

Д 47

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
XXV МІЖНАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ  
«ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

**«ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:  
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ»**

**II ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА  
КОНФЕРЕНЦІЯ  
25 жовтня 2018 р.**



**Харків, 2018**

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
XXV МІЖНАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ  
«ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:  
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції  
(25 жовтня 2018 року)



Харків

ХНУМ імені І.П. Котляревського

2018

118254

Бібліотека ХНУМ



118254

АБ

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 № 2 від 27.09.2018 р.)

*Редакційна колегія:*

**Веркіна Т. Б.** — народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Жданийко А. М.** — проректор з наукової роботи, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії і теорії української та зарубіжної музики

**Белік-Золотарьова Н. А.** — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор

**Батовська О. М.** — кандидат мистецтвознавства, доцент

**Гребенюк Н. Є.** — доктор мистецтвознавства, професор

**Смирнова Т. А.** — доктор педагогічних наук, професор

**Шаповалова Л. В.** — доктор мистецтвознавства, професор

Д 47

**Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали всеукр. наук-практ. конф., 25 жовтня 2018 р.) / під ред. проф. Б. Жданийко, доц. Н.А. Золотарьової та доц. О.М. Батовської. — Х.: ТОВ «Планета-Прінт» - 132 с. — ISBN 978-617-7587-87-2**

Збірник містить матеріали II науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проходила 25 жовтня 2018 року кафедрою хорів та диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. До збірника увійшли наукові доповіді широкого кола питань з академічного хорового вокального мистецтва.

УДК 78.03.0712.087.68

ББК 85.31 р

ISBN 978-617-7587-87-2

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

Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського,

## ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

*Смирнова Т. А.*

### ВИЩА ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:

#### НА ШЛЯХУ ДО ІНОВАЦІЙ

Розв'язання актуальних проблем сьогодення, перспективи соціально-культурної розбудови незалежної України зумовлюють необхідність пошуку нових підходів до організації виховного та навчального процесу у вищій мистецькій освіті і, як наслідок, звернення до освітньої інноватики. Сучасна вища диригентсько-хорова освіта вимагає нововведень, які б сприяли вирішенню існуючих суперечностей між: а) глобальними соціокультурними перетвореннями, що відбуваються в Україні, і традиційною системою вищої мистецької освіти; б) вимогами суспільства до особистості професіонала у сфері мистецької діяльності і незавершеністю теоретичних засад його професійно-педагогічної освіти. Цілком логічним стає вивчення означених проблем у аспекті інноваційної педагогіки.

Опрацювання наукових джерел свідчить, що загальні проблеми інноваційної педагогіки висвітлено в працях В. Взятишева, С. Вінославської, Л. Карамушки, І. Корнілової, В. Паламарчук, В. Пінчука, О. Попової, М. Поташнік. У роботах науковців аналізується специфіка впровадження педагогічних інновацій у навчально-виховний процес (Л. Березівська, Л. Даніленко, П. Шемет, Р. Чуйко); тенденції управління інноваційними процесами (В. Гінзбург, О. Козлова, О. Сидоренко, В. Скнар). Значний внесок у розробку сучасної інноватики зробив А. Пригожин, який визначив її

предмет, дослідив стимули та перешкоди інноваційних процесів, розробив типологію інновацій [1]. Специфіку інноваційного навчання, зокрема проблему інноваційних технологій, докладно розробив М. Кларін, проаналізувавши інноваційні моделі в історії світової педагогіки [2]. У зарубіжній інноватиці віддавалася перевага питанням управління інноваційними процесами (К. Ангеловські, Х. Барнет, Дж. Бассет, Р. Карлсон, М. Майлз, Р. Хейвлок). Е. Роджерсом визначено типологію учасників інноваційного процесу, специфіку їх ставлення до нововведень, готовність до сприйняття [3, с. 6]. Проте, вченими недостатньо проаналізовано своєрідність інноваційного поступу вищої диригентсько-хорової освіти.

Виходячи з розуміння інновації як нововведення, цілком логічним стає визначення педагогічної інновації як процесу оновлення теорії та практики освіти. У наукових дослідженнях педагогічні інновації розглядають у двох планах: широкому (як процес) і вузькому (як результат). За існуючою класифікацією їх розподіляють: а) залежно від сфери здійснення на змістові, технологічні, організаційні, управлінські, ергономічні; б) відповідно способу здійснення на систематичні та стихійно-випадкові; в) згідно з обсягом інноваційного потенціалу на локальні, комбінаторні та фундаментальні; г) залежно від характеру походження на зовнішні та внутрішні (К. Ангеловські, М. Поташнік). Аналіз теорії та практики сучасної професійної мистецької освіти дозволяє визнати актуальним здійснення широкого спектру педагогічних нововведень: від модифікаційних, що пов'язані з удосконаленням навчальних програм, методик, технологій у сфері мистецької педагогіки, до

комбінаторних, які дають освіті як педагогічній системі нові якісні зміни, системні властивості та інтеграційний ефект. Утім, слід визнати, що у сучасних економічних умовах глобальні зрушення можливі тільки за умов реальної зацікавленості держави і громадськості до диригентсько-хорової освіти, внаслідок чого мають з'явитися фундаментальні науково-теоретичні розробки, наукові школи та інноваційні теорії.

Згідно світових тенденцій, сучасна диригентсько-хорова освіта має бути *гуманістично спрямованою* і вбачати особистість студента найвищою цінністю. Особистісно зорієнтована мистецька освіта реалізується як педагогічна підтримка (І. Бех, І. Зязюн) особистості майбутнього професіонала, що забезпечує його індивідуальне й професійне зростання [4]. Саме тому впровадження інновацій має здійснюватися на підставі дбайливого збереження та використання національних і світових досягнень, історичних традицій, а запровадження нової моделі не повинно викликати різкі зміни на особистісному, галузевому та державному рівнях її існування.

Як ступінь безперервної національної освітньої системи, сучасна вища диригентсько-хорова освіта вимагає активного функціонування допрофесійної художньо-естетичної освіти (профільні та приватні школи, студії, художні колективи), яка створює підстави для забезпечення якісної вищої освіти фахівців усіх ступенів (молодший спеціаліст, спеціаліст, бакалавр, магістр), післядипломної освіти (аспірантура, докторантура), здійснення перекваліфікації фахівців у сфері мистецтва різного профілю. Як елемент гуманітарної освіти, сучасна система підготовки диригентів і співаків хору має бути

*маневреною*, що вимагає змістового і процесуального забезпечення багатoproфільних програм і спеціалізацій, надання всіляких можливостей для самореалізації студентам у різних сферах мистецько-виконавської, соціально-культурної, педагогічної та наукової діяльності [5, с. 17]. Згідно принципів гуманізації і системності, суттєвою ознакою диригентсько-хорової освіти є всіляка *підтримка індивідуально-творчого розвитку студента*, дбайливе збереження його професійно важливих і особистісних якостей, активізація суб'єктного зростання, що вимагає *індивідуалізації педагогічного процесу*.

*Горизонтальна структура* вищої мистецької освіти має бути *гнучкою і багатоваріантною*, тобто відповідати вимогам задоволення будь-яких освітніх потреб студентів із різним рівнем спеціальної освіти. Результатом цього на підставі існуючих спеціалізацій (диригент, співак, викладач) мають створюватися умови для додаткової освіти бакалаврів та магістрів за новими спеціалізаціями (митець-викладач середніх спеціальних закладів; викладач-дослідник у мистецькій галузі; менеджер у галузі хорової культури, диригент-психолог).

Суттєвого значення набуває *зміст мистецької освіти* у вищих навчальних закладах, який має максимально сприяти становленню студента як яскравої особистості, творчої індивідуальності, компетентного спеціаліста у сфері хорової культури і педагогіки. Якісно новими мають бути міждисциплінарні навчальні курси, спрямовані на підвищення компетентності у сфері мистецько-педагогічної діяльності диригента, хормейстера, співака, викладача.

Особливого значення набувають навчальні дисципліни, які прискорюють адаптацію студентів до різних видів і форм диригентсько-хорової діяльності (практикуми і тренінги, методики і педагогічні технології), сприяють формуванню професійних цінностей, самостійному і творчому баченню професійних проблем, пошуку альтернатив їх вирішення. У ході дидактичної інтеграції важливою є не кількість дисциплін, а їхня якісна кооперація, обумовлена певним способом зв'язку, достатньою підставою для поглиблення окремих компонентів наук.

Отже, інноваційний розвиток сучасної диригентсько-хорової освіти передбачає педагогічну підтримку індивідуально-творчого розвитку студента, гнучкості, багатоваріантності змісту, методів і форм мистецької освіти, забезпечувати формування професійних цінностей, здатність до творчого вирішення професійних проблем.

#### **Список літератури:**

1. Пригожин А. И. Нововведения: стимулы и препятствия / А. И. Пригожин. // М.: Политиздат. – 1989. – 271 с..
2. Кларин М. В. Инновационные модели обучения в зарубежных педагогических поисках / М. В. Кларин. // М.: Арена. – 1994. – 222 с.
3. Попова О. В. Становлення і розвиток інноваційних педагогічних ідей в Україні у ХХ ст. / О. В. Попова. // Харків: «ОВС». – 2001. - 256 с.
4. Зязюн І. А. Неперервна освіта як основа соціального поступу / І. Зязюн // Неперервна професійна освіта: теорія і практика: Зб. наук. праць / За ред. І. А. Зязюна та Н. Г. Ничкало. - Ч.1. - К., 2001. - С. 15 - 23.
5. Смирнова Т. А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект / Т. А. Смирнова:

монографія: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. - Горлівка: П. П. Видавництво «Ліхтар», 2008. - 445 с.

*Прокопов С. М.*

## **КОРИФЕЙ ХОРОВОЙ ПЕДАГОГИКИ**

**А. А. МИРОШНИКОВА**

Критерием оценки деятельности любого педагога-музыканта служит вклад в музыкальную культуру страны его воспитанников по самым разным направлениям: исполнительство, педагогика, музыкально-общественная деятельность. С именем А. А. Мирошниковой связан значительный исторический период в развитии кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Агнесса Анатольевна Мирошникова вела многие дисциплины цикла профессиональной и практической подготовки: дирижирование, чтение хоровых партитур, лекционные курсы «Хороведение», «Хоровая литература», «Методика преподавания хоровых дисциплин». Мыслящий и увлеченный музыкант-педагог, - А. А. Мирошникова всегда демонстрировала не только высокие результаты в работе, но и творческий подход, вносила много нового в педагогический процесс по всем его направлениям. В комплексном подходе к воспитанию студентов-хормейстеров она особое значение придавала взаимосвязи предметов музыкально-теоретического цикла и специальных дисциплин, согласованности в работе руководителя хора и преподавателя вокала.

Особенно активной и разнообразной ее деятельность была в 70-ые годы, когда А. А. Мирошникова возглавляла кафедру хорового

дирижирования, руководила студенческим научным обществом, областным отделением хорового общества Украины, работала с хором учителей города Харькова. Все, кто общался с ней, отмечают широту эрудиции, аналитический склад ума, яркий, многогранный талант музыканта-художника.

Профессор М. И. Вериковский, в классе которого училась в аспирантуре А. А. Мирошникова, подчеркивал, что «Для успешного развития хорового искусства нужны педагоги, которые не ограничиваются работой только в хоровом жанре, а хорошо владеют другими музыкальными жанрами, являются вообще прекрасными музыкантами. К таким педагогам я отношу А. А. Мирошникову».

Результаты своей плодотворной педагогической деятельности, большой исполнительский опыт А. А. Мирошникова обобщила в многочисленных научно-методических работах. Круг ее научных интересов включал изучение проблем развития украинского хорового искусства, хоровой педагогики, творчества, исполнительства. Работы написаны в разных жанрах: исследования хорового творчества К. Г. Стеценко, его деятельности как хорового дирижера; статьи, посвященные оперно-хоровому и кантатно-ораториальному жанрам в творчестве украинских композиторов; ценные методические разработки и рекомендации, в которых рассматриваются актуальные вопросы организации процесса комплексного воспитания студентов-хормейстеров в музыкальном вузе, работы концертмейстера в классе хорового дирижирования; учебные программы по дирижированию и чтению хоровых партитур; рецензии на выступления хоровых коллективов и оперные спектакли. Основные методические

принципы профессора А. А. Мирошниковой наилучшим образом сформулированы в ее работе «Воспитание профессиональных качеств дирижера-хормейстера в классе хорового дирижирования» [1]. Главную педагогическую установку А. А. Мирошниковой можно определить как стремление преподавателя вооружить ученика знаниями и навыками, сохранив при этом его индивидуальность. Воспитывая у студентов самостоятельность мышления, поощряя проявление им инициативы, развивая технику не путем внешнего копирования отдельных приемов, а на основе общих принципов и закономерностей, выдающийся педагог наглядно демонстрировала преимущество того метода, который можно определить как «мудрое преподавание учителя и вдумчивое исполнение ученика». С первых уроков в классе профессора утверждалась атмосфера поиска, творческого общения учителя и ученика. Будучи тонким психологом, внимательно и всесторонне изучая своего студента, А. А. Мирошникова никогда не спешила с выводами о его реальных возможностях, понимая, что «дирижерская одаренность далеко не всегда может быть выявлена в первый период занятий» [1, с. 2], которые проводятся под рояль, без хора. Не случайно профессию дирижера называют профессией второй половины жизни: такие качества как воля, педагогические, организаторские способности развиваются уже непосредственно в процессе работы с хоровым коллективом. Поэтому А. А. Мирошникова стремилась помочь своим воспитанникам уже со студенческих лет обрести практический опыт симфонического дирижера, хормейстера хорового педагога. Она обладала удивительной способностью предвидеть творческие судьбы

своих учеников. Яркие примеры в этом отношении Ю. Янко и Н. Велик-Золотарева, С. Прокопов и О. Васильева.

Выдающийся педагог, А. А. Мирошникова проявляла удивительное умение взрастить лучшие задатки ученика, направить его развитие, используя такое же важное средство воспитания в руках педагога как репертуар, его качественное исполнение в классе концертмейстерами. В работе со студентами профессор часто применяла метод идентификации, когда поставив себя на место героя (особенно это касается оперных сцен), дирижер добивается более «точного ощущения выразительных возможностей исполнителей, его эмоциональный настрой может стать идентичным настрою исполнителей, что будет способствовать единству творческих устремлений» [1, с. 6]. Касаясь экспрессивных задач интерпретации хорового сочинения, А. А. Мирошникова обращала большое внимание на выразительное значение интонации, динамики, осмысленного слова. Более шестидесяти лет ее биография была неразрывно связана с работой в университете искусств и почти столько же с преподаванием, обучением будущих хоровых дирижеров. Ни одному из ее коллег в Харькове не удалось воспитать такое созвездие специалистов дирижерско-хорового профиля, которые бы занимали ведущие позиции в разных областях хоровой культуры нашего города, Украины, за рубежом: Ю. И. Кулик – заслуженный деятель искусств Украины, профессор, проректор, заведующий кафедрой хорового дирижирования Х И И имени И. П. Котляревского, руководитель студенческого хора; В. Л. Бахарев – член-корреспондент Петровской академии, заслуженный деятель

искусств Украины, кандидат педагогических наук, профессор Донецкой музыкальной Академии им. С. С. Прокофьева; два профессора нынешнего состава кафедры хорового дирижирования ХНУИ имени И. П. Котляревского – заведующий кафедрой, заслуженный деятель искусств Украины, руководитель студенческого хора - С. Н. Прокопов и кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины, главный хормейстер хора оперной студии - Н. А. Белик-Золотарева; В. Н. Красноскулов – заслуженный деятель искусств России, профессор Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова; Г. С. Касьяненко – народный артист Украины, участник вокального квартета «Гетьман»; Я. Я. Сорочук – заслуженный деятель искусств Украины, главный дирижер Харьковского театра музыкальной комедии. Традиции выдающегося музыканта, педагога и ученого Украины – Агнессы Анатольевны Мирошниковой – достойно продолжают ее ученики.

#### Список літератури:

1. Мирошникова А. А. Воспитание профессиональных качеств дирижера-хормейстера в классе хорового дирижирования [Текст] : методические рекомендации для преподавателей и студентов музыкальных вузов / А. А. Мирошникова. — К., 1993 — 16 с.

*Мартинюк Т.В.*

### НАУКОВА ПАРАДИГМА ХОРОВОЇ ШКОЛИ ПРОФЕСОРА ІНЕСИ ГУЛЕСКО

Духовне життя української спільноти на перетині ХХ – ХХІ століть позначене винятковою змістовною наповненістю усіх його сфер, яка віддзеркалює пошуки подальших векторів розвитку країни.

Одним із найвищих надбань нашого народу в царині духовності є музична культура. Упродовж багатьох століть і тепер вона розкриває неосвятий світ буття нації і утверджує ідеали гуманізму, добра і злагодності в суспільстві. Визначальною культурною традицією для українців є хорове мистецтво, передусім тому, що воно є органічним елементом світоглядних уявлень людей, та виявляє домінуючі риси ментальності нашого народу.

Метою роботи є висвітлення наукового доробку непересічної особистості з яскравого грона вітчизняних музикознавців, що спричинилися стрімкому зростанню системи музичного професіоналізму галузі – видатного науковця, кандидата мистецтвознавства, професора кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури Інеси Іванівни Гулеско,

Вагомим внеском в хорознавче музикознавство є навчальний посібник І. І. Гулеско «Національний хоровий стиль» [2]. Ця праця вирізняється широтою охоплення проблематики, розмаїттям аналітичного матеріалу, системністю підходу. Вона становить велику наукову цінність і є надзвичайно актуальною для подальшого розвитку української диригентсько-хорової школи на шляху її інтеграції у європейській та світовий соціокультурний простір.

Навчальний посібник видатного вченого «Національний хоровий стиль» являє собою блискучий зразок осмислення української хорової культури як цілісного явища в його історичній еволюції. Музично-культурологічний аналіз складного процесу формування національного хорового стилю здійснено вченим на

широкому історичному тлі становлення класичних слов'янських музичних шкіл. У науковому дослідженні простежуються провідні художньо-естетичні тенденції в хоровому мистецтві України кінця XIX – початку XX ст., отримує подальший розвиток система жанрової класифікації хорової творчості, виявляється індивідуальний хоровий стиль визначних персоналій хорової культури.

Новаційною рисою праці є запровадження методу комплексного інтонаційно-стильового аналізу хорової музики, що сприяє виходу цієї галузі музикознавства на якісно новий рівень сучасних наукових знань. Виявлені автором теоретичні засади проблем національного хорового стилю, визначають основні вектори інтонаційно-стильового аналізу хорового твору: жанр хору; тип тематизму (тип музичної образності); форма – зміст; засоби розвитку тематичного матеріалу; тип фактури; засоби фактурного оформлення; засоби хорового викладення; риси стилю (стиль авторський – стильовий напрям – стиль епохи).

Вагоме значення для розвитку сучасної української хорової культури має наукове дослідження І. І. Гулеско «Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті» [1]. В монографії вперше ставиться питання про музично-художню типологію реквієму в його історико-культурній еволюції упродовж трьох століть. Автор висловлює думку про те, що духовні музичні жанри у світовій музиці в концентрованому вигляді відображають зміни світоглядних установок в духовному житті суспільства. Наукове осмислення цих жанрів дозволяє глибоко усвідомити значні періоди в історії європейської культури. Найбільш довершені зразки

духовної музики були створені в жанрі реквієму. Упродовж багатьох століть склалася розгалужена музично-художня типологія реквієму.

Монографія І. І. Гулеско являє собою працю узагальнюючого онтологічного характеру, в якій розглядаються історико-естетичні та культурологічні аспекти становлення цього жанру. Це дослідження збагачує методологію сучасного українського музикознавства новими науковими ідеями, поглиблює розуміння сутності цього феномену диригентами і художніми колективами в процесі створення виконавської інтерпретації. Здійснений автором цілісний функціональний інтонаційно-стильовий аналіз видатних творів світної хорової класики дозволяє розширити проблематику і зміст навчальних дисциплін в системі музичної освіти.

Наукова спадщина І.І. Гулеско стала методологічним підґрунтям для створення цілісної наукової концепції вузівського курсу «Хорова література», та спецкурсів «Інтонаційно-стильовий аналіз» і «Теорія хорового виконавства», які мають дотичність до цієї дисципліни. Основні концептуальні засади названих курсів та їх детальна розробка представлені в науково-методичних працях професора І. І. Гулеско, де вперше розроблену автором типологію стильових напрямків у класичному національному та сучасному хоровому стилі, а також метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу хорових творів різних жанрів і стилів впроваджено в навчальний процес.

Вищевикладене дає нам підстави віднести багаторічний досвід науковий доробок професора І. І. Гулеско до цінних надбань сучасної системи диригентсько-хорової освіти та наукового хорознавчого музикознавства. Надзвичайно вагомим є її внесок у створення нової

моделі спеціаліста та художнього колективу, інтенсивну розробку навчальних планів і програм, а також навчальних курсів культурологічного спрямування – «Інтонаційно-стильовий аналіз», «Сучасне хорове мистецтво», «Теорія хорового виконавства», «Історія вокального мистецтва». На нашу думку, існує необхідність ширшого впровадження цих здобутків у практику роботи вищих навчальних закладів України. Певні, що це дійово сприятиме досягненню відповідності диригентсько-хорової освіти вимогам сучасного культурного середовища.

#### **Список літератури:**

1. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в Європейському контексті / І. І. Гулеско. — Харків — Мелітополь : Сана, 2002. — 92 с.
2. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посібник / І. І. Гулеско. — Харків : Харк. держ. ін-т культури, 1994. — 108 с.

**Белік-Золотарьова Н. А.**

### **ОБРАЗИ-СИМВОЛИ ХОРОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

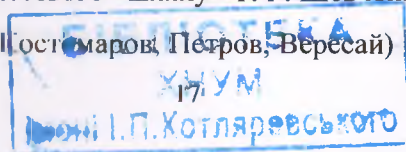
#### **ОПЕРИ О. РУДЯНСЬКОГО «ШЛЯХ ТАРАСА»**

Остання чверть ХХ ст. вирізняється необхідністю осмислення творчої спадщини та особистості Т. Шевченка, що спричинило появу нових оперних полотен. До художнього втілення особистості великого поета України слідом за Г. Майбородою (опера в чотирьох новелах «Тарас Шевченко», 1964 р.) звернувся Л. Колодуб (опера-фантазмагорія «Поет», 1 ред. 1988 р. – «Поет. Тарасові сни», 2 ред. 1994 – 1999 рр. – «Поет»). Творчо розвинув запроваджену Г. Майбородою й Л. Колодубом традицію О. Рудянський в опері «Шлях Тараса» (1992 р., 2 ред. – 2002 р., прем'єра 9. 04. 2014 р.,

Донбас опера), де репрезентовані наступні події з життя Кобзаря: приїзд до Кисва з Петербургу по закінченню Академії мистецтв, діяльність в Кирило-Мефодієвському братстві, нарешті, арешт і заслання.

45784  
Хоровий чинник задіяний композитором у повному обсязі – практично кожна сцена оперного цілого має хорові епізоди, що отримують різноманітні функції в залежності від розвитку драматургії музично-сценічного твору. О. Рудянський за рахунок використання різних складів хорового масиву створив образи українського народу, селян, парубків і дівчат, малечі, членів Кирило-Мефодієвського братства, арештантів, солдат, нащадків великого Кобзаря. В опері репрезентований український світ, що отримує характеристику саме за наявності хорового співу; казахський світ поданий автором більшою мірою через сольні епізоди, стихію перегонів і танцю, російський – за рахунок розмовних діалогів, оркестрових фрагментів. Запроваджуючи корінний контраст у змалюванні України, казахських степів, петербурзького світу, він змінив хронотоп: в Україні Т. Г. Шевченко вільний, в Росії й Казахстані – ні.

Опера-біографія «Шлях Тараса» О. Рудянського (лібрето П. Юречка, В. Реви) чи не вперше в українській оперній шевченкіані репрезентує образ Кобзаря – поета і художника, підкреслюючи універсальність особистості великого сина українського народу. О. Рудянський запроваджує метод художнього документалізму в розкритті подій життєвого шляху Т. Г. Шевченка, але поряд із реальними людьми (Постомаров, Петров, Вересай) діють і вимислені



персонажі (Берегиня степу, Сатангул). Кожна картина висвітлює визначений фрагмент із біографії Кобзаря. Фрагментарність, притаманна опері «Шлях Тараса» О. Рудянського, споріднює її з оперою в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, оперою-фантазмагорією «Поет» Л. Колодуба. Так, і Г. Майборода, й О. Рудянський обрали для висвітлення в оперному цілому ті події з біографії Кобзаря, що відіграли значну роль у житті українського генія. Це, наприклад, приїзд до України після закінчення Академії мистецтв, перебування в Новопетрівській фортеці тощо. Кожна картина оперних творів Л. Колодуба й О. Рудянського, як і кожна новела в оперному творі Г. Майбороди містить своє коло діючих осіб, а образ Т. Шевченка є протагоністом.

В оркестровому вступі до опери «Шлях Тараса» О. Рудянського з'являються теми, що надалі стануть лейтмотивами-символами, сприятимуть єдності оперного цілого. І це, перш за все, тема української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» подана композитором у власному баченні щодо ритмічної й гармонічної складової. Вступові притаманна вільна побудова, часті зміни тематизму, темпу, акульмінація (ц. 5) за рахунок появи дзвоновості створює відчуття нездоланності. Завершує оркестровий вступ темо-інтонація «Реве та стогне» на тлі незмінних пунктирних кварто-квінтових інтонацій, що є символом ствердження єдності українського народу.

Здавалось би, що українська опера відобразила всі підходи до розкриття образу Т. Шевченка, але О. Рудянський вже в першій картині віднайшов новий щодо відтворення в оперному жанрі

особистості митця, об'єднання національної символіки – хвиль Дніпра і дзвонів Софії Київської. Адже нескорений Дніпро – то є символ свободи, а дзвони Софії Київської – символ соборності, єдності української нації.

Символом оперного цілого є *шлях*, семантика *шляху* розкривається на рівні як сценічного руху, так і мисленевого. Щодня селяни йдуть на роботу, безперервно рухаються хвилі Дніпра, нескінченний шлях арештантів...

*Шлях* селян до поля, до праці композитор змальовує завдяки українській народній пісні «Та вози риплять, та ярма бряжчать» (1 к.); розлого мелодія чумацької пісні «Да було ж літо та стала зима» стає символом безкінченного *шляху* арештантів, серед яких і Кобзар (3 к.); слова солдатської пісні-маршу «Попід лісом доріженька йде» – символізують *шлях* поета за часів солдатчини, а наступні – «весело співали» – виклик долі, незламність, що притаманна українському менталітету (5 к.). Марш перетворюється на марш *funebre* наступній сцені знущання над М. Скобелевим. Ця сцена є символом тортур, які витримує Т. Шевченко. Композитор за рахунок пересемантизації, переінтонування перетворює дзвони на військовий сигнал. Підсилення гнівних слів Т. Шевченка «Веселися, лютий кате, проклятий, проклятий!» відбувається в хорівій партитурі на темі маршу *funebre* з застосуванням алеаторики. Ще один *шлях* – шлях як символ – Шевченко веде М. Скобелева (ремарка композитора). Композитор застосовує повільний темп (Largo) й хорівий плач на тлі дзвонів. Відбувається прорив мелодії «Рече та стогне», що створює арку до вступу і I картини. Т. Шевченко є пророком, бо він склав

вірш, який є символом боротьби українського народу за Волю, а в опері могутньо втілений у хоровому звучанні. Хоровий чинник стає виразником і внутрішньої творчої «праці» Тараса, і зовнішньої дії, що підкреслює єдність Поета і народу.

Опера починається і закінчується навесні, на березі Дніпра, що є аналогом *шляху*. Та символіка *шляху* подовжується, виходить за межі опери, до майбутнього, бо О. Рудянський в епілозі звертається до пророчих віршів Кобзаря, які так співзвучні сучасності:

«Любіться, брати мої...  
То воля Господа. Годить!  
Сміріться, молитесь Богу  
І згадуйте один другого,  
Свою Україну любіть,  
Любіть її... Во время люте,  
В останню тяжкую минуту  
За неї Господа моліть...  
Любіться, брати мої»[1, с. 224].

#### Список літератури:

1. Рудянський О. Шлях Тараса /О. Рудянський/ клавір [ноти] : опера на дві дії, п'ять картин з епілогом : лібрето В. Юрченка і В. Реви. – Донецьк, 2008. – 244 с.

## ВИДАТНІ ДІЯЧІ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ:

### ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ, СПОГАДИ

*Мартинюк А.К.*

#### ВИЗНАЧНІ ДІЯЧІ ХАРКІВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ В НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ ПРОФЕСОРА ІНЕСИ ГУЛЕСКО

В системі української музичної культури виняткове місце належить хоровому мистецтву. Неосяжний світ людського буття, неповторна краса природи, історичне минуле і сьогодення українського народу, втілені у його хоровій творчості споконвіку були і є важливими джерелами формування духовного світу особистості. У яскравому сузір'ї діячів національної хорової культури останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття вирізняється непересічна постать Інеси Іванівни Гулеско – кандидата мистецтвознавства, професора кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури.

Визначним, але не достатньо вивченим явищем в музичній культурі України постає Харківська диригентська школа, формування її художніх та педагогічних засад тісно пов'язане з іменем відомого музиканта і педагога Костянтина Леонтійовича Дорошенка. Спогади Інеси Гулеско розширюють наші уявлення про багатогранну творчу діяльність цієї непересічної особистості. Надзвичайно плідна праця Костянтина Дорошенка в царині музичної освіти відзеркалює його високу освіченість. Вона вирізнялася універсальним характером та увібрала в себе глибокі знання музики, театру, літератури, живопису. Костянтину Дорошенку було притаманне особливе вміння щодо

виявлення контекстуальних зв'язків різних галузей знань з мистецтвом диригування і оркестровки.

Наукові праці Інеси Гулеско містять великий обсяг матеріалу і багато цінних думок, які висвітлюють історію кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. У яскравому сузір'ї хорових диригентів і педагогів, які працювали на цій кафедрі вирізняється непересічна постать Вадима Юлієвича Бриліанта.

Інеса Гулеско висловлює думку про те, що Вадиму Бриліанту були притаманні такі риси, як багатогранність художнього обдарування, яке увібрало в себе високу диригентську, фортепіанну і вокальну майстерність, витончене сприйняття музики та надзвичайний хист до її звукового втілення. Вадим Бриліант – визначний майстер хорового аранжування. Ним було створено низку аранжувань та обробок народних пісень, які стали окрасою репертуару хорових капел.

Яскравою постаттю серед цього сузір'я митців був Василь Іванович Ірха – визначний хоровий диригент і педагог, професор, завідувач кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК, заслужений діяч мистецтв України. Ґрунтовна музична освіта, отримана ним в цьому навчальному закладі, допомогла йому розгорнути надзвичайно плідну творчу працю, основними напрямками якої були музично-виконавський та педагогічний.

Інеса Гулеско зазначає великий вплив на формування художнього світогляду і яскравої мистецької індивідуальності Василя Ірхи – одного із корифеїв української хорової культури - Євмена

Івановича Мариківського. Саме у нього він опанував мистецтво хорового диригування. Визначальною рисою музично-виконавської школи Євгена Мариківського була довершена інтерпретація національної хорової класики. Причетність до традицій української музичної культури виразно простежується в подальшій творчій праці Василя Ірхи на теренах хорового виконавства і педагогіки. Диригент став визначним інтерпретатором хорової музики Миколи Лисенка та ушлявленої плеяди його учнів і послідовників, таких як, Кирило Степенко, Олександр Кошиць, Яків Яциневич, Микола Леонтович, Станіслав Людкевич, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський.

Важливим спрямуванням наукової діяльності Інеси Гулеско є висвітлення широкого спектру проблем хорового виконавства і педагогіки. Її наукові розвідки про відомих диригентів і педагогів доповнюють наші уявлення про історичний розвиток та сучасний стан Харківської хорової школи. Однією із непересічних її постатей був Володимир Федорович Кутлуєв – доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. Цей диригент, як зазначає Інеса Гулеско, вирізнявся неабияким природним обдаруванням, високою музичною культурою, надзвичайно тонким музичним слухом, що отримувало відбиток в звучанні студентського хору академії культури.

У наукових працях Інеси Гулеско простежуються основні віхи творчої діяльності народного артиста України, професора В'ячеслава Сергійовича Палкіна. Висловлюється думка про те, що вона мала концептуальне значення для формування Харківської хорової школи. В.С.Палкін є одним із фундаторів диригентсько-хорової освіти в

академії культури. Яскравою сторінкою в історії цього навчального закладу стала надзвичайно плідна співпраця визначного диригента зі студентською хоровою капелюю.

Довершена інтерпретація хорової музики різних стилів і жанрів, витончена темброво-динамічна палітра звучання, віддзеркалюють спадкоємність з художньою естетикою, високими етичними ідеалами і здобутками національної диригентської школи, а також розвивають новаторські пошуки В'ячеслава Палкіна в царині хорового співу. Особливою глибиною вирізнялася інтерпретація музики українських класиків та сучасних композиторів.

Наукова діяльність Інеси Іванівни є яскравою сторінкою української диригентсько-хорової освіти та хорознавчого музикознавства. Вона сприяє входженню сучасної вітчизняної хорової культури в європейський та світовий соціокультурний простір. Невипадково в 1999 році професор Харківської державної академії культури І.І. Гулеско визнана Американським біографічним інститутом «Людиною року» в номінації «Видатні вчені світу». Багато поколінь учнів Інеси Іванівни Гулеско і особисто автор статті вважає, що Інеса Іванівна є не тільки талановитим ученим, педагогом, філософом, а й чудовою, високодуховною Людиною.

Дніпровська Н. Г.

### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Э. М. ГРИТЧИНОЙ**

В когорте выдающихся выпускников кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И.П. Котляревского почетное место занимает хоровой педагог,

доцент Элеонора Михайловна Гритчина (09.04.1938 – 23.09.2015) – ученица З. В. Яковлевой. Она была приглашена на работу в Харьковскую консерваторию в 1960 году и работала в ней до 1973 года. В годы моей учебы на кафедре хорового дирижирования преподавали непревзойденные мастера интерпретации хоровых миниатюр К. Н. Греченко (зав. кафедрой) и Ю. И. Кулик (руководитель хора), блистательные педагоги З. В. Яковлева (декан факультета) и А. А. Мирошникова, хоровой теоретик Н. И. Андрос (Королюк), выдающийся оперный хормейстер Д. А. Гершман, опытные преподаватели О. А. Нагорный и А. Т. Серeda. В состав моего курса входили студенты С. Скрипка, О. Васюта, А. Кошман, Н. Вишленков, С. Иванченко, А. Крамарь. Вместе со мной в классе Э. М. Гритчиной занимались мой однокурсник Олег Васюта и студенты старше нас – Алим Кречковский, Владимир Кутлуев.

Э. М. Гритчина вела на дирижерско-хоровом факультете класс дирижирования, хоровую лабораторию и весь 4-годичный курс хоровой литературы.

На занятиях хоровой лаборатории всегда царила творческая обстановка. Элеонора Михайловна уверенно направляла репетиционный процесс, умела деликатно подсказать студенту, в чем допущена ошибка и как ее исправить. Она поощряла инициативы дирижеров-практикантов работать с хором над собственными аранжировками и переложениями, над новыми произведениями. Работа с ней была в радость.

Э. М. Гритчина выглядела всегда наполненной светом, заряженной музыкой и желанием творить. Лекции и индивидуальные

занятия вела исключительно стоя. В ее дирижерском классе было принято приходить не только на своё время, а смотреть и слушать, как занимаются с другими студентами. Такая форма учебы познавательна и полезна во многих отношениях.

Одним из исполнительских принципов Э.М. Гритчиной был пиетет перед автором, уважительное отношение к его тексту и замыслу. Она требовала от нас безукоризненного знания иноязычной терминологии в ремарках композитора и неукоснительного следования им, в темпах — предельной точности. В каждом произведении она учила постигать ход мысли автора, логику развития и средства выразительности. Пресекала дирижирование по наитию, «цепляние» к концертмейстеру «как вагончик к паровозу», наставляла, как вести за собой исполнителей. По большому счету, своим личным примером Э.М. Гритчина учила нас относиться к музыке с благоговением. Работая со студентом, Э.М. Гритчина часто обращалась к концертмейстерам, объясняя, как надо сыграть тот или иной фрагмент. Если добиться желаемого не удавалось, сама садилась за рояль и показывала, что хочет услышать. В моих глазах это подняло ответственность дирижера за интерпретацию произведения еще выше. Успешно работать с концертмейстерами она учила и нас, своих учеников.

Меня не раз поражала способность Элеоноры Михайловны быстро осваивать новую музыку. В то время вышел из печати «Военный реквием» Б. Бриттена — грандиозное по замыслу и масштабное сочинение. Я получила в программу «*Lacrymosa*», Олег Васюта — «*Dies irae*». Произведение написано современным

музыкальным языком, абсолютно неординарное, а потому непростое для освоения, запоминания и исполнения. Однако Э. М. Гритчина работала с нами над ним так свободно, будто знала эту музыку всю жизнь.

Преподавать хоровую литературу Э. М. Гритчиной приходилось почти с «чистого листа», т.к. данная дисциплина была в то время довольно новой для системы образования, находилась в стадии осмысления и разработки, а учебных пособий, за редким исключением, еще не было. Таким образом, весь курс Э. М. Гритчина разрабатывала сама, сама же его иллюстрировала на рояле. От студентов требовала знание теории и исполнения наизусть музыкальных тем программных произведений.

Круг интересов Э.М. Гритчиной был огромен. Это сказывалось в тех параллелях и сравнениях в искусстве, истории, к которым она прибегала в процессе занятий. Она делилась с нами книгами, нотами. Именно она принесла в класс впервые напечатанный роман «Мастер и Маргарита» М.Булгакова, уникальный 2-томник репродукций «Капричос» Ф.Гойи. Мы «зависали» в классе над книгами и художественными альбомами, делились своими новинками. Когда у меня появились пластинки Requiem'a А.Дворжака, «Симфонических танцев» С.Рахманинова (под управлением К.Кондрашина) мы устраивали совместные прослушивания и обсуждения. И таких примеров можно перечислить немало. Они свидетельствуют о том, какая живая художественная атмосфера царила в классе этого педагога.

Э.М. Гритчина была удивительно гармоничной личностью. У неё всегда было хорошее настроение, замечательное чувство юмора, её никогда не видели раздраженной или повысившей голос. Сейчас, спустя многие годы, я думаю, что своей творческой работой, благоговейным отношением к музыке, широкой эрудицией и добротой к людям Э.М. Гритчина воспитывала в каждом из своих учеников не только музыканта-профессионала, но и Человека. Настоящий художник и личность, действительно, неразделимы. Таким художником и личностью была Элеонора Михайловна Гритчина, оставившая благодарную память, без сомнения, у каждого, кому посчастливилось учиться у этого талантливого педагога.

Батовська О. М.

## НОВІТНІ ФОРМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA

Починаючи з другої половини ХХ ст. в академічному хорovому мистецтві зароджуються і формуються різноманітні виконавські форми діяльності, які були пов'язані з художнім синтезом. Характерним стало злиття інструментального, вокального і театрального початків, а також привнесення у хорovu музику рис суміжних видів мистецтв. Посилення ролі вказаних факторів сприяло якісному оновленню хорового жанру а carrella.

Хорovu виконавську практику сьогодення характеризує така інноваційна площина, як суміщення модусів різноманітних мистецьких жанрів: 1) театрального, що проявляється у застосуванні акторських прийомів (вільне розташування хору, рухи усього хору чи групи, імпрровізаційність міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками); 2) перформансу, що об'єднує можливості образотворчого і театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, тощо); 3) кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому «музичний кадр»); 4) інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових

фарб і артикуляційно-штрихових прийомів.

Новаторські устремління і відхід від узвичаєних способів висловлювання стали стимулом до пошуку і апробації радикально нових форм презентації музики. Наочними прикладами експериментальних новацій в сучасній композиторській творчості і їх успішного впровадження у виконавську практику є хорові опуси Ю. Алжнева, І. Алексейчук, В. Бібіка, В. Мужчиля, І. Шамо, Є. Станковича та багатьох інших.

Не маючи можливості у стислих рамках даного докладу детальніше зупинитися на різнопланових, інноваційних модифікаціях, представлених у хоровій творчості сучасних композиторів, наведемо конкретний приклад, де в повній мірі проявляються експериментальні новації у сфері акапельної хорової музики, - це віртуозна п'єса для змішаного хору а *carrella* і солістки (сопрано) «Прощай, ХХ век» Віктора Мужчиля у сценічно-музичній версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна (художній керівник А. Сиротенко).

Твір написаний в оригінальному ключі, де хор трактується як джаз-банд, в якому змагаються у виконавській майстерності різні групи інструментів. Дана п'єса відкриває нові можливості акапельного хорового співу. Під впливом емансипації музичної і виконавської творчості в колі нових якостей сучасної хорової музики а *carrella* відбуваються глибокі зміни в природі академічної манери, засобах і в самих співочих канонах. Це проявляється у трьох аспектах: 1) оновлення новими виразними прийомами співочої артикуляції (індивідуалізація тембрового початку, використання

артикуляційно-динамічних засобів); 2) інструменталізація хорового стилю (опора на «непісенні» жанри, використання політональних сполучень, інструментального за будовою мелодичного малюнка, подіритмічної витонченості, використання темброфонічних можливостей хорових голосів, які розглядаються як наслідування оркестровому звучанню); 3) хорова театралізація (персоніфікація тембрів окремих хорових партій і груп, підвищення вимог до майстерності сценічного перевтілення співаків хору, «стилізація» виконавської манери).

Аналіз хорової п'єси «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля показав, що в авторській партитурі і в сценічно-музичній версії можна відзначити наступні інноваційні форми виконавської презентації:

1. Комплекс музичних засобів включає в себе новаторські (фонематична техніка, при виконанні якої чільна роль належить ритмічним і артикуляційним параметрам, а також хвилеподібна динаміка) і традиційні прийоми (звуковисотний спів а *cappella*).

2. До сценічно-музичної версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна включені наступні елементи перформансу: 1) ігровий момент і іронія - дія в цілому підпорядковується певним ігровим правилам; наявність сценарію, згідно з яким розвивається дія, вона і детальна продуманість кожного жесту і руху; 2) сюжетність (або серійність) – наявність ряду послідовних дій, в ході яких здійснюється самовизначення персонажа і автора; 3) епатажність (перформанс представляється глядачеві мистецтвом, створюваним у нього на очах);

На особливу увагу заслугоує використання театральних прийомів, які спираються на зримий ряд і використовують позамузичні засоби виразності. До них відносяться: дійство в лицях перед аудиторією (видовищність), сполученість з часовим розгортанням подій (дійовість), ігрова стихія сценічного дійства (умовність) [1]. Велике значення мають, наповнені пластичними рухами і жестами, жанрові епізоди, представлені в різних планах (великому, камерному і загальному). Крім того, вищеназвані якості виражаються у конкретних діях артистів хору: нетрадиційне розташування музикантів та використання сценографії (світло, декорації, костюмування); пластика, жестикуляція, рухи, переміщення, міміка; умовність, коли артист хору виступає у новому статусі, який руйнує «звичне» сприймання музики, стаючи «надто помітним».

Отже, «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля є наочним прикладом інновацій в сучасній хоровій творчості і успішного їх впровадження у виконавську практику. Слід зауважити, що партитура доступна для виконавців і розглянута вище музично-сценічна версія не виключає альтернативних підходів, а навпаки, є стимулом до появи численних варіантів інтерпретації.

#### Список літератури:

1. Станіславська К. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі /К. Станіславська // Музыка И жизнь /5. Музыковедение. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.rusnauka.com/8\\_DN\\_2011/MusicaAndLife/5\\_82154.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm), вільний. – Назва з екрану. – Дата звернення: 25.02.2016.

## ДОКТРИНА ХОРОВОГО СПІВУ 1324 РОКУ РИМСЬКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ

Хоровий спів Великої Римсько-Католицької Церкви – унікальне й специфічне теологічно-соціально-вербально-музичне явище, що має свій розвинений генезис, передісторію та історію, являє собою важливий феномен сучасної теоретичної думки. Саме це явище потребує для наукового дослідження розширений спектр наук, в якому окреслюється зустрічний рух двох боків взаємовпливу: не тільки Церква впливає на формування Хорового співу, але й Хоровий спів впливає на погляди Великої Римсько-Католицької Церкви. З іншого боку, Хоровий спів – це поняття широкого спектру, воно охоплює не тільки церкву, але розповсюджується ширше. В сучасному музикознавстві різновиди хорового співу досить різноманітні, але актуальним для даного наукового дослідження є така його складова як Хоровий спів Великої Римсько-Католицької Церкви.

Треба зазначити, що Хоровий спів Великої Римсько-Католицької Церкви має генезу, яка передує 380 року та довгу передісторію, що охоплює майже шість століть. Його виникненню сприяє Велика схизма 1054 року (істориками та теоретиками було загально-прийнято, що час до Великого Розколу буде вважатися історією Католицької Церкви), завдяки якій й виникає саме це поняття Хоровий спів Великої Римсько-Католицької Церкви.

Опісля Великого розколу довгі роки велись суперечки та формулювалися напрямки хорового співу в Католицьких Храмах.

Відомо, що перша Доктрина Хорового співу в Католицькій церкві була зафіксована 1324 року (її пов'язують з діяльністю Фоми Аквінського).

Спираючись на текст цього постулату, очевидно дуже суворе сприйняття церковного співу: «Если Вы ненавидите учение и традиции нашего Святого епископа и не будете следовать нашим обрядам, в частности, пению и чтению, то мы оградим Вас от общения с Нами, поскольку Вы обязаны почитать те традиции, которые Римская Церковь сберегает» [1]. Підтвердження цього висновку знаходимо нижче: «Мы постановляем что Соборы и Церкви религиозных орденов (монастырей), коллегиальные церкви в канонические часы должны быть истинно скандированы. В монастырях пусть днем и ночью богослужение будет праздноваться разумно и достойно, если служащие Богу хотят избежать возмущения Бога и Апостольского престола» [1]. Отже, спираючись на текст Першої Доктрини Хорового співу Великої Римсько-Католицької Церкви виокремлюється головне поняття Церкви: «Спочатку було слово». Саме завдяки цій Доктрині теоретично доведено, що головне місце було відведено для слова, тому метроритмика була підкорена саме тексту, а повторювання слів впливали на підтекст Богослужіння.

Окрім цього в Першій Доктрині Хорового співу знаходиться відчуження нової музики того часу: «Огромное число нот в новых композициях скрывают от нас Григорианский хорал, мелодии с простыми взлетами и падениями соответствующии анабазису и катабазису, которые указывают на характер церковной мелодии. Они отравляют уши без удовлетворения, они драматизируют текст с

помощью жестов и вместо того, чтобы проявлять преданность они превращают её, создав чувственную и неприличную атмосферу» [1].

Отже, наслідками першої Доктрини Хорового співу в історії католицької церкви було закріплення таких важливих рис літургії, що зберегли своє значення й дотепер: латина (або умовне її використання) та письмове фіксування вербальних текстів.

### Список літератури:

1. Документ з архіву Харківського Римсько-Католицького Собору Успіння Пресвятої Діви Марії.

*Гао Чіліп*

## СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХОРОВОЙ ОПЕРЫ А *CAPPELLA*

*/на примере «Ятранских игр» И. Шамо/*

Исполнительская трактовка хоровой оперы *a cappella* требует изучения составляющих данного жанра – оперы и хора. И ключевым жанром здесь является опера, основанная «на синтезе слова, сценического действия и музыки» [2, с. 20]. Именно музыка, как подчеркивает Ю. Келдыш, «становится основным носителем и движущей силой действия» [2, с. 20]. Если в оперных сочинениях задействован симфонический оркестр, то в хоровой опере *a cappella*, соответственно – нет. Первую украинскую хоровую оперу *a cappella* «Ятранские игры» написал в 1978 году И. Шамо. Создавая данное произведение композитор предполагал создать сочинение, где коллективный образ – народ – находится в различных ситуациях весенних, летних и свадебных обрядов, которые чаще всего проводились осенью, после сбора урожая. И. Шамо сознательно не

использует зимние обряды. Его интересовали темы возрождения природы, ее расцвет и свадьба как начало нового этапа в жизни человека. Если рассматривать хоры в музыкально-сценическом произведении композитора как «оперно-хоровую сюиту» [1, с. 8], то очевидно наличие трех концентрированных сюит, соответственно весенней, летней и свадебной. Три обряда также могут быть трактованы как три оперные картины и обозначены, соответственно, как «Весенняя», содержащая девять обрядовых песен весеннего цикла (№№ 2 – 10), «Летняя» – 11 обрядовых песен летнего цикла (№№ 11 – 21) и третья – «Свадебная» (8 обрядовых песен, №№ 22 – 29).

Хоровая опера *a cappella* предполагает, что постановку музыкально-сценического сочинения такого жанра будет осуществлять хормейстер, вырабатывая единую концепцию с режиссером, балетмейстером и художником. Сценическое решение режиссера является важным, так как от этого во многом зависит качество звучания хорового коллектива, донесение до слушателей поэтического текста, решение проблем ритмического ансамбля, связанных со сменами метра, сложными ритмоформулами, полиметрией и необходимостью двигаться по сцене, создавая образы: русалок; девушек, гадающих на венках; молотильщиков; жниц-вязальщиц; собственно народа. Кроме того, у хора есть изобразительные функции, например, в №№ 6 (раскаты грома), 7 (дождик), 27 («Троїсті музики»). В связи с тем, что основой хоровой оперы *a cappella* И. Шамо «Ятранские игры» являются обряды, необходим творческий контакт хормейстера и балетмейстера в плане

понимания сущности обрядов и их сценического воплощения. И здесь крайне важно следовать авторским указаниям, так как в партитуре обозначены движения, которые должны осуществлять артисты хора в соответствии с весенними, летними, свадебными обрядами. Костюмы, созданные художником, должны способствовать раскрытию содержания той или иной сцены и быть удобными для совершения артистами хора различных обрядовых ритуалов.

Драматургические функции хора отражают как содержательную сторону оперной целостности, так и ее жанровую сущность. В различных исследованиях сочинение И. Шамо «Ятранские игры» обозначают как фольк-оперу [5], хор-оперу [3], хоровую оперу а *cappella* [4], а в изданном в 1981 году клавире – как «Хоровые сцены из народной жизни». Драматургическая роль хора в опере И. Шамо связана с нон-персонификацией действующих лиц оперы, так как именно хор является носителем функций обряда как такового, и проведение каждого последующего обрядового действия приближает к раскрытию художественной идеи оперного целого (при отсутствии сюжета). Определяя оперно-хоровое исполнительство как «синтетический вид исполнительства, сочетающий интерпретацию художественного содержания хоровой составляющей оперного целого с драматическим действием в процессе оперного спектакля» [1, с. 8], Н. Белик-Золотарева подчеркивала значение хора в создании вокально-оркестрового сценического образца. Тем не менее, это определение может быть актуально и для хоровой оперы *a cappella*, учитывая синтез «хоровой составляющей» с хореографией, сценографией, визуализацией художественного решения спектакля

художником. Положения специфики оперно-хорового исполнительства, выявленные исследователем, могут быть спроецированы и для определения особенностей интерпретации хоровых опер *a cappella*. Так, в процессе нахождения исполнительской трактовки хоровой оперы *a cappella* роль хормейстера-постановщика становится более значимой в творческом союзе с режиссером, балетмейстером и художником. Что касается «принципа крупного штриха» (по Б. Ярустовскому), то это положение относится больше к масштабным оперным полотнам, хотя в некоторых из хоровых опер *a cappella* (к примеру, в фольк-опере Е. Станковича «Цвет папоротника») этот принцип может быть задействован. Относительно «театрального стиля», который предусматривает «четкую, ясную и несколько подчеркнутую подачу музыкального материала» [6, с. 268-269] в опере, то этот вывод актуален и для хоровых музыкально-сценических полотен *a cappella*.

В сочинениях этого жанра важное значение приобретают такие виды ансамбля как тембровый, дикционный, ритмический, метроритмический, динамический, но отсутствует ансамбль между хором и оркестром. Положения, касающиеся наличия актерских способностей у артистов оперного хора и исполнения музыкально-сценических произведений наизусть, являются безусловными для хоровых опер *a cappella*.

#### Список літератури:

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис.

- на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. А. Белік-Золотарьова. - Харків, 2011. - 20 с.
2. Келдыш Ю. В. Опера / Ю В. Келдыш // Муз. енциклопедія : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М., 1978. - Т. 4. - Стб. 21 - 45.
  3. Мамчур І. Сучасна українська опера / І. Мамчур. - К. : Знання, 1984. - 48 с.
  4. Невенчаная Т. Игорь Шамо / Т. Невенчаная. - К. : Муз. Україна, 1982. - 83 с.
  5. Терещенко А. Ігор Шамо. Ескіз до творчого портрету. Контекст-становлення української фольк-опери / А. Терещенко // Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. М. Скорик, О. А. Портянка, Д. П. Червінський]. - К., 2007. - Вип. 49 : Ігор Шамо. Сторінки життя та творчості. - С. 125 - 131.
  6. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой / Б. Ярустовский. - М. : Музгиз, 1953. - 400 с.

*Заверуха О.Л.*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ «ХОРОВЕ ПИСЬМО» В ПРОФЕСІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Лінгво-теоретичний аналіз базового поняття «письмо» свідчить, що його смисловим ядром є низка похідних термінів – фактура, текстура, тканина, обробка, побудова, зв'язок, з'єднання; рідше застосовується – теситура. У музикознавчо-теоретичних джерелах термін «письмо» з початку виникнення писемного графічного нотопису вживається у значеннях, таких як: «музичне письмо», «стиль», «стиль письма», «жанр», «склад», «фактура», «форма», «строге письмо», «вільне письмо». Усі представлені терміни пов'язані зі специфікою хорового співу та широко використовуються у хорознавстві.

У професійному хоровому середовищі термін «хорове письмо» має різноманітне тлумачення. Так, А. Ушкарьов [5] хорове письмо пов'язує з основними питаннями теорії та практики хорового мистецтва: хорознавство (теорія хорового співу, будова хорової партитури), хорове аранжування та обробка (їх принципи та особливості), хоровий твір (компоненти хорового твору та структура, прийоми хорового письма, різновиди хорових творів).

М. Копитман обґрунтовує його як спосіб «... систематизації досвіду композиторської практики, поєднуючи теоретичну розробку проблем з чітко вираженою практичною спрямованістю», засобом узагальнення «найбільш характерні закономірності хорового викладу» [2, с. 2]. Нарешті, О. Єгоров хорове письмо трактує як розкриття та систематизацію «...всіх особливостей побудови хорового твору» [1, с. 5]. Як бачимо, надані твердження хорового письма дослідниками дають підстави зафіксувати відсутність його визначення як такого. Оцінка авторів у фундаментальних працях узагальнює відповідність змісту понять хорового диригування та хорової практики.

Поняття «хорове письмо» тісно пов'язано з фактурою, що уніфікується особливостями багатоголосного співу та виконавським складом. У праці П. Левандо «Хорова фактура» [163] систематизовано принципи хорової фактури, визначені два супідрядні поняття – «хорова фактура» та «фактура хорового твору», а також типи хорового письма (класичний та вільний) та ряд теоретичних узагальнень щодо форми скороченого нотного запису хорових партій

ін зручного позначення складів хору та різних прийомів хорового викладу.

Автор розглядає фактуру як більш широке поняття. Власне визначення дефініції «хорове письмо» як такої у праці П. Левандо не знаходимо. Проте дослідником в наведеному визначенні фактури маємо два суттєвих моменти: 1) розкривається специфіка хорового складу як найважливішого принципу будови хорової фактури, що вказує на генетичну спорідненість з композицією твору; 2) базову категорію хорового письма автор ототожнює з поняттям «стиль хорового викладу».

Інше поняття – *фактура хорового твору*, за П. Левандо: «...поняття <...> орієнтоване на музичну тканину даного твору» [3, с. 3] розуміється як основний чинник тематичної організації, а звідси, підпорядковується драматургічними принципами мислення композитора. Термінологічне формулювання автора «*тип хорового письма*» є важливою категорією, яка «...визначає сутність хорового стилю композитора» [3, с. 29]. На нашу думку, хорова фактура конкретного твору є показником тематичних процесів музичної драматургії як стильового чинника. Таким чином, *хорове письмо* – така будова композиції, початковий етап, а *фактура* – кінцева, «поверхнева» обробка музичної тканини – «носій» конструкції, в якій реалізуються закономірності того чи іншого складу» [4, с. 273].

Говорячи про розвиток багатоголосного хорового письма, слід вказати на принципи акапельного співу:

- розподіл за типом голосів: однорідні (жіночі, чоловічі, дитячі), змішані (складаються на різнорідних голосах); неповні змішані (при відсутності однієї із чотирьох основних партій);
- за кількістю учасників;
- розподіл складу хору на мелодію та акомпанімент (гомофонія);
- співставлення хору та солістів, яке відбувається по чергово або синхронно;
- розподілу основних партій на декілька відносно самостійних партій (divisi);
- запис хорової партитури (її горизонтальна та вертикальна побудова);

Значення поліфонічного письма полягає у співвіднесенні мелодичних ліній, що існують одночасно, у самостійності їх розвитку, виявляючи тенденцію до функціональної рівноправності. Серед ознак поліфонічної фактури – щільність та розрідженість. Поява поліфонічного письма призводить до диференціації фактури на контрастну та імітаційну. Гомофонно-гармонічне письмо збагатило можливості фактурної деталізації хорового твору з використанням фігураційного оздоблення, контрапунктичного збагачення.

Отже, інтерпретація поняття «хорове письмо» в професійному середовищі має різновекторне вживання, де відбуваються зміни та трансформації його семантичного наповнення. Цей факт спричинює підміну терміну письмо іншими (фактура, теситура, склад), що призводить до полісемії (множинності тлумачення). Розглянутий практичний досвід хормейстерської інтерпретації термінів розкриває

їх значення та тісний взаємозв'язок із нотною фіксованою категорією хорового письма.

### **Список літератури:**

1. Сторов О. Теорія і практика роботи з хором / О.Сторов. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1961. – 239 с.
2. Копытман М. Хоровое письмо / М. Копытман. – М. : Советский композитор, 1971. – 200 с.
3. Левандо П. Хоровая фактура / П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
4. Теория современной композиции [под ред. В. Ценовой]. – М. : Музыка, 2007. – с. 624.
5. Ушкарев А. Основы хорового письма / А.Ушкарев. – М. : Музыка, 1986. – Изд. 2. – 231 с.

**Ключинська Н. В.**

### **СУЧАСНА ПРАКТИКА**

#### **ІСТОРИЧНО-ІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА ТА УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА БАРОКО**

З 50-х років ХХ ст. і по сьогодні чималої популярності набуло вивчення давньої музики крізь призму «історично-інформованого» виконавства, тобто у відповідності (чи максимальному наближенні) до стилістики і виконавських традицій епохи. Найпершим завданням диригента, зорієнтованого на історично-інформоване виконання, є глибоке вивчення та аналіз музичних творів стосовно визначення основного афекту і семантики всіх елементів музичної мови, та вибір відповідних виразових засобів.

У XVII ст. музична Європа послуговувалася композиційними здобутками, що сформувались венеційськими композиторами (пшше

поліхоральне звучання, багаті колористичні та просторові ефекти), які узагальнено називались «італійською школою». Цей «італійський» стиль згадує в своїй «Граматиці» М. Дилецький. Використання набутоків цієї школи спостерігається і в українській хоровій музиці XVII-XVIII ст.

Зростання виразової функції мелодії в добу бароко зумовило усталення у виконавській практиці певних правил музичної артикуляції. Зокрема, вершиною фрази, мелодичного звороту завжди є найвищі звуки, їх наголошення при виконанні долає метро-ритмічну одноманітність, зумовлює мінливість ритму, появу синкоп і, навіть, пунктирів.

Важливим елементом виконання були «артикуляційні паузи» – свідоме скорочення звучання окремої ноти відповідно до загального музичного і образного контексту. Таке явище описує Ж. Анграмель (*J. Engramelle*): «...справжня протяжність нот, як і величина пауз, що становлять їх частину і служать для відокремлення одної від іншої, не мають окремого позначення в нотах...» [6, с. 11]. Проте, вірогідність переривання єдиного слова паузою є дещо незвичною для сприйняття, що стимулює пошук компромісу. Артикуляційними паузами можна виокремлювати синтаксичні побудови, укорочуючи звуки на місці ком і крапок в літературному тексті. Наприклад, у «Вечерні» М. Дилецького можемо розділяти секвенційні повторення прокімну «Господь воцарися», виголоси ектенії «Кирие елейсон» та ін. Важливим є застосування майже непомітних «пауз» для виразності дикції. Тобто, закриті склади слід доспівувати, не поєднуючи останню приголосну з наступним словом. Проте, щоб не

порушити логіку розвитку фрази ця пауза має бути майже непомітною на слух.

Варто зазначити, що у період панування барокової стилістики особливе виразове значення мав пунктирний ритм. Артикуляційні паузи стосувались і виконання пунктирів, де крапка біля ноти замінювалась відповідною паузою. В останньому епізоді «Вечерні» Дилецького - «Нынѣ отпускаеши» пунктирним ритмом виражене слово «отпускаеши». Якщо при співі замінити артикуляційну паузу філіруванням звуку, мовби «відпускаючи» довшу ноту, утвориться безпосередня відповідність між значенням слова і його звучанням.

Важливим виразовим елементом барокової гармонії був дисонанс, який створював ефект несподіванки, особливої барви, адже міг застосовуватись без приготування, тому при виконанні його зазвичай виділяли. Застосування дисонансу в каденціях стає традиційним для творів того часу, і є важливим елементом музичної форми, адже поява дисонансу ніби попереджує про завершення музичної думки. Каденції у «Вечерні» Дилецького теж характеризуються появою довших тривалостей і секундовими гармоніями. З огляду на це, їх слід виконувати як каденції в латинських духовних творах: «роздуваючи» довгу тривалість і динамічно посилюючи дисонанс.

Музичні образи, їх контраст чи поєднання створюють підґрунтя для протиставлень у динаміці звучання. Природним є зіставлення звучної динаміки хорового tutti та камерного звучання сольних епізодів. Динамічний контраст без зміни викладу чи фактури зумовлює поява нового образу у тексті. Тиха динаміка у звучанні tutti

може бути викликана словесним образом (наприклад початок «Вечерні» М. Дилецького – «Свѣте тихий»). Про взаємозалежність слів та їх озвучення читаємо у «Граматиці»: «Господь гордим противиться» - тут гордим голосом мієш співать, «Смирненным же даст благодать» - тут і голосом мієш покорним співать» [3, с. 79].

Отже, процес виконання барокової музики, як і справді художнє втілення будь-яких інших музичних творів, не може ґрунтуватися лише на інтуїції виконавця. Адже кожне історично-інформоване виконання – це вираження ідеалів давньої епохи і сучасності, об'єднаних особистістю митця.

#### Список літератури:

1. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / Исая Браудо. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 139 с.
2. Герасимова И. Виленская школа партесного пения второй половины XVII века. / Ирина Герасимова. // Одинадцятий фестиваль давньої музики у Львові «Майстерня барокової музики». - Львів., 2013. – С. 42-45.
3. Дилецький М. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року [підготовка до видання, транскрипція та коментар О. Цалай-Якименко] / Микола Дилецький. – Київ: Музична Україна, 1970. – 109 с.
4. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
5. Donington R. Baroque Music: Style and Performance / Robert Donington. – London: Thetford Press, 1982. – 206 p.
6. Veilhan J.-C. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries) / Jean-Claude Veilhan. – Paris: Alphonse Leduc, 1983. – 100 p.

## СПЕЦИФИКА ХОРОВОЙ МУЗЫКИ КИТАЯ: КОМПОЗИЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Цель данного исследования – выявить специфику хоровой поэтики (вербальный текст, композиционную технику, средства организации целого, исполнительские средства) в произведениях китайской национальной традиции.

Хоровое искусство Китая на данный момент ограничивается публичным коллективным пением и многоголосием. По словам исследователя Лю Лянь, «в Китае большое количество хоровых коллективов, принадлежащих к разным провинциям и соответственно к разным культурам, но произведений хорового искусства недостаточно для удовлетворения запросов всех коллективов» [1]. Таким образом, ощущается нехватка произведений хорового искусства, поэтому так востребовано творчество аранжировщиков и композиторов.

Исследователь Лю Янь [2] выделяет в китайской хоровой музыке две основные жанровые группы: народно-бытовые (народные и авторские песни) и хоровые произведения крупной формы (оратории, кантаты, сюиты). Самым распространенным хоровым жанром в Китае является песня как наиболее простая и доступная форма, объединяющая поэтический образ с музыкальным.

Отметим общие тенденции. Типичным для аранжировок народных песен является использование смешанного хора, но внутри этого состава предпочтение отдается женским голосам (часто группа

женских голосов выделяются на фоне общего хорового звучания). В основном используются средние регистры голосов, способствующие естественному пению. Чаще используется неполный хор, самые плотные звучания приберегаются для кульминаций (а они немногочисленны). Нередко можно услышать антифонное звучание, создающее пространственные эффекты переключек. Особо можно отметить эффект использования хора как фонового элемента, где на общем фоне звучит пение солирующих групп.

Композиторские примеры в жанре хорового творчества отличаются большим разнообразием, сложностью формообразования, сложной ладовой и гармонической составляющими. Композиторы трактуют хоровую звучность крайне дифференцированно. Так, явно отдается предпочтение высоким голосам (детским, женским). Часто звучание хора с закрытым ртом, что в целом демонстрирует концепцию звукоизобразительности и колористичности хорового звучания. Интересным является и тот факт, что композиционно песни часто включают элементы концентричности (основной центральный куплет, крайние разделы его обрамляют) и контрастности (иногда остро характерной).

С течением времени усложняется и хоровая стилистика. Следующим этапом развития хорового исполнительства и творчества в Китае можно считать момент создания первых примеров кантатно-ораториального жанра, безусловно, более сложного и концептуального по сравнению с жанром хоровой песни.

Сложность данной работы заключается во множестве вариантов аранжировок и изучении исполнительских особенностей китайского хорового пения.

Пример 1. Песня «Жасмин» – одна из самых известных. Она имеет куплетное строение. В хоровой версии склад песни гомофонно-гармонический, с использованием полифонических оборотов, которые никак не утяжеляют общую прозрачную фактуру. Высокие голоса (и высокая тесситура) создают общее ощущение воздушности и прозрачности звучания. Драматургически основным куплетом является третий (происходит смена тональности и размера), крайние куплеты повторяются и служат обрамлением формы.

Пример 2. Контрастом ей служит известная песня Хуан Ци «Тахуехунмеи» / «Сливовые цветы в снегу». Ее содержание метафорично: слива не боится зимних снегов, гордо цветет, цветущие ветви, тысячи лет, люди хвалят такой сливы дух. «Тахуехунмеи» изображает молодых студентов верхом на осле, они едут наслаждаться зимой цветами сливы. Песня оживленная, основное выразительное средство – живая, взволнованная мелодия, передающая радостное настроение, интересно использованы элементы звукоизобразительности (колокольчики). Второй раздел – инструментальный – оттеняет крайние.

Пример 3. Песня «Шей мути» (это песня народности Чжан Чу), композитор Мо Хон эн, аранжировка для смешанного хора Сяо Гын. Основным выразительным средством и одновременно – основой трудностью здесь являются слова – использованы звуки-подражания

(речь в песне идет о насекомом) и старый язык, который сейчас не часто используется.

Итак, хоровое творчество китайских композиторов демонстрирует, с одной стороны, блестящий пример ассимиляции приемов европейского письма, с другой – предлагает оригинальные звуковые, фактурные находки, которые, в свою очередь, обогащают хоровое искусство.

В заключении отметим непреходящую ценность хорового искусства Китая, которому, на наш взгляд, определена важная ниша в сфере национальной и мировой культуры.

#### Список літератури:

1. Лянь Лю Состояние и тенденции развития системы хорового искусства в Китае // Культура Украины. - Выпуск 42. - 2013.
2. Лю Янь. Хоровое образование Китая второй половины XX – начала XXI ст. Режим доступа:  
[http://www.rusnauka.com/19\\_NNM\\_2007/MusicaAndLife/23236.doc.htm](http://www.rusnauka.com/19_NNM_2007/MusicaAndLife/23236.doc.htm)

Михайлець В.В.

### ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА В УМОВАХ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

В сучасному хоровому мистецтві великий інтерес приділяється театралізації хорового концерту. Розглядаються питання нових виконавських завдань як диригента, так і виконавців хору.

В театралізованому хоровому концерті особистість співака-актора характеризується певним комплексом, який складається з різних видів інтонаційності: *співоча інтонація*, яка передбачає особливу вокальну виразність, *інтонація слова* та акторська або

*інтонація жесту* [4]. Перші два види інтонаційності є невід'ємною частиною вокально-хорового виконавства і визначаються поняттями теорії хорового мистецтва. Хоча в хоровому театрі робота над художнім словом може охоплювати і навички сценічної мови, оскільки в творах композитори вводять суто декламаційні епізоди. Визначаються, наприклад, такі засоби виразного читання як емоційний стиль розмови, звуковисотність промовляння, інтонаційне втілення розділових знаків тощо.

Інтонація жесту також є способом виконавської виразності і ґрунтується на навичках акторської майстерності. Втілення цієї складової потребує додаткової режисерської роботи як з солістами, так і з колективом, особливо в тих фрагментах вистави, де необхідна синхронність виконання. В свою чергу, співаки-актори повинні добре пересуватися на сцені, володіти елементами хореографії, переконливості жесту, мати здатність до емоційної декламації та театрального вираження почуттів [1, с. 23].

Інструментом хорового виконавця є співацький голос. Вокальний розвиток хористів залежить від особливостей спільного співу, основою для розуміння котрого є положення музичної акустики. Хормейстерам необхідно знати, які акустичні закономірності впливають на формування співочого голосу в хорі, які його властивості розвиваються автоматично як більш доцільні для ансамблевого співу, а які вимагають спеціальних методик, що стимулюють індивідуальний вокальний розвиток.

Музична акустика базується на фізичній акустиці та психофізіології сприйняття. Різні властивості музичного звуку:

висота, гучність, тривалість і тембр - результат відображення в нашій свідомості його об'єктивних фізичних властивостей: частоти коливань джерела звуку, інтенсивності звукових хвиль, тривалості їх поширення і складу звуку. Пріоритетним ключовим моментом виконавства є психологічний аспект, який має широкий спектр чинників формування фахівця. Особливої уваги потребують робота з власними м'язово-вібраційними відчуттями голосового апарату, чітко скоординована слухова увага, для втілення художнього образу-уявлення, пам'ять власного емоційного досвіду, образ мислення, здатність аналізувати та втілювати портретну характеристику героя, що говорить або співає, закладені в тексті та музиці хорового твору.

#### Список літератури:

1. Кириленко Я. О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика: монографія / Я.О.Кириленко. – Дніпро : ЛІРА, 2017. - 216 с.
2. Лукишко А.И. Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре (к проблеме влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования) : дис. канд. искусствоведения / . – Л. : 1984. – 168 с.
3. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. МГК им. П.И.Чайковского, ИП РАН. Центр «искусство и наука» – М., 2008. – 592 с.
4. Овчинникова Т.К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дис. канд. Искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т.К. Овчинникова; Рост. гос. конс. (акад.) им. С.В.Рахманинова. - Ростов-н/Дону, 2009. – 178с.
5. Сафонова В.И. Акустические и психофизиологические закономерности хорового пения и их влияние на методику вокально-хоровой работы.

Михайлова Н. М.

## **ХОРЕМЕЙСТЕР ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ**

Хоровий спів, що з давніх-давен крокує поруч з театром все частіше знаходить спільні точки дотику. Театральність стала невід'ємною рисою багатьох творчих хорових колективів. Різноманіття композиторських задумів охоче втілюється в концертних програмах іноді перетворюючись в хорове театральнo-костюмоване дійство. Набувають нового сенсу усталені хорові жанри, викристалізуються нові, перетворюючи концертний виступ хору у своєрідну хорову виставу, що відбувається за усіма законами театрального буття.

Такий симбіоз театру і хорового мистецтва не є однобічним. Необмежені можливості хорового компоненту театральної вистави, щодо виразності, зображальності, тембрової різнобарвності, гнотності до трансформації (зміни, як структури самого хорового компонента, так і структури постанови) наразі досить затребувані у сучасній режисурі. Саме тому, співпраця режисера та хормейстера у драматичному театрі є досить актуальною та потребує визначення кола професійних компетенцій хормейстера під час роботи над постановами музичних вистав.

Афіші драматичних театрів дедалі більше рясніють назвами музичних вистав, підкорюючи суто музичні жанри мюзиклу, рок-опери, зонг-опери і таке інше. Процес підготовки музичної вистави

на сцені драматичного театру суттєво вирізняється від постановочного плану музично-драматичного, оскільки кожен структурний компонент постанови останнього є усталено самостійним: солісти, хор, балет, оркестр і т. ін. Акторська ж труппа театру драматичного не має такого розподілу і в зв'язку з цим, кожен учасник театрального дійства має бути досить універсальним і мобільним, щоб мати можливість своєчасно перевтілюватися в той чи інший структурний компонент вистави. Така універсальність потребує неабиякої професійної підготовки актора. Вільне володіння голосом як з точки зору сценічної мови, так і вокалу, хореографічна технічність, навички ансамблевого, хорового співу, акторська майстерність – якості вкрай необхідні сучасному акторові не лише драматичного театру, а взагалі театру сучасного.

Досить популярні у наш час масові театральні заходи – перформанс, хеппенінг, флеш-моб, environment-театр, покликані популяризувати театральне мистецтво, спонукають до співпраці багатьох фахівців в сфері мистецтва. Не виключенням є співпраця режисера та хормейстера. На початковому етапі обговорення вистави, щодо можливості створення (з точки зору вокально-хорового виконавства) того чи іншого музичного малюнка ролі або мізансцени подекуди народжуються спільні проекти майбутніх масових сцен постанови. Іноді професійні знання, обізнаність, освіченість хормейстера дає змогу максимально наблизитися до мети, поставленої режисером, у створенні єдиного образу вистави, що дає змогу говорити про співтворчість у комунікаційній ланці режисер – хормейстер. За таких умов, словосполучення хормейстер-

постановник набуває дещо іншого, більш широкого розуміння даної професійної компетенції.

Зауважимо, успішне виконання хормейстером своїх професійних обов'язків у театрі багато в чому залежить від бажання постійного саморозвитку та самовдосконалення, оскільки потребує наявності базових знань усіх складових акторського фаху. Швидкі зміни акторських амплу вносять свої корективи в авторську музичну партитуру, тому доволі часто музичний матеріал, зокрема вокально-хорові номери аранжуються під певних виконавців з урахуванням вокального діапазону та їх технічних можливостей. Слід пам'ятати, що голосове навантаження актора, і не тільки вокальне, у музичних виставах досить велике, оскільки доповнюється величезним комплексом творчих завдань – акторських, вокально-хорових, хореографічних. Яка б не була зацікавленість хормейстера у найкращій вокально-хоровій підготовці акторського колективу, кожна репетиція корегує постановочний процес, що певним чином відбивається на якості співочого строю та ансамблю. Тому, крім щоденних репетиційних завдань, хормейстеру необхідно виховувати у виконавців музичну гнучкість, рухливість, здатність реагувати на нові мистецькі елементи, які може запропонувати під час художнього опрацювання матеріалу вистави режисер. Процес цей тривалий і безперервний. При цьому хормейстеру важливо не стільки вгадати можливі виконавські наміри режисера на початковому етапі роботи над виставою, скільки, пізніше, подолати інертність, пасивність, звичку

до штампу, що виникають, найчастіше, в процесі тривалої експлуатації вистави.

Отже, великий конгломерат жанрів і стилістичних моделей сучасного театру виявляє актуальність такого виду синтезу як театральнo-хоровий. Театральні тенденції до розширення кордонів образної виразності, виявлення нерозкритих, невичерпних можливостей акторських індивідуальностей і постановчих форм спонукають до мистецької співпраці різноманітні творчі спілки, серед яких – співдружність режисера та хормейстера. Професійність та компетентність хормейстера є нагальною потребою сучасного драматичного театру, що, в свою чергу, переконує в необхідності удосконалення освітньо-виховного процесу підготовки фахових кадрів, задля можливості напрацювання практичного досвіду роботи у театральній галузі мистецтва.

#### Список літератури:

1. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
2. Кириленко Я.О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика: монографія / Я.О. Кириленко. – Дніпро: ЛІРА, 2017. – 216 с.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства / К. Бальме ; пер. В. Кам'янець. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2008. – 269 с.
4. Böhlen M. Joh. Oper, operette, musikal / M. Joh. Böhlen, J. Jansen. – Köln : Naumann&Göbel, 1996. – 544 s. – (bibliothekdermeisterwerke).

## ВИКОНАВСЬКІ ПРОЕКЦІЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ Е. ВІТАКЕРА

Сучасна хорова музика, відображаючи філософські, моральні та естетичні погляди свого часу, уявляє собою окрему сферу диригентсько-хорової діяльності. Хорові колективи активно включають до своїх програм новаторські твори композиторів, що надає можливість виконавцям припинити співвідносити сучасні музично-мовні механізми з традиційними стереотипами.

Втім, хорове виконавство є певною мірою консервативним видом виконавського мистецтва. Зумовлено це, передусім, обмеженими можливостями людського голосу, незважаючи на чотирьохоктавний діапазон мішаного хору і його технічну рухливість. Це диктує також і особливий спосіб втілення образу, основної ідеї твору за допомоги тембральної реалізації музичного матеріалу. В сучасних творах оригінально втілюється багато нових, неklasичних типів організації музичного матеріалу - це вже відомі сучасному виконавцеві композиторські техніки, «інструментальність» локальної партії, способи нотації, різноманітні електронні втручання.

Сучасний американський композитор і хоровий диригент Ерік Вітакер відомий як реалізатор ідеї віртуального хору<sup>1</sup>. Результат його експерименту - хорове виконання композиції «Lux Aurumque» користувачами Internet - демонструє сили web-простору, відео та хорового мистецтва в об'єднанні людей. Цей твір дає слухачеві

<sup>1</sup> Повний перелік хорових творів Е. Вітакера за посиланням на сайт композитора: <https://ericwhitacre.com/music-portal/>

масштабне уявлення про те, наскільки гармонійною може бути робота колективу під управлінням диригента. Композиція Е. Вітакера в умовах віртуального виконання вимагає праці професіоналів багатьох спеціальностей і злагодженої роботи хорових співаків. У наш час інформаційної доступності і інтересу суспільства до явища *flashmob*, такі масштабні проекти на даний момент є актуальними і затребуваними.

Музична мова композитора чітко висловлює його індивідуальність, що полягає у вишуканості техніки «інструменталізації» хорової фактури [4]. У його творчості відчутні традиції національного африканського мистецтва, а також вплив музики ХХ століття - І. Стравінського, Б. Бартока, нововіденської школи і композиторів Д. Лігеті, Л. Ноно, П. Булеза та ін. В той же час, особлива делікатність звукової тканини, її крихкість і витонченість вказує на близькість Е. Вітакера до французької музичної культури, передусім, - К. Дебюссі. У той же час, для нього характерна спадковість щодо традицій західноєвропейського Середньовіччя та Відродження [5, с. 152].

Партитури його творів, при різноманітті і глибині естетико-драматургічних задумів, мають широкий спектр засобів виразності і композиційних нововведень, таких як рухливі кластери, мелодійні обороти тощо. У стилі композитора закладено оперування різними сучасними техніками: додекафонія, сонористика, алеаторика, мікрополіфонія тощо. Втім, американські дослідники творчості композитора А. Холл та К. Оувен в цілому визначають його композиторський стиль передусім як сонористику [4; 5].

Проте, спираючись на вітчизняні концепції дефініції композиторського стилю, більш ґрунтовним у проясненні основи мелодійної інтонації Е. Вітакера є позиція Є. Назайкінського, який розмежує мовний, тоновий і барвисто-експресивний модуси інтонування. Описуючи два останніх, автор зводить їх відмінність до оцінки звуків: «...висотна оцінка тонів, що складають тканину поступається місцем колористичній оцінці нотно-звукових точок, скупчень, грон, пластів, а інтонаційно-висотна модальність слухових образів заміщується експресивно-фарбовою. Це і дозволяє відрізнити сопористичну «музику звучностей» від «музики тонів» (*переклад мій – Г. Савельєва*) [2, с. 41-42]. Це підводить нас до можливості визначити композиторську техніку Е. Вітакера як фонічну та експресивно-фарбову.

Так, у творах композитора фарбова експресія звучання акорду переважно приймає самостійну роль, часто незалежно від його тонально-функціонального значення. Фонізм виявляється у поєднанні акордових звуків з неакордовими, що також супроводжується підвищенням ролі структури акорду, його інтерваліки, розташуванням, звуковим складом, подвоєнням тонів, комбінацією регістрів, тривалістю звучання тощо.

У вокально-хорових творах композитор демонструє широкі можливості різних підходів у трактуванні хорової звучності, її тембральних особливостей в рамках природної вокальності. Звукова палітра його хорових творів відрізняється своєрідністю і тембровою яскравістю, а індивідуальні партії - хорові або сольні - виписані з тим ступенем специфічності, яка дозволяє розкрити всі технічні та

темброві властивості як усього хору, так і окремих партій або голосів [4].

Композиційно-драматургічні принципи сучасної хорової музики поєднують в собі традиційні форми класико-романтичного періоду з художніми образами та суперечливим і багатозначним змістом. Підвищена музично-символічна складова, цитатна полістилістика, елегійна образність в умовах неоромантичних стильових імпульсів вимагають осягнення таких його композиційних складових як розосереджені мелодико-тематичні повтори, ритмічні або гармонійні формули, остинатні побудови, дрібно градуйовані ряди гучності (наприклад, змінюється в кожному звуці динаміка) тощо [5].

Виконавсько-хорові завдання мають полягати передусім:

- у роботі над хоровим строем (що включає побудову дисонантних співзвуч і акордів, хорових кластерів), а також у досвіді специфічного співвідношення діатонічних і хроматичних компонентів ладоінтонаційної сфери всередині хорових партій;
- у ансамблі всередині хорових партій, де у кожного співака мають бути навички узгодження ансамблевих параметрів та слуханні голосів партитури під час виконання;
- у розвиненому тембральному слухові та техніці відтворення тембрових градацій;
- у прийомі «інструменталізації», де голос повинен звучати як інструмент різного тембрового, регістрового забарвлення залежно від художньо-образного змісту твору;

- у досвіді театральньо-сценічної та імпровізаційної техніки та вмінні трансформувати образно-емоційні стани для перебудови слухових та співацьких уявлень.

Підсумовуючи вищезазначене, доречно привести вислів Б. Тевліна щодо того, що нові хорові твори «... йдуть попереду можливостей виконавського мистецтва, дозволяють хоровому диригенту шукати вокальні фарби, штрихи ведення звуку, розкривати майстерне сплетіння голосів, розуміти архітекtonіку епізодів, чути паузи, та не боятися жорсткості акордів» (*переклад мій – Г. Савельєва*) [1, с. 173].

Хоровий стиль Е. Вітакера, його нові ідеї трактування хорового образу є підтвердженням того, наскільки важливо вміти дивитися і бачити те, що відбувається у всіх можливих (і неможливих) ракурсах. Саме мистецтво і творчість допомагають гостріше відчувати і глибше бачити те, що відбувається навколо нас.

### Список літератури:

1. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. / И. В. Батюк. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – 192 с.
2. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М: Музыка, 1988. – 254 с.
3. Холопов Ю. Н. Новая музыка в хоре / Ю. Н. Холопов // Борис Тевлин. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2001. – 381 с.
4. Hall A. Added-Tone Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre. All Theses and Dissertations (ETDs) [Електронний ресурс] / Angela Paige Minahan Hall // Washington University in St. Louis. – 2012. – Режим доступу до ресурсу:

<https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1736&context=etd>

- Owen K. Stylistic Traits in the Choral Works of Lauridsen, Whitacre, and Clausen (1995-2005). Electronic Theses and Dissertations [Електронний ресурс] / Kenneth Lee Owen // D. M. A. diss., Arizona State University. – 2008. – Режим доступу до ресурсу: <http://openscholarship.wustl.edu/etd/>

*Флейчук Х. О.*

## **САКРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

За період останніх десятиліть національна скарбниця сакральної композиторської творчості плідно поповнилася новими опусами. Активне зацікавлення духовно-релігійними темами та жанрами пов'язане як з попередньою їх заборонаю, так і з природнім бажанням композиторів подолати «стильову вторинність сакральної музики, щодо музики світської», «повернути духовну творчість до основного руслу музичного семіозу» [1, с. 149].

Паралельно із яскравими прем'єрами у сфері релігійної музики (враховуючи виконання віднайдених, забутих, реконструйованих партитур), формуються й критерії її музикознавчого осмислення, яке актуалізується у двох основних напрямках: в контексті дослідження окремих композиторських персоналій та історико-стильових зрізів (наприклад, праці М. Юрченка, Т. Гусарчук, Л. Корній, М. Загайкевич, С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Козаренка, Я. Бардашевської, О. Заверухи, О. Приходько і багатьох інших), а також,

і позиції аналізу самого предмету духовної музики<sup>2</sup>, її категорійного апарату, історичної та стильової генези, жанрового різноманіття, музичної мови, етико-богословської та літургійно-канонічної складових (тут згадаємо, насамперед, дослідження Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, Ю. Чекана, С. Осадчої, О. Коменди, О. Мануляка, Т. Кривицької та цілого ряду інших).

Метою пропонованої розвідки є наукова актуалізація *виконавсько-інтерпретаційних* детермінант сакральної творчості сучасних львівських композиторів, які нам довелося зауважити і певним чином узагальнити завдяки практичній диригентсько-інтерпретаційній роботі з партитурами та досвіду їх концертної презентації. Це, зокрема, «Пасхальна утрєня» В. Камінського, уривки з «Божественної літургії» О. Козаренка – В. Камінського, «50-й псалом» із «Духовного концерту» М. Скорика, «Alleluja» Б. Сегіна.

Від кінця 1980-х рр., сакральна музика стала провідною сферою зацікавлення переважної більшості львівських композиторів. Кількісно-якісна міра їх доробку в означеній галузі дозволяє стверджувати про розквіт штучно перерваної традиції творення духовної музики, а також відображає намагання якнайшвидше «наверстати» опущене за період «втрачених десятиліть». (у радянський період традиція жевріла у творчості

<sup>2</sup> Під поняттям «духовна музика» розуміємо тут музику літургійну (богослужбові канонічні цикли) і концертно-літургійну (твори на духовну тематику, що в принципі можуть бути виконані в храмовому середовищі). Дещо різку диференціацію понять «духовна» («релігійна») і «сакральна» розроблено львівським композитором і диригентом Остапом Мануляком [2, 11].

діаспорних композиторів І. Соневицького, А. Гнатишина, М. Кузана).

Духовна тематика починає втілюватися у національно непригаманних їй попередньо вимірах: *кантати* – «Україна. Хресна дорога» – симфонія-кантата В. Камінського на слова І. Калинця для солістів, мішаного хору та камерного оркестру (1992), *ораторії* – «Мойсей» (за поемою І. Франка) М. Волинського для читця, солістів, дитячого, мішаного хорів та симфонічного оркестру (1993), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка для читця, солістів, хору, камерного оркестру (1996), «Іду, накликую, взиваю» В. Камінського на тексти проповідей митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець (1998), *опери* – «Одержима» М. Волинського на слова Лесі Українки (1991), «Час покаяння» О. Козаренка (камерна опера на вірші українських поетів 17-18 ст.) (1997), «Мойсей» за І. Франком М. Скорика (2001).

До виконавського апарату традиційно акапельних українських духовних композицій починає активно долучатися оркестр – «Чотири молебні пісні до Діви Марії» для солістів, жіночого хору і камерного оркестру (1996) та «Псалом Давида» для хору і оркестру (1998) О. Козаренка, «Акафіст» для мішаного хору і камерного оркестру В. Камінського (2002), «Благовіщення» для скрипки соло, мішаного хору і струнного оркестру Ю. Ланюка (2003), «Українська кафолічна літургія» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру (2004) і цілий ряд інших.

Отже, відбувається кардинальне переосмислення жанрових масад духовних композицій. Радикальні новації рівно ж стосуються іх музичної мови, – загальною була тенденція до подолання «профанності, спрощеності вислову у сакральних творах» [1, с. 145].

Лише наприкінці 1990-х, пройшовши крізь горнило бурхливого оновлення у вимірах паралітургійних жанрів, у творчості львівських композиторів викристалізовується нова «просвітлена» якість [2, с. 145] традиційного літургійного циклу. «Божественна літургія» св. Йоана Золотоустого для хору *a cappella* О. Козаренка – В. Камінського, а також «Заупокійна»<sup>3</sup> для сопрано, тенора і мішаного хору *a cappella* М. Скорика відкрили наступний етап розвою церковно-співочої традиції Галичини.

Саме твори цього стильового спрямування, у яких помітні намагання композиторів витіснити душевно-емоційне на задній план, віддати пальму першості духовному пласту, – стали основним предметом нашого виконавського і наукового зацікавлення.

Серед провідних інтерпретаційних завдань вкажемо на два, на нашу думку, найвагоміші: це – тонке до найдрібніших деталей інтонавання семантики слова (через віднайдення відповідних виконавських засобів виразовості) і виконавське узгодження його глибинно-духовного сенсу із композиторським суб'єктивним прочитанням. Надзавданням виконавців є створити не просто художню, але й молитовну концертно-інтерпретаційну версію духовних творів, яка передбачає пошук таких вирішень, що

<sup>3</sup> Її новою редакцією твір носить назву «Духовний концерт. Реквієм».

дозволили б «...не порушити традиційно інтравертивної природи національних молитвоспівів» [1, с. 145].

### Список літератури:

1. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів // Українське музикознавство. Вип. 30. – Київ, 2001 р. – С. 138-150.
2. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Остап Михайлович Мануляк. – Львів, 2009. – 20 с.

# ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

*Бабенко О. С.*

## ОПЕРА ВАЛЕНТИНА БІБІКА «БІГ» ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Висвітлення творчого доробку композитора неодмінно має бути подане через осягання загального мистецького процесу, що відбувався в музичному житті України періоду його творчості. А композиторська особистість Валентина Бібіка, його світосприйняття формуються у процесі руху шістдесятників, до плеяди яких належав і сам композитор.

Головними стилістичними ознаками української опери періоду 60-х років, як зазначає О. Батовська у дисертаційному дослідженні, є «синтезування різних жанрових ознак суміжних жанрів та видів мистецтва (зокрема, кінематографічного); симфонізація опери; новий підхід до опрацювання композиторами народних джерел» [1, 17].

Трохи згодом, у період 70-х – початку 80-х років, спостерігається тенденція звернення композиторів до камерного жанру: «Питання життя та смерті, висвітлення мікрокосму людської душі, тяжіння до відображення глибоких психологічних переживань героя, яскравої індивідуалізації характерів є найхарактернішими рисами творів зазначеного періоду» [1, 20] Також у цей час

дослідниця помічає тенденцію відтворення фольклору у поєднанні з сучасним композиторським звукописом уже на новому жанровому рівні.

Період 80-х – 90-х років позначений розширенням образно-тематичної сфери, що сприяло поглибленню процесу опанування художньої літератури; тенденцією до синтезу оперних та ораторіальних жанрів; зростанням значення інструментального начала, використанням новітніх технік музичного письма.

Валентин Бібік – один із визначних митців вітчизняної музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Сфера творчих інтересів композитора багата і різноманітна. Симфоніст за покликом, за своєю суттю, він плідно працює у різних музичних жанрах і є автором численних симфонічних, фортепіанних, камерних, вокальних творів. Оперний жанр у творчості композитора представлений оперою «Біг».

Опера «Біг» була створена В. Бібіком у 1972 році – на початку творчого шляху композитора – і, пройшовши своєрідну перевірку часом, майже через десять років – у 1981 році – отримала другу редакцію, здійснену уже зрілим композитором у розквіт його творчої діяльності.

На жаль, сценічного втілення опера не отримала. Лише у 2010 році вона була вперше представлена у концертному виконанні Р. Кофманом на сцені Національної філармонії України. Ця подія викликала гучний резонанс у культурному житті Києва і була висвітлена у ряді публікацій, присвячених в основному проблемам виконання твору.

Слідуючи за однойменною п'єсою М. Булгакова [2], композитор в опері звертається до вельми суперечливої і навіть небезпечної теми подій Громадянської війни, репрезентуючи їх з позицій білогвардійців, які протистоять Червоній Армії. Такий аспект сприяв забороні виконання твору, але демонструє на скільки В. Бібік не просто випереджає загальнокультурні процеси, а, в даному випадку, йде всупереч ним.

У цій складній темі композитора насамперед приваблювала не стільки зовнішня, подієва сторона, скільки глибинна проблематика, що була співзвучною лірико-філософському характеру його власного світовідчуття, надавала можливість творчого переосмислення драматичних колізій і людських характерів.

Композитор помічає рухливість внутрішнього стану героїв і виводить їх переживання на перший план. Зосереджуючись на психології героїв, В. Бібік зводить жанрове визначення опери до жанру психологічної драми.

Достатньо розгорнутими в опері є сольні номери. Вони пронизані глибоко правдивими мовними інтонаціями, які відтворюються не тільки солістами, а і в партіях хору та оркестру.

Відмітимо, що хору в опері доручено важливу драматургічну роль. У процесі розвитку сюжетної лінії він виконує фонові-емоційну, дієву та внутрішньо-емоційну функції. Особлива психологічно-узагальнююча функція хору визначається введенням хорових молитов, що замикають кожен з картин, і останньої хорової коліскової. Вони утворюють окрему циклічну побудову і окреслюють головну драматургічну лінію. Це дозволяє в цілому

віднести оперу, що має спільні риси з жанром ораторії, до жанру психологічної драми.

Музика В. Бібіка, підкреслюючи психологічно важливі ситуації та положення театральньо-сценічної дії, у той же час глибоко симфонічна у самій своїй сутності. Для розвитку музичного матеріалу опери характерний монотематизм, притаманний симфонічному методу композитора. Теми, що виникають одна з одної, пронизують оперу єдиним симфонічним диханням.

В роботі над оперою В. Бібік широко опановує й фольклорні джерела. В опері звучать цитування відомих слов'янських мелодій, використовується метод стилізації при створенні східних сцен. Також композитор звертається до жанрових моделей колискової та плачів, використовуючи їх жанрові ознаки на більш глибокому рівні творчого переосмислення.

Опера «Біг» В. Бібіка, будучи вельми цікавим проявом творчої індивідуальності композитора, не тільки віддзеркалює загальнокультурні процеси розвитку української культури, а подекуди і випереджає їх.

### Список літератури:

1. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренко (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Олена Миколаївна Батовська. – Одеса. – 2005. – 211 с.
2. Булгаков М. Избр. произв. / Сост., предисл., коммент. В. И. Лосева. – К. : Дніпро. – 1990. – 703 с.

## КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ДОМІНАНТИ

### ХОРОВОГО ЦИКЛУ І. ШАМО

#### «ЧОТИРИ ХОРИ НА ВІРШІ І. ФРАНКА»

Хоровий цикл «Чотири хори на вірші І. Франка» був написаний у 1958<sup>4</sup> році до сторіччя народження славетного поета. Поетична основа циклу відрізняється незвичайним колоритом, контрастом психологічних настроїв і філософською зануреністю ліричного героя.

Простежується згрупування хорів циклу відповідно порам року: осінь, зима, весна, літо. У першому хорі «Осінь» взято за основу вірш «Осінній вітре, що могучим стоном...» з «Осінніх дум»); у третьому «Весна» - поезія «Не забудь, не забудь» (сьомий номер циклу «Веснянки»); у четвертому – вірш «Гримить! Благодатна пора наступає!» (друга «Веснянка»). Другий хор «Зима» створений композитором на основі XX вірша «Сипле, сипле, сипле сніг» із «Другого жмутку» відомої збірки «Зів'яле листя» І. Франка. Незважаючи на те, що І. Шамо обрав для свого твору вірші І. Франка з різних збірок, вони об'єднані загальною рисою, - зображення ліричного героя, його драми, серцевих переживань з приводу нерозділеного кохання.

В певному сенсі, хоровий цикл І. Шамо продовжує традиції, започатковані його вчителем – Б. Лятошинським у «Порах року» (1949) для хора а саррелла на вірші О. Пушкіна. Адже саме названий цикл дав імпульс до розвитку окремої області хорової музики –

<sup>4</sup> Твір було видано 1958 року в Москві російською мовою.

мініатюри. Але, у творі Б. Лятошинського простежується звернення до класичних традицій (черговість частин: «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима»; нейтральна тематика пейзажної лірики) і сміливе темброве експериментування для тогочасної композиторської практики.

У циклі І. Шамо, як доречно вказує Л. Пархоменко, - «послідовність частин суперечить «хронології» життєвого перебігу: «Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить», але відповідає ширшій життєстверджуючій концепції, якою, зрештою, перейнята і поезія І. Франка» [1, с. 157]. На відміну від циклу, Б. Лятошинського, у своєму творі І. Шамо подбав про надання контрастним п'єсам рис мініатюри, що відбивається в наявності наскрізної циклічної логіки в показі картин «природного циклу» - пір року, крізь призму циклічності людського життя і відносин – від юності до старості.

Загальна тенденція хорового циклу І. Шамо – втілення життєвих явищ, образів, настроїв крізь призму природи, що відображено в поетичному слові не статично, а у динамічному розвитку. Композитор вільно компілює поетичний текст, робить численні повтори окремих слів чи фраз, застосовує всі засоби музичної виразності для донесення смислу і барв поетичного слова до слухача.

У творі проявилася образно-емоційна домінанта, яка означена ліричною жанровою основою обраних поезій. Композиція циклу представляє чотири різнохарактерних номери, де за кожним номером закріплені певні образні та жанрові ознаки.

*І. Філософські роздуми самотнього героя і втілення його душевної туги, який залишився наодинці зі своїм минулим і смутними думками. У перших двох номерах циклу розгортається цікавий*

сюжет: перебіг міркувань над вічними проблемами людського буття у світі, зміна світобачення, філософських поглядів на життя та смерть: *«Осінь»* – лірико-психологічний (монологічно-рефлексійний) хор; *«Зима»* – лірико-психологічний (монологічно-рефлексійний) хор, де підіймається питання особистісного людського існування (екзистенції);

II. Повнота, краса соціального буття, прагнення загального щастя, що витісняють з лірики конкретну особу. Образно-емоційна сфера, де яскраво втілені ідеї поетики *«атеїзму»*. Тобто, синкретизм жанру *«веснянок»*, для яких характерний макрокосм природи чи Всесвіту, – зливається із мікросвітом громадянських та соціальних інтересів людини: *«Весна»* – гімн сонячному ідеалу юності; *«Благодатна пора»* – хор піднесеного характеру, де втілена ідея пробудження національного духу. У даному номері розповідається про соціальні зміни в суспільстві, які відчуваються з приходом весни, яка виступає каталізатором соціального життя.

Композитор глибоко проникає в світ поезії і достовірно передає поетику І. Франка, створюючи власну музичну композицію. Хори з циклу рясніють терцевими, секстовими висхідними інтонаціями, паралельним рухом терціями, інтонаційними *«зїтханнями»*, мальовничими темброво-фонічними ефектами, і тому подібними прийомами. Шляхом широкого кола тональностей, частих модуляцій і відхилень, І. Шамо досягає своєрідного і неповторного звучання.

Фактура, як система, також бере участь в становленні образної сфери циклу і пов'язана з жанровою стороною. Названа різнохарактерність викликає контрасти ладотонального,

метроритмічного, фактурного, темпового, динамічного і тембрового порядку. Вдаючись до ряду виразних прийомів, композитор досягнув незвичайного для хорової мініатюри багатства конкретного образного змісту.

Всі частини циклу контрастні одна до одної за образною сферою та засобами музичної виразності (темп, динаміка, штрихи, тип викладу, ладотональні фарби, тощо). Хорові номери в циклі невеликі - це мініатюри. Кожен з чотирьох хорів - твір самодостатній і самостійний, з власними образно-емоційними особливостями і жанровими прикметами. Вони можуть виконуватися як окремо, так і разом - утворюючи тим самим єдине музично-поетичне полотно.

Отже, проведений аналіз хорового циклу І. Шамо дозволяє зробити висновок про новаторський характер даного твору в контексті музичної культури ХХ століття. У творі відчувається органічний, природний, глибинний зв'язок з традицією, і в той же час, - пошук нових засобів музичного втілення, серед яких:

- ладогармонічне рішення (зіставлення далеких тональностей, підкреслення інтервалів секунди і тритона, хроматизми, багатозвучні акорди);
- багатоплановість фактури (об'єднання і протиставлення);
- звукообразність та інструментальне трактування хорових тембрів.

Жанрово-стильові модули хорового циклу І. Шамо за поезією І. Франка в першу чергу пов'язані з таким жанром музики, як хорова мініатюра. Але в рамках її в циклі окреслено доволі широкий образно-емоційний діапазон: пейзажна алегорія, монологічна

рефлексія, лірико-психологічні роздуми. Загалом, І. Шамо створив колористичні хорові мініатюри, в яких уміло застосував тонкі градації динаміки, поєднав різні типи фактури та вдало переніс формотворчі властивості поезії на музичну архітектоніку. Завдяки цим і іншим виразовим засобам цикл став одним із прикладів музичного відображення Франкових думок про співвіднесення природних явищ із психологічно-емоційними відчуттями людини.

Вірші І. Франка дали поштовх для композитора до оновлення та інтелектуалізації музичної мови, запровадження неординарних композиційних і фактурних прийомів. Та одним із головних чинників інтерпретації було намагання відтворити все те багатство думок, почуттів та ідеалів, висловлене у багатогранній спадщині генія.

#### **Список літератури:**

1. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса : типологія, тематизм, композиція / Л. О. Пархоменко. - К. : Наукова думка, 1979. - 219 с.

*Василенко Л. Ю.*

### **ВТІЛЕННЯ МЕТОДУ СИМФОНІЗМУ В ХОРОВОМУ ТВОРІ**

#### **І. ВОРОБКЕВИЧА «ОГНІ ГОРЯТЬ»**

Особливе місце в хоровій творчості І. Воробкевича займає музика на вірші Т. Шевченка. Збірка з дванадцяти хорів «Заросли шляхи тернами» (1887 р.) є чи не найкращим опусом митця. Серед окремих хорів на вірші поета: «Думи мої», «Минають дні» та «Огні горять», що отримали найбільше визнання серед творів композитора. Хори на вірші Т. Шевченка написані переважно для чоловічого складу.

Наскрізна поемна структура вірша Т. Шевченка відповідає строфічній музичній формі твору І. Воробкевича «Огні горять», що об'єднаний *наскрізним типом розгортання*. Хор починається зі вступу – своєрідного епіграфу, якому притаманний рішучий настрій, відтворенням чого слугує наявність пунктирного ритму. Вступ (*Andante*) складається з одного такту, проте повністю відтворює ідею твору. Квартовий хід – ніби заклик до свята, що символізує бій та рішуче налаштовує вояків до перемоги. Адже нездоланність є тією рисою, що притаманна українським козакам, що йшли у бій і сприймали його з радістю, як шлях до перемоги над ворогом й отримання очікуваної волі. Композитор використовує зображальний елемент: висхідна кварта у партії тенорів (*сі-мі*) символізує підняття козаком шаблі. Це дуже важливий елемент з точки зору інтонаційного й ритмічного втілення, адже надалі композитор його використовує, трансформуючи у новому музичному втіленні. У підсумку він набуває значення лейтінтонації. Після вступу І. Воробкевич створює картину наближення свята за рахунок поступового ущільнення фактури й підвищення динаміки. Унісон, з якого розпочинається викладення основного матеріалу (*Con moto, соль#-фа#-мі-фа#-сі*) – це перша трансформація квартової інтонації зі вступу. Наприкінці цього епізоду діапазон інтонаційного втілення розширюється, завдяки появі *нової інтонаційної сфери* (22-25 тт.), яка є контрастною щодо попереднього епізоду й отримує значну роль у розбудові драматургії твору.

Кульмінаційним моментом, яким підсилено значення героїчного образу є третій епізод (*Con moto, giocoso*, 28-39 тт.), де

композитором використані зображальні елементи: партія басів ілюструє сміх, а на словах «І всі танцюють» з'являються синкоповані ритми «гоп, гоп, га», що є характерними для гопака, якому притаманний дводольний розмір. Поява *остинатності* у партії перших тенорів (*соль# 1 октави*, 36-39 тт.) вказує не на той настрій, яким охоплені козаки, що приймають участь в бою, а на розпач героя, що не має можливості битися разом із ними. *Остинатність* є засобом виразності, що відтворює біль і смуток у його душі. Саме завдяки використанню *остинато*, природнім є перехід до наступного епізоду, де відбувається розкриття драматичного образу.

Контраст створює квартет солістів «Тільки я, неначе заклятий» (*Lento lugubre*, 40-47 тт.) завдяки низхідним, жалібним мелодичним інтонаціям, поступовому динамічному затиханню. Розгортання драматургії твору відбувається за рахунок застосування пунктирного ритму, акцентів, змін в темповому відношенні (*Piu mosso*), що сприяє появі рішучих інтонацій, драматизації образу героя: «Чого ж я плачу?» (48-53 тт.). Але питання лишається без відповіді.

В наступному епізоді (*Adagio funebre*) стверджується трагічна доля людини, що жалкує за своєю молодістю й підкорюється нещасливій долі. Композитор використовує октавні подвоєння у низьких голосах, градацію динаміки від *pp* до *ff*. Останні три такти (*Largo*) звучать приречено, де за рахунок акцентів й *tenuto* в нюансі *pp* безвихідно звучать слова «Минула молодість моя». Щодо інтонаційного втілення драматичного образу – квартова інтонація модифікується у збільшену кварту на словах «Чого ж я плачу?» (53 т.). Тобто знову відбувається її трансформація, і тематизм, що у

вступі мав рішучий настрій, слугував закликом до боротьби, тепер звучить безнадійно й приречено, адже цей інтервал набув нової драматургічної функції. Тому можна стверджувати наявність *монотематизму* у хоровому творі «Огні горять».

І. Воробкевич став продовжувачем традицій у створенні хорового твору, за основу якого покладений національний сюжет, що втілений за рахунок методу симфонізму подібно до «Жовніра» М. Вербицького. Якщо написання творів на вірші сучасних українських поетів було типовим явищем для композиторів кінця XIX століття, то застосований І. Воробкевичем метод симфонізму у чоловічому хорі *a cappella* «Огні горять» – новаційним явищем. Метод симфонізму в хоровій творчості *a cappella* кінця XIX ст. – ще не повністю сформований тип музичного мислення серед композиторів Західної України, однак, це неймовірно важливий етап, а саме – перші спроби його запровадження в національному мистецтві на шляху подальшого становлення.

*Донцова-Пушенко К. Ю*

## ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА

### В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Музичне життя України другої половини XX – початку XXI століть є різноманітним в жанрових та виконавських проявах. Зміна культурно-ціннісних орієнтирів суттєво вплинула на хід історико-культурного процесу в Україні. Відродження, що відбувається в українському мистецтві межі XX – XXI століть, обумовлено й відновленням національної картини світу, завдяки

пведенню до сучасних цінностей філософського та художнього спадку минулого, а саме — українського Бароко. З'являються неординарні за стилем, жанрами і образністю твори нового національного мистецтва.

Одними з найяскравіших прикладів є «Концерт для хору, сопістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця та Симфонія для хору та симфонічного оркестру «Узнай себе» О. Щетинського, літературною основою яких став творчий доробок Г. Сковороди. Звернення композиторів до творчої спадщини українського філософа, поета й мислителя XVII ст. обумовлено тим, що коло його естетичних і філософських ідеалів багато в чому співзвучне сучасній епосі.

У творчості українських композиторів початку XXI ст. яскраво виражений ренесанс саме духовної тематики. Г. Сковорода вже у самій назві та композиції творів вміщує надзвичайну сконцентрованість філософсько-художньої думки. Сама музика, до якої тяжів мислитель-поет, знаходить свою мову в орієнтації на світоглядні та композиційні виміри Священного Писання. Спираючись на них, Г. Сковорода створює в їх межах власне відкриття, що заперечує трагізм людського буття. Тобто, «сковородинівське» тут полягає у широкому вимірі творчої особистості, що тяжіє до досягнення дійсності і віднайдення її оновленої моделі в дусі українського просвітництва, обминаючи заклик до руйнації норм буття через ідею соборності, «сродної» праці та пошуках у собі Бога.

Звертаючись до філософії та художнього спадку Г. Сковороди, українські композитори у численних хорових творах, серед яких

чільне місце належить шедеврам І. Карабиця та О. Щетинського, тяжіють до втілення монументальних концепцій, завдяки яким стає можливим розкрити різноманіття релігійного, філософського, художнього змісту творів українського просвітника, обраних як літературно-поетична першооснова. Властивості співвідношення величного сквородинівського слова і музики полягає в тому що, композитори намагаються втілити яскравість метафоричного світу літературно-поетичних першоджерел, досягаючи цього своєрідними засобами. Так, І. Карабиць вибудовує хорову драматургію, спрямовуючи її хід до показу ключових музичних картин, у результаті чого виникає послідовність, ступінчастість розвитку концерту. О. Щетинський прагне до метафоричності, стадіальності в розкритті задуму, завдяки варіюванню наскрізних смисло-образів у Хоровій симфонії;

Розвиток сквородинівських концепцій в монументальних хорових творах українських композиторів протікає між «пеклом і раєм», відображаючи одвічну боротьбу протилежних світів. Ідилія та апокаліпсис набувають значення смислових опор в розкритті змісту монументальних хорових творів. Композиторський стиль І. Карабиця базується на єдності різного (принцип парадоксальності художнього мислення), властивої барочному стилю як такому та творам Г. Сковороди зокрема. З'єднання нез'єднуваного на рівнях ідей, жанрів, інтонацій-символів в єдиному музично-поетичному цілому здебільшого пов'язано з вуалюванням змісту, розкриття якого обумовило звернення до герменевтичного аналізу художнього тексту творів, створених на основі сквородинівських першоджерел. У

хоровому концерті І. Карабиця ідилічне та апокаліпсичне в єдності та боротьбі протиріч утворюють насичену філософським змістом загальну концепцію подолання мороку – світлом, фінального затвердження образу райської ідилії, раю, що увінчує монументальний твір.

Складність задуму, множинність і єдність притаманних Г. Сковороді змістів обумовили звернення авторів до складних форм вищесодії циклічності і одночастинності. Обидві хорові концепції мають ознаки полічастинності, одначе, поруч з тим, принцип поєднаності сприяє ствердженню одночастинності в процесі драматургічного розвитку. Арковість у хорових творах «сковородинівського» макроциклу сприяє затвердженню головної ідеї. Наприклад, якщо у Концерті І. Карабиця арки сприяють реалізації концентричного задуму, то у Симфонії О. Щетинського – ексцентричного, знаходячи своє концентроване відображення у фіналі (авторське проголошення концепції «збирання каміння», розкиданого на початку твору).

Отже, якщо концепція І. Карабиця – концентрична, то музична драматургія О. Щетинського – ексцентрична, але при різних типах виявлення арковості, трактування фіналу як змістового центру твору властиві як Концерту І. Карабиця, так і Симфонії О. Щетинського. Універсальною ознакою музичних інтерпретацій сковородинівських концепцій є тяжіння до тотального символізму, який проявляється на всіх рівнях художнього тексту – від інтонації до драматургії. Виходячи з надрковородинівських планів філософсько-художніх текстів, обидві хорові концепції є синтезом філософського, релігійного і

художнього осягнення світу, що знаходять відповідний рівень відображення в музичному тексті.

Композиторським інтерпретаціям сквородинівських текстів притаманний принцип єдності у різноманітності. Симфонії О. Щетинського і Концерту І. Карабиця властиве втілення концепції єдності-полярності двох світів (барокова трисвітловість). Зокрема, «рай і пекло» у Концерті І. Карабиця втілюється завдяки співставленню образів ідилічних (природа, гармонія природи з людиною) та апокаліпсичних, які відображені в образі міста (граду) як символу падіння людського духу.

*Жданов М. М.*

## **НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Хорова творчість України другої половини ХХ – початку ХХІ століть є різноманітною в жанрових і виконавських втіленнях. Техногенна катастрофа Чорнобиля, нові документальні дані про голодомор, докорінне оновлення суспільно-політичного життя в 80-90-ті роки ХХ сторіччя та зміна культурно-ціннісних орієнтирів не тільки вплинули на хід історико-культурного процесу в Україні, але й спричинили появу неординарних за стилем, жанрами і образністю творів сучасного українського мистецтва. Трагування великих вокально-інструментальних жанрів українськими композиторами сьогодення набуває особливого значення у зв'язку з тенденцією до поглибленого індивідуального відображення явищ дійсності,

безустанного пошуку виразових засобів, що дозволяють розкрити в творі нові грані образно-емоційного змісту.

Для кантат післявоєнного часу є характерним синтез з поза-музичними художніми явищами – новелою, поемою, фрескою: кантата «Жовтневі новели» Г. Жуковського, кантата-поема «Конкістадори» С. Людкевича, кантата-фреска «Огонь» А. Красотова.

В 50-60-ті роки ХХ ст. в кантатах розкривається тема миру, дружби і Батьківщини, її історії. Прикладом втілення щасливого співіснування народів у радянській державі є кантата «Дружба народів» Г. Жуковського, де взаємодіють три інтонаційних пласти: російський, український і грузинський. Історії воз'єднання українського й російського народів присвячена кантата Л. Колодуба «Переяславська Рада». Образ Леніна знайшов відображення в кантаті Л. Дичко «Ленін», а темі Жовтня присвятив твір Г. Жуковський – це кантата «Жовтневі новели». Таким чином, тематика творів кантатного жанру відповідала комуністичній ідеології, яка панувала в СРСР.

Друга половина ХХ ст., зокрема 60-ті роки, характеризуються активним новаторським пошуком у жанрі кантати, що призводить до утворення нових форм. М. Скорик створює філософську кантату-монолог «Людина» за Е. Межелайтисом; Л. Дичко – кантату «Червона калина», де відтворює героїчну боротьбу українського народу за свободу. Ця кантата – одна з перших композицій, де Л. Дичко запроваджує метод відродження принципів фольклорного мислення, (що отримає назву стильового напрямку – «нова фольклорна хвиля»). Обираючи старовинні фольклорні тексти,

композитор надає їм нового музичного втілення. Опрацьовуючи старовинні поезії, Л. Дичко в кантаті «Червона калина» поєднала їх у цілісну художню структуру, де вони часом отримують нові образно-тематичні відтінки.

Театралізація жанру кантати в українській музиці проявляється у 70-80 рр. ХХ ст. завдяки проникненню елементів масових театралізованих дійств (обрядових або суспільних), багатоплановості у відображенні подій, яскравих образів-портретів, застосуванні арій, речитативів, що зближує кантату й оперу (кантата В. Бібіка «Дума про Довбуша»).

Симфонізація жанру кантати здійснюється за рахунок конфліктного зіткнення образних сфер (В. Бібік «Дума про Довбуша», В. Камінський «Іван Підкова»).

Ведучим напрямом в українській хоровій музиці другої половини ХХ ст. є використання невідомих фольклорних пластів та їх системне втілення у художній композиції. Митці застосовують не лише окремі елементи народної музики (лад, гармонія, ритм, інтонація), а цілісну систему фольклорного мислення. Ці риси проявилися в творчості М. Скорика, Л. Дичко, В. Зубицького, Ю. Алжнева, А. Гайденка.

Кантатам останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. притаманні: синтез фольклорного й професійного; театралізація і симфонізація; синтез жанрів, моделювання нових жанрових різновидів, використання сучасних композиторських технік. Кантати можливо умовно розподілити на три групи:

- *духовні* кантати, створені на канонічні тексти («Salve Regina», В. Птушкіна, «Різдво Іоанна Предтечі» О. Щетинського);
- *світські* кантати (кантата-поема «Гамалія» М. Скорика, «Кантата на вірші Тараса Шевченка» Б. Кривоуста, «Весняні пасторалі» В. Птушкіна, «Благодатна пора наступає» та кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» В. Камінського);
- *фольклорні* кантати («У Києві зорі» Л. Дичко, «Чотири дієства» А. Гайденка).

Творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІст. потребує цілісного узагальнюючого дослідження з проблем вивчення жанру хорової кантати. Зокрема, є необхідною глибока й всебічна розробка проблеми взаємодії великих вокально-симфонічних композицій сучасної музики з традиціями канонічних та фольклорних жанрів.

*Іванова Ю.М.*

### **КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПСАЛМУ 138 «КАМО ПОЙДУ ОТ ЛИЦА ТВОЕГО» У ТВОРЧОСТІ ВІК. КАЛІННІКОВА, М. ЛИСЕНКА І ВЕДЕНЕЦЬКОГО**

Музична культура сучасності характеризується відродженням духовності та релігійної свідомості людства. Величезний пласт української духовної музики від старовинних знаменних розспів до сучасних хорових композицій все більше приваблює виконавців і дослідників. Безмежне розмаїття шляхів та аспектів вивчення духовної творчості дозволяє доповнити загальну картину сучасної музичної думки аналітичними роздумами про духовну творчість,

висвітлюючи її у новому ракурсі. Церковна музика найменш вивчена з точки зору співвідношення тлумачення тексту у богословській традиції та інтерпретації композитора, що розробляє канонічний текст засобами музичної мови.

Псалом 138 своїми образами та картинами висловлює думку про всюдисущого та всезнаючого Господа. Даний текст несе у собі глибокий філософський зміст про людину і Бога, про віру в Бога, про сенс життя, мабуть, тому він спонукав композиторів до втілення музичними засобами. Відомо тільки три музичні композиції на даний текст: Вік. Каліннікова, М.Лисенка та Веденецького. У далекі часи візантійської культури Псалом 138 теж співався на богослужінні, але автори цих творів не відомі.

Псалом має 24 строфи. Для музичного втілення всі три композитори використовували тільки 4 строфи (7-10), бо саме ці строфи є квінтесенцією всього змісту псалму і були вибрані авторами.

Твір Веденецького відомий лише з рукописних нот архіву Є.А. Курликова. Біографічні дані про цього композитора невідомі. Це типовий приклад суто церковного твору. Усі музичні засоби твору використані для того, щоб відтворити церковну стриманість та суворість, хор співає одноманітну та мало емоційну мелодію, хоча сам текст Псалму 138 досить яскравий за образами та почуттями. За стилістикою «Камо пойдучу...» Веденецького спирається на літургічну практику докласичної епохи (не виставлені навіть динамічні відтінки).

Композиторські інтерпретації Псалму 138 «Камо поїду...» Вік. Каліннікова та М. Лисенка належать до найкращих зразків духовної творчості російської і української музичної культури кінця XIX – початку XX ст. Вони відтворюють своєрідність національних музичних культур, поєднуючи церковні традиції і власну музичну поетику.

Фундаментальним елементом композицій на заданий текст виступає його змістовий план – семантика релігійно-поетичного слова. Композитори використовують однакові строфи Псалму 138 (7-10) і досить вільно вибудовують музичну форму твору, акцентуючи ті чи інші елементи богослужбового тексту, які є головними на думку авторів. Квінтесенцією змісту Псалму 138 є його 10 строфа («И тамо бо рука Твоя наставит мя и удержит мя десница Твоя»). Саме ця строфа для композиторів стає найважливішою, - на словах і словосполученнях строфи будуються кульмінації творів.

Канонічний текст Псалму 138 В.Калінніков та М. Лисенко сприймають як предмет творчості. Текст народжує музичну інтонацію, впливає на гармонію та фактуру творів, вибудовує форму. Втілення Псалму композиторами різної ментальності надає музиці окрасового національного характеру.

Композитори використовують форму хорового концерту як найбільш емну, що здатна відтворити різноманітні почуття та відтінки образного змісту тексту Псалма. Лаконізм та прозорість фактури, обмеженість виразових засобів з акцентуванням на текстову основу у творах визначають тенденцію до мінімалізму.

У концерті Вік. Каліннікова виявляється ліричне дарування композитора, відчувається пісенно-романсове узагальнення мелодизму. Твір М. Лисенка пронизаний інтонаціями українських народних пісень, носить більш стриманий, медитативний характер, емоції та відкриті почуття виявляються лише миттєво. Саме медитативність стане у подальшому стане відмітною рисою національної духовної музики.

Важливу роль у розкритті образного змісту Псалму відіграє темпоторитм, що стає важливим чинником драматургічного процесу. Гнучка і різноманітна динаміка у творах стає провідним музично-виразним засобом.

#### Список літератури:

1. Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. Виктор Сергеевич Калинин яркий представитель московской школы хорового пения кон. XIX нач. XXвв. <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-sergeevich-kalinnikov-yarkiy-predstavitel-moskovskoy-shkoly-horovogo-peniya-kon-xix-nach-xx-vv> (15.09.18).
2. Дмитриевская К. В. Виктор Калинин: К 100-летию со дня рождения // Хоровое искусство. Л., 1971, Вып.2. - С. 53-67.
3. Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори. // Релігійні твори для мішаного хору Дрогобич: Відродження, 1993. - С. 3
4. Субботин К. Руководство к изучению Устава богослужения православной церкви. СПб: Сатись, 1994. – 228 с.
5. Микола Віталійович Лисенко [http://ukrnotes.in.ua/biografi\\_lysenko.php](http://ukrnotes.in.ua/biografi_lysenko.php) (12.09.18)

**ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ЗНАКОВ  
ЦЕРКОВНОЙ ТРАДИЦИИ  
В «ЛИТУРГИЧЕСКИХ СЛАВОСЛОВИЯХ» М. ШУХА**

Произведение Иоанна Златоуста на канонические тексты было написано Михаилом Шухом в 2005 году в двух редакциях – на русском и украинском языках. По своему содержанию оно соответствует чину православной Литургии, однако, как и многие духовные сочинения М. Шука, написано для концертного исполнения.

«Литургические славословия» – авторское определение, содержащее три этимона: литургия – это Богослужение, совершаемое утром; славословие – одно из песнопений вечерней службы; Слово – имя Бога. Так в самом названии хорового сочинения композитор стремится преумножить смысл и значение жанра «славословия» – прославление Бога-Слова в молитвах. Славление, или глорификация, пронизывает все части цикла, воплощаясь, прежде всего, в молитвенности музыкальных образов, созерцательности общего эмоционального строя, и даже в выборе тональностей. При всём уважительном отношении к традиции написания Литургии, М. Шух предлагает индивидуальный подход к трактовке духовного жанра, используя современную музыкальную стилистику, не везде соблюдая последовательность частей Богослужебного канона.

В трактовке хорового произведения М. Шука как литургического цикла из 17 частей-песнопений отражена

интерпретация современным художником древних типов церковного распева через стилизацию жанрово-интонационных моделей, а также авторское отношение к каноническому тексту.

В «интонационный словарь» данного сочинения вошли различные знаки отмеченных жанрово-стилевых норм церковной культуры. Основные стилистические знаки, наиболее часто встречающиеся в сочинении, знаки знаменного распева как воплощения православной церковной традиции. Обозначим основные черты знаменности (в частях I-й, III-й, V-й, IX-й, XIII-й, XVIII-й), проявляющиеся на уровне музыкальной лексики: поступенное движение (без скачков, превышающих терцию), равномерный ритм, опора на монодию.

Кроме того, различимы черты партесного стиля: гармоническая фактура (часто встречается сплошное аккордовое четырёхголосие – так называемое «постоянное многоголосие» (термин Вл. Протопопова) [цит. по: 1, с. 158], типичное для церковной музыки XIX века); антифонность (чередование групп хора или солиста и всего хора) (II, III, V, IX, XI, XII, XVI части); развёрнутая, торжественная fuga (IX часть).

В IV-й части цикла присутствует стилевой ориентир на греческий распев, идущий от византийской традиции. Стилистические знаки, идущий от средневеково-католической традиции – григорианский хорал, юбилании, жанр Alleluia (VII, XI, XIV, XV части).

Можно обнаружить связи с народной песенностью (опора на натуральные лады, плагальность).

На основе драматургического анализа «Литургических славословий» М. Шуха выявлено два типа семантики – молитвенная и действенности. Общность номеров с молитвенной семантикой проявляется через ряд особенностей: использование светлой тональности *E-dur* как объединяющего фактора. Состояние молитвенности главенствует в «Литургических славословиях». Даже финальные части композитор пишет не в действенном ключе: не насыщая финальные песнопения, завершает Литургические славословия «тихой» кульминацией.

Вторая образная сфера «Литургических славословий» – действенность (VII, XIV, XV части) представлена жанрово-стилистическими знаками средневеково-католической традиции. Жанры юбилей и *Alleluia* имеют подвижный темп, речитацию, торжественный характер.

Таким образом, опыт создания человеческого «гимна Божественному свету» учитывает исторический универсализм музыкального бытия славословия в храмовом пространстве христианской культуры. Отсюда синтез текстов (церковнославянский, русский, украинский) и хоровых традиций как отечественной, так и западной церковной культур. Несомненно, «Литургические славословия» Шуха являются светским произведением духовного содержания, с учетом возможностей концертной формы коммуникации.

#### Список літератури:

1. Алексей Иванович Кандинский. Воспоминания. Статьи. Материалы: [Сб. ст.]/ Отв. ред. Г.Г. Сорокина; Общ.ред. А.М. Рябуха. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – С. 150-160.
2. Персональный сайт композитора Михаила Шуха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shukh.narod.ru>.
3. Шух М. Литургические славословия [Ноты]: для смешанного хора / М. Шух. – Партитура. – Библиотека хора «Киев», 2007. – 59 с.

*Козик Д. С.*

## **СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ Ф. МАРТЕНА ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ В «МЕСІ ДЛЯ ПОДВІЙНОГО ХОРУ»**

Серед стильового різноманіття композиторської і хорової практики ХХ століття, яка досить ґрунтовно вивчена у вітчизняному музикознавстві, музикант-практик віднаходить кілька маловідомих персоналій країн Західної Європи. Серед таких імен для диригентів дуже привабливим є постать Франка Мартена.

Франк Мартен (1890-1974) – швейцарський композитор, творчість якого припала на період активних інновацій та експериментів у музичному мистецтві. Народившись десятою дитиною у сім'ї кальвіністського пастора, він сам вчився грі на фортепіано і в дев'ять років вже почав писати свої власні твори. За бажанням своїх батьків юний Ф. Мартен вивчав фізику і математику в університеті Женеві, але паралельно брав уроки композиції у органіста і композитора Жозефа Лобера (1864-1952).

У 1926 р. Ф. Мартен заснував Женевську асоціацію камерної музики, якою керував у якості піаніста та клавесиніста майже десять років. Одночасно викладав теорію музики й імпровізацію в інституті

Жак-Далькроза, а також камерний ансамбль в Женевській консерваторії. З 1933 по 1940 рр. був директором власної музичної школи (фр. *Technicum Moderne de Musique*), з 1942 по 1946 рр. керував Асоціацією музикантів Швейцарії. У 1946 р. залишив всі адміністративні пости і переїхав до Амстердаму, щоб цілком присвятити себе композиції. З 1950 по 1957 рр. викладав композицію у Вищій школі музики Кельна.

Становлення Ф. Мартена як композитора було наслідком «вбирання» і «переробки» множинних технік і поглядів на мистецтво у повоєнні роки (перша третина ХХ ст.), які були періодом крайнього дисбалансу і напруги в західній музиці. На початку двадцятих років Ф. Мартен використовував в своїх творах лінійний, свідомо праґматичний стиль, що нагадує духовну вокальну музику XV і XVI століть, оперуючу модальними мелодіями. Пізніше, в тому ж десятилітті, він збагатив свою гармонічну і ритмічну палітру за допомогою експериментів з індійськими й болгарськими ритмами та народною музикою [цит. за: 1, с. 25]. Приблизно 1930 р. композитор прийняв 12-тональний серіалізм і використовував цей принцип вибірково до кінця своєї кар'єри. Таким чином, композиторський стиль Ф. Мартена пройшов через етапи: консервативної модальної гармонії, ритмічних експериментів з елементами античності та Далекого Сходу і дванадцятитонового серіалізму, перш ніж нарешті віднайти свій власний, неповторний авторський стиль у зрілі роки. На думку німецької дослідниці З. Брюн, ранній музичний смак Ф. Мартена «був сформований німецькою традицією, яка переважала [у час його дитинства] у Женеві. Згодом його музика почала

проявляти вплив Ліста і Франка, а зрештою і Форе (у своєму ліризмі), Дебюссі (в його гармонії), і Равеля (в його оркестровці)» [цит. за: 3, с. 11]. Ф. Мартен вважав [2], що фактично тональна основа музики завжди обов'язково присутня внаслідок акустичного факту обертонового звукоряду. Тому, незважаючи на те, наскільки розсіяною, непідпорядкованою може бути гармонія, в ній завжди існує тяжіння до якоїсь тональності. В його музиці присутні багато ознак тональної визначеності, і для її встановлення використовуються різні засоби. Вертикальні акордові структури можуть вказувати на тональність через посилення та послаблення напруженості акордів навколо конкретної звукової зони. Крім того, «горизонтальне» розуміння тональності, як наприклад, у сольній партиті Й. С. Баха чи в григоріанському хоралі, знову стає в музиці Ф. Мартена формотворчим. Хоча Ф. Мартен був безпосереднім сучасником виникнення авангардних технік і шанувальником 12-тонової серійної техніки А. Шенберга, його власна музична естетика не дозволила йому повністю охопити і використати концепт атональності. Він відчував, що відмова від тональності може позбавити величезного багатства музичних надбань минулих століть. Тому у своїй творчості Ф. Мартен застосовував у синтезі як додекафонію, так і класичну тональну систему.

Творча спадщина Ф. Мартена налічує вражаючу різноманітність жанрів, серед яких одними з показових є жанри меси, духовної ораторії, реквієму. В результаті аналізу Меси для подвійного хору а *carrella* (1922, 1926), створеної у ранній період творчості митця, виявлено неординарність підходу композитора до форми меси.

Неординарність проявилася в ставленні до канонічного тексту, його семантики, що володіє ємною символікою. Вона позначалася на постійних структурних трансформаціях – повторях слів, фраз, рядків, розділів, їх перестановці, на адаптації до різноманітних музичних форм. При цьому головне значення набувала притаманна автору стилістика з її постійним прагненням до сучасних особливостей музичної мови. Новизна трактування жанрового канону швейцарським митцем обумовлена специфікою його релігійного світогляду та свідомо напрацьованою композиторською технікою. Стильові засади обраного твору канонічного жанру визначені як «система принципів художнього мислення композитора», серед яких:

- мелодико-інтонаційний – базується на принципах побудови *cantus planus*;
- ладо-гармонічний – використовує архаїку та модальність, ускладнену хроматичними впливами на вертикаль;
- метроритмічний – інтегрує відчуття вільного часопростору, що походить від тематики Середньовіччя та виявляється, в першу чергу, через текст;
- темброво-фактурний – цілком традиційний для подвійного складу виконавців, відповідає антифоновому принципу, що вбудований в соборний спосіб молитовного звучання (масштаб літургійного дійства);
- структурний рівень – в залежності від канонічного тексту (строфічність, варіантність...) вимагає від композитора відчуття «великої форми».

Загалом циклічність характеризує тип літургійної драматургії «Меси для подвійного хору a cappella» Ф. Мартена.

#### Список літератури:

1. Jooeun Pak. Invention through synthesis: former composers observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le piano / Jooeun Pak. – Indiana University, 2014. – 77 с.
2. Maria Martin, Treasured Memories: My Life with Frank Martin [trans. Erica C. Poventud]. – Bussum, The Netherlands: Gooibergpers, 2009. – 248 p.
3. Tchoi L. A. Frank Martin's Huit préludes pour le piano: A Representation of His Compositional Sound and Style : PhD diss. / Tchoi Lim Angela – Arizona State University, 2017. – 182 с.

*Комарова Н. А.*

### ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ У МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується актуалізацією ролі мистецтва у процесі становлення гармонійно розвиненої особистості: орієнтація на духовні цінності, відродження культурних традицій, формування творчої особистості.

Мета викладача пов'язана з загальнодоступним розвитком учня, з розширенням його знань в області вокального мистецтва, музики, та композиторської творчості.

Виховання здійснюється викладачем в процесі навчання вокаліста професійним навичкам та засвоєння ним спеціальних знань, які необхідні для вокально-виконавської діяльності. Велике значення в роботі з дітьми відводиться активності самих дітей, вихованню в

них ініціативи, творчого ставлення до справи, залучення їх до класичної, народної та естрадної музики, розкритті в дітях різнобічних здібностей.

Педагогічна доцільність обумовлена тим, що заняття вокалом розвивають художні здібності дітей, які формують естетичний смак, покращують фізичний розвиток та емоційний стан дітей. Про виняткові можливості впливу музики на людину, на його почуття і душевний стан говорилося в усі часи. Сила цього впливу багато в чому залежить від емоційної чуйності слухача, його підготовленості до спілкування зі справжнім мистецтвом, від того наскільки близька йому та чи інша музика. Залучення до музичного мистецтва сприяє вихованню морально-естетичних почуттів, формування поглядів, переконань і духовних потреб дітей. У сучасних умовах соціально-культурного розвитку суспільства головним завданням освіти стає виховання зростаючої людини як культурно історичного об'єкта, здатного до творчого саморозвитку, самореалізації та саморегуляції.

Практика показує наскільки важливою і складною є робота над постановою голосу. Робота з дітьми є цікавою та постійно науково-пошуковою для викладача «Чим більше вмієш та знаєш – тим більше цікавішим стає твоє життя».

Невід'ємною частиною навчання педагога естрадного співу має стати його робота над проектом пісні. Сюди входять підбір репертуару та вміння віднайти та скорегувати відповідний музичний матеріал для конкретного виконавця, підготувати проект вранжування. Крім того, педагог-естрадник повинен мати елементарну підготовку з оволодіння електронними засобами та

інструментарієм, оскільки естрадний спів – частіше супроводжується фонограмою «мінус», а сам виконавець користується мікрофоном. Необхідною умовою також є вміння створити естетичне середовище, яке сприятиме вихованню вокальної культури виконання, уникаючи впливу низької якості вокального виконавства на підлітків, які навчаються співу. Засобами музики слід виховувати в солістах готовність сприймати загально світоглядні цінності, образи та уявлення.

Викладач не повинен працювати над тим, що учень може зробити сам, він допомагає там, де це необхідно. Уміння не заважати учню — один із проявів справжньої педагогічної майстерності.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, вкажемо на важливі аспекти викладання естрадного вокалу у мистецьких школах:

- серйозною перешкодою розвитку індивідуальності є форсування будь-якою ціною розвитку учня. Форсування призводить до репетиторства, викладач починає працювати на учня, «натаскуючи» його та позбавляючи власних зусиль;
- треба залучити учня у творчий процес, вдаватись до методу образно-поетичних порівнянь, влучних характеристик, щоб пробудити художню фантазію учня, допомогти йому проявити ініціативу в трактуванні твору, що виконується;
- висуваючи високі, справедливі вимоги до молоді, слід ставити перед нею складні завдання, спонукати її на сміливий пошук. До молодих треба ставитися із «суворою добротою»;

- виховувати здатність до самостійного мислення, спрямовуючи його в відповідне русло;
- розвивати ініціативу, здатність творчо та натхненно мислити. Тут потрібні: захопленість, широта переконань, здатність мріяти;
- чим глибші та різноманітніші знання педагога чи керівника, тим сильніший педагогічний вплив на учня. Свої знання педагог передає учню показом, виконанням, поясненням, розповіддю. Треба талановито показати, зі знанням справи пояснити, цікаво розповісти;
- заняття в класі з учнем — своєрідна творча лабораторія, уроки творчості. Це — пошуки варіантів, «вслуховування», проблеми режисури, оволодіння майстерністю, виховання вимогливості;
- кожний урок має стати подією. В класі відбувається таємне, святе, невідоме. Справжній педагог завжди боїться своїх уроків і йде на них із трепетом;
- проведення уроку потребує від викладача чіткого планування та різноманітності. Урок ніколи не повинен повторюватися. Для учня кожний урок повинен стати подією; викладач може змінювати форму уроку, але проводити його завжди треба насичено, з піднесенням та захватом. Емоційний вплив педагога на учня під час занять набуває особливого значення. Захоплена душа сприймає все набагато гостріше, швидше та глибше. Натомість атмосфера байдужості згубно позначається на результатах учнів. Викладач, який займається із захопленням, здатний до тривалої праці, під час уроку передає учневі передусім своє ставлення до твору, своє захоплення чи навпаки - свою байдужість; якщо твір

не хвилює самого викладача або набрид йому, завжди є небезпека, що й в учня з'явиться таке саме ставлення до цього твору. Учень має віднаходити у творі відгук своїм думкам і відчуттям — це пробуджує ще глибше ставлення до музики, що виконується.

*Лаццонова А. О.*

## **МОТИВАЦІЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «CREDO»**

«Що розум людини може досягнути  
і в що він може повірити,  
те він здатний досягти»

*(Наполеон Хілл)*

На сучасному етапі вокально-хорове виконавство в Україні є одним з унікальних явищ культури. В наш час українська музика — народна і професійна, академічна і популярна — у всьому її розмаїтті продовжує розвиватися і звучить в Україні та далеко за її межами.

Важливим завданням сучасності є інтелектуальний і духовний розвиток, сформований морально-естетичними якостями та значним творчим потенціалом. В реалізації творчої діяльності велику роль відіграє мотивація. Проблема мотивації належить сьогодні до найбільш актуальних.

Мотивація — це рушійна сила, яка впливає на формування поведінки особистості. Мотивація спонукає дії, поведінку людини, визначає вибірковість процесів сприйняття, уваги, пам'яті, мислення, уяви, забезпечує вибір цілей і засобів їх досягнення, спрямовує діяльність та дії на мотиваційні об'єкти, контролює реалізацію

намірів, сприяє вибору нових технік та стратегій для реалізації мотивів [1, с. 42-47].

Повна відсутність фінансування вокального ансамблю та складне фінансове становище студентів обмежує можливості реалізації виступів і, таким чином, приводить до згасання мотивації.

Мотивування та стимулювання студентів ансамблю дає можливість творчо та професійно реалізувати теоретичні надбання на практиці в концертній діяльності.

Форми та методи нашої роботи спрямовані на формування внутрішніх стимулів концертного виступу в складі ансамблю, творче мислення підводять їх до власного захоплюючого відкриття. За якісний та професійний виступ на пісенному фестивалі «Свято Української Молоді» вокальний ансамбль «CREDO» було запрошено взяти участь у фестивалі з нагоди завершення ювілейного року Праведного Митрополита Андрія Шептицького, який відбувся у Львівському Національному оперному театрі ім. Соломії Крушельницької (м. Львів, 2016), а також знайомство з великими діячами мистецтв: народним артистом України Сергієм Бурко, який є керівником камерного оркестру «Віртуози Львова», композитором Мирославом Скориком, відомими музикантами Остапом і Ольгою Шугко, письменником та доктором історичних наук Петром Шкраб'юком, співачкою Ольгою Жаровською, головою всеукраїнської громадської організації «Союз – жінок» Ореславою Хомик, президентом центру національного виховання ім. Андрія Шептицького - Григорієм Брунцем, що мотивувало до виступів в інших фестивалях, які проводилися в 2016-2018 роках.

Так, з 2015 року ансамбль «CREDO» виступив на багатьох фестивалях-конкурсах української пісні та міжнародних фестивалях-конкурсах.

Таким чином, в Україні не існує чіткого механізму фінансування вокальних ансамблів. Тому розвиток позитивної мотивації до творчої діяльності призвела до згуртованості колективу, взаємодопомоги одне одному, визначення власної спрямованості та пошуку нового, що стало вирішальним у становленні творчої самореалізації.

Саме завдяки мотивації у студентів сформувались стійкі інтереси, зацікавленість у поглибленні знань та духовного збагачення. Все вищезазначене забезпечує вагомість та результативність мотивації до творчості.

#### **Список літератури:**

1. Давидов В. В. Новий підхід до розуміння структури та змісту діяльності // Питання психології. 2003. № 2. С. 42-49.
2. Ільїн Є.П. Мотивація і мотиви / Є.П. Ільїн. – СПб, 2002 – 512с.
3. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: [навчальний посібник] / О.П.Рудницька. –Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2005. – 360 с.
4. Иржи Кулка. Психология искусства / Кулка Иржи. – Харьков, 2014

*Перепелиця Е. Р.*

#### **КОЛЕКТИВНІ ПЕРСОНАЖІ**

#### **В ОПЕРІ «ФАУСТ» Ш. ГУНО: ДОСВІД ТИПОЛОГІЇ**

Оперна творчість Ш. Гуно ніколи не зникала з поля зору світової музичної науки. У ХХІ столітті спадщина відомого французького композитора продовжує займати лідируючу позицію в репертуарі музичних театрів і притягувати увагу дослідників. Особливо плідною

областю для наукових пошуків видається розгляд хору в опері «Фауст» Ш. Гуно як особливого, колективного персонажу, оскільки тут рельєфно виявляється як спадкоємність композитора по відношенню до стилістичних моделей XVIII - початку XIX століть, так і щось нове, що композитор привніс в традиції музичного театру.

Мета даного дослідження – розгляд хору в опері «Фауст» Ш. Гуно як особливого, колективного персонажу, розробка його типології.

Специфічна «збірна» дійова особа опери, яка визначає її самобутність, - колективний персонаж, представлений хором. Історія персонажа безпосередньо пов'язана з життям опери – її народженням, затвердженням і еволюцією. З'явившись як епізодичний компонент і продовжуючи жити в цій якості, персонаж став родоначальником і героїв, і другорядних персонажів. Виник своєрідний світ багатоліких колективних хорових персонажів.

Перший крок у вивченні - класифікація персонажів на основі підходів, вироблених літературознавством. В якості найважливіших, використаний ряд необхідних для дослідження понять, введених в науковий обіг літературознавцями, зокрема, сказано, що «персонаж» це «будь-яка дійова особа твору, яка виконує в ньому задані функції» [4]. На нашу думку, за аналогією з цим, «колективний персонаж» трактується як самостійна дійова особа, яка представлена переважно хором або окремою його групою.

Роль, виконувана колективними персонажами якісно неоднорідна: кожен з них по-різному бере участь у розвитку драматичної дії. Одні причетні до основних подій на протязі усієї

опери, інші ж, - свідки того, що відбувається, з'являються епізодично, пасивні по відношенню до дії, що розгортається.

При дослідженні та розробці типології колективних персонажів в опері «Фауст» Ш. Гуно була використана методологія, розроблена О. Батовською та Є. Беріглазовою. При аналізі хору як колективного персонажу були враховані такі позиції як, драматургічні функції хору (дійова та динамічна; репрезентативна; фонові) і типи колективних персонажів (другорядний діючий, епізодичний діючий або епізодичний статичний).

Всі колективні персонажі опери «Фауст» Ш. Гуно беруть участь у розвитку усіх сюжетних ліній твору (лірична лінія, жанрово-побутова, релігійна і фантастична) і грають різну роль, відповідно двом групам: другорядний діючий; епізодичний діючий або епізодичний статичний.

До другорядного діючого персонажу відносяться образи жанрово-побутової лінії: дівчата і жінки, студенти, солдати, городяни, які представлені в хорах з Прологу, Сцени Ярмарку, Вальсу і хор у II дії. Епізодично діючий представлений персонажами з жанрово-побутової (марш солдат), релігійної (хорові епізоди зі «Сцени перед храмом», сцени «Смерть Валентина») та з фантастичної ліній (балетно-хорова картина «Вальпургієва ніч») Епізодичний статичний персонаж представлений у Пролозі і IV дії I картини закулісними хорами.

Персонажі названої групи є пасивними з точки зору розвитку дії опери і характеризуються стереотипною поведінкою (весело бенкетуючі городяни і городянки, солдати і студенти на ярмарку;

гості, що танцюють на балу; люди, що моляться у храмі; злі духи), локально закріплені, покликані відтворити прикмети певної місцевості (гори у сцені Вальпургієва ніч), побічно охарактеризувати героїв-індивідуумів (Маргарита, Фауст, Валентин, Мефістофель).

Коллективний персонаж у ліричній лінії завжди супроводжує її розвиток, - у Пролозі; I дії (зустріч Маргарити і Фауста на площі та їх подальше знайомство на балу); III дія (сцени Маргарити і Мефістофеля перед храмом; Смерть Валентина); IV дія – коли Маргариту ведуть на страту і у цей момент звучить фінальний акулісний хор ангелів «Все сподіватимемося».

Жанрово-побутова лінія (хори з Прологу, Сцена Ярмарку, Вальс і хор у II дії) пов'язана з показом колективного персонажу – орачів, сільських дівчат у хорах з Прологу; студентів, солдатів, городян, дівчат і жінок зі сцени Ярмарок; городян у сцені Вальс.

Коллективні персонажі релігійної лінії (хорові епізоди зі «Сцени перед храмом», сцени «Смерть Валентина», Хор ангелів, Сцена перед храмом, та ін.) пасивні з точки зору розвитку дії, бо вони є частиною зображуваної події, характеризуються стереотипною поведінкою (виконують церковні молитви), локально закріплені, покликані відтворити прикмети певного простору (храму), побічно охарактеризувати героїв-індивідуумів (Маргарити). Характеристика цих персонажів обмежена жанрами католицької музики (молитва).

Фантастична лінія репрезентована балетно-хоровою картиною «Вальпургієва ніч» (2 картина IV дія). Цінність представляє хоровий пласт, який грає певну роль в емоційно-психологічних модифікаціях

відчуттів, переживань головного героя опери – Фауста, від безтурботності до каяття.

Таким чином, вищевказані типи колективних дійових осіб стали виразниками авторського ставлення до історичної дійсності. Все вищесказане говорить про особливу роль, яку грає хор в опері «Фауст» Ш. Гуно, про велику багатообразність його трактовки як активного, багатолікого персонажу, який незамінний у рішенні центральної завдання – втілення музичної драматургії.

### Список літератури:

1. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В.Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. – 16 с.
2. Батовська О. М. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII - XVIII ст. : навч. посіб. для студ. муз. вузів, спеціалізація «Хорове диригування». Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. - 168 с.
3. Бериглазова Е. Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – начала XX веков. специальность – 17.00.02 Музыкальное искусство. – диссер. на соискание уч.степени канд.исск., Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, Магнитогорск, 2017. - 252 с.
4. Теория литературы: учеб.пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / ред. Н.Д. Тмарченко. – Т.1 :Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 3-е изд., – М. : Издательский центр «Академия», 2008. - 512 с.

## WORLD MUSIC

### У ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA В. ХЛИСТА

У сучасній хоровій музиці а carPELLa простежується тенденція синтезу музичних засобів, використовуваних різними культурами. Яскравим підтвердженням сказаного є хорова творчість українського композитора Володимира Хлисти.

В рамках даної доповіді на прикладі аналізу хорових творів В.Хлисти: псалом «Дякуйте Господу» і колядка «Зірка ясна нам сяє» ми простежимо прояв одного з найпопулярніших напрямків сучасної музичної культури - World Music («світова музика» або «музика світу»).

Хор «Дякуйте Господу» написаний на текст, в основі якого лежить псалом 136 (135 у синодальному перекладі) в вільній обробці. Важливою особливістю тексту псалма, яка збережена і в хорі, є рефрен «... бо навіки милість Його». Цей рефрен повторюється в кінці майже кожного рядка і грає важливу роль в формоутворенні даного хорового твору. Він стає незмінним приспівом і звучить після кожних двох тактів експозиції і початку середнього розділу. Тут треба сказати, що форма хору в цілому тричастинна з кодою, але через постійно повторюваного приспіву вона набуває рис куплетности.

В цьому творі постійно повторюється одна ритмічна формула. Для неї характерна велика кількість синкоп, які на перший погляд здаються складними і незрозумілими. При більш детальному розгляді виявляється, що композитор використовує ритмічний малюнок, запозичений з джазу. Музика тут постійно свінгує, тобто деякі ноти

з'являються раніше, ніж вони повинні були появитися в звичайному європейському ритмі.

Постійні повторення однакового або дуже схожого музичного матеріалу надають цьому твору риси подібності з творами композиторів-мінімалістів, особливо американських. Ця схожість посилюється за рахунок використання діатонічних гармоній з великою кількістю септакордів, характерних «джазових» мелодійних ходів у хоровій групі басів, «блюзових» нот в кульмінаціях. Зрозуміло, найяскравішою ознакою є використання свінгуючих ритмів. Твір українського композитора парадоксальним чином виявляється близьким до стилістики *американської популярної музики*.

З іншого боку слід зазначити, що остинатні ритми і мелодійні поспівки в діапазоні кварта можна розглядати і як ознаки жанру, дуже поширеного в українській музиці, а саме - *колядки*. В змішуванні жанрів, які належать музиці таких різних народів – українців і американців, можна бачити символічне втілення ідеї, закладеної в тексті псалму: всі народи Землі повинні славити Господа.

Ще помітніше вплив колядки в хорі Володимира Хлисти «Зірка ясна нам сяє». При аналізі твору було виявлено, що композитор вказує розмір 6/4, але угруповання нот в кожному такті показує інше: фактично кожен такт складається з двох простих тактів з неоднаковими розмірами - 6/8 + 3/4. Такі змінні метри дуже характерні для українських народних пісень. Досить часто зустрічаються вони і в колядках. Таким чином, даний хор ближче

попереднього до українського фольклору не тільки завдяки вмісту словесного тексту, а й завдяки використанню відповідних музичних засобів. Важливо відзначити також, що протягом усього твору жодного разу не з'являються випадкові знаки, які відігравали важливу роль в хорі «Дякуйте Господу ...». Використання діатоніки також свідчить про те, що композитор орієнтується на найдавніші жанри українського фольклору.

Однак і в цьому творі можна виявити вплив позаєвропейської музичної культури - але вже не афро-американської, як в попередньому творі, а *латино-американської*. Жорсткі співзвуччя з використанням секунд і кварт - характерні для латиноамериканської музики, в якій часто використовуються квартакорди. Також композитор використовує змінний метр ( $6/8 + 3/4$ ), який властивий для латиноамериканських танців (в Європі він став популярним після виходу на екрани фільму по мюзиклу Леонарда Бернстайна «Вестсайдська історія», де в такому ритмі звучить знаменита румба «Америка!»).

Таким чином, можна стверджувати, що в розглянутих хорах Володимира Хлисти здійснюється синтез музичних засобів, використовуваних як європейською (зокрема, українською), так і позаєвропейською культурами. У тих рамках, в яких це допустимо в церковному співі, Володимир Хлисти віддає данину одному з найпопулярніших напрямків сучасної музики - World Music. Саме для цієї течії характерний такий сплав музичних засобів, використовуваних різними етнічними культурами.

## Список літератури:

1. Этническая музыка. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Этническая\\_музыка](https://ru.wikipedia.org/wiki/Этническая_музыка)

*Руденко Н. І.*

### **ПОСТАТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ОПЕРІ-ОРАТОРІЇ В. ГУБАРЕНКА «ЗГАДАЙТЕ, БРАТІЯ МОЯ»**

Опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка написана за творами Тараса Шевченка, доля та поезія якого нині отримують нове розуміння. Славетний Кобзар, здавна шанований як борець проти суспільного гніту та людської кривди, добре відомий нам як співець красі української природи та палкий борець з існуючим ладом життя. Але фігура Шевченка значно ширша за таке розуміння. Не лише тимчасове, історично-коротке буття хвилювало автора. Глибокий песимізм його уявлень про життя базувався на пошуках коріння світового зла та кривди, на розумінні світових процесів, як безкінечної низки трагічних подій. Але особливістю поезики Т. Шевченка є також і пошуки справедливості, мрії про новий налагоджений світ, мрії наївної, по-дитячому чистої. Тому суперечним стає і відношення поета до Бога, часте звертання до якого змішується зі зневірою та наріканнями.

Складність поезії Шевченка, позачасовий характер деяких його творів і спонукали авторів опери-ораторії «Згадайте, братія моя» (лібрето створене М. Черкашиною) до принципово іншого художнього рішення. І це дуже показово, якщо згадати, що поезія Шевченка завжди не була обділена увагою композиторів, починаючи

з Лисенка. Але традиційно, вибирались окремі твори, оброблялись для хору чи солістів і демонстрували лише окремі, певні образні чи тематичні сфери.

На думку О. Батовської, новаторство в опері-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка виявляється у бажанні створити цілісну, узагальнену картину людського життя та трагізму існування [1]. Звичайно, що засоби ораторії, з її об'єктивністю, масштабністю, громадською направленістю та пафосом, показом високих ідей та монументальністю конструкції цілком природно відповідають такому бажанню.

Своєрідність літературної основи твору полягає у поєднанні цілої низки шевченківських образів, використанні поетичних та прозаїчних текстів різних періодів творчості. У центрі лібрето опери-ораторії – поема раннього періоду «Гайдамаки», яка доповнюється уривками з поеми «І мертвим, і живим, і ненарожденим...», з циклу «В казематі», віршем «Молитва», перекладами псалмів Давида та прозаїчними коментаріями до «Гайдамаків». Як бачимо, текстова сторона твору складається з різноманітних джерел, контраст між якими створюється не лише на змістовному рівні, а і на родовому, що виявляється у поєднанні епічного (роздуми, оповідь) та драматичного (розгорнення трагічних подій) типів висловлювання. Складність та синтетичність тексту вимагала і особливого драматургічного рішення, яке б дало можливість поєднання та широкого узагальнення контрастних складових.

Рішення, яке обирає автор, самобутне, дещо парадоксальне та майже не має аналогій у сучасній музиці. У пошуках художніх

орієнтирів композитор звертається до жанру античної трагедії і конструює твір на головних її засадах. Новаторство опери-ораторії В. Губаренка полягає у використанні принципів побудови античної трагедії в поєднанні з поезією українського поета XIX століття.

Звертаючись до провідного жанру античного театру, композитор повністю зберігає його структурні властивості, тобто головні частини - Пролог, Парод, Епісодій, Стасим, Ексо́д. Перебіг дій драми класичної античної трагедії відбувався завдяки чергуванню епісодіїв та стасимів, тобто драматичної та епічної частин. Аналогічна структура опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» що складається з прологу, пароду, чергування 4-х епісодіїв, 3-х стасимів та ексо́ду.

При аналізі опери-ораторії риси спорідненості з художнім орієнтиром виявляються і на глибинному рівні, тому, що сприйняття дійсності автором «Кобзаря» у багатьох аспектах співпадає з античною проблематикою. Давньогрецьких драматургів хвилювало питання співіснування у людському бутті фатальності, року та власної свободи: вільна людина у своїх вчинках та рішеннях, чи вона лише знаряддя у руках вищих сил? Чи може герой власними зусиллями вплинути на перебіг подій?

Аналогічна і концепція твору В. Губаренка, в якому дія постає як ряд кривавих подій, які люди не можуть ні зупинити, ні змінити. Одна смерть тягне за собою іншу і ця низка ніколи не перерветься. Вихід із цього кривавого кола лише у зберіганні божественних заповідей (тому у творі Поет постає як голос совісті, використовуються тексти псалмів у перекладі Т. Шевченка). Саме такого трагічного забарвлення набуває постать Поета у творі

В. Губаренка. Головний герой твору, поєднуючи у собі риси епічного та драматичного персонажу, співчуває героям, коментує дію, викликає в своїй уяві певні трагічні картини та образи. Весь твір подається через світосприйняття Поета, його очима.

Незвичність показаної у творі постаті Поета полягає також у її амбівалентності, бо Поет представлений і як народний співець – Кобзар, змальовуючи події та оспівуючи трагічні сторінки історії, і як передвісник – Пророк, що підіймається над фактами, подіями, скорботами у своїх філософських промовах. Тому постать другого головного героя твору – Кобзаря, це фактично одна з іпостасей Поета.

Отже, опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка інспірована тенденцією до поглибленого занурення у визначні пласти національної культури й сприйняттям віршів Кобзаря як важливого сакрального джерела в розвитку національної музичної мови, в якому розвиваються усталені й формуються нові грані творчих модусів сучасної музичної культури.

#### **Список літератури:**

1. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренко (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Олена Миколаївна Батовська. – Одеса. – 2005. – 211 с.

*Рябуха Т. М.*

### **УКРАЇНСЬКИЙ СОЛОСПІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПІСНІ**

Головним стилістичним «розпізнавальним знаком» українського «солоспіву» Б. Фільц справедливо вважає ладо-гармонію і фактурну

колористику, що йдуть від втілення інтонаційних закономірностей української народної пісні. Автор зазначає, зокрема, що «... в сучасній практиці професійної музичної творчості виникли нові форми ладо-гармонійного, фактурного і колористичного оформлення народних, авторських або стилізованих інтонацій» [3, с. 4].

Дана думка Б. Фільц цілком може бути поширена на будь-які різновиди у вокальній ліриці, як академічні, так і не академічні. Для естрадної пісні, яка завжди претендує на національну ґрунтовність (остання забезпечує їй не тільки популярність у «своїй» аудиторії, а й сприяє виникненню інтересу до неї за межами певного національного регіону), характерна, а певною мірою, редукована (спрощена, стандартизована) робота композиторів і виконавців (часто в одній особі) над гармонійними і фактурно-колористичними засобами. Серед них можуть бути як національно-ґрунтовні, так і власне авторські, й стилізовані під інші жанрові зразки.

Оскільки пісня («солоспів») у варіанті виконання одним співаком з різним інструментальним супроводом завжди в основі має мелодику, то гармонійні рішення і ладові фарби завжди відображаються в області мелосу, в наборі тих інтонацій, якими оперує даний стиль «солоспіву», професійного академічного або естрадно-розважального. І в тому і в іншому випадках ладо-гармонійна специфіка йде від синтезу національного та інонаціонального.

Відразу зазначимо, що відбір подібних послівок у сольо-пісенній творчості різних пластів – фольклорі, академічній музиці і музиці побуту – має різні цілі й пов'язаний із різними художніми

завданнями. Ладові інтонації фольклору для пісенної творчості «нефольклорного» типу стають базовими і виступають у ролі своєрідних інтонаційних парадигм, про які йдеться в дисертації К. Рікман [2]. До інтонацій-парадигм автор відносить найбільш прості й стійкі ладо інтонаційні утворення, які є звичними для слуху масової аудиторії й не потребують спеціального вслухування і розшифровки в процесі сприйняття [2, с. 8].

Типовість цих інтонацій дає можливість орієнтуватися на генетичну пам'ять реципієнтів, оскільки коріння подібних оборотів зберігаються саме в ній (діти співають свої лічилки і примовки на мотив «трихорду в кварти» чисто інтуїтивно, орієнтуючись виключно на підсвідомість свого етнослуху). Якщо в академічних зразках «солоспіву» подібні інтонації вуалюються, то в естрадно-масовому варіанті «солоспів» майже завжди буде містити інтонаційні парадигми у «цитатному» вигляді.

У цілому, шлях до «естрадізації» пісенно-романсового жанру сольного типу, що позначається запропонованим Б. Фільц терміном «солоспів», йшов через: а) освоєння ґрунтовних ладоінтонацій парадигмального типу в професійній та побутовій сферах пісенної лірики; б) через формування стилізованих видів пісенних структур, що поєднують як «своє» фольклорне, так і «чуже» запозичене; в) через підключення невлавливих академічним «солоспівам» способів і умов виконання з особливого роду концертних майданчиків, і так само у вигляді звукозаписів.

Композитори національних шкіл, зокрема слов'янських, до середини і наприкінці XIX століття, а так само в перші десятиліття

XX століття, заклали міцний фундамент жанрово-стильової системи пісенно-романсової лірики з перспективами її подальших можливих модифікацій і метаморфоз, обумовлених соціокультурними факторами. Модифікація жанрово-стильової системи може відбуватися за двома аспектами творчого процесу, що й відображено: по-перше, в еволюції жанрових форм; по-друге суспільно-соціальних функцій пісні-романсу як знакового явища в історії національних музичних культур.

Саме акцентом на виконавстві, з витікаючими звідси інтонаційними наслідками, у вигляді варіантного тиражування (аранжування, текстові версії, обробки, інші форми інтерпретації пісенного інваріанту) естрадно-лірична лінія в пісенній творчості відрізняється від власне академічної. До цього слід додати і вже згадувані можливості естрадної адаптації-обробки як академічних «солоспівів», так і «першо-пластових» або «третьо-пластових» зразків, що повсюдно спостерігається в сучасній поп-естраді. Гармонія естрадних «солоспівів» найчастіше виявляється типізованою, схематичною і «кочує» з однієї пісні в іншу з невеликими авторськими виконавськими новаціями-знахідками у вигляді оригінального комбінування мелодійних по співок і ритмів.

#### Список літератури:

1. Булат Т. П. Український романс / Т. П. Булат. — Київ : Наук. думка, 1979. — 320 с.
2. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / К. Г. Рікман ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2003. — 17 с.

*Савченко Я.О.*

**«КИЕВСКАЯ ЛИТУРГИЯ» Р. ТВАРДОВСКОГО:  
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, СПЕЦИФИКА  
КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Путь литургии от М. Березовского, А. Веделя, М. Вербицкого, Н. Леонтовича, К. Стеценко, Я. Яциневича до Л. Дычко, Е. Станковича, В. Кикты и других современных композиторов — это путь становления, формирования музыкальной композиции, организации авторского литургического цикла, начиная с относительно неполных последований и заканчивая образцами музыкально-богослужебной композиции, охватывающими практически всю гимнологию и диалогический спектр службы (ектении, малые песнопения, перемежающиеся с возгласами священнослужителей). Однако независимо от количества музыкальных номеров авторского литургического цикла, охвата композитором всего чинопоследования, одним из ведущих формообразующих факторов настоящего жанра является цикличность, обеспечивающая, по мысли В. Протопопова [1], художественную ценность сочинения.

Одним из направлений развития хорового искусства второй половины XX века является возрождение жанров *musica sacra*, получившее название *musica sacra nova*. Особенностью *musica sacra nova* является сообщение представляющим ее жанрам высокой роли авторской интерпретационной составляющей, под воздействием

которой канонические традиции, получая значительное обновление, тем не менее, сохраняют свое первоначальное значение. Из многообразия сочинений, представляющих *musica sacra nova* в польской хоровой культуре, для исследования избрана «Киевская литургия» Р. Твардовского, представляющая православную составляющую *musica sacra nova* в польской хоровой культуре. Если жанры мессы, *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Litanie* деве Марии являются фундаментальными, основополагающими в польской хоровой музыке, то «Киевская литургия» Р. Твардовского предстает в ее составе, скорее как исключение.

Твардовский (1930, г. Вильно) – польский композитор, который в своем творчестве большое внимание уделяет духовной музыке, обращаясь к тысячелетнему наследию Православной Церкви – ее каноническим богослужебным текстам.

«Киевская литургия» Р. Твардовского – масштабное сочинение, написанное для украинской православной церкви. Почему польский композитор обратился к созданию духовного сочинения для украинской церкви? Являясь с 1983 г. постоянным главой жюри Фестиваля церковной музыки в городе Хайнувка, он познакомился с художественным руководителем камерного хора «Киев» Н. Гобдычем. Из интервью Р. Твардовского известно, что по окончании фестиваля 2005 г. Н. Гобдыч, который был членом жюри, попросил композитора написать для хора «Киев» Литургию [2]. Р. Твардовский вспоминал, что на его решение повлияли два фактора: обещание Н. Гобдыча опубликовать партитуру и записать с хором новое сочинение, и украинская хоровая музыка, в частности Литургия

Л. Дычко, почитателем творчества которой он стал. И несмотря на то, что, по его мнению, православная Литургия – это несколько месс, Р. Твардовский в 2006 году пишет Литургию Иоанна Златоуста «Киевскую» и посвящает ее камерному хору «Киев», который и осуществил премьерное исполнение сочинения в Национальной филармонии Украины в 2008 г.

Литургия «Киевская» – масштабное произведение, состоящее из 19-ти номеров. Логика композиторской интерпретации вербального текста-sacra позволяет установить в Литургии черты циклической организации. Ее специфика заключается в том, что наряду с трактовкой целого как литургического цикла, в нем возникают четыре малых литургических цикла, грани между которыми проходят там, где вводятся ектении. Независимо от нумерации, каждый из малых литургических циклов содержит по пять разделов. Подобная числовая символика позволяет усмотреть здесь отображение такой христианской идеи, как «пять ран Христовых». Что же касается количества малых циклов, то их число соответствует символу креста.

О том, что композитор ориентировался на церковную модель и предполагал возможность исполнения своего произведения в храме во время церковной службы, красноречиво свидетельствует тот факт, что в качестве исполнителя сольной партии введен не абстрактный солист (solo Тенора, Баса), а Диакони Священник, исполняющий речитативы.

Основой концепции «Киевской Литургии» Р. Твардовского является единение человечества в стремлении к Богу. Композитор исходит из характера, из стилистики, свойственной Литургии с ее

приверженностью к диатонике, воссозданию в хоровом звучании колокольности.

Сущностью композиторской интерпретации духовных текстов в сочинении Р. Твардовского является как полное воспроизведение канона так и фрагментарное, при этом в обоих случаях композитор достигает целого охвата вербально-текстового первоисточника. Р. Твардовский огромное внимание уделяет выделению ключевых слов: «Слава Отцю і Сину» (№ 3), «і Животворящей Тройці» (№ 10), «Вірую» (№ 11).

Для Р. Твардовского характерны черты стадиальности, крещендирующей формы, наличие кульминации ближе к окончанию каждого номера Литургии, и даже генеральная кульминация всего цикла также расположена в конце последнего номера «Многая літа», представляя собой «размыкание в вечность». Синтез индивидуального авторского стиля Р. Твардовского и традиций украинской духовной музыки позволили композитору создать величественное сочинение, в котором наблюдается соединение полифонических принципов, обращение к разным формам многоголосия, интонациям григорианского хорала и знаменного распева.

«Киевская Литургия» Р. Твардовского – пример экуменизма в искусстве, представляющий собой весомый вклад в мировую православную музыкальную культуру как продолжение ее многолетнего развития.

### Список літератури:

1. Писарська І. «Ромуальд Твардовський: Київ – один із найсерйозніших центрів хорового мистецтва в світі». /І. Писарська. – «Хрещатик», 2008. Інтернет-ресурс <http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/2008/06/26/16971.html>
2. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности / В. Протопопов. – М. : Композитор, 1990. – 200 с.

*Сухомлінова Т. П.*

### **ХОРОВА ОБРОБКА В ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: АРХЕТИПИ, СИМВОЛІКА, КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Твори Г. Гаврилець, написані на основі авторського переусвідомлення українського фольклору, представляють третій напрямок її хорового доробку. Звертаючись до першоджерела композитор торкається глибинних основ української культурної ментальності – архетипів. Як відомо, архетип (за К. Г. Юнгом) це прообраз, первісна модель, що міститься у колективному несвідомому [2]. Це національний, культурний феномен, історична та соціальна пам'ять, досвід народу. Всі ці якості архетипу складаються в єдине поняття – національно-культурний менталітет. М. Міщенко у своєму дослідженні перелічує наступні українські національні архетипи: «дім», «поле», «Матір», «світло», «храм», «час» [1]. З архетипу виростає поняття символ – це архетипне уявлення, яке є своєрідним національним кодом. На прикладі хорових обробок Г. Гаврилець розглянуто втілення українських архетипів, символів у композиторській інтерпретації.

Звертаючись до фольклорних першоджерел, Г. Гаврилець використовує майже всі фольклорні жанри. Композитор охоплює своєю увагою повне коло календарно-обрядових пісень, а також ліричні, побутові, історичні пісні. Більшість з них представлено у музично-сценічному дійстві «*Золотий камінь посіємо*» (1997).

Особливістю хорових обробок Г. Гаврилець є поєднання в єдине ціле архетипів, символіки та композиторської інтерпретації. Так *архетип «дому»* – це прообраз Батьківщини, рідної землі, який узагальнює фольклорний напрям в цілому і має посилене емоційне начало. У старовинних язичницьких віруваннях зв'язок із землею був дуже тісним, тому звернення до природи є традиційним в українському фольклорі. Прикладом втілення *архетипу «дому»* є диптих «Весняні забави» («Зайчику, зайчику» та «Ой, на горі льон»), «Русальна» та жнивна («Орел поле поорав»). Цикл веснянок розташований на початку 2 частини, адже саме веснянка пов'язана з дитячою традицією виконання, що сприяє розкриттю символіки народження світу.

Характерною композиторською рисою є використання репризності, як вербальної, так і музичної, що є втіленням символіки кола. Так текстову репризу композитор використовує в обробці «Зайчику», а музичну в циклі «Весняні забави», де наприкінці обробки «Ой на горі льон» використовує музичний матеріал «Зайчику». Серед ознак композиторського письма – вибір форми варіацій, де поступове нашарування голосів призводить до чотириголосного канону, що імітує веселу, голосну дитячу гру.

*Архетип «дому»* уособлює пошук свого місця у світі. Для творчої постаті Г. Гаврилець – це пошук своєї митецької особистості. Крізь композиторську інтерпретацію визначається місце митця у національному вимірі. Крім цього *архетип «дому»* має інше значення – руїни, зраненої землі в складних історичних умовах. Такий контекст пов’язує його з *архетипом «поля»*, який зумовлений війнами історичними та духовними втратами. Цей архетип композитор втілює в хорових картинах «Пісні волі» (2016), що базуються на такому фольклорному пласті як історичні пісні.

*Архетипи «дому»* та *«поля»* мають зв’язок з *архетипом «Матері»*. Головним є символ землі, що відповідає календарно-обрядовому циклу. Це символ створення світу та зародження життя. Крім язичницької складової, цей *архетип* вміщує й християнську – образ Богородиці. Цей *архетип* з його символікою яскраво представлений у двох обробках Г. Гаврилець – «Веснянка», що представляє язичницьку традицію та «Нова радість стала» з 4 частини дійства – обробка щедрівки як приклад християнської традиції. Кожна з них втілює символ зародження нового життя.

Про належність обробки до християнського періоду української історії свідчить використання композитором на початку та кінці обробки дзвону, що створює коло. Композитор використовує християнську символіку – число три, як символ Трійці. Вибір композитором чоловічого складу виконавців пов’язаний з традицією малої Батьківщини Г. Гаврилець (Галичина), де колядки виконувались суто чоловіками. Це приклад втілення *архетипу «дому»*. Обробка є творчим мікстом, де гармонічно поєднуються

фольклорне першоджерело, професійні (вітчизняні та загальноєвропейські) традиції та творчо-індивідуальний метод композиторського письма.

*Архетип «Матері»* найбільше втілюється в обробці канту «Мати милосерда» (5 частина дійства). Поєднання чоловічого тембру з жіночим голосом підкреслює значимість материнського образу Богородиці в обробці. За мету композитор має максимальне збереження стилістики жанру кант. Композиторське рішення полягає у використанні тембрової колористики, принципу концертності, репризності, як текстової, так і музично-образної.

Інакше *архетип «Матері»* втілюється у «Плачі-колисковій» (4 частина дійства), де соло сопрано є втіленням з одного боку образу матері, яка співає колискові, а з іншого – образ матері-землі, яка надає одвічний спокій своїм дітям-воїнам. Це приклад використання двох архетипів – «поля» та «Матері».

Вагомим і невід'ємним для національної ментальності є *архетип «світла»*, та *архетип «храму»*, які втілюють сакральний вимір українського буття, синтезуючи як язичницькі, так й християнські вірування. Так «*Купалочка*» з 3 частини дійства є втіленням язичницького періоду слов'ян, оскільки купальські вогні вважались жертвними та очищувальними. Унікальним є композиторське рішення обробки, яка написана для соло голосу у супроводі тріо дерев'яних духових. Інструментальний ансамбль має риси хорового виконавства, що надає йому назву «інструментальний хор».

*Архетип «часу»* – символізує зв'язок поколінь, це каркас і прообраз єднання нації. Як і *архетип «дому»* він є узагальнюючим,

тому знаходить своє втілення у кожному фольклорному першоджерелі. В хоровій творчості Г. Гаврилець архетип «часу» проявляється як зв'язок українського фольклору, досягнень минулих поколінь митців з її композиторською інтерпретацією, це пошук митця свого місця у національному вимірі.

Розглядаючи архетипи з точки зору їх взаємозв'язку кожен перекликається між собою, а архетипи «дому» і «часу» виконують роль «арки», де головне – єдність часу, поколінь, традицій, духовних цінностей. Таким чином, українські національні архетипи в хорових обробках Ганни Гаврилець складаються в цикл.

При розгляданні хорових обробок виявилися основні прийоми композиторського письма Г. Гаврилець, де перший – використання форми мелодія-остінато, другий – хорове *crescendo*, третій – репризність (як принцип кола).

#### Список літератури:

1. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипичного аналізу) / М. М. Міщенко // Філософія. Філософські перипетії: зб. наук. праць / Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. – № 1130; [ред. О. В. Голубенко]. Вип. 51. Харків, 2014. – с. 90-94.
2. <https://www.amazon.de/Archetypen...Jung/dp/3423348046>

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бабенко Олександра Сергіївна** — здобувач кафедри теорії музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

**Батовська Олена Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Бслік-Золотарьова Наталія Андріївна** — кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри хорового диригування, головний хормейстер оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Болгар Віталій Вікторович** — магістрант кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

**Василенко Лілія Юр'євна** — викладач відділу «Хорове диригування» Криворізького обласного музичного коледжу.

**Вербицька Ірина Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Гао Чліін** — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Дніпровська Наталія Георгіївна** — старший викладач кафедри вокально-педагогічної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії.

**Донцова-Нушенко Христина Юр'євна** — викладач кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, аспірант ХДАК.

**Жданов Максим Миколайович** — викладач кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури.

**Заверуха Олена Леонідівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту Мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка.

**Іванова Юлія Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури.

**Каменєва Анна Сергіївна** — викладач кафедри хорового диригування, аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Ключинська Наталія Василівна** — аспірантка Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Козик Дар'я Сергіївна** — магістрантка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Комарова Наталія Андріївна** — директор Черкаської дитячої школи мистецтв, викладач вокалу.

**Лаціонова Анастасія Олександрівна** — викладач Бахмутського коледжу мистецтв імені Івана Карабиця.

**Ліу Сянлін** — магістрантка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Мартинюк Анатолій Кирилович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди».

**Мартинюк Тетяна Володимирівна** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди».

**Михайлець Вікторія Вікторівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Михайлова Наталія Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедр хорового диригування та сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

**Перепелиця Ельнара Рахімівна** — магістрантка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Римарчук Геннадій Миколайович** — магістрант Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Руденко Назарій Іванович** — магістрант Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**Рябуха Тамара Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури.

**Савельєва Ганна Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, голова предметно-циклової комісії «Хорове диригування» Харківського музичного коледжу імені Б.М. Лятошинського.

**Савченко Яна Олегівна** — керівник гуртка хору «Скворушка» КЗ «Харківський обласний палац дитячої та юнацької творчості»

**Смирнова Тетяна Анатоліївна** — доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики мистецької освіти і диригентсько-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

*Сухомлінова Тетяна Петрівна* — кандидат мистецтвознавства, викладач ПЦК «Хорове диригування» Харківського музичного коледжу імені Б.М. Лятошинського.

*Флейчук Христина Орестівна* — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

*Прокопов Сергій Миколайович* — голова організаційного комітету II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», завідувач кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України, професор, художній керівник хору студентів.

## ЗМІСТ

### ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

<i>Смирнова Т. А.</i> Вища диригентсько-хорова освіта на шляху до інновацій .....	3
<i>Прокопов С. М.</i> Корифей хорової педагогіки: А. А. Мірошникова .....	8
<i>Мартинюк Т. В.</i> Наукова парадигма хорової школи професора Інеси Гулеско .....	12
<i>Бєлік-Золотарьова Н. А.</i> Образи-символи хорової драматургії опери О. Рудянського «Шлях Тараса» .....	16

### ВИДАТНІ ДІЯЧИ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ:

#### ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ, СПОГАДИ

<i>Мартинюк А. К.</i> Визначні діячі Харківської хорової школи в науковому осмисленні професора Інеси Гулеско .....	21
<i>Дніпровська Н. Г.</i> Педагогические принципы Э.М. Гритчиной .....	24

### ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Батовська О. М.</i> Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а capella .....	29
<i>Вербицька І. В.</i> Доктрина хорового співу 1324 року Римсько-Католицької Церкви .....	33
<i>Гао Чілін</i> Специфика исполнительской интерпретации хоровой оперы а capella/ на примере «Ятранских игр» И. Шамо/ .....	35
<i>Заверуха О. Л.</i> Інтерпретація поняття «хорове письмо» в професійному середовищі .....	39
<i>Ключинська Н. В.</i> Сучасна практика історично-інформованого виконавства та українська хорова музика бароко .....	43
<i>Ліу Сянлін</i> Специфика хоровой музыки Китая: композиция и интерпретация .....	47

<i>Михайлець В. В.</i> Вокально-хорова техніка в умовах сучасного хорového мистецтва .....	50
<i>Михайлова Н. М.</i> Хормейстер драматичного театру: до питання професійних компетенцій .....	53
<i>Савельєва Г. В.</i> Виконавські проєкції хорової музики Е. Вітакера .....	57
<i>Флейчук Х. О.</i> Сакральна традиція у хоровій творчості сучасних львівських композиторів: виконавсько-інтерпретаційний аспект .....	62

## ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Бабенко О. С.</i> Опера Валентина Бібіка «Біг» як віддзеркалення провідних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва України останньої третини ХХ століття .....	67
<i>Болгар В. В.</i> Композиційно-драматургічні доміанти хорового циклу І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» .....	71
<i>Василенко Л. Ю.</i> Втілення симфонізму в хорovому творі І. Воробкевича «Огні горять» .....	75
<i>Донцова-Пушенко Х. Ю.</i> Григорій Сковорода в сучасному хорovому мистецтві .....	78
<i>Жданов М. М.</i> Напрями розвитку хорovої кантати у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. ....	82
<i>Іванова Ю. М.</i> Композиторська інтерпретація Псалму 138 «Камо поїду от лица твоего» у творчості Вік. Каліннікова, М. Лисенка і Веденецького .....	85-88
<i>Каменєва А. С.</i> Воплощение жанрово-стилевых знаків церковної традиції в «Литургических славословиях» М. Шука .....	89
<i>Козик Д. С.</i> Сильові засади творчості Ф. Мартена та їх втілення в «Месі для подвійного хору» .....	92
<i>Комарова Н. А.</i> Деякі аспекти викладання вокалу у мистецьких школах .....	96
<i>Лащюнова А. О.</i> Мотивація як фактор творчої реалізації вокального ансамблю «CREDO» .....	100

<b>Перепелиця Е. Р.</b> Колективний персонаж в опері «Фауст» Ш. Гуно: досвід типології .....	102
<b>Римарчук Г. М.</b> World Music у хоровій музиці а cappella В Хлиста .....	107
<b>Руденко Н. І.</b> Постать Тараса Шевченка в опері-ораторії В. Губаренка «Згадайте, братія моя» .....	110
<b>Рябуха Т. М.</b> Український солоспів у контексті сучасного музичного мистецтва .....	113
<b>Савченко Я.О.</b> «Киевская литургия» Р. Твардовского: история создания, специфика композиторской интерпретации .....	117
<b>Сухомлінова Т. П.</b> Хорова обробка в творчості Ганни Гаврилець: архетипи, символіка, композиторська інтерпретація .....	121
<b>Відомості про авторів</b> .....	126

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ**

**Наукове видання**

Відповідальність за редагування та достовірність інформації несе автор роботи

**Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики**

Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції  
(25 жовтня 2018 року)

Відповідальний за випуск:	А.М. Жданько
Редактори-упорядники:	Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська
Технічні редактори	Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська
Комп'ютерна верстка	О.М. Батовська

ТОВ «Планета-Прінт» 61002, м. Харків, вул. Багалія, 16  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:  
серія ДК № 4568 від 17.06.2013 р.



Підп. до друку 22.10.2018 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 5,58 Наклад 100 прим. Зам. № 22/102018

Друк ФОП Заночкин Д. Л.,  
м. Харків, вул. Плеханівська, 16  
(057) 757-93-82 •

