пониманию музыки. URL: <https://culture.wikireading.ru/52281>(дата звернення 15. 05. 2021)
2. Брега Г. С. Ведель Артем Лук'янович. Енциклопедія історії України : у 10 т.Т. 1 / ред. В. А. Смолій. Київ, 2003. С. 453 – 454.
3. Корній Л. П. Історія української музики. Частина 2. Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.

Катерина Момот

РІЗДВЯНА КОЛИСКОВА В. СИЛЬВЕСТРОВА «СПИ, ІСУСЕ, СПИ»:ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Українська народна пісенність – дорогоцінне надбання українського народу, нев'януча окраса його духовної культури. Адже національна народна пісня – це частина культури народу, скарбниця його творчості, яка в різноманітних художніх образах передає найсокровенніші почуття, думки, бажання, що притаманні кожній людині в різних обставинах її життя та долі.

Зазначимо, що календарно-обрядові пісні є провідним жанром народно-пісенної творчості українського народу, їм притаманні емоційно-естетична, культуро-творча, комунікативна, магічна, природо-аграрна функції. Оскільки жанр колядок та щедрівок здавна був важливим компонентом побутово-обрядового співу, народного театру, вертепу більшість музикознавців зазначає синкретизм жанру колядок і щедрівок, якому притаманна театралізація виконання, вертепний, гуртовий характер.

Жанр колядок дотичний у творчості сучасних композиторів. Прикладом слугує Різдвяна колискова В. Сильвестрова «Спи, Ісусе, спи».

Валентин Сильвестров – всесвітньовідомий український композитор, творчість якого ґрунтовно досліджена в українському музикознавстві. Проте саме жанр хорової музики є найменш дослідженим, адже до нього композитор прийшов дещо пізніше. В останні роки у результаті тісної співпраці з хормейстером камерного хору «Київ» М. Гобдичем цей жанр займає вагоме місце в творчості митця. «Я ніколи не вважав, що буду писати хорові речі. До хору у мене не було особливого інтересу, тому що я індивідуаліст. Фортепіано – ось моя доля»; «<...> по суті, це – фортепіанні речі, тільки клавіші – це люди. Там немає якоїсь лінії, там є ситуація хорового співу» [3, с. 148]. Слова композитора є підтвердженням того, що хорова фактура в його творах постає перед нами у своїй інструментальній генезі, вона органічно поєднана з ліричним кантиленним розспівом – чи то солоспівним, чи юбіляційним, чи пісенним.

Різдвяна колискова «Спи, Ісусе спи» написана у 2006 році на замовлення камерного хору «Київ» під керівництвом М. Гобдича. За основу тексту використано слова народної колядки «Спи, Ісусе, спи». Композитор застосовує поліжанровість, адже поєднує в творі колядку та колискову пісню. Основна ідея твору – нагадати слухачам події народження Ісуса Христа та передати почуття великої любові та ніжності Пречистої Диви до народженого немовляти.

Інтерпретація колискової пісні «Спи, Ісусе, спи» потребує розв'язання низки проблем, пов'язаних зі стилістикою творчості композитора. Диригенту необхідно досягнути цілісну побудову різдвяної пісні, якомога точніше визначити темпові та динамічні градації в ньому, ясно уявити субкульмінації та загальну кульмінацію, до якої композитор як інтерпретатор прагне із самого початку виконання, і яка примушує віднайти необхідні диригентські жести.

Різдвяна пісня написана в куплетній формі. Основна тональність-гармонічний e-moll. Розпочинається твір вступом всіх груп хору на *molto*. Оволодіння таким прийомом звуковидобування потребує певних співочих навичок під час виконання. Мелодія побудована на секвенційних рухах терцієвих поспівок, які є основою остинатно-педальної вертикалі. Вже початкова музична побудова різдвяної пісні потребує поступового драматургічного розвитку, оскільки нашарування в фактурі твору призводить до своєрідної поліфонії пластів. В той же час поєднання різних типів фактури утворює певну єдність: початковий хоральний елемент в акордово-хоровому викладі та послідовність викладення *solo soprano*. Хорове тло слугує гармонічною підтримкою солюючої партії. Фактурні нашарування із затриманими акордовими побудовами справляють враження певного музичного шлейфу в кінці фраз.

Слово та його інтонування у творі В. Сильвестрова перебувають у нерозривній єдності. Тематична суть твору яскраво виявляється в головних мелодичних лініях. В хоровій колисковій наявні два тематичні елементи: в партії *solo* та в хорових партіях.

В. Сильвестров мислить хор як живий організм, що формує специфічні вимоги до виконавців. Виконати твір за вказівками автора складно, адже партитура насичена численними мікроагогічними, динамічними й артикуляційними позначками. У творі пануючою є динамічна шкала рухомого піано: від *p*-*ppp*. Часто мінімальні динамічні зміни відбуваються в межах одного такту. Ще однією важливою рисою постмодерністського музичного мислення, притаманного В. Сильвестрову, є особливе ставлення до пауз. Автор вважає, «пауза – це теж звук. До неї треба відноситись не просто як до припинення звуку, а і в самій паузі шукати якусь можливість» [3, с. 81]. Виконавці повинні розуміти, що пауза є рівноправним елементом музичної мови, що має нести в собі змістовне наповнення.

Різдвяна колискова «Спи, Ісусе спи» В. Сильвестрова приклад майстерного втілення «душі» українського Різдва, що стала окрасою репертуару багатьох професійних співацьких колективів.

Список використаних джерел:

1. Ильина А.В. Внестилевой и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И Чайковского*. Київ : 2004. Вип. 38. С. 236-242 .
2. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. Вінниця : 2004. 16 с.
3. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пилутиковим. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.

Олена Лапай

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ «УСЛЫШИ, БОЖЕ» ЄВГЕНІЇ МАРЧУК В КОНТЕКСТІ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРОВОГО ПИСЬМА

Хоровий концерт – один з найважливіших жанрів професійного музичного мистецтва, що займає особливе місце і в сучасній культурі. Хорові концерти – це величезні багато частинні твори, написані на духовні, світські та народні тексти, а також на вірші та прозу вітчизняних та зарубіжних авторів. Визначним параметром хорової концертної музики є хорова фактура, виразні властивості якої впливають не тільки на композиторські рішення в області «інструментування», але й визначають композиційний метод в цілому. Саме завдяки концертній специфіці хорової фактури, хоровий концерт виступає на правах самостійного концертного жанру, з притаманною йому вокальною особливістю, яка обумовлює комплексне вивчення хорової концертної фактури як з теоретичної, та із виконавської позицій.

Сучасний хоровий концерт має характерні особливості, які відрізняють його від класичного. Серед них хочемо виділити наступні: відмова від канону, переважання індивідуального авторського підходу до жанру, нестандартних композиційних рішень. Велике різноманіття підходів утворилося внаслідок загальної тенденції до оновлення жанру в творчості композиторів. Також до своєрідних ознак хорового концерту відносять: спрямованість на масового слухача, активне застосування елементів театралізації, елементи жанрових модуляцій, концептуальних рішень тощо.

Для композиторського стилю українських митців другої половини ХХ та початку ХХІ століть характерне оновлення усієї системи музичного мислення. В результаті вона отримала велике різноманіття можливостей втілення композиторських задумів. Варто зазначити, що в цей час статус хорового концерту в українській музичній культурі залишається затребуваним та популярним. Це обумовлено наступними особливостями:

вагоме місце хорового співу в житті українців і тяжінні до колективного способу музикування.

Дослідження композиторського стилю як явища уособлення художньої єдності є однією з важливих тенденцій сучасного хорового мистецтва. Хорове письмо можна назвати внутрішнім чинником, який сприяє процесу фіксації знакової системи. Тому виявлення ознак традиційно-жанрового й індивідуально-стильового в хоровому концерті «Услыши, Боже» Євгенії Марчук ввижається актуальним, зважаючи на велику зацікавленість композиторами та слухачами жанром хорового концерту та дослідженням композиторського стилю сучасних українських композиторів.

Для композиторського стилю ранньої творчості Є. Марчук характерні різні експерименти, поєднання різних композиторських технік, застосування інноваційних прийомів. Наразі, композиторському стилю Є. Марчук притаманні в деякій мірі тенденції мінімалізму та реалізму.

Хоровий концерт Є. Марчук містить у собі поліжанровий синтез, що поєднує в собі різні елементи хорової поліфонії. В основу даного твору було покладено модель циклічного хорового концерту, представниками якого є класики даного жанру М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель. Твір «Услыши, Боже» написано у 2015 році на слова Псалма Давида № 60 церковнослов'янською мовою. В обраному Є. Марчук Псалмі Давида № 60 йдеться про звернення пророка Давида до Господа з проханням почути його молитви. Концерт написаний для мішаного хору а cappella, що є характерним для жанру хорового концерту та складається з наступних структурних компонентів:

- Вступ «Услыши, Боже»;
- I частина «От конец земли к тебе возвах», фуга;
- II частина (повільна) «Вселюся в селении Твоем»;
- Речитатив «Яко ты, Боже, услышал еси»;
- III частина «Дни на дни цареви приложивши», фуга.

Вступ до концерту виступає ніби закликком до Всевишнього – «Почути!». Цей заклик з боязких фраз на початку молитви, трансформуючись протягом всього концерту, перероджується до вдячних, впевнених, усвідомлених фраз в її кінці (розділ Allegretto (фінал)).

У творі літературний текст підтримує мелодична лінія. Відповідність між поетичною основою та музичним текстом є одним з головних питань в хоровій музиці. Ця відповідність залежить від різних факторів, особливостей окремого стилю. Варто підкреслити, що композиторська обробка цього твору має максимальне відображення в поетичній ідеї композиції та влучно передає і доповнює ліричний зміст тексту. Аналіз взаємодії музики і тексту в хоровому концерті Є. Марчук «Услыши, Боже» свідчить про майстерність та своєрідність музичної інтерпретації релігійного тексту на композиційному та концепційному рівнях. Композиторському стилю Є. Марчук притаманна глибока експресія, надзвичайно яскрава виразність усіх засобів музичної мови, чудова винахідливість авторки у застосуванні різних способів втілення слова із широкими технічними можливостями інтерпретації тексту молитви. Для композиторського стилю Є. Марчук характерне використання різних видів поліфонічного викладу, широкий спектр динамічних відтінків, майстерність поєднання музики та слова.

Список використаних джерел:

1. Батичко Г.І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ : КДК імені П. І. Чайковського, 1993. 20 с.
2. Заверуха О.Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 57. С. 54-61.[Електронний ресурс] Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_57_8.
3. Приходько О. В. Хорова музика а carrella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 16 с.

Євген Горобець

«ХОРОВІ ЗОШИТИ» МАРКА КАРМІНСЬКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Марк Веніамінович Кармінський – видатний український композитор, представник харківської композиторської школи. Особливе місце у творчості М. Кармінського займають пісні та хорові твори для дітей. Дитяча хорова творчість М. Кармінського користується значним попитом, з огляду на свою значну художню цінність. Це обумовлюється доступністю для розуміння дітьми, опорою на емоційне та асоціативне мислення і виразністю художніх образів. Два його хорові цикли «Хорові зошити» та «Дорога к храму», що написані в останні роки життя є, безумовно, вершиною його пісенно-хорової дитячої творчості.

«Хорові зошити» являють собою макроцикл, що складається з трьох зошитів мініатюр. В перший зошит «Цветущий мир природы» увійшли вірші Ф. Тютчева, що сповнені величними образами краси і роздумами про сутність буття. Другий зошит «Солнечные палаты» написаний на поезію І. Буніна, який у своїх віршах тонко передав звуки і фарби природи, а також створював неповторну атмосферу. Третій зошит «Тайник вселенной» включає вірші різних авторів: О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Фета, М. Некрасова, Б. Пастернака поетично розкривають пори року і оспівують природу як Божественне творіння.

Композитор створює особливий тип жанрової форми, який позначається не тільки в назві циклу, але і має свої характерні ознаки. «Хорові зошити» сприймаються як малий камерний жанр – мініатюра, який був призначений, перш за все, дітям. Вивчаючи дитячу хорова музика як явище поетики художнього стилю М. Кармінського, ми мали намір намалювати якийсь рід контексту для особливого жанру – «хорові зошити», - який був сформований композитором і на сьогодні не має аналогів в українській композиторській практиці.

На інтонаційному рівні встановлено, в «Хорових зошитах» присутня значна частка романсових інтонацій, що безумовно створюють певну жанрово-стильову парадигму хорового циклу. Композитор різними засобами створює яскраві образи, користуючись діатонічною гармонією, вертикалями з неакордовими звуками, акордами багатотерцієвої структури.

Список використаних джерел:

1. Воспоминания о Марке Карминском / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков : Каравелла, 2000. 132 с. : фот.
2. Гейвандова К. М. Кармінський. Київ: Музична Україна, 1981. 44 с.
3. Дніпровська Н. Г., Александрова О. О. Творчість композиторів Харкова для дитячого хору // Дитяча хорова література (Розділ: Українська дитяча хорова література): навч.-метод. посіб. Харків: КЗ «ХГПА» ХОР, 2012. С. 131–157.

Лі Ісюань

МЕТОДОЛОГІЯ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРІ

Інтерпретація в оперно-хоровій творчості має ідентичні оціночні критерії, що і в інших сферах музичного виконавства. Базовими поняттями оцінки музично-виконавської діяльності диригента та артистів оперного хору є стиль, розуміння жанрових умов комунікації і стилістики мови композитора. Методика порівняльного аналізу виконавських версій оперно-хорової музики є базовою в системі виконавського аналізу.

Мета даної доповіді: виявлення моделі виконавського процесу, що лежить в основі професійної діяльності диригента, на основі порівняльних характеристик тексту твору і стилю його виконання.

Одним з ключових питань інтерпретології є вивчення методологічних проблем теорії виконавства. Основними функціями методології є систематизація наукових знань і розробка логіко-аналітичного інструменту пізнання.

На думку Є. Бондар, Текст оперно-хорового твору розуміється як системне явище, яке актуалізується «на рівнях взаємодії художньо-інтонаційної ідеї та знакової фіксації; аналітично диференціюється в композиторському (авторському), виконавському, слухачьому (глядацькому) проявах. Відповідно формуються дуалістичні пари явищ:

- авторська ідея (інтонаційно-художній образ) - партитура,
- інтонаційно-художнє сценічне втілення - запис (аудіо / відео),
- емоційно-асоціативна пам'ять (інтонаційно-художній образ в пам'яті слухача) - аналітична стаття, есе тощо» [1, с. 330-331].

К. Тимофеева вважає, що метод порівняльного аналізу - це «спосіб пізнання семантико-комунікативних зв'язків між композитором і виконавцем, за допомогою якого стає можливим осягнення цілісного сенсу виконавської інтерпретації» [2]. Дослідниця виокремлює наступні позиції порівняльного аналізу:

- наукові концепції в аспекті оціночного аналізу базових категорій і виявлення зміни наукових парадигм і мислення);
- виконавська драматургія (одного музичного твору в різних виконаннях);
- жанрова семантика (закладена в комунікативному потенціалі твору і відчуває трансформацію в зв'язку з впливами виконавців);
- виконавський комплекс (артикуляція, динаміка, темпо-ритм, темброво-реєстрове нюансування, фактурні плани), і нарешті:
- виконавський стиль (інтерпретація як особистісний «знак якості») [2].

Положення Є. Бондар та К. Тимофеевої є методологічним інструментом у розробці методології порівняльного аналізу сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері.

Зазначимо, що при аналізі оперно-хорової музики вбачаються виконавські завдання, які пов'язані зі специфікою суто хорового виконавства. На це зауважує Є. Бондар і виокремлено декілька позицій:

- «– звукоподання, артикуляція, звуковедення, тобто на рівні загальних хорознавчих рішень;
- формування певної єдності загального (для всього твору) і дискретних (для окремих частин, партій, фрагментів) художньо-інтонаційних образів у створенні художнього тексту твору;
- єднання вокально-хорових та сценографічних рішень;
- виявлення функцій та ролі хору у цілісності сценічної постановки твору [1, с. 312].

При порівняльному аналізі сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері вельми цінними є спостереження Є. Бондар, яка визначає джерела інтерпретативних рішень і передумови виконавського розуміння авторського тексту за наступними параметрами: «а) тип партитури, б) наявність інформації про авторські побажання або можливість включення в прямий діалог з автором, в) виконавський стиль колективу та творча стратегія його лідера, г) технічні можливості виконавців (вокально-технологічна, акторська, технічна оснащеність), д) концертні умови, е) глядацький запит» [1, с. 327-328].

Підсумовуючи вищесказане, ми вважаємо, що методологія порівняльного аналізу сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері базується на засадах загальномузичних методів теорії виконавства та специфічних, дотичних до оперно-хорової музики. Отже, провідними категоріями виконавського аналізу постають категорії Час, Простір, Пам'ять, Звук, Інтонація.

Список використаних джерел:

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
2. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології : автореф. ... канд. мистецтвознавства ; спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. 18 с.

Юрій Назаренко

НЕОФОЛЬКЛОРНІ РИСИ ХОРОВОГО ЦИКЛУ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО «СЛОБОЖАНСЬКІ ПІСНІ»

Пісенний фольклор України є джерелом для багатьох сучасних композиторів, адже він становить невід'ємну складову національної культури, містить генетичний код нації. Отже, дослідження, збереження та ретрансляція фольклорних феноменів є обов'язком теперішніх поколінь. Самобутнім явищем, що привертає увагу фольклористів, музикознавців та композиторів, є пісенний фольклор Слобожанщини.

Харківський композитор Олександр Щетинський приділив належну увагу вивченню фольклорних зразків нашого регіону, створивши на цій основі оригінальний хоровий цикл. Серед хорів, які є різними за жанровим походженням, всі мелодії мають географічне походження з слобожанського регіону. Більшість оригінальних народних пісень, які були покладені в основу творів, містяться в збірці «Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр.», записані та занотовані О. Щетинським під час студентських експедицій.

Хоровий цикл «Слобожанські пісні» О. Щетинського складається з семи номерів. На змістовному рівні прослідковується концепція, яка відображує життєвий цикл людини, що починається від колискової – дитинством, продовжується купальськими піснями, святковою щедрівкою (юність), ліричним центром якої стає мелодична петрівочка. «Судний день» уособлює образ смерті, «Крокове колесо» - безкінечний коловорот життя, а «Веснянка» символізує ідею оновлення життя героя. В останньому хорі поєднуються і архаїчна, і лірична лінія.

Жанровою основою переважної більшості номерів є календарно-обрядові пісні, отже, фольклорний матеріал диктує і вибір форм – в усіх хорах присутня строфічна логіка побудови, композитор використовує куплетні форми, які є варіативними за структурою.

Еволюція техніки хорового письма О. Щетинського впродовж циклу простежується від гетерофонії, простого двоголосся (*tinnabuli*) до складних прийомів поліфонічної техніки. Розвиток музичного матеріалу відбувається за рахунок модифікації інтонаційного (варіаційного), ритмічного варіювання, поліфонічних перетворень, модуляційних процесів. Зауважимо, що у кожному хорі композитор використовує найбільш типові для фольклорного першоджерела виразні засоби. Такий підхід є типовим для О. Щетинського, адже різноманітні стилістичні пласти автор адаптує до власної техніки письма.

Неабияку роль в хоровому циклі відіграє різнобарвна темброва драматургія. Починаючи з однорідного жіночого хору, композитор подалі звертається до неповного мішаного складу (альт, тенор), застосовує принцип антифонного співу, персоніфікує образи в звучанні окремих партій, конкретизує зміст тексту тембральними барвами.

В «Слобожанських піснях» О. Щетинський ще раз демонструє свою потужну творчу особистість, яка здатна наситити фольклорні пісні новим смислом, занурити їх в новий контекст.

Список використаних джерел:

1. Гулеско І. Національний хоровий стиль. Навчальний посібник. Харків, 1994. 108 с.
2. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с
3. Новікова Л. І. До питання про специфіку фольклору Слобідської України /Музична Харківщина. Харків: ХІМ, 1992. С. 255 – 264.
4. Осадча В. М. Народнопісенна культура Слобожанщини. Автореф. канд. дис. Харків: ХДАК, 2000. 20 с.
5. Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр. Упорядкував О. Щетинський. Харків: Акта, 2007. 248 с.
6. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі /Аспекти історичного музикознавства. 2018. Вип. 14. С. 122-131.

Владислав Колос

«ПОРИ РОКУ» У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA

Починаючи з XVII ст. тема зміни пір року була у центрі уваги творчості багатьох композиторів – А. Вівальді, Й. Гайдна, П. Чайковського, А. П'яццолли, Б. Лятошинського, І. Шамо, Л. Дичко, В. Ходоша, Т. Кравцова, Л. Шукайло, В. Мартинюк та ін. Твори названих композиторів демонструють широкий жанровий

діапазон: у А. Вівальді – чотири скрипкові концерти, у П. Чайковського – 12 картин для фортепіано, у А. П'яцолли – цикл з чотирьох композицій (танго) для квінтету (бандо неон і струнні інструменти), у Й. Гайдна – ораторія, у Б. Лятошинського – чотири хори а саррелла на слова О. Пушкіна, у І. Шамо – хорова опера а саррелла «Ятранські ігри» (композиційна основа «Ятранських ігор» має номерну структуру й ділиться на 2 акти, які включають 30 номерів, котрі наділені програмними заголовками, відповідно до обрядових пісень весняного, літнього та осіннього циклів) та акапельний цикл «Чотири хори на вірші І. Франка», у Л. Дичко та Л. Шукайло – кантати для хору а саррелла на слова українських народних пісень, у Т. Кравцова – хоровий цикл а саррелла «Хорові акварелі» на вірші В. Сосюри (у творі простежується згрупування номерів за порами року Весна, Літо, Осінь, Зима), у В. Ходоша - хоровий цикл а саррелла на вірші В. Брюсова, у В. Мартинюк – хоровий цикл а саррелла на слова Л. Костенко, П. Воронька, А. Загрудного, В. Бондаренка.

Темою «Пори року» зацікавився й Мирослав Скорик. Цикл був написаний у 2003 році і присвячений камерному хору «Gloria» (м. Львів, худ. керівник В. Сивохіп). У порівнянні з названими хоровими творами Б. Лятошинського, І. Шамо, Л. Дичко, В. Ходоша, Т. Кравцова, Л. Шукайло, В. Мартинюк, у циклі М. Скорика, *відсутній словесний ряд*.

У хоровому циклі М. Скорика в силу того, що відсутній словесний ряд, переважає музичний компонент. Композитор йде по шляху нівелювання слова. Це обертається тим, що хор перетворюється на музичний інструмент, що дозволяє композитору відкривати в хоровому звучанні нові можливості для втілення як вічних тем, так і самих неординарних задумів.

Сама назва – «Пори року» – зумовила добір виражальних засобів. Програмний ряд - мальовничі картини природи в різні пори року, сповнені яскравих контрастів, створюються композитором за рахунок використання багатой палітри гармонічних фарб та їх чергування. Основний принцип побудови циклу – контрастність самостійних, структурно завершених частин. Домінування невинної розмаїтості, непередбаченої мінливості в єдиному основний драматургічний принцип і провідна лінія образно-естетичної концепції твору «Пори року» М. Скорика. Емоційне забарвлення твору можна охарактеризувати наступним чином: атмосфера чекання радісного, пробудження життя («Весна», «Літо») пантеїстичне відчуття сил природи і прихований драматизм акту народження («Осінь», «Зима»).

В основі кожної частини циклу - назва пори року, тобто, одне слово («літо», «осінь», «зима», «весна»). М. Скорик, використовуючи в циклі спів на одне слово знаходить новий світ виразності. При цьому чотири слова зберігають питому вагу знакового сенсу (I ч. Літо, II ч. Осінь, III ч. Зима, IV ч. Весна). У творі понятійний сенс слова поступається місцем іншому - експресивному, і фоніка тексту спрямована на посилення образотворчих якостей музики. Тому роль музичного компоненту починає переважати над словесним. Акцентуація фонізму слів призводить до того, що музичний початок панує, витісняючи слово. Це обертається цікавим феноменом, бо, вивільняючи від «гніту» слова, хор перетворюється на музичний інструмент. Композитор йде по шляху «розчинення», переосмислення слова, коли понятійне поступається місцем фонетичному. Це дозволяє автору в хоровому звучанні відкривати все нові можливості для втілення як вічних тем, так і самих неординарних задумів.

В хоровому циклі «Пори року» яскраво проявилися риси новаторської художньо-експериментальної діяльності композитора, що глобалізації сонорно-колористичного чуття образу та відмови від тонально-гармонічних функціональних стереотипів мислення. Завдяки цьому в творі більше місце зайняли побудови, виконані в техніці сонористики, алеаторики і пуантилізму (№№ I, II, IV), а інтерпретація фольклорних приспівів і речитативно-декламаційних видів мелодії збагатилася інструментальними принципами (№№ I, III, IV).

Хоровий цикл уміщує окремі ознаки концертності: яскравість, піднесеність, святковість в окремих частинах, віртуозність хорових партій (зокрема, у IV частині). Цікаво, що сам композитор на титульному листі твору робить підзаголовок «Майже за Вівальді».

У стилістиці хорового твору простежуються традиції львівської композиторської школи, яка дає модерну авторську інтерпретацію українського, зокрема карпатського, фольклору і сучасної популярної музики, насамперед джазу. Музична мова характеризується поліладовістю, перемінністю метро-ритму, мелодико-ритмічними остинато та елементами джазовості.

Отже, хоровий цикл «Пори року» М. Скорика, – твір, якому немає аналогів у сучасній українській хоровій музиці а cappella, оскільки у ньому яскраво виявилася провідна тенденція сучасного музичного мистецтва, - індивідуальне композиторське «проекування» й рецепція європейських традицій.

Список використаних джерел:

1. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик. Зб. статей. Вип. 10.* К.: НМАУ, 2000. С. 30–35.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполум, 1998. 216 с.
3. Романко В. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик. Вип. 10.* К. : НМАУ, 2000. С. 48-53.

Дай Хуайбо

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД СТВОРЕННЯМ ОБРАЗУ ОПРИЧНИКІВ У ОПЕРІ М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

М. Римський-Корсаков є одним із найвідоміших оперних композиторів, спадок якого у цьому жанрі налічує 15 opus'ів. Серед оперних шедеврів митця одне з чільних місць займає опера «Царская невеста». В ній на широкому історичному фоні епохи Івана Грозного (1572 р.) розгортається трагедія Марфи і Ликова, Любаші й Грязного. Кожна з чотирьох дій опери отримала авторську назву, відповідно, I дія – «Пирушка», II – «Приворотное зелье», III – «Дружко», IV – «Невеста». І в кожній дії хор виконує низку завдань, створюючи галерею образів, різних за соціальним статусом: опричників, бояр і бояринь, пісенників і пісенниць, сінешних дівчат, слуг і, власне, народу. Репетиційна робота з хором має розпочатися після цілісного аналізу хорових сцен в контексті оперного цілого. Окрім того, хормейстер повинен розуміти значення не тільки якісного, але й кількісного складу колективу, бо в деяких сценах опери, наприклад, у першій сцені II дії хор поділяється на мішаний склад (народ) і чоловічий (опричники).

Н. Белік-Золотарьова підкреслює, що «Хорова лінія оперного твору може складатись з різних змістовно-образних шарів, але в уяві оперного хормейстера вона має

перетворитися в складно-організоване суперечливе поєднання, де він повинен виявити єдину логіку хорової дії, віднайти причинно-наслідкові зв'язки» [1, с. 43]. Відповідно до цього твердження простежимо розвиток образу опричників у опері М. Римського-Корсакова «Царская невеста».

Опричники вперше з'являються у другій сцені, після арії Грязного, в якій він зізнається у коханні до Марфи. Грязной того й покликав гостей, щоб забути свій біль. Гості – опричники – виходять на сцену з короткою реплікою «Здорово, Гриша!». Надалі їх «включення» до дії посилюється і призводить до розгорнутої побудови – фугети «Слаще меду», яка виконується штрихом *non legato*, *f*, з яскравими вступами з темою баритонів, а згодом тенорів. І вже під час застілля, як висновок, опричники підкреслюють «И пиво не диво, и мед не хвала, а всему голова, что любовь дорога». Ця побудова має виконуватися *legato*, з поступовим динамічним насиченням від *p* до *f*. Після аріозо Ликова Грязной підіймає келих во здоров'є Государя. Опричники радо підтримують свого товариша, двічі проголошуючи «Да здравствует навеки Государь!». З унісону голоси поступово набувають чотириголосного викладу, а ритмоформула восьма з крапкою шістнадцята та підвищення теситури надають цій репліці особливо урочистого звучання. Пропозицію Малюти позвати пісенників і пісенниць повеличати білого царя опричники підтримують короткими репліками – спочатку тенори, згодом баси. У виконанні гусярів, пісенників і пісенниць звучить підблюдна пісня «Слава» (мішаний склад). Безумовно, для посилення характеру цієї хорової побудови чоловічий хор опричників може частково приєднатися до пісенників і пісенниць, але не порушуючи ані мізансцен, ані акторських завдань, які режисер надає опричникам. Малюта у продовження славильного хору розповідає про Івана Грозного, його думки репліками підтримують опричники. З кожним разом їх спів стає все більш насиченим і приводить до кульмінації: «За здравие отца и государя!». Зв'язуючим елементом виступає наступна хорова репліка, коли гості вже збираються йти: «Благодарим, хозяин, за хлеб, за соль!». Але Малюта звертається до гусярів з «проханням» звеселити гостей. Розпочинається «Пляска з хором “Яр-хмель”», під час якої опричники реагують на спів пісенників і пісенниць, танці танцюристок, відповідно ремарок композитора і режисерського бачення. А співатимуть артисти хору, створюючи образи опричників, вже після пісні Любаші. М. Римський-Корсаков знову застосовує короткі декламаційні репліки, що сприяють відчуттю невимушеного спілкування: «Благодарим! Спасибо!». Але гості вже засиділись, і Малюта суворо нагадує їм, що цар вже, мабуть, проснувся. За ремаркою композитора «Собираясь уходит», опричники дружно вирішують: «Пора гостям и со двора, хозяин!». Але Грязной пропонує останню чарку, і опричники погоджуються: «Ну, будь по-твоему», а наступна репліка є кінцевою «Хозяин дорогой, спасибо за хлеб, за соль!», яка виконується, за ремаркою композитора, з укліном.

Розвиток образу опричників композитор надає у II дії. Якщо I дія репрезентує опричників як людей, що прийшли в гості, веселяться, підтримують хазяїна – Грязного, прославляють Івана Грозного, то II акт оперного цілого показує опричників у дії. Їх поява «Всех, кажись, оповестили» створює цілковитий контраст до хору народу «Вот Бог привел вечеринку отслушать», що вийшов після церковної відправи з церкви: *Roso riu mosso* (половинна дорівнює 76, *alla breve*) після *Allegro* (четверна дорівнює 120–132); 2/2 після 4/4; *non legato*, навіть *marcato* після *legato*; мелодична лінія хроматизована, зі стрибками на відміну від розлогої течії мелодики в хорі народу. Всі ці чинники сприяють

створенню образу помічників Івана Грозного, рішуче налаштованих розправитися з його ворогами. Завершує розвиток образу опричників хор «То не соколи в поднебесьє слетались», котрий розпочинається а *cappella* на *f* за лаштунками. У другому куплеті хор звучить за підтримки оркестру на *ff animando* *rosso a rosso*, і саме в цей час п'яна ватага опричників виходить на сцену з дому князя Гвоздева-Ростовського. Третій куплет є кульмінацією, де помічники Івана Грозного вихваляються своїми страшними справами: «Такова живет у молодцев расправа, за расправу эту довеку им слава!».

Таким чином, стислий аналіз розвитку образу опричників у опері М. Римського-Корсакова «Царская невеста» дозволяє зробити висновок щодо необхідності вивчення кожного образу, створеного за допомогою хору, упродовж його «існування» в оперному цілому, що сприятиме розкриттю його сутності, віднайденню необхідних штрихів, динамічних відтінків, осмисленого слова.

Список використаних джерел:

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» Харків, 2011. 252 с.
2. Римский-Корсаков Н. Царская невеста / клавир. Москва, 1971. 271 с.

Софія Мигаль

У ПОШУКАХ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «DE PROFUNDIS» П. ЯНЧАКА

Творчість польського композитора Пьотра Янчака в царині хорової музики досить велика. Це пояснюється тим, що він є засновником і диригентом міжшкільного хору «Canto», чоловічого хору «Polski Chór Męski». Духовні композиції *a cappella* П. Янчака створені для різних хорових складів: «Miserere» (для жіночого хору, 2003), «Kyrie» (редакції для жіночого – 2002, мішаного – 2006, хорів), «Alleluia», «Pater noster» (для чоловічого хору, 1999), «Libera me» (2008), «Ave maris stella» (для жіночого хору, 2012), «De profundis», «Jubilate Deo» (для жіночого хору, 2006). «Missa Film Stetinum» – масштабний твір композитора для симфонічного оркестру, чоловічого хору та соло тенорів, баритону та баса.

Найбільш виконуваним серед творів митця є «De profundis clamavi», прем'єра якого відбулася 15 березня 2008 року у виконанні хору Basilica Cantants (м. Вроцлав, Польща). Надалі ця композиція П. Янчака звучала у виконанні дитячими хоровими колективами Молдови (Cantemus), Польщі (Cantabile) і Канади (Kokopelli Youth Choir); мішаними хорами з Польщі (Canto, Camerata Musicale, Canzona), України (Леонтович-капелла); жіночими колективами Росії (Anima), Польщі (Virgo, під орудою маестро П. Янчака); чоловічими хорами з Сінгапуру (Victoria Chorale), Німеччини (Four Valleys, Camerata Vocale) та інших країн.

Митець написав «De profundis clamavi» на текст псалму 129 «З глибини я взиваю до Тебе, о Господи». Літературне першоджерело являє собою покайну молитву-благання (Шостий псалом каяття). З безодні гріха людина звертається до Господа з усвідомленням того, що вона не може встояти перед судом Божим. Прагнучи порятунку та позбавлення від гріха псалмоспівець уповає на милосердного Господа, який зможе врятувати душу грішного.

Н. Гуляницька підкреслює, що «...древнейший вид гимнографии – псалом – оказывается «вечным» жанром, способным вмещать музыкальные образы, создаваемые

рукою композиторов разных стилевых «наклонений», способным раскрывать свой потенциал в разное историческое время» [1, 39]. Даний текст обирали для своїх композицій митці різних епох, зокрема: Ж. Дебре, О. Лассо, Г. Шютц, Й. Бах, В. Моцарт, П. Пярт. У перекладі до тексту 129 псалма зверталися Г. Перселл, Л. Буланже, А. Шенберг.

Знаходження виконавської інтерпретації «*De profundis clamavi*», що має на меті розкриття задуму П. Янчака, неможливе без аналізу структури, фактури, інтонаційної драматургії тощо. Форма твору: проста тричастинна з кодою (А – 16 т., В– 12 т., С– 21 т., кода – 11 т.). Варто зазначити, що короткі виразні поспівки, підкреслюючи слово «*clamavi*» (молю, взиваю) з другої частини з'являються у третій, за рахунок цього, власне, і відбувається розширення цієї частини. Також елементи частини В прозвучать у коді, що сприяє єдності композиції та є проявом принципу монотематизму. Фактура твору – мішана, з переважанням акордового викладу музичної думки.

Для віднайдення адекватного композиторському замислу виконавського трактування варто здійснити порівняння різних виконавських версій. У якості матеріалу для компаративного аналізу були обрані виконавські інтерпретації «*De profundis*» П. Янчака Подільським камерним хором «Леонтович-капела» м. Вінниця (2021 р., диригент Ольга Бабошина) і польським хором «*Camerata Musicale*» м. Вейхеро (2019 р., диригент Олександра Янус).

Визначимо критерії компаративного аналізу виконавських версій:

- характеристика хорових колективів;
- час виконання;
- темпова і динамічна драматургія;
- штрихова палітра;
- хорова звучність з точки зору ансамблю, інтонації, дикції тощо.

Подільський камерний хор «Леонтович-капела» Вінницької обласної філармонії імені М. Леонтовича – професійний колектив, лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів, який існує з 2018 року. У репертуарі хору як обробки українських народних пісень, класичні, сучасні та духовні твори, наприклад, «По всьому світу новина» в обр. А. Сиротенка, укр. нар. пісня в обробці О. Токар «Ой, чий-то кінь стоїть», «Fly to paradise» Е. Вітакера, «Тиха молитва» М. Шука. Звісно ж колективом виконуються шедеври М. Леонтовича. Такі як, «Щедрик», «Льодолом», «Піють півні» та інші.

Хор «*Camerata Musicale*» був створений у 2011 році. Назва колективу у перекладі на українську мову означає «музичні товариші». Репертуар хору досить різноманітний. Колектив виконує сучасну польську музику, обробки народних пісень, піснеспіви християнської традиції, зокрема, «Заступнице усердная» П. Чеснокова, «Отче наш» С. Монюшка та ін.

Час виконання колективами даного твору різниться. «Леонтович-капела» виконала «*De profundis*» 2021 року, під час концерту «Хорові імпрези» у Вінницькій філармонії. Хор «*Camerata Musicale*» презентував твір митця 2019 року на концерті в церкві Св. Миколая (Москва).

Партитура твору насичена авторськими ремарками щодо темпових градацій. *Allegro* у Леонтович-капелі виконується в рамках темпової шкали даного темпу (четверна тривалість дорівнює 134). У тт. 17-28 для більш проникливого звучання «*De profundis*

clamavi» диригент обирає темп Adagio (чверть = 70), що не передбачено композитором. У партитурі П. Янчак чітко прописує темп – Moderato. Але завдяки вибору О. Бабошиною повільного темпу Adagio створюється яскравий контраст із наступною частиною, виконання якої передбачено автором у швидкому темпі Allegro («Domine exaudi orationem»). У виконанні хору «Camerata Musicale» темп Moderato, обраний композитором, трактується диригентом в темпі Andante (четвертна дорівнює 82), що наближено до композиторського задуму. Темп Allegro відповідає у виконанні хорового колективу задуму автора (четвертна тривалість дорівнює 147).

Штрихова палітра «De profundis clamavi» досить насичена. Виконання передбачає застосування штрихів: legato, non legato, staccato. Проаналізувавши записи обох колективів варто зазначити, що «Camerata Musicale» виконує штрих staccato занадто різко, що більше нагадує звучання інструменту, а не людського голосу. В інтерпретації Подільського камерного хору цей штрих звучить більш природньо.

У версії «Camerata Musicale» диригентка О. Янус, знехтувавши штучним ансамблем, надала перевагу остинатно-повторюваному мотиву верхніх голосів «De profundis», і не змогла «вивести» на перший план басову партію, яка в даному випадку (тт. 10-16) мала звучати максимально рельєфно та насичено на тлі хору. Вертикальний стрій, особливо в октавних унісонах у коді твору, в обох колективах добре відпрацьований і звучить монолітно, в єдиній вокальній манері.

Літературний текст молитви відіграє особливу роль у даному творі. Дикція хору «Camerata musicale» дуже чітка та зрозуміла. Але подекуди артисти хору немов «виштовхують» кінці слів (profundIS, clamaVI), що не сприяє створенню молитовного стану. Відношення до тексту «Леонтович-капели» більш трепетне, слова ніби «перетікають» одне в одне, поєднуючи ясність дикції та осмисленість виконання.

Підсумком компаративного аналізу двох виконавських версій «De profundis» П. Янчака Подільським камерним хором Леонтович-капела та Польським хором «Camerata Musicale» є наступні висновки: виконавська інтерпретація хору «Леонтович-капела», керованого О.Бабошиною, більш адекватно розкриває задум композитора з точки зору створення художнього образу, динаміки, фразування, штрихів, загального емоційного стану композиції.

Список використаних джерел:

1. Гуляницька Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М, 2002. С. 39.
2. Хорові імпрези. Леонтович-капела // YouTube. URL: https://youtu.be/hpbms3Es_70
3. Доктор габлітат П.Янчак, професор університету. URL: <http://www.amuz.bydgoszcz.pl/wykladowcy/ad-dr-piotr-janczak/>
4. P.Janczak – De profundis Clamavi – Camerata Musicale // YouTube. URL: <https://youtu.be/zDZmshAkCAo>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Александрова Оксана Олександрівна — докторка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Аліксійчук Ярослав Олександрович — асистент-стажист кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; артист Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди. Наукова керівниця: Федорова-Коханська Л. В.: професорка, кафедра бандури НМАУ імені П. І. Чайковського

Антонова Тетяна Сергіївна — здобувачка кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, керівниця дитячого хору Дальницької ДМШ. Наукова керівниця: Бондар Є. М.: докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової

Бабошина Ольга Іванівна — заслужена діячка мистецтв України, викладачка-методистка та диригентка хору Вінницького фахового коледжу мистецтв імені М. Д. Леонтовича, художня керівниця та головна диригентка Подільського камерного хору «Леонтович-капела» Вінницької обласної філармонії імені М. Д. Леонтовича, голова Вінницького відділення Всеукраїнського хорового товариства імені М. Д. Леонтовича

Батовська Олена Миколаївна — докторка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Безугла Александра Сергіївна — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Вишневецька А. С.: кандидатка мистецтвознавства, ст. викладачка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Бондар Євгенія Миколаївна — докторка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка, завідувачка кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, керівниця дитячо-юнацького хору «Solo musica» студії педагогічної практики ОНМА імені А. В. Нежданової, керівниця вокальних ансамблів Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна — кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка, кафедра хорового диригування, головний хормейстер оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Василенко Лілія Юріївна — викладачка відділу хорового диригування Криворізького обласного фахового музичного коледжу Дніпропетровської обласної ради, керівниця жіночого хору «Оріана» КОФМК

Васильєва Оксана Вікторівна — кандидатка педагогічних наук, доцентка, кафедра теорії і методики середньої освіти та вокально-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, заступниця декана з навчальної роботи факультету мистецтв ХНПУ імені Г. С. Сковороди, художня керівниця народного камерного хору імені Віктора Королевського ХНПУ імені Г. С. Сковороди

Віла-Боцман Олександр Петрович — старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, здобувач, керівник студентського хору Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського. Наукова керівниця: Бондар Є. М.: докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової

Вишневецька Анна Сергіївна — кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Воскобойнікова Юлія Василівна — докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури, викладачка Регентсько-співочого відділення Харківської духовної семінарії, регентка Митрополичого хору Благовіщенського кафедрального собору

Головіна Валентина Ігорівна — аспірантка кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Наукова керівниця: Шатова І. О.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової

Гончаренко Марина Анатоліївна — народна артистка України, викладачка-методистка диригентсько-хорового та естрадного відділів Чернігівського музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького, художня керівниця студентського хору Чернігівського музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького

Горобець Євгеній Геннадійович — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Вишневецька А. С.: кандидатка мистецтвознавства, ст. викладачка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Гришина Анастасія Сергіївна — магістрантка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». Науковий керівник: Мартинюк А. К.: доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ

«Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Дай Хуайбо — магістрант кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури. Наукова керівниця: Белік-Золотарьова Н. А.: кандидатка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Денисюк Софія Михайлівна — магістрантка групи мММ-21 факультету мистецтв спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Наукова керівниця: Ороновська Л. Д.: кандидатка педагогічних наук, доцентка, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв ТНПДУ імені Володимира Гнатюка

Дзівалтівський Максим Юрійович — викладач кафедри теорії і методики середньої освіти та вокально-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, хормейстер народного камерного хору імені Віктора Королевського ХНПУ імені Г. С. Сковороди

Донцова-Пушенко Кристина Юрійвна — викладачка кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури, аспірантка кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Наукова керівниця: Роценко О. Г.: докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Застава Анастасія Олександрівна — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Вишневецька А. С.: кандидатка мистецтвознавства, ст. викладачка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Захарченко Вікторія Миколаївна — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Белік-Золотарьова Н. А.: кандидатка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Кириленко Яна Олексіївна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Колос Владислав Сергійович — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Батовська О. М.: докторка мистецтвознавства, професорка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Кучера Софія Євгеніївна — магістрантка групи зММ 21 факультету мистецтв спеціалізація 025 (Музичне мистецтво) Тернопільського національного педагогічного

університету імені Володимира Гнатюка. Наукова керівниця: Ороновська Л. Д.: кандидатка педагогічних наук, доцентка, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва Факультету мистецтв ТНПДУ імені Володимира Гнатюка

Лапай Олена Андріївна — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Михайлова Н. М.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Лаценова Анастасія Олександрівна — викладачка ЦК «Хорове диригування» Бахмутського фахового коледжу культури мистецтв імені Івана Карабиця

Лі Ісюань — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Батовська О. М.: докторка мистецтвознавства, професорка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Макаровська Софія Сергіївна — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Батовська О. М.: докторка мистецтвознавства, професорка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Малишко Анастасія Вікторівна — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Батовська О. М.: докторка мистецтвознавства, професорка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Мартинюк Анатолій Кирилович — доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Мартинюк Тетяна Володимирівна — докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Мелень Сергій Олександрович — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Михайлова Н. М.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Мигаль Софія Петрівна — студентка IV курсу кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Белік-Золотарьова Н. А.: кандидатка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Михайлець Вікторія Вікторівна — кандидат мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорového диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Михайлова Наталія Миколаївна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедр хорového диригування та сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Момот Катерина Вячеславівна — магістрантка кафедри хорového диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Михайлова Н. М.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри хорového диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Назаренко Юрій Дмитрович — магістрант кафедри хорového диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Смирнова Т. А.: докторка педагогічних наук, професорка, кафедра хорového диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Овчарук Катерина Олександрівна — викладачка кафедри хорového диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, керівниця камерного хору *Aeternum* асистентської практики ОНМА імені А. В. Нежданової, асистентка-стажистка. Наукова керівниця: Шатова І. О.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорového диригування ОНМА імені А. В. Нежданової

Ороновська Лариса Дмитрівна — кандидатка педагогічних наук, доцентка, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва Факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Савельєва Ганна Володимирівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорového диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, хормейстерка хору студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського, голова ПЦК «Хорове диригування» Харківського фахового музичного коледжу імені Б. М. Лятошинського

Савенко Сергій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри хорového диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, керівник камерного хору *Ave musica*, головний хормейстер Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного

Сіка Юрій Михайлович — аспірант кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». Науковий керівник: Мартинюк А. К.: доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Смирнова Тетяна Анатоліївна — докторка педагогічних наук, професорка, кафедра хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сухова Любава Олександрівна — здобувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Савельєва Г. В.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового диригування ХНУМ мистецтв імені І. П. Котляревського

Сухомлінова Тетяна Петрівна — кандидатка мистецтвознавства, викладачка вищої категорії Харківського фахового музичного коледжу імені Б. М. Лятошинського, старша викладачка кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури, хормейстерка оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сєроштанов Олександр Олегович — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Батовська О. М.: докторка мистецтвознавства, професорка кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Теслер Тамара Миколаївна — кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури

Фартушка Олексій Дмитрович — старший викладач кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, хормейстер хору студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського, викладач хорового відділу Харківського державного музичного ліцею, художній керівник народного художнього колективу хору «Весняні голоси»

Федоренко Михайло Андрійович — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Смирнова Т. А.: докторка педагогічних наук, професорка, кафедра хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Флейчук Христина Орестівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Хорошилов Ігор Олегович — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Савельєва Г. В.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Шатова Ірина Олександрівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Шейко Ганна Василівна — магістрантка кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Наукова керівниця: Шатова І. О.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової

Шпак Галина Сергіївна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, художня керівниця студентського хору ОНМА імені А. В. Нежданової, хормейстер Академічного ансамблю Української музики, пісні та танцю «Чайка» Одеської обласної філармонії, засновник та головний диригент молодіжного жіночого аматорського хору «Оріана», голова Одеського осередку асоціації Всеукраїнського хорового товариства імені М. Леонтовича ВНМС

Янь Ян — аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Чернявська М. С.: кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського

Яструб Олена Миколаївна — викладачка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, здобувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Наукова керівниця: Романюк І. А.: кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені і. П. Котляревського
Благодійний фонд «мистецький альянс»
Кафедра хорового диригування

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації несе автор роботи

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики

Матеріали V всеукраїнської науково-практичної конференції

(28 жовтня 2021 року)

Відповідальна за випуск:	І.Ю. Сухленко, О.М. Батовська, Н.А. Белік-Золотарьова
Редактори-упорядники:	О.М. Батовська, Н.А. Белік-Золотарьова
Технічні редактори	О.М. Батовська, Н.А. Белік-Золотарьова
Комп'ютерна верстка	О.М. Батовська, Ю.П. Величко