

Список використаних джерел:

- Мельничук, Б. (2020). *Олег Смоляк у музиці та літературі*. Тернопіль. Смоляк, О. С. (2020). *Із околиць на Загреблю*. Частина третя: Молодість. Повісті (за ред. П. Смоляка, Б. Мельничука). Тернопіль. Смоляк, П. & Одинцова, Г. (2014). *Смоляк, О. С. Автобіографічне. Нарис* Тернопіль: Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Олег Степанович Смоляк. Retrieved from <https://surl.li/scxcgl>. Смоляк, О.С. & Буранич, С.І. (2025). *Трансформація весільної інструментальної традиції с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області: часовий аспект*: монографія. Тернопіль: Астон.

Ілля Коноров

ПІДГОТОВКА ДО УЧАСТІ У ВИКОНАВСЬКОМУ КОНКУРСІ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ: ДОСВІД РЕФЛЕКСІЇ

Вже понад століття виконавські конкурси займають важливе місце в системі підготовки та кар'єрного зростання музикантів будь-якої спеціалізації. Перші такі заходи пройшли у 20-30-тих роках минулого століття й відразу привернули увагу широкого кола поціновувачів музичного мистецтва. Це не дивно, адже змагальний компонент завжди був важливим у мистецькому житті. Згадаємо тут про Піфійські ігри у Стародавній Греції, славетні змагання між композиторами Й.С. Бахом та Л. Маршаном, В. Моцартом та М. Клементі тощо.

Водночас, зауважимо, що у професійних колах ідея виконавських змагань отримала не тільки прихильників, але й противників. Якщо перші вважали, що такий досвід буде гарною допомогою на шляху до досягнення сценічної витримки та розширення концертного репертуару, то інші вказували на те, що досвід невдалої участі може стати травматичним, що оцінювання мистецтва не може бути об'єктивним й, як ми це спостерігаємо сьогодні, захоплення конкурсами може привести не до підвищення рівня фахової майстерності, а навпроти, стати фактором, що їй суттєво заважає.

Так відомо, що сьогодні сформувалася ціла когорта молодих музикантів, чие творче життя пов'язано виключно з конкурсною практикою, при чому

навіть поверхневий аналіз їхніх програм, дозволяє зробити висновок, що здебільшого виконуються одні й ті самі твори на заходах, чисельність яких сьогодні значно перевищує професійні потреби. Хоча цього не можна сказати про конкурси диригентського мистецтва, що є цілком зрозумілим, адже тут перед організаторами постає надскладне питання наявності у вільному розпорядженні професійного колективу (оркестру або хору). Крім того, показовою відмінністю будь-якого конкурсу є його програмні вимоги. Тут необхідно сказати, що у наукових публікаціях музикантів-практиків (П. Андрійчука, І. Бермес, С. Прокопова, Ю. Воскобойнікової, Р. Толмачова) знаходимо зауваження щодо зменшення складності програм та реорганізацію типів конкурсів від однотурових (суто диригування) до багатотурових (диригування, робота з хором, конкурсний виступ з хором без репетиції).

У якості матеріалу дослідження використано досвід роботи в класі заслуженого діяча мистецтв України, професора Сергія Миколайовича Прокопова при підготовці до виконавських диригентських конкурсів: III Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені Дмитра Загрецького (м. Одеса) та I Відкритого Всеукраїнського конкурсу диригентсько-хорової майстерності імені Юрія Кулика (м. Харків). Концертмейстери: Ольга Олександрівна Голенко та Ганна Вікторівна Колоней.

Підготовка до участі у конкурсі — важливий етап роботи студента, але в умовах дистанційного навчання він значно ускладнюється. Студент може відчувати певне пригнічення, або страх, щодо відсутності практичного досвіду диригування хоровим колективом. Такі побоювання були й в автора, проте Сергій Миколайович наполягав на тому, що навіть без постійної практики роботи з хором можна опанувати методику роботи з хором без хору «на викладацькому муляжі».

Першочерговим завданням є осмислення студентом власного досвіду роботи в хорі (підкреслимо, що може бути велика прірва між уявленням викладача про роботу з хором та уявленням студента) та створення інтерпретації з урахуванням такої системи комунікації: викладач — студент;

студент — хор. При роботі з твором ми маємо працювати на випередження, навчитися керуватись законом-тетралогією: *бачити, чути, розуміти, виправляти* в процесі диригування хором. Саме така організація роботи налаштовує на майбутню уявну чи справжню роботу з хором студента.

Другим завданням постає вивчення науково-методичної літератури й корисно буде звернутися до доробку представників виконавської школи певного регіону або навчального закладу, на базі якого проводиться конкурс, що, безумовно, забезпечить більш продуктивну роботу зі співаками хору. Втім, це не вирішує проблеми відсутності практики роботи з хором. Тут на допомогу приходять «викладацький муляж хору», коли викладач імітує звучання хорového колективу (різних голосів, різних партій, різне розташування у просторі й навіть реакцію на вказівки диригента), що дає студенту доволі повне уявлення про процес роботи.

Особливу увагу Сергій Миколайович приділяв швидкості реакції та усвідомленню проблем, які можуть виникнути при роботі з хором. Так як в умовах дистанційного навчання неможливо фізично відпрацювати виконавські труднощі хорového співу: ланцюгового дихання, ансамблю та тембральних якостей тощо. Потрібно завчасно скласти приблизний план над чим потрібно буде працювати при роботі з хором наживо. Тут у нагоді можуть стати відео-матеріали опублікованих у вільному доступі майстер-класів провідних хормейстерів та хорových педагогів України та світу.

Також треба сказати про важливість особистого прикладу викладача. Так, персоніфіковане звертання при спілкуванні зі студентом в класі диригування, може налаштувати останнього на обрання вірного тону при роботі з хором. Крім цього, такий підхід допомагає розвинути в студента навички спілкування зі співаками хору та «візуального впливу» під час проведення репетиції, або роботи з хорovým колективом. Нажаль віртуальне спілкування не дає можливості опанування вищезазначеного підходу (методу), як може бути при навчанні наживо. Тут на допомогу приходять проєктне бачення викладача, який під час роботи у класі готує студента до того, щоб

впевнено, без сором'язливості, дійсно керувати хором, а не просто демонструвати певні навички диригування.

Підводячи підсумок, скажемо, що підготовка до участі у мистецькому конкурсі є важливим етапом навчання в класі диригування, сприяє мистецькому розвитку студента, а в умовах дистанційного навчання ще й провокує напрацювання нових методів викладання.

Список використаних джерел:

Андрійчук, П. (2023). Перший всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка як культурно-мистецьке явище у період російсько-української війни. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*. У збірці матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, 26–27 квітня 2023 р. (сс. 114-117). Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.

Бермес, І. (2015). Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*, (8), 190–201.

Воскобойнікова, Ю. В., & Толмачов, Р. В. (2024). Українське дитяче хорове виконавство в умовах війни з Росією (до постановки проблеми). *Культура України*, (84). Харків: Харківська державна академія культури, 56-63.

Прокопов, С., & Яструб, О. (2025). Конкурси диригентів в Україні під час війни як прояв консолідації хорової спільноти. *Fine Art and Culture Studies*, 3(1), 199–206. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-28>.

Наталія Корчинська

«МИСТЕЦТВО ДИРИГУВАННЯ ТА ФІЛОСОФІЯ» — ПОГЛЯД НА ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ ДИРИГЕНТА СЕРДЖИУ ЧЕЛБІДАКЕ

XX століття налічує величезну кількість видатних імен у галузі диригентського мистецтва. У численних міжнародних наукових виданнях, медійних джерелах ми можемо знайти імена воістину великих метрів, які піднесли симфонічну музику до неймовірних висот. Але на жаль, не так часто можна зустріти серед них ім'я феноменального диригента румунського походження — Серджиу Челібідаке. Його ім'я стоїть поруч із В. Фуртвенглером, К. Клейбером та Г. Караяном, проте на відміну від своїх сучасників він залишився фігурою, оточеною легендами та протиріччями.