

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС»
КАФЕДРА ХОРОВОГО
ТА ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ
СТУДЕНТСЬКЕ НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО**

**МАТЕРІАЛИ ІХ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА:
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ
ІХ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
30 – 31 жовтня 2025 року**

**CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
IX INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
30 – 31 October 2025**

ХАРКІВ—2025 - KHARKIV

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА ХОРОВОГО
ТА ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ**

**ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА:
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ**

**МАТЕРІАЛИ ІХ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

30 – 31 жовтня 2025 року

**MINISTRY OF CULTURE AND
STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
KHARKIV I.P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
“ART ALLIANCE” CHARITABLE FOUNDATION
DEPARTMENT OF CHORAL
AND OPERA AND SYMPHONY CONDUCTING
STUDENT SCIENTIFIC SOCIETY**

**CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE**

**IX INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
30 – 31 October 2025**

KHARKIV – 2025

УДК 78.03.0712.087.68
Д 47

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(протокол №5 від 19.12 2025 р.)

Редакційна колегія:

Наталія Говорухіна — ректорка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, академікиня Національної академії наук вищої освіти України, заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка

Ірина Сухленко — перша проректорка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидатка мистецтвознавства, професорка

Маріанна Чернявська — проректорка з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидатка мистецтвознавства, професорка

Наталія Белік-Золотарьова — завідувачка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, заслужена діячка мистецтв України, академікиня Національної академії наук вищої освіти України, кандидатка мистецтвознавства, професорка, художня керівниця студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Олена Батовська — докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Юлія Іванова — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Диригентська освіта: синтез теорії та практики: матер. ІХ Міжнародної наук-практ. конф., 30 – 31 жовтня 2025 р./ під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А., проф. Батовської О. М., доц. Іванової Ю.М. – Харків, 2025. 186 с.

ISBN

Збірник містить матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентська освіта: синтез теорії та практики», яка проводилась 30 – 31 жовтня 2025 року кафедрою хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. До збірника увійшли наукові доповіді широкого кола питань з академічного хорового та оперно-симфонічного мистецтва.

УДК 78.03.0712.087.68

ISBN 978-617-8113-85-8

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОГО
ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Батовська О.</i> В'ячеслав Палкін: партитура Життєтворчості (до 90 річчя від дня народження)	8
<i>Белік-Золотарьова Н.</i> Диригентський конкурс імені Анатолія Калабухіна: стратегія, концепція, місія	12
<i>Бенч О.</i> Усна і писемна традиція в українському хоровому співі: до питання синтезу	16
<i>Василенко Л.</i> Корифеї криворізької хорової школи	20
<i>Вербицька І.</i> Деякі аспекти професійної діяльності головного диригента Харківського академічного театру музичної комедії Ярослава Сорочука	23
<i>Флейчук Х.</i> Отець Михайло Вербицький – Олександр Кошиць: Ювілейні рефлексії (до 210-ліття від народження о. М.Вербицького та 150-ліття від народження О. Кошиця)	29
<i>Шнак Г.</i> Особливості виконавської інтерпретації хорових творів сучасних одеських композиторів (на прикладі діяльності одеської хорової школи)	34

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Buettner J., Christian A. Johnson</i> Choral singing and the sovereign singer: modes and models of freedom in choral music	39
<i>Герасимчук Т.</i> Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії в історичній ретроспективі	45
<i>Добрецова Т.</i> Фольклор як джерело сучасної хорової мови: творчі паралелі Олександра Яковчука, Ганни Гаврилець та Віктора Степура	48
<i>Іванова Ю.</i> «Чи є кращі між квітками» І. Алексійчук в аспекті виконавської інтерпретації	52
<i>Корчак В.</i> Жанрово-стильові особливості хорових творів аранжувальника та композитора Рубена Толмачова	55
<i>Мартинівська О.</i> Специфіка дитячої вокально-хорової творчості на сучасному етапі	61
<i>Мигаль С.</i> «Ukrainian War Requiem»: міжконфесійний діалог твору Бенедикта Шихана	67
<i>Перцева Г.</i> Традиції церковного співу у сучасній хоровій музиці (на прикладі спадщини Мікоса Теодоракіса)	73
<i>Ороновська Л., Ороновський А.</i> Хорове виконавство на Факультеті мистецтв ТНПУ ім. Володимира Гнатюка як основна форма репрезентації спеціальності А4 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)	76
<i>Чумак О.</i> Хоровий компонент у системі інтонаційної драматургії опери Дж.Пуччіні «Турандот»	81

Яструб О. Актуалізація богослужбової творчості композиторів української діаспори другої половини ХХ століття у хоровому виконавстві сьогодення84

СЕКЦІЯ 3

ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Walenciak T. Working with choirs and teaching choir conducting today – my personal views and practices	86
Дяченко Ю. Виклики сучасної оперно-симфонічної диригентської освіти	91
Михайлець В. Емоційний інтелект як ключовий фактор формування виконавської майстерності хормейстера	93
Сухомлінова Т. Нові підходи до викладання навчальної дисципліни «Аранжування» в закладах вищої мистецької освіти	96

СЕКЦІЯ 4

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Михайлова Н. Професійна діяльність хормейстера у драматичному та ляльковому театрах: специфіка, виклики та перспективи	100
Місько Г. Творча діяльність хорової капели «Галичина» на Тернопільщині: історичний аспект проблеми	104
Шамова Ю. Хорова культура Італії: історична спадщина та сучасні тенденції	108

СЕКЦІЯ 5

НАУКОВІ РОЗВІДКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

Білик А. Рубен Толмачов: три іпостасі хорового митця	111
Боско С. Світ Джона Раттера: гармонія звуку і сенсу	113
Ванюшева А. Псалом 22 Вікторії Польової: жанрово-стильові параметри та символічний зміст	117
Галь Е. Роль Кнута Ністедта у формуванні сучасної хорової традиції Норвегії	119
Гончарова Т. Requiem Джона Раттера у виконавському вимірі сучасного хорового мистецтва	123
Горобей В. Інтерпретація молитви Salve Regina у хоровій творчості Арво Пярта ..	126
Дяченко О. Інтерпретація купальських пісень у хоровій творчості сучасних українських композиторів	130
Колесник Х. Псалма «Покой благодать» Олександра Кошиця: виконавський аспект	133
Колодій І., Топорівська Я. Професійна реалізація Олега Смоляка як диригента Тернопільського краю	135
Коноров І. Підготовка до участі у виконавському конкурсі в умовах дистанційного навчання: досвід рефлексії	138
Корчинська Н. «Мистецтво диригування та філософія» — погляд на життя та творчість диригента Серджиу Челібідаке	141

<i>Лелюк М.</i> «П'ять хороших прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди: аспекти виконавської аналітики	145
<i>Маишталір С.</i> Напрями сучасного хорового вітчизняного виконавства (на прикладі Академічного камерного хору імені Д. Бортнянського)	149
<i>Мінджія Р.</i> Стильові особливості твору «Winter» Еріка Вітакера: сонористика, рага і сакральність	151
<i>Морський Ф.</i> Порівняльний аналіз перекладів українською мовою літургійних текстів у творчості вітчизняних композиторів (на прикладі Д. Бортнянського, О. Кошиця, Є. Станковича)	154
<i>Ободовська А.</i> Хорова творчість Антоніна Дворжака: національно-стильова ідентифікація в історико-культурному дискурсі	157
<i>Солонинка С., Ороновський А.</i> Духовна спадщина композиторів «золотої доби» як особливий компонент розвитку національної ідентичності сучасної молоді	160

СЕКЦІЯ 6

ДОСВІД РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

<i>Голенко О.</i> Методичні та психологічний складові діяльності концертмейстера в класі хорового диригування	165
<i>Колоней Г.</i> Робота концертмейстера над клавіром оркестрового твору в класі оперно-симфонічного диригування	167
<i>Присталова С.</i> Від фортепіанного дихання до диригентського жесту: інтерпретація романсів Віктора Косенка у вокальному класі	171
<i>Рукіна О.</i> Процес вивчення та виконавської інтерпретації «Коронаційної меси» В. А. Моцарта у класі диригування	174
<i>Саламатова Г.</i> Викладач і концертмейстер: творча взаємодія і перспективи розвитку (з досвіду роботи в класі професора Агнеси Мірошнікової)	176
<i>Фісун М.</i> Значення агогіки в розкритті ідейно- художнього змісту хорових творів а cappella	178
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	181

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОГО ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Олена Батовська

В'ЯЧЕСЛАВ ПАЛКІН: ПАРТИТУРА ЖИТТЄСТВОРЧОСТІ

6 вересня 2025 року видатному хоровому диригенту — **В'ячеславу Палкіну (1935–2008)** виповнилося б 90 років. Дана доповідь є вшануванням пам'яті видатного Майстра.

«В'ячеслав Палкін по праву належить до числа визначних представників української диригентсько-хорової школи — народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, лауреат міжнародних конкурсів, член-кореспондент АМУ, професор, завідувач кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського» (Батовська, 2023 : 19).

Творчий шлях В'ячеслава Палкіна розпочався у 1960-ті роки, в епоху відродження авторитету традиційного для України хорового співу *a cappella* та утвердження головних засад виконавсько-хорової майстерності. Під його орудою у 1980 році було створено Камерний хор Харківської філармонії. Висока професійна майстерність колективу і талант керівника яскраво розкрилися як у творах без супроводу (*a cappella*), так і у творах епохи Відродження, класиків зарубіжної та української музики, сучасних композиторів.

Хорова школа, яку пройшов В'ячеслав Сергійович, дозволила йому швидко сформувавши та надалі зміцнити власний виконавський стиль. Він завжди віддавав належне своїм педагогам: Міна Михайловичу Буряку (училище) та Олександрю Арсентійовичу Перунову (консерваторія). Великий Майстер писав, — «Вони навчали мене копіткої роботи, направленої на

досягнення еластичного, м'якого, прозорого і натхненного звуку» (Палкін, 2011: 29).

За влучними словами доктора мистецтвознавства А. Лащенко, — «Запрограмований атмосферою музичної стихії Слобожанщини (родинні успадкування, навчання в Луганському музучилищі, Харківській консерваторії), В. Палкін згодом стає уособленням багатопланового музиканта-діяча, визнаним класиком національної диригентсько хорової школи» (Лащенко, 2011: 144).

У професійному середовищі він був безумовним лідером, який свого часу підхопив естафету видатних майстрів хорової культури Харківщини: О. Перунова, О. Греченка.

У особі В. Палкіна органічно переплілися три невіддільні сутності, які визначали його діяльність:

Вчитель — від високої сутності слова, той, хто виховує і дає знання.

Хормейстер — Майстер хорової справи.

Діяч — керівник, здатний організувати, об'єднати і вести колектив вперед.

Понад 50 років В. Палкін працював у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, виховавши цілу плеяду висококваліфікованих хормейстерів, які стали професіоналами високого класу. Він «створив індивідуальну педагогічну школу, що має виняткову своєрідність і представляє велику цінність для музикантів-педагогів» (Батовська, 2023: 21).

Система підготовки ґрунтується на сплаві суворої дисципліни та справедливості, що відповідає методологічному кредо *Вчителя*: «*Вміти, а не тільки знати*».

Вимоги В. Палкіна до студентів були надзвичайно високими і включали:

- Уважне, дуже детальне вивчення партитури, що включало гру на фортепіано, спів хорових голосів та акордів).
- Обізнаність та розуміння стильових рис твору.

- Знаходження відповідних артикуляційних засобів вираження.
- Диригування як підсумок усієї роботи.

Головна педагогічна установка В. Палкіна полягала у прислів'ї: **«практика – це добре засвоєна теорія».**

В. Палкін підкреслював, що *хоровий клас є творчою лабораторією, у якій відшліфовуються диригентські навички, а професійні вміння перевіряються та закріплюються на практиці.*

Система підготовки хорових диригентів в ХНУМ імені І. П. Котляревського включала два основні аспекти:

- Практика в учбовому та професійному хорах.
- Практика в самодіяльних хорових колективах.

Усі види практики реалізовувалися різними формами роботи (Таблиця № 1).

Таблиця № 1

Форма роботи	Сутність	Призначення
Пасивна практика	Відвідування репетицій та концертів відомих диригентів, їх обов'язкове обговорення.	Пізнання «тайн репетиційної роботи», споглядання зразків виконавства.
Активна практика	Підготовка дипломної програми з хором студентів факультету.	Засвоєння професійних навиків та організаційних методів.

Окрім хору студентів, творчою лабораторією для всіх студентів Майстра протягом багатьох років слугував *Камерний хор Харківської обласної філармонії (нині Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії)*. Сам В. Палкін як керівник хору демонстрував найвищу ступінь філігранної обробки кожної деталі музики. Його жест був скупий,

точний, конкретний, що відображав лаконізм, ясність, надзвичайну виразність, волю та натхнення.

Активна участь учнів у його концертно-виконавській та репетиційній діяльності давала їм змогу на особистому досвіді пізнати всі проблеми керівника хору.

В. Палкін був педагогом сильної волі та строгого характеру, але його вимогливість ґрунтувалася на глибокому індивідуальному підході та бажанні передати учням свій великий досвід. *Філософія* В. Палкіна, як Вчителя, полягала у синкретичному поєднанні Любові, Поваги та Індивідуальному підході до своїх учнів. В одному з інтерв'ю на питання «Що Ви очікуєте від своїх учнів?», В. Палкін відповів: «Від своїх учнів я чекаю, щоб вони безмірно, до безтями, любили свою професію. Адже тільки любов плюс знання можуть привести до бажаного та очікуваного результату» (Поклонська, Тимошенко, & Мирошникова, 1998). Щодо секретів своєї педагогічної системи, великий Вчитель казав: «Навчити можна тільки того, хто хоче сам навчитися» (Поклонська, Тимошенко, & Мирошникова, 1998). Головним завданням для Майстра було розкриття і активний розвиток індивідуальних здібностей свого учня. В. Палкін зазначав, що «Це дуже важливо. Адже саме тоді в учня виникає віра і впевненість в собі, і, саме головне, — довіра до свого педагога як до духовного наставника. Це сприяє усвідомленню у учня своєї неповторності та індивідуальності, його успішному професійному формуванню як фахівця» (Поклонська, Тимошенко, & Мирошникова, 1998).

З любов'ю В. Палкін відносився не тільки до своїх студентів, але й до учасників хору. Зі сторони здавалося, що він суворий і строгий, але насправді, він їх любив і поважав.

Партитура життєтворчості В. Палкіна складалася з природного дару любити усе прекрасне, закоханості та віри у свою справу, неординарності людської натури, сили і волі, людяності та щиросердності у співтворчості зі своїми колегами та підлеглими, що поєднувалися з дисципліною думки і творчим горінням — все це і є *феноменом* великого Майстра. В. Палкін свято

зберігав свій творчий дар і невпинно виковував свій професіоналізм. Навколо нього виросла Школа — когорта нових поколінь, за майбутнє яких він ніс відповідальність.

Список використаних джерел:

- Батовська, О. (2023). Педагогічна діяльність В. С. Палкіна та традиції вітчизняної педагогіки. *Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч. Збірка матеріалів Всеукраїнської наук. конф., 5 грудня 2022 р.*, (сс. 19-23). Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. .
- Рожок, В. (2011). В'ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини ХХ ст. *В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва*. Харків: Бровін О.В.
- Лашенко, А. (2011). Еталони мистецького життєтворення. *В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва*. Харків: Бровін О. В.
- Поклонська, О., Тимошенко, О. & Мирошникова, Л. (1998). «Мій вчитель. Маестро». Творча майстерня «ЛіКа». Retrieved from <https://www.facebook.com/watch/?v=672281923765414>

Наталія Белік-Золотарьова

ДИРИГЕНТСЬКИЙ КОНКУРС ІМЕНІ АНАТОЛІЯ

КАЛАБУХІНА: СТРАТЕГІЯ, КОНЦЕПЦІЯ, МІСІЯ

Упродовж 2020–2025 років у мистецькому просторі України виникло декілька Всеукраїнських диригентських конкурсів, зокрема, конкурси хорових диригентів: імені Д. Загрецького (Одеса), імені М. Колесси (Львів), імені О. С. Тимошенка (Київ), імені Ю. Кулика (Харків). Водночас, мистецьких змагань диригентів оперно-симфонічної профілізації на сьогодні немає. виправити цю проблемну ситуацію має І Всеукраїнський конкурс диригентів, в якому передбачена участь як оперно-симфонічних, так і хорових диригентів. Цей конкурс започаткований кафедрою хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, якому за пропозиції авторки цієї публікації, надано ім'я Анатолія Калабухіна, що було підтримано мистецькою спільнотою і керівництвом нашого закладу вищої освіти.

Серед вітчизняних митців, які стали уособленням виконавської волі, символом професіоналізму одне з найпочесніших місць займає Анатолій

Калабухін (21.06.1930–30.06.2022) — народний артист України, професор, лауреат муніципальної премії ім. І. Слатіна та регіонального рейтингу «Харків'янин століття», почесний громадянин міста Харкова, що майже двадцять років очолював Харківське обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Постать Анатолія Калабухіна — це феномен українського диригентського мистецтва, що поєднав у собі масштаб виконавця, глибину мислення аналітика і мудрість наставника. Його ім'я вписане в історію кількох поколінь музикантів, адже він понад сім десятиліть стояв за диригентським пультом — керував симфонічним оркестром Харківської обласної філармонії (1968–1973 рр.); був головним диригентом Харківського академічного театру опери та балету імені М. Лисенка – нині національного (1973–1978 рр.; а з 1991 по 2009 рр. — працював в якості диригента-постановника); і понад сорок років, з 1979 року очолював оперну студію Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Для багатьох молодих музикантів він став не лише Вчителем, а й духовним орієнтиром, прикладом професійної відданості й людської шляхетності.

Підкреслюю непересічну особистість А. Калабухіна, адже музичну грамоту він почав опановувати лише в 15 років, а вже в 23, по закінченню Харківської консерваторії, здійснив свою першу оперну постановку — «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського! Загалом, ним здійснено понад 100 постановок опер і балетів, серед яких «Аїда» і «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Дідона і Еней» Г. Персела та «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва, «Утоплена» М. Лисенка та «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Фауст» Ш. Гуно і «Спартак» А. Хачатуряна... Наведу лише один факт, що свідчить про диригентську майстерність А. Калабухіна — 1997 року відбулися перші гастролі Харківської академічного театру опери та балету імені М. Лисенка до Франції, що стали тріумфом Маестро, адже по закінченню «Бориса Годунова» М. Мусоргського овація глядацької зали тривала 9 хвилин!

Анатолій Калабухін творчо співпрацював з видатними композиторами М. Кармінським, В. Бібіком, В. Губаренко, А. Хачатуряном, визначними майстрами сцени, зокрема, співаками: народними артистами Є. Червонюком і М. Манойло, В. Аркановою та І. Яценко, легендарним балетним дуєтом – С. Коливанова і Т. Попеску, з багатьма хоровими колективами, серед яких «ДУМКА» і «Трембіта», Харківський академічний камерний хор, за часів СРСР — з колективами під орудою О. Свешнікова і В. Чернушенка, створюючи незабутні інтерпретації, наприклад, «Іоанна Дамаскіна» С. Танєєва, *Requiem*'у Дж. Верді. Під його орудою хор та симфонічний оркестр оперної студії університету мистецтв здійснив перші виконання в Харкові *Magnificat* Й. С. Баха і *Te Deum* А. Брукнера (головний хормейстер Н. Белік-Золотарьова). Зазначу, що прекрасне знання вокалу, глибоке розуміння тонкощів ансамблевого виконавства, зокрема ритмічного і динамічного ансамблю між солістами, хором і оркестром, вимогливість і натхненність Маестро сприяли творчому єднанню музикантів під час репетицій і концертів.

Широта творчих спрямувань народного артиста України Анатолія Калабухіна вражала: він оволодів усіма жанрами музичного мистецтва — від опери, оперети й балету до симфонії, концерту, меси, кантати та ораторії. Ця універсальність митця знайшла яскраве відображення в ювілейному концерті з нагоди 90-річчя Маестро, що відбувся 7 листопада 2020 року на сцені Харківської обласної філармонії. А останній запланований виступ митця 24 лютого 2022 року, на жаль, не здійснився через початок війни...

Стратегія проведення диригентського конкурсу імені Анатолія Калабухіна (надалі Конкурс) передбачає декілька етапів: попередній, під час якого формується організаційний комітет, викристалізовується ідея та мета мистецького змагання, розробляються Положення Конкурсу, визначаються дата і формат його проведення, відбуваються переговори щодо складу журі і пошуку спонсорів. У Положенні висвітлюються концепція Конкурсу, його мета, визначається кількість турів, номінацій, обов'язкові твори для кожної з них. Положення оприлюднено в

соціальних мережах і надіслано до закладів вищої та передвищої мистецької освіти за півроку до дати проведення творчого змагання.

До *концепції* диригентського Конкурсу закладені такі принципи:

- *мистецький* — виявлення високого рівня диригентської техніки, художнього мислення та сценічної харизми;
- *педагогічний* — створення умов для професійного зростання, обміну досвідом, проведення майстер-класів і відкритих репетицій;
- *просвітницький* — популяризація диригентського мистецтва серед молодих музикантів.

Водночас, Конкурс має виконати важливу *місію спадкоємності між поколіннями*, адже Анатолій Калабухін був не лише визнаним диригентом-практиком, а й видатним педагогом, який виховав когорту оперних співаків і диригентів, серед яких — Г. Ципола, М. Коваль, В. Попов, О. Крамарева, М. Пастер, А. Позняк, І. Вербицька, В. Саверський та багато інших. І тому, природно, що підґрунтям *ідеї* Конкурсу є переконання Маестро, що **диригент — це, насамперед, мислитель і педагог**, який у процесі роботи з солістами, хором і оркестром сприяє створенню виконавської синергії. А. Калабухін є прикладом невтомного пошуку й самовдосконалення: до останніх днів він вивчав нові партитури, читав наукові праці, планував концерти й прем'єри. Його творчий метод поєднував фундаменталізм, емоційну відкритість і постійне прагнення до духовного зростання. Саме ці засади є підґрунтям Конкурсу, що є **актом продовження традиції**, засобом збереження живого зв'язку між минулим і майбутнім українського диригентського мистецтва. Конкурс поєднує *змагальний, освітній і мистецько-комунікаційний аспекти*, формуючи творчий діалог. Його *мета* спрямована на формування нової генерації диригентів, здатних мислити масштабно, відчувати художню відповідальність і творчо розвивати традиції українського диригентського мистецтва.

Наступний етап стратегії Конкурсу — власне проведення двотурового мистецького змагання *on-line* 20-21 квітня 2026 р. На першому турі

конкурсанти-хормейстери у всіх номінаціях записують відео програми з двох творів, один з яких обов'язково українського композитора: хор а cappella та фрагмент оркестрово-хорової композиції (опери, кантати, ораторії, меси та ін.). Оперно-симфонічні диригенти надають відеозапис програм, які містять частину симфонії композиторів епохи класицизму чи романтизму; оркестровий твір за вибором учасника. Обсяг та складність творів має відповідати запропонованим номінаціям. Другий тур для обох номінацій являє собою відеозапис репетиції конкурсанта з хором чи оркестром.

До складу журі запрошуються видатні представники вітчизняного диригентсько-хорового та оперно-симфонічного виконавства, керівники хорових колективів і симфонічних оркестрів, викладачі передвищої ланки та професори закладів вищої мистецької освіти.

Завершальним етапом є оприлюднення результатів Конкурсу в соціальних мережах.

Отже, диригентський Конкурс ґрунтується на творчій і педагогічній спадщині Маестро Калабухіна — визначного представника української диригентської школи, чия діяльність стала символом високої майстерності й невтомного служіння Мистецтву.

Ольга Бенч

УСНА І ПИСЕМНА ТРАДИЦІЯ

В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ: ДО ПИТАННЯ СИНТЕЗУ

У теорії й практиці хорового виконавства склався стереотип сприйняття українського хорового співу поза осмисленням його специфіки регіональних пісенних традицій як основи національної співочої культури. В результаті все хорове виконавство розглядається й оцінюється крізь критерії чужої форми співу, яка бере корені з Візантії. Український хоровий диригент і композитор О. Кошиць, осмислюючи витоки українського хорового співу писав, що християнський спів, привнесений греками в Україну разом із християнством, зустрів у давньому культурному українському співі «...добре вже

зорганізовану музичну силу, що мала свої певні художні форми й свою традицію...» (Кошиць, 1937: 78).

Феномен українського хорового співу витворився на теренах України ще в дохристиянську добу в обрядах річного кола зумовлено іманентним прагненням особистості до збереження соціального балансу та пошуку духовної співзвучності з навколишнім середовищем і Космосом.

Такий спів існував поза ідеологічними рамками і не був викликаний соціальними вимогами чи замовленням. Його головною метою було самопізнання, духовне зростання та самореалізація особистості. В обрядовому хоровому співі головна суть полягала в об'єднанні виконавців навколо єдиного духовного пориву, при цьому індивідуальність кожного співака залишалася вільною для самовираження. Такий підхід є найвищою формою упорядкування індивідуального та суспільного буття, де Хор функціонує як модель суспільства, в якій природно діють принципи гармонійної єдності та культуротворення. Ця висока організованість є результатом не зовнішнього зібрання людей, а їхньої внутрішньої готовності до гармонії та певної світоглядної орієнтації. У цій ідеальній площині, людина розкривалася як гармонійний індивід у громаді. На жаль, цей первісний, ладуючий принцип на сьогодні майже втрачений. Його відгомін, як релікт української традиції, був помітний у хорі під керівництвом Олександра Кошиця¹. У первісних хорах виконавці ставали *колом*, слідуючи руху Сонця, що засвідчують назви наших архаїчних танців-співів, які виконуються по колу: *хоровод, коломийка, кругляк, аркан*.

Обрядовий хоровий спів став фундаментом, на якому сформувалася українська церковна музика, прилучавши первинні обрядові елементи у практику календарних церковних відправ. О. Воропай писав: «... Разом із християнством Візантія принесла в Україну свою культуру, але саме свою

¹ Ось як зреагувала на цей соціо-культурний феномен закордонна преса: «Коли б в Україні всі справи йшли так, як спів у цьому хорі, тоді це була б перша держава на світі».

культуру, а не культуру взагалі. У нас вже була національна культура, і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної...» (Воропай, 1993: 5).

Фундаментом українського хорového співу була усна традиція. Цей усний спосіб передачі ґрунтувався на безпосередньому, «живому» трансляції первісного, цілісного знання. Це знання виникло з внутрішньої потреби людської психіки жити у відповідності до законів всесвітньої єдності. Наші пращури опановували це знання не шляхом механічного запам'ятовування безлічі усних творів, а через засвоєння усних формул, які становили теоретичний каркас цих текстів. Імпровізаційне використання формульної структури обрядових, магічних і космогонічних усних творів розкриває їхню глибинну сутність. У цьому єстві згармонізовані образно-інтуїтивний та логіко-понятійний методи пізнання світу, що базуються на принципах внутрішніх асоціацій.

Ключова інформація зашифрована в архетипах та ідеограмах. Це синтетичне знання не було розділене на релігійну та наукову сфери, як це сталося у пізніших, писемних культурах. Ця традиція бере свій початок у часи, коли люди вмiли сприймати та передавати інформацію прямо й безпомилково. Згодом знання почали фіксувати в ідеограмах, цілісні образи яких відтворювали єдність думки і почуття.

Термін «виконавство» у контексті усної культурної традиції є доволі недоречним (або умовним), оскільки він запозичений зі сфери писемної культури. У випадку авторської музики «виконання» означає відтворення та інтерпретацію вже існуючого, фіксованого тексту. Проте, цей поділ на творця та виконавця суперечить самій сутності усної традиції хорového співу. У традиційній народній культурі функціональне призначення співака суттєво відрізняється від ролі виконавця в академічній хоровій музиці. У писемній традиції збереження тексту покладено на нотний запис, а головна відповідальність за відтворення мистецької цілісності лежить на диригенті.

Для усної хорової традиції звучання є тотожним існуванню самого твору: пісня існує, доки її співають, і, відповідно, співається, доки вона зберігає свою життєздатність. Для співаків усної традиції це один і той самий неперервний процес. Натомість, в академічному хорі окремі творчі індивідуальності нівелюються, формуючи єдиний ансамбль, керований єдиною волею художнього керівника (диригента).

Таким чином, український хоровий спів має глибоке, автохтонне (первісне) походження, що сягає дохристиянської доби. Його внутрішня логіка та функціональне призначення принципово відрізняються від пізніших академічних моделей. Архаїчний хоровий спів був не просто мистецтвом, а соціокультурним феноменом, що слугував інструментом ладування (гармонізації) суспільного та індивідуального життя, дозволяючи особі самореалізуватися в єдності з колективом.

На відміну від писемної культури, що фіксує текст, українська усна традиція ґрунтувалася на імпровізаційно-формульному методі, який об'єднував інтуїтивне й логічне пізнання світу та передавав знання через архетипи й ідеограми.

Для коректного вивчення та відтворення українського хорового мистецтва необхідно відмовитися від застосування зовнішніх критеріїв (зокрема терміну «виконавство» та академічних норм) і зосередитися на осмисленні його самобутньої усної, ладууючої та регіонально специфічної природи. Збереження та вивчення «ладуючого принципу» (як це робив О. Кошиць) є критично важливим для розуміння глибинної суті української культури та її потенціалу до гармонізації суспільства.

Список використаних джерел:

- Бенч, О.Г. (2020). Традиція українського хорового співу. *Науковий вісник УМО. Серія Педагогіка*, 5, 1-16.
- Воропай, О. (1993). *Звичаї нашого народу*. Київ: Оберіг.
- Корнієнко, П. (1994). Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації. *Український Світ*, 3-4, 24.
- Куба, Л. (1963). *Про Україну*. Київ: Образотворче мистецтво.
- Кошиць, О. (1937). Хоровий спів в Україні. *Дніпро*. Філадельфія, 78-82.

КОРИФЕЇ КРИВОРІЗЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Криворізька хорова школа бере свій початок від 1961 року, разом із появою на Криворіжжі закладу музичної освіти — Криворізького музичного коледжу. Місто, що завжди асоціювалось із важкою промисловістю та індустріалізацією, здобуває ще один шлях розвитку — в сфері музичної культури і мистецтва, завдяки першому директору музичного училища **Миколі Івановичу Ромасенку**. І ось вже понад шість десятиліть коледж невинно зростає і розвивається як потужний осередок музичної культури Дніпропетровщини і всієї України.

Фундаторами профілізації «Хорове диригування» Криворізького музичного коледжу були: Іван Шмат, Фаїна Чепель, Раїса Зіміна, Валентина Кокарєва, Лариса Суханова, Юрій Ярута, Віра Самойлова. Саме завдяки цим непересічним постатям з'явилась унікальна хорова школа зі своїми власними традиціями виховання.

Однією з перших викладачок відділу була **Лариса Федорівна Суханова**, що розпочала роботу у коледжі 1965 року. Відгукнувшись на пропозицію Миколи Ромасенка, вона переїхала до Кривого Рогу. Ця подія стала знаковою в долі хормейстерки, бо відтоді вона майже півстоліття керувала в нашому місті дитячими хоровими колективами, викладала в музичному коледжі та педагогічному інституті. Завдяки її професійності, Криворізький музичний коледж став «кузнею» хормейстерських кадрів. Студенти часто розповідали, що вона багато часу приділяла їх вихованню: відвідувала разом із ними оперні театри, концерти в консерваторіях, репетиції видатних хормейстерів. Останні 15 років свого життя Лариса Суханова незмінно керувала дитячим хором школи педагогічної практики Криворізького музичного коледжу. В її великому і люблячому серці вистачало місця для кожної дитини. За 77 років плідної праці вона стала справжнім дороговказом у світ хорового мистецтва для багатьох талановитих музикантів як в Україні, так і далеко за її межами. Серед її випускників: диригент

Національної заслуженої академічної капели України «Думка» — *Віктор Петриченко*; заслужений діяч мистецтв України, хормейстер Національної опери України — *Микола Шевер*; заслужений працівник культури, багаторічна керівниця хору «Відродження» — *Людмила Красільнікова*, викладачі профілізації «Хорове диригування» — *Світлана Пікуль*, *Олена Калина*, *Наталія Бизова*, відомий аранжувальник і естрадний співак — *Олексій Грицишин*.

Окрема сторінка в історії хорового відділу належить **Георгію Миколайовичу Яруті**, якому у 2025 році мало б виповнитись 100 років. У вересні цього року відбувся концерт, присвячений творчості митця в музичній школі № 3, директором якої він був упродовж 10 років. Шлях викладача музичного коледжу в Георгія Миколайовича розпочався на теоретичному відділі, а вже згодом його було запрошено на відділ хорового диригування в якості керівника хору студентів. Виконавська майстерність хору найвищого професійного рівня була досягнута завдяки діяльності Г. М. Ярути, який керував студентським хором упродовж 15 років, з 1972 по 1986 рр. Він запровадив традиції виконання творів різних епох та стилів. Будучи вихованцем хорової школи Костянтина Пігрова, велике значення в роботі з хором приділяв саме чистоті інтонування. Під його керівництвом хор неодноразово виїжджав з концертними виступами до Миколаєва, Одеси та Києва, брав участь в конкурсах, фестивалях, де отримував найвищі нагороди.

Понад 20 років профілізацію «Хорове диригування» плідно і віддано очолювала викладачка-методистка **Валентина Олександрівна Кокарєва**. Хормейстерка приділяла особливе значення тонкощам унікального ансамблевого співу. Сама, керуючи студентськими вокальними ансамблями, знаходила і досягала неймовірного поєднання тембрів голосів, розкриваючи багатогранну красу українського мелосу. Валентина Олександрівна ініціювала роботу двох жіночих і чоловічого ансамблів — «*Співаночки*», «*Первоцвіт*» і «*Фолькстон*», котрі і сьогодні продовжують розвивати традиції Криворізької школи ансамблевого співу. За її ініціативи були впроваджені такі творчі

заходи: конкурс юних вокалістів «Соловейко» та фестиваль-конкурс хорових колективів «Співоча весна» серед учнів музичних закладів. Обидва конкурси проводяться понад 25 років і мають статус міжнародних. Однією з багатьох випускниць Валентини Олександрівни є **Мєсропова Тетяна Олександрівна**, яка з 2000 року є головою профілізації «Хорове диригування» Криворізького музичного коледжу й невпинно наслідує хорові традиції своєї наставниці, успішно керуючи відомим в Україні жіночим ансамблем «Співаночки».

Починаючи з 1986 року відкривається нова епоха в історії хорового відділу коледжу та студентського хору «Відродження» — його керівниками стали заслужений діяч мистецтв України **Віктор Олександрович Заволгін** та заслужений працівник культури України **Людмила Володимирівна Красильнікова** — неповторні, яскраві особистості, творчі, талановиті хормейстери, чий прізвища лунали, разом із прекрасним співом хору, по всій Україні та далеко за її межами. Саме завдяки діяльності В. О. Заволгіна та Л. В. Красильнікової хор «Відродження» був володарем:

- I премії VI міжнародного конкурсу в Нідерландах (2001 р.)
- I премії на IV Всеукраїнському конкурсі ім. М. Леонтовича (м. Київ, 2002 р.)
- I премії міжнародного конкурсу в Сербії (2003 р.)
- I премії XXIV міжнародного конкурсу церковної музики «Хайнувка» в Польщі (м. Білосток, 2004 р.)
- I премії міжнародного фестивалю в Чехії (м. Прага, 2007 р.)

Хор «Відродження» неодноразово був учасником фестивалів та форумів у Великій Британії (м. Ілсвіч 1997 та 1998 рр.), у Чехії (м. Прага, 1998 р.), у Польщі (м. Вроцлав, м. Люблін 1998 р., м. Краків 2005 р.), у Німеччині (м. Йена, м. Ерфут 2003 р.), а також з успіхом виступав на фестивалях «Співочий собор» (м. Святогорськ, 2004 р.), «Київ Мьюзикфест» (м. Київ, 2005 р.), «Золотоверхий Київ» (2006 р.).

До 2020 року звучання хору під керівництвом цих двох майстрів хорової справи захоплювало поціновувачів високого хорового мистецтва, адже

студентський хор став високопрофесійним колективом, з притаманним йому виконавським стилем, що вирізнявся тонкощами хорового звучання, цікавим репертуаром, де важливе місце посідали як твори старовинних та сучасних авторів, так і духовних літургійних й світських жанрів, обробки українських народних пісень.

Криворізька хорова школа сформувалась понад 6 десятиліть тому і продовжує утримувати високий рівень професійної майстерності завдяки надзвичайно плідній педагогічній діяльності видатних хормейстерів. Упродовж цих років, вони невпинно демонстрували музичну освіченість та глибокі пізнання в різних галузях мистецтва, створюючи взірцеву хорову школу, що і нині є прикладом для наслідування. Сузір'я митців, усі вони — корифеї Криворізької хорової школи.

Ірина Вербицька

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

ЯРОСЛАВА СОРОЧУКА

Постать Ярослава Ярославовича Сорочука посідає вагоме місце в історії сучасного харківського музично-театрального простору. Як головний хормейстер, а згодом і головний диригент Харківського академічного театру музичної комедії (ХАТМК), він здійснив значний внесок у розвиток національної сцени оперети й мюзиклу. Його діяльність поєднувала кілька взаємопов'язаних напрямів: творчу інтерпретацію сценічних творів, роботу з хором та оркестром, формування репертуарної політики театру та підготовку молодих виконавців.

Ярослав Сорочук народився 2 січня 1948 року в селі Переваловка Полтавської області. Перші кроки в професії він зробив ще до завершення фахової освіти — у 1964–1965 роках працював учителем музики та співу, що заклало основу його педагогічних та організаторських здібностей. Навчання у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського (спеціальність «Хорове диригування», закінчення у 1968 р.) стало базою для формування його професійного мислення та виконавської культури.

До початку роботи в театрі митець працював із різними колективами — від аматорських хорів до військових творчих ансамблів. Ця різноманітність визначила його гнучкість як керівника і здатність адаптувати стиль роботи до будь-якого складу виконавців. Досвід роботи керівником хору Полтавського хлібокомбінату, вихователем БМП №166, а також керівником художньої самодіяльності Харківського військового авіатехнічного училища (1969–1973) сприяв тому, що Сорочук розвинув універсальні навички — від вокально-хорової підготовки до організаційно-методичної діяльності.

У 1974 році відбувся його творчий дебют у ХАТМК на посаді головного хормейстера, що визначило подальший напрям професійної траєкторії. Уже з перших років роботи в театрі він демонстрував здатність поєднувати хормейстерські та диригентські функції, а згодом — виконувати й адміністративні обов'язки в періоди, коли почав очолювати театр як директор.

Однією з ключових характеристик творчої діяльності Сорочука була багатоаспектність роботи з виконавськими колективами. Як фахівець із хорового диригування, він розглядав хор як структурно й драматургійно важливий компонент опереткової вистави. Репетиційний процес він вибудовував комплексно, охоплюючи:

- хорові репетиції із детальним опрацюванням інтонації, ансамблю та дикції;
- індивідуальні заняття з концертмейстером для солістів;
- оркестрові читки з уточненням темпоритмічних і динамічних нюансів;
- хореографічні репетиції, у яких він особисто контролював синхронізацію музичної й пластичної складової.

За свідченням артистів театру, зокрема Н. Антоненко, диригент був надзвичайно вимогливим до точності інтонації, ритмічної структури та стилістичної достовірності виконання (з особистого архіву І. Вербицької). Диригентський жест Сорочука вирізнявся чіткістю, лаконічністю та семантичною насиченістю, що забезпечувало високий виконавський рівень керованих ним колективів.

Важливою рисою його діяльності була здатність працювати з різними групами трупи: хором, оркестром, балетом, артистами-вокалістами. Усі елементи вистави він сприймав як єдину драматургічну систему, де музична інтерпретація визначає сценічну динаміку та характер персонажів. Такий підхід відповідає сучасним уявленням про синтетичність жанру музичної комедії та оперети.

Однією з визначальних рис зрілого творчого періоду Ярослава Сорочука була тенденція до збагачення первинного композиторського задуму шляхом введення додаткових номерів, музичних епізодів або хорових сцен. Подібний підхід свідчив не про відхід від авторського тексту, а про прагнення розкрити сценічний образ глибше та урізноманітнити музично-драматургічну тканину. Найбільш яскраво це реалізувалось у таких виставах:

- «Сільва» (І. Кальман) — диригент доповнив виставу двома танцювальними номерами (танго та тріо друзів), що підсилило образний простір кабаре Орфеум і надало балету театру ширші можливості для розвитку.
- «Витівки Хануми» (Г. Канчелі) — постановка була збагачена грузинськими національними інтонаціями: виконанням хором акапельної пісні «Мравал джаміер» («Многая літа») та включенням «Лезгинки» А. Хачатуряна.
- «Фіалка Монмартра» (І. Кальман) — додавання чардашу з оперети «Голандочка» підкреслило характери мадам Арно та Франсуа Гільйона, загострюючи інтонаційні акценти вистави.
- «Весела вдова» (Ф. Легар) — особлива увага балетній групі, яка стала повноцінним драматургічним персонажем у сцені танго Гаде.
- «Старі дома» (О. Фельцман) — у музичний матеріал було введено арію з оперети «Біла акація», переосмислену в контексті образу Галі на основі нового тексту поета І. Факторовського.

Найбільш знаковим зразком творчого переосмислення стала вистава «Сватання на Гончарівці», у якій Сорочук реалізував власну «хорову

концепцію». Вистава була збагачена низкою відомих хорових фрагментів із репертуару хору ім. Г. Верьовки, що надало їй етнографічної достовірності та особливої музичної виразності.

За час роботи в ХАТМК Ярослав Сорочук здійснив понад п'ятдесят постановок, охопивши практично всі жанрові різновиди музичного театру: оперету, музичну комедію, мюзикл, казку, балет. Його репертуар включає класичні зразки І. Кальмана, Ф. Легара, Ж. Оффенбаха, І. Штрауса, а також твори сучасних композиторів – М. Самойлова, О. Фельцмана, В. Черненка.

Перелік постановок головного диригента ХАТМК Я. Сорочука:

- 1986 — «Бридка Ельза», музична комедія О. Фельцман Г. Фере за п'єсою Е. Ріслакі В. Гориславець;
- 1986 — «Кіт у чоботях», казка Е. Колмановський Г. Калау, перекл.Л. Гінзбург В. Гориславець;
- 1987 — «Дорога Памела» («Чи не пришити нам стареньку?..») мюзикл М. Самойлов, В. Валовой, Ю. Динов, за Д. Патріком, перекл. Г. Горіна та Р. Бикова Ю. Старченко, асист. А. Поступной;
- 1988 — «Ніч у Венеції», оперета Й. Штраус Ю. Шишков, вірші А. Рустайкіс, В. Гориславець, асист. А. Поступной;
- 1989 — «Попелюшка», казка А. Спадавеккіа І. Берлянд, І. Петрова, за Є. Шварцем, І. Горбатенко;
- 1990 — «Любов по американськи», мюзикл В. Колло Д. Джусто, А. Геркен, Ю. Старченко;
- 1991 — «Мушкетери нашого подвір'я», казка В. Голубев, В. Сокол, Б. Фарафонов;
- 1992 — «Сватання на Гончарівці», музична комедія К. Стеценко Г. Квітка-Основ'яненко, Ю. Старченко;
- 1993 — «Котигорошко», казка М. Стецюн М. Дреганова О. Драчов;
- 1994 — «О, Сюзанно», музична комедія М. Олійник, Р. Райт, О. Драчов;
- 1995 — «Віденський чарівник», Й.Штраус, О.Драчов;
- 1996 — «Принцеса і людоджер», казка, музика збірна О. Драчов, М. Дреганова;

- 1996 — «Чоловік за дверима», оперета Ж. Оффенбах, А. Рустайкіс, Н. Басилов, В. Утенін;
- 1997 — «Черевички з золотими пряжками» В.Мошков, О.Драчов;
- 1998 — «Кіт у чоботях», (поновлення) казка, Е. Колмановський Г. Калау, перекл.Л. Гінзбург А. Клейн, В. Побережець;
- 1998 — «Джельсоміно і пирати», казка, В. Шаїнський, А. Гангов, Л. Новогрудський, М. Ентін;
- 2000 — «Моя чарівна леді», мюзикл, Ф. Лоу, А. Лернер, В. Луї, за Б. Шоу, А. Клейн;
- 2000 — «Гульвіса» («Пригоди маркіза–гульвіси»), музична комедія, В. Черненко, В. Смолко за К. Гольдоні;
- 2000 — «Крадій у скруті, або Пограбування опівночі», мюзикл М. Самойлов, М. Мітрович, переклад Б. Рацера, Б. Константинова, А. Клейн;
- 2001 — «Таємниця чарівного ключика», казка,, В. Дружинін, О. Толстой, О. Коломійцев;
- 2001 — «Маріца» (поновлення), оперета, І. Кальман, Ю. Димітрін, Ю. Старченко, реж. поновлення В.Подорлова;
- 2002 — «Граф Люксембург», оперета, Ф. Легар А. Вільнер, Р. Боданицький, О. Коломійцев;
- 2002 — «Віват, Кальман!», вистава-концерт, І. Кальман, Т. Циганська, А. Клейн;
- 2003 — «Гульвіса («Пригоди маркіза–гульвіси»), музична комедія, В. Черненко В. Черненко, В. Смолко (за К. Гольдоні) В. Смолко, реж. поновлення В.Подорлова
- 2003 — «Вальс кохання», оперета Й. Штраус, музична редакція В. Саца, Л. Тарський, В. Сац, А. Клейн;
- 2003 — Маленькі шедеври великого майстра оперети, Ж. Оффенбах, Б. Тимофеев, О. Коломійцев;
- 2004 — «Бембі» (поновлення), балет І. Ковач, Ю. Ковач, Є. Яворський, Т. Циганська (за казкою Ф. Зальтена), А. Якубов, поновлення Л.Федорової, І. Клепікової;

- 2005 — «Атташе посольства», оперета, Ф. Легар, В. Масс, М. Червинський, сценічна редакція А. Клейна;
- 2006 — «Пітер Пен», казка О. Глотов, А. Луцький, Г. Сац, І.Карпова, А. Клейн;
- 2006 — «Орфей і Еврідіка», оперета Ж. Оффенбах, укр. лібрето і вірші В. Березки, О. Драчов;
- 2007 — Вистава-концерт до 125-річчя І. Кальмана, І. Кальман, О. Драчов;
- 2007 — «Сорочинський ярмарок», музична комедія, О. Рябов, Л. Юхвід, М. Авах, А. Клейн;
- 2009 — «Таємниця Дон Жуана», музична комедія, М. Самойлов, С. Алешин, І. Ривіна;
- 2010 — «Баб'ячий бунт», музична комедія, Є. Птичкін, К. Васильєв, М. Пляцковський, за «Донськими оповіданнями» М. Шолохова, реж. В. Подорлова;
- 2011 — «Фауст», Light мюзикл Ш. Гуно і збірна музика, реж.О. Драчов, за мотивами Й. Гете;
- 2014 — «Циганський барон», Й.Штраус, В.Подорлова;
- 2014 — «Прекрасна Галатя», Ф.Зуппе, І.Коваль;
- 2015 — «Музичні барви України», концерт, О.Серьогін;
- 2016 — «Витівки Хануми», Кончеллі, реж. Коваль;
- 2018 — «Все починається з кохання або Старі дома», О. Фельцман, реж. І. Коваль;
- 2019 — «Фіалка Монмартра», І.Кальман, реж. В.Подорлова;
- 2020 — «Сімейна авантюра або вона на все згодна», І.Рибчинський, реж. І. Коваль.

Серед постановок — як поновлення традиційної класики, так і сучасні інтерпретації, що свідчить про системний, цілеспрямований підхід до формування репертуару. Показовим є й те, що Сорочук був одним із ініціаторів проведення тематичних концертних програм театру: «Віват, Кальман!», «Всі секрети оперети», «Музичні барви України», «Від оперети до мюзиклу». Подібні проєкти сприяли популяризації різних музичних стилів і

формували у глядача цілісне уявлення про еволюцію музично-театрального жанру.

Окрім творчої діяльності, Я. Сорочук брав активну участь у громадському житті театру: входив до художньої колегії, профспілкового комітету, був членом Національної спілки театральних діячів України. Значною була й його діяльність як голови журі міжнародного фестивалю «Музи і діти», де він здійснював відбір і підтримку молодих співаків, сприяючи професійній орієнтації юних виконавців. Як музичний керівник Народного театру Дергачівського районного будинку культури, Сорочук забезпечував методичну допомогу та підтримував розвиток аматорського мистецтва, що становить важливу складову культурного життя регіону.

Професійна діяльність Ярослава Ярославовича Сорочука відзначається багатовекторністю та системністю, що дозволяє охарактеризувати його як універсального митця музичного театру. Поєднуючи функції диригента, хормейстера, педагога та постановника, він створив унікальний творчий простір, у якому хор, оркестр, солісти та балет отримували можливість повного художнього розкриття.

Список використаних джерел:

Щукіна, Ю.П. (2021). *Еволюція театру оперети в контексті сценічної культури України другої половини XX - початку XXI ст.: жанровий аспект.* (Дисс. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ.

Христина Флейчук

ОТЕЦЬ МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ – ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ: ЮВІЛЕЙНІ РЕФЛЕКСІЇ (ДО 210-ЛІТТЯ ВІД НАРОДЖЕННЯ о. М. ВЕРБИЦЬКОГО та 150-ЛІТТЯ ВІД НАРОДЖЕННЯ О. КОШИЦЯ)

2025-й рік наповнений ювілейними датами кількох знакових для української культури постатей, пошанування яких є не просто даниною пам'яті, але й прямою інвестицією у національну безпеку нашої держави.

Серед них —отець Михайло Вербицький (1815 – 1870) і Олександр Кошиць (1875 – 1944).

Кожен з митців займає свою унікальну нішу в історії розвитку української музики, а ще винятковішими є місії, які силою Божого провидіння вони сповнили у процесі формування національної свідомості нашого народу та утвердження його ідентичності на світовій арені.

Концепція поєднання цих двох знаменитих імен в одній розвідці не випадкова. Попри певну часову віддаленість їх життєвих шляхів, — адже Михайло Вербицький народився у 1815 році, а Олександр Кошиць — 5 років після його смерті; попри різні регіони, які стали малою Батьківщиною митців, а це крайній Захід тогочасних етнічних українських земель, сьогодні Польща і центр — Київщина, — знаходимо у їх життєписах такі цікаві дотичності, які, як видається, є надзвичайно символічними і актуальними саме сьогодні, коли українці вкотре борються за своє фізичне, духовне, національне виживання.

Вагомим спільним фактором розгортання життєвої і творчої долі ювілярів була, на нашу думку, їх приналежність до священничих родин, що окрім духовних засад виховання передбачало відповідний рівень освіченості.

І Вербицький, і Кошиць навчалися в духовних семінаріях, проте, Михайло Вербицький висвятився на священника, тоді як Олександр Кошиць, закінчивши ще й духовну академію, обрав мирське життя. Можна припустити, що на таке рішення, окрім інших факторів, великою мірою вплинуло тотальне зросійщення православної церкви, яка у тодішньому її вигляді ніяк не могла стати для Олександра Кошиця тим місцем, де б приносив плоди служіння народу глибоко вкорінений у його душі ген українства.

З юних років і Вербицький, і Кошиць мали змогу чути прекрасні хорові колективи: це хор при Перемишльському катедральному соборі, де Михайло Вербицький після смерті батька виховувався у свого родича, прогресивного єпископа Івана Снігурського; для Кошиця — найперше хор у Богуславському духовному училищі, згодом, семінарійний хор, а також чудові церковні хори при різних київських храмах.

З попередньо зазначених фактів виплило їх глибоке зацікавлення церковною музикою, регентством і власний значний доробок у цій царині. Михайло Вербицький став адептом і продовжувачем духовної творчості Д. Бортнянського, який через Перемишль «повернувся» в Галичину; натомість, Олександр Кошиць, ще будучи студентом і одночасно диригентом хору Київської духовної академії, відновив у його репертуарі значну частину концертів напівзабутого і «табуйованого» Артемія Веделя, якого з-посеред інших яскравих класицистів Кошиць назве «найбільш українським, суто національним талантом» (Головащенко, 2007: 477). Цікаво, що літургійні твори Кошиця виникли уже після запровадження автокефалії, — Перша літургія датується 1922 роком.

У певному сенсі об'єднуючою фігурою для спадщини М. Вербицького і О. Кошиця став видатний вчений—музикознавець Зеновій Лисько², який своєю монографією «Піонери музичного мистецтва в Галичині» здійснив значний внесок у дослідження і популяризацію творчості М. Вербицького, а масштабним виданням «Олександр Кошиць. Релігійні твори» за редакцією Зіновія Лиська (Нью-Йорк, 1970) фактично зберіг для нас у систематизованому вигляді церковний доробок композитора, включно із п'ятьма літургіями, окремими богослужбовими творами, обробками кантів, псалм і ін.

У контексті двох постатей, яким присвячено дану публікацію, потрібно наголосити на ще одній ювілейній даті: 160-ліття публічного виконання патріотичної пісні «Ще не вмерла Україна» Михайла Вербицького на слова Павла Чубинського як завершального номеру концерту до Шевченкових роковин, що відбувся 10 березня 1865 року у Перемишлі.

Збережені автографи двох авторських варіантів: пісня (солоспів) у супроводі гітари і чоловічий хор чи квартет. Пісня дуже стрімко набувала

² З. Лисько у 1930-31 викладав музично-теоретичні дисципліни у Харківській консерваторії, уникнув першої хвилі репресій, вчасно повернувшись до Львова (Сивохіп, 1994, с. 8). Згодом З. Лисько емігрував на Захід.

популярності. У подальших редакціях, виданнях, здійснених, зокрема, Анатолем Вахнянином (1885), потім Остапом Нижанківським (1891), завдяки невеликим змінам, вона поступово утвердилася як національний символ і гімн (Захарчук, 2010: 204).

Попри спроби інших композиторів компонувати музику до слів П. Чубинського, саме варіант М. Вербицького здобув всенародну любов і був згодом проголошений урядами УНР, ЗУНР національним гімном.

Повертаючись до Олександра Кошиця, цікаво у даному контексті згадати те, що виконуючи разом з Українською Республіканською Капелою культурно-дипломатичну місію представлення молодій державі Європі, кожен концерт він розпочинав виконанням гімну країни, у якій хор перебував, а опісля, звучав український гімн. Наведемо характерний спогад учасника капели Олександра Пеленського: «...Чеський гімн вийшов так гарний в інтерпретації Кошиця, що деякі Чехи розплакались із зворушення й заявили, що навіть їхні найкращі хори не зуміють так красно цей гімн відспівати, що вони перший раз бачать у своїм гімні, який уже хотіли викинути з репертуару, таку красу. Укр³. гімн прийнято невтихаючими оваціями, якими Чехи вітали братній укр. народ» (Пеленський, 1933: 14).

В одній зі своїх статей, присвячених творчості о. М. Вербицького, відома українська музикознавиця Любов Кияновська з жалем згадує «крилату фразу»: «Навіть якщо б Вербицький не написав нічого більше, крім гімну «Ще не вмерла Україна», він все одно увійшов би в історію національної культури» (Кияновська, 2015: 63).

Любов Олександрівна слушно зауважує, що цим висловом дуже применшується роль М. Вербицького як автора симфоній-увертюр, що були першими талановитими спробами у жанрі симфонічної музики в Галичині й на Україні взагалі; композитора, який створив понад 10 оперет, як їх називав — співогри, де великою мірою знайшли втілення фольклорні джерела. І не

³ Скорочення подаємо згідно оригіналу.

менш важливо: Вербицький є автором драматичної поеми-кантати «Заповіт» на слова Тараса Шевченка для чоловічого і мішаного хору, соліста і інструментального супроводу, яка виникла ще перед Лисенковими полотнами у цьому жанрі «Б'ють пороги» і «На вічну пам'ять Котляревському», проторувавши шлях у тому числі й «Кавказу» С. Людкевича. Таким чином, *«...будучи глибоко національним своєю суттю і переконаннями композитором, Вербицький водночас цілком органічно вписується в загальний романтичний контекст європейської культури»* (Кияновська, 2015: 65).

Не менш національним композитором, а передусім артистом-диригентом з виразним самобутнім стильовим обличчям, безумовно є, О. Кошиць.

Нещодавно, у приватній бесіді професор Юрій Луців поділився спомином із своїх гастрольних турне до Канади, що відбувалися у 1961 і 1963 роках. Річ зрозуміла, що виїхати з радянської держави він міг лише у супроводі «колеги»-наглядача, але іноді щастило вибратися з-під пильного ока останнього. За однієї з таких нагод Юрію Олексійовичу поталанило відвідати Осередок української культури та освіти у Вінніпезі, де він детальніше почув про славу Української Республіканської Капели, познайомився із вдовою Олександра Кошиця Тетяною Кошиць (Георгієвською), що передала Осередку архів і бібліотеку свого покійного чоловіка. Професор пригадує яким чином йому довелося відповісти на пропозицію пані Кошиць віддати до України дещо із цієї бібліотеки: *«Ви знаєте, у нас останнім часом трапляються пожежі, тому цим книгам тут (у Канаді) буде безпечніше...»*⁴.

Цим спогадом передано тернистий шлях, яким до українського народу повертаються вкрадені, нівельовані, принижені стараннями північно-східного сусіда імена, духовно-мистецькі цінності. Під цим оглядом доля творчого спадку о. М. Вербицького (перша книга про якого в радянській Україні з'явилася у 1961 році (Загайкевич, 1961), а церковна музика заново залунала

⁴ Із приватної бесіди авторки з професором Юрієм Луцивим (осінь 2025).

лише з настанням Незалежності) і О. Кошиця (який не отримав дозволу фізично повернутися в радянську Україну, а його перший збірник обробок народних пісень після еміграції був виданий у Києві лише у 1965 році), зрештою, як і величезної кількості більш чи менш видатних постатей, є переважно дуже схожою, — що неможливо було привласнити чи поставити на ідеологічну службу, витравлювалося з національної пам'яті.

Тому, нам виконавцям, науковцям належить занурюватися у творчу спадщину Великих Митців і відшукувати у ній глибинні духовні корені, що служитимуть надійною опорою для сьогодення і майбутнього України!

Список використаних джерел:

- Головащенко, М. (2007). *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна.
- Загайкевич, М. (1961). *М. М. Вербицький*. Київ. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури СРСР.
- Захарчук, О. (2010) Від патріотичної пісні до державного гимну України. У *Musica Nuptana. Збірник наукових статей кафедри музичної медієвістики і україністики*. Число 3, 203-205.
- Кияновська, Л. (2015) Михайло Вербицький і сучасна музична українська культура. *Михайло Вербицький: Серія «Духовні діячі України»*, 59-66.
- Пеленський, О. (1933). *Світова концертна подорож Української Республіканської Капелі*. Львів: Наукове Товариство ім. Т. Шевченка.
- Сивохіп, В. (1994). Сторінки, написані Зиновієм Лиськом. *Піонери музичного мистецтва в Галичині*, 3-17.

Галина Шпак

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ СУЧАСНИХ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ)

Одеська хорова школа посідає особливе місце у системі музичної культури України. З моменту заснування Одеської консерваторії (нині – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової) місто стало потужним центром формування виконавських традицій, у яких органічно поєдналися європейські та українські культурні впливи. У сучасному контексті хорове мистецтво Одеси відзначається синтезом академічної школи

і пошуків нових звукових форм, що виявляється у творчості таких одеських композиторів, як К. Цепколенко, Ю. Гомельська, С. Шустов, О. Польовий, а також молодших представників одеської композиторської школи — К. Майденберг, Г. Копійки та інших. Саме через хорове мистецтво Одеса зберігає свій неповторний стиль — м'яку співучість, ліризм, інтонаційну виразність і високу професійну культуру. Сучасна інтерпретація хорових творів одеських авторів передбачає у артистів хору не тільки бездоганної майстерності, а й змістовного осягнення авторського задуму, контексту національної традиції, а також творчої індивідуальності кожного композитора.

Формування одеської хорової школи почалося у другій половині XIX століття, коли виникли перші хори Одеського музичного товариства під керівництвом таких діячів, як В. Малішевський, а також активно діяли церковні хори на чолі з відомими регентами (Полікарп Орлов — регент Одеського кафедрального Спасо-Преображенського собору та Одеської духовної семінарії протягом 40 років з 1870-х рр.; Іван Ліпін, Олександр Богодуров та інші). Надалі традицію продовжили К. Пігров, Д. Загрецький, В. Шип, В. Луговенко, С. Крижановський, Г. Ліознов, Л. Бутенко та інші. Особливістю одеської школи стало поєднання точного інтонування, природної співучості та глибокої уваги до слова. У виконавській культурі Одеси завжди домінував принцип «співати думку», тобто інтонаційне втілення поетичного тексту через тембр, динаміку і звукову пластику. У XX – першій чверті XXI століть одеська хорова школа стала платформою для експериментів у гармонії, фактурі та тембровій палітрі. Характерна риса сучасних одеських авторів — поєднання ліризму з модерною звуковою мовою. Мелодика їхніх творів тяжіє до інтонацій народної пісні, але гармонічна мова часто насичена квартовими співзвуччями, тональними зміщеннями, полімодальністю. Одеська школа у сучасному хоровому виконавстві також зберігає відкритість до експерименту. Молоді композитори інтегрують елементи електроніки, просторового звучання, використання нетрадиційних вокальних прийомів – шепіт, глісандо, кластери. Такі засоби потребують від хору нових технік дихання, артикуляції

та ансамблевої гнучкості. Інтерпретація хорового твору в межах одеської школи ґрунтується на кількох ключових принципах:

1. Інтонаційно-смісловий підхід. Кожен звук розглядається як носій змісту; інтонація не лише звукова, але й емоційно-поетична. Цей принцип іде від традицій Лисенка й Степового, але в Одесі набув м'якішої, південної ліричності.

2. Текстово-фонетичний баланс. Виконавці прагнуть максимальної зрозумілості слова без втрати музичної лінії. Характерно «співуче слово», де дикція й мелодика зливаються.

3. Динамічна драматургія. Інтерпретація часто підпорядкована драматичній логіці розвитку – від тиші до кульмінації, що створює «дихання твору».

4. Темброва палітра. Одеські хори традиційно мають м'яке звучання середнього регістру, тому при виконанні сучасних творів диригенти шукають баланс між прозорістю й насиченістю тембру.

5. Пластичність фразування. У виконавській практиці важливим є «спів як дихання», плавність переходів між фразами. Це забезпечує природність звукового потоку, що особливо властиво хоровим колективам студентського хору ОНМА ім. А. В. Нежданової та аматорському молодіжному жіночому хору «Оріана», керівником яких є автор тез.

Виконання хорового твору «Зимова пастораль» Юлії Гомельської, створеного автором у 2007 році спеціально для участі студентського хору ОНМА ім. А.В. Нежданової у Міжнародному хорovому конкурсі в бельгійському місті Маасмехелен, вирізняється у виконанні зазначеного хору прозорістю фактури, гнучкістю динаміки і чистотою інтонування верхнього регістру. Вказаний твір має дві виконавські версії — для чоловічого та жіночого хорів. Аранжування для жіночого хору було створено композитором для молодіжного хору «Оріана», керівником якого є автор тез. Виконувалася «Зимова пастораль» з незмінним успіхом на дев'яти міжнародних хорovих

конкурсах в період з 2011 по 2016 роки (Італія, Чехія, Угорщина, Іспанія, Болгарія, Бельгія, Швейцарія).

У процесі творчої співпраці композиторки та диригентки хору Галини Шпак відбувалося активне коригування хорових партій, уточнення динамічних відтінків, цезур та балансування звучання між голосовими групами. В результаті цих творчих пошуків сформувалася своєрідна «акварельна» хорова замальовка, яка вирізняється м'якою звуковою палітрою та витонченим тембровим балансом. У структурному плані твір демонструє використання новітніх композиційних технік (змінного метра, варіативності фактури, тембрових нашарувань і поєднання традиційного співу з елементами мовленнєвої артикуляції, багат шаровість звучання на кульмінаційному етапі, складна динамічна драматургія, поєднання різноманітних ритмічних малюнків та інше).

У творі Юлії Гомельської «Вийди, вийди, Іванку», створеного у 2013 році на прохання автора цієї публікації, в сучасній хоровій обробці представлений традиційний український фольклор (відома українська гра-веснянка). Вперше його виконав студентський хор ОНМА ім. А. В. Нежданової під керівництвом автора в концерті творів одеських композиторів у Великій залі музичної академії. Пізніше твір багато разів звучав на різних сценах України та країн Європи: на VIII Всеукраїнському хоровому конкурсі ім. М. Леонтовича у м. Київ (студентський хор ОНМА отримав Гран-Прі, 2018), на III Всеукраїнській Хоровій Академії в м. Харків (Велика зала Харківської філармонії, об'єднаний хор студентів всіх вищих навчальних закладів України під керівництвом Г. Шпак, 2019), у виконанні молодіжного жіночого хору «Оріана» на Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах 2014-2019 рр. у Молдові, Болгарії, Норвегії Швейцарії, Фінляндії, Італії Австрії. Складність диригування цим твором полягає в одночасному втриманні темпу та координуванні поліфонічної фактури, що є певним викликом для сучасних молодих диригентів.

Виконання нових партитур одеських композиторів (зокрема, творів С. Шустова, О. Польового, Г. Копійки, К. Майденберг) демонструє гнучкість хорового мислення, здатність адаптуватися до нових форматів — просторових, мультимедійних, інтерактивних. Особливістю інтерпретації сучасних творів є пошук акустичної драматургії — хор працює не лише як вокальний ансамбль, але й як звукова «сфера», що взаємодіє з простором.

Таким чином, Одеська хорова школа є явищем синтетичним, у якому поєднано академічну традицію, ліричну співучу інтонацію та відкритість до сучасних експериментів. Виконавська інтерпретація творів одеських композиторів базується на поєднанні інтонаційно-сміслового підходу, точного текстового балансу та тембрової пластичності. У діяльності сучасних одеських колективів виявляється прагнення до «звукової драматургії», що відрізняє одеську школу від інших регіональних традицій. Синтез творчого мислення композитора і виконавця формує нову якість сучасного українського хорового мистецтва, в якому Одеса залишається важливим культурним осередком.

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Jeffrey Buettner,

Christian A. Johnson

CHORAL SINGING AND THE SOVERIEGN SINGER: MODES AND MODELS OF FREEDOM IN CHORAL MUSIC

Choral singing is an ensemble vocal art developed from European sacred music traditions that has evolved with influence of folk and secular urban society into a global phenomenon of deep cultural relevance and community artistic expression. That expression is the result of the character, identity, ideas, and abilities (the voice) of the individual singers in the choral ensemble. In the global political climate today, I believe it is increasingly necessary to explore how the individual singer can realize their choral participation as an expression of personal freedom as well as ensemble activity and community engagement. Sovereignty is a term that is often used to refer to governments and governance, but it has an application to the individual as well, that each person has command or rule over their own body and mind. If we as conductors and choral teachers think of the choral musician as a sovereign individual, with independent and even supreme power over themselves and not dominated by a higher authority, we have an opportunity to teach our ensemble members to recognize and utilize their independence to the advantage of the ensemble in various ways. With this perspective I intend to link individual identity and personal artistic expression to the collective aspect of ensemble singing, with the goal that an increase in agency (freedom) among individual singers results in an increase in the strength and impact of ensemble sound, which then empowers the individual singer towards greater good for their community, including in their life outside ensemble rehearsal and performance. I offer this as a discussion of

ideology and pedagogy in choral teaching, in many ways framing common choral pedagogical practices as individual and ensemble sovereignty.

IDEOLOGY

In this presentation I choose to define freedom in a contextual and forward-looking way, rather than as a list of expectations or privileges that amount to a sense of freedom (including freedom from something perceived as confining, such as taxes or regulations, which are in many ways social benefits). In this view, freedom is the opportunity to grow and to envision a future of possibilities and choices. A choral singer is free, for example, when they choose to attend rehearsal because they believe they will gain from it in a way that offers them ideas and opportunities. The opposite is also possible, that when a choral singer attends only out of requirement, they may participate but they are not necessarily free in this sense, and they may not be interested in learning or contributing fully.

The benefits of choral singing to the individual are widely researched and reported and I do not explore that in breadth here. My subject is primarily the undergraduate or college choral ensemble of the American liberal arts college system. In these choirs, students are 18 to 22 years old, they pursue many different areas of study (including music, though a minority), they may not have a disciplined vocal training, and they typically seek the ensemble as an amateur engagement rather than professional preparation (although professional singers continually do graduate from the Middlebury College Choir). I believe that this discussion also resonates with students of music education or professional choral music performance because an ideology of freedom in the choral experience can influence professional teaching and performance positively as well.

Because we conduct or direct our singers, how can we call them “free,” when we ask them to conform somewhat to create ensemble singing? An ensemble is in most cases a group approach, rather than an individual one. Approaches to vocal tone and ensemble sound vary but in collegiate choral teaching the idea that an individual singer should modify their singing to some extent for the sake of the ensemble, including vowel shape, vocal tone and amplitude, and musical expression

(to list a few) is common. I consider that question similar to, how can a society be a collection of individuals who are free, but also managed by a set of rules that individuals may not appreciate uniformly? The answer is partly in the identity of the choir itself, in that many choirs promote affinities and singers tend to seek a choral ensemble that models their perspectives and interests. In the college and university, that selection process includes affinity as well as pedagogy. Students seek the college choir because they arrive to college with an interest in the repertoire and learning environment that choral ensembles provide. Students are often admitted to the college choir through an audition process, and with that the conductor can match musicianship, vocal ability, as well as personal commitment across the ensemble. My work involves students who read music acceptably well, who have at least two years of experience in a school or church choir before college, who sing with consistency of pitch and tone and can sing independently of other voices. My approach to freedom and the choral singer begins with how I get to know new students in the audition process, which I do in two stages of individual assessment followed by a group audition with the choir or student leaders. In addition to musicianship and vocal capabilities, I am interested in who the singer is and how they think of their role in a choral ensemble. As I have reflected on that process in recent years, I have considered carefully how the investment in the individual is important towards their success in the ensemble and our success in keeping singers engaged. This is a common topic in American choral pedagogy: developing the artistic citizen as well as the choral musician. In this presentation, I am interested in how that individual perspective and attention affects the whole ensemble, and how I can name and encourage how that happens. To help guide my thinking in my rehearsal planning and programming processes, I consider a few fundamental needs of individuals in society that contribute to a sense of freedom:

- Every voice is allowed to speak, so long as it does not cause harm to others;
- all will listen to an individual voice, and consider their needs;

- agreement is fostered with supervision and guidance by a leader, mediator, and community expectations;
- some level of personal contribution as well as personal benefit is expected.

Listening is a critical concept here. Listening is also critical for the choral singer, essential to productive ensemble singing as well as individual function in a community. Leading with listening shifts responsibility to the student to evaluate the relationship of their own sound to that of the ensemble and make necessary and creative changes dynamically. I am experimenting with a balance of shared responsibility in ensemble leadership that depends on the individual singer's ability and willingness to listen, which I equate with their concept of individual freedom: when each singer sings freely *and* listens intently, the ensemble thrives, and they students can hear the difference.

PEDAGOGY

Skilled choral musicians listen critically to the ensemble sound and constantly evaluate their contribution to it, and this relates to the idea of freedom of individual and how that contributes to society. Does the ensemble sound work if you cannot hear the singers around you? Are those singers free if they can only hear you, or if your interpretation dominates theirs? If there is an uneven experience of freedom in the ensemble membership, is the ensemble actually free? Conversely, if there *is* a sense of collective recognition, respect, listening, that inform performance, is the performance more effective? I have adopted a series of questions to guide my daily rehearsal planning, with listening as the core principle:

- What elements of vocal technique will we develop?
- What elements of musicianship will we develop?
- What personal meaning will the students attach to their music making?
- In what ways will the students use their individual knowledge to work together towards their goals?
- What about the human experience is reflected in our work?

The student invests in a process of listening and evaluation, in which they balance of personal vocal expression with ensemble feedback in order to produce the most effective ensemble sound that they can.

The rehearsal begins with the individual: warmups

I routinely model singing concepts and share recordings of choirs, but I encourage the students to explore their voice and not match an external model or ideal. My ideal choral sound is the cumulative sound of these students, and that sound is dependent on their voices, not on their ability to make a sound that I want. What I “want” is to hear more from their voices. In our warmup period for each two-hour rehearsal, I spend fifteen to twenty minutes on the fundamentals of posture, breathing, phonation, resonance, and diction, and how vocal technique is important for musical expression as well as personal expression through ensemble singing. Personal expression and the individual and collective voice are also associated with of freedom.

Breathing is essential to singing and to personal health and well-being. Breathing is also associated with the concept of freedom, in phrases such as, “I need room to breathe.” Emphasis on the physiology of posture and breathing, how posture affects the shape and sound of the voice and how different muscle groups in the body can affect sound production ideally shifts the singer mindset from extraneous sensory input to vocal technique and feeling, including what is inside the singer physically, intellectually, and emotionally. Breathing exercises encourage listening to the room environment (ideally, quiet), the acoustic space, to the sound of a group breathing together, and in the case of breathing exercises, to rhythmic pulse. I follow with phonation, resonance and diction exercises. Progressive glottal onset, repeat onsets, and vocal slides (for a few examples) help the student find their most efficient vocalization and encourage self-evaluation and listening internally, as well as some level of sensation of their voice. They can consider freeing their voice from casual speech and insufficient subglottal pressure towards a singing sound that reveals and asserts more of themselves. Exercises to open the throat, lower the larynx, and sense vibration encourage resonance, as well as listening and awareness of ensemble

sound. Singers hear their own sound as it returns to them acoustically, they compare the physical sensation and the sound in their singing, and ultimately, they hear their voice in context of the ensemble sound. (Singer placement can be extraordinarily helpful here.) Diction is extremely effective as associated with the concept of singer freedom, in that through diction the singer's ideas are understood more clearly, their rhythmic capability is asserted, and significantly, they listen to each other's diction in order to create ensemble. Melodic and harmonic exercises further develop skills of ensemble including how timbre is a result of resonance and diction, and how tuning is the result of intent listening.

Listening is a social responsibility: ensemble

Much of this discussion poses established choral pedagogy alongside terminology and associations with the concept of freedom to actively encourage the idea in the choral ensemble identity. In addition to vocal development, issues in repertoire and programming are perhaps the most common ways that choral singers engage with social topics, including the poetry, musical idiom, and context for the music they sing. My hope is that with attention to freedom as a concept in choral pedagogy, I can encourage my students to think about and conceptualize freedom as a necessary way of life, as accessible and available to them. As conductors, our study is devoted to finding meaning, and as teachers we share that meaning with our students. We also share our reasoning, our ideas of how we came to our musical conclusions. The role of freedom in the choral ensemble, the possibilities for singer sovereignty begins with the conductor in how we communicate and support individual freedom in our rehearsals.

The world needs freedom: The world needs choral singers

Nowhere do I find more inspiration for choral music now than in the live and online performances of Ukrainian choirs across the country, and in your efforts as leaders of choral music in Ukraine to persevere through a vicious and senseless war. Choral music represents artistic beauty, cultural tradition, collaboration, and the value and strength of individual identity and of community. These are all necessary

components of a sovereign society, as well. You all represent the survival of your culture, and I admire you and hope to do what I can to support you.

List of references:

- Chesnokov, P. G., and John C. Rommerein. (2010). *The Choir and How to Direct It: a Handbook for Choral Conductors*. San Diego, Calif: Musica Russica.
- Durrant, Colin. (2003). *Choral Conducting: Philosophy and Practice*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Jordan, James. (2009). *Evoking Sound: Fundamentals of Choral Conducting*. 2nd ed. Chicago: GIA Publications.
- Snyder, Timothy. (2024). *On Freedom*.

Тетяна Герасимчук

**АКАДЕМІЧНИЙ ХОР ІМЕНІ В'ЯЧЕСЛАВА ПАЛКІНА
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ:
ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА**

Новий Етап та Творче Відродження (2008–2022)

Після смерті засновника хору, В'ячеслава Сергійовича Палкіна, у 2008 році, колектив очолив його учень, — заслужений діяч мистецтв України Андрій Іванович Сиротенко, який велику кількість років працював в колективі і в якості артиста хору, і в якості хормейстера. А. І. Сиротенко приніс «нове свіже дихання», інноваційні ідеї та прогресивний підхід до формування репертуару.

Колектив із великою довірою та любов'ю прийняв нового диригента. Першим знаковим проектом Андрія Івановича став запис «Урочистої Літургії» Лесі Дичко. Одночасно була виконана «Літургія святого Івана Златоустого» Миколи Леонтовича у поєднанні з літературною складовою. На мою скромну думку, це одне з найкращих виконань цього твору Леонтовича, яке мені доводилося чути. Запис доступний на нашому YouTube-каналі.

30.09.2008 року хор почав носити ім'я свого засновника В'ячеслава Палкіна та отримав Академічний статус.

Міжнародне Визнання та Знакові Події

Цей період ознаменувався активною участю в численних фестивалях і конкурсах. Однією з ключових подій, що відкрила нове творче бачення для артистів, стала поїздка до Угорщини, у місто Дебрецен, на Конкурс імені Бели Бартока. Цей конкурс входить до п'ятірки провідних хорових змагань, номінованих на Гран-прі Європи.

Конкурс ім. Б. Бартока (Угорщина): Ця поїздка стала «відкриттям нових звукових горизонтів» для хору. Ми мали честь змагатися з такими знаковими колективами, як “Kamer” (Рига), який є неодноразовим переможцем Гран-прі Європи. Ця непересічна зустріч згодом отримала продовження вже в Харкові.

Напередодні повномасштабної війни колектив взяв участь у конкурсі хорів «ЩедрикФест» (27 – 28 грудня 2018, м. Покровськ) на честь 100-річчя заснування Української республіканської капели під керівництвом Олександра Кошиця, де здобув Першу премію.

Втілення мрії та академічний статус

Надважливою подією в житті колективу стало втілення давньої мрії В'ячеслава Палкіна — проведення Міжнародного конкурсу хорових диригентів та фестивалю “Palkin Choir Fest”.

I Міжнародний хоровий фестиваль імені В'ячеслава Палкіна «Palkin Choir Fest» (30.11.2021 – 05.12.2021) відбувся напередодні великої війни. Це була значуща для України подія, у створенні якої акумулювалася вся хорова спільнота Харкова. Ідейним рушієм виступив Андрій Іванович Сиротенко, художній керівник фестивалю – Наталія Белік-Золотарьова, директор – Ігор Галенко. До складу конкурсу журі увійшли найкращі хормейстери: Маріс Сірмайс (Латвія, голова журі), Інесса Бодяко (Білорусь), Олександр Вацек (Україна), Юрій Янко (Україна) та Ліана Чоанішвілі (Грузія). Це стало справжнім святом хорового торжества для Харкова та України.

Хор в умовах Великої війни (2022 – дотепер)

Велике вторгнення Росії в Україну Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна зустрів у Харкові. Репетиція, що відбулася в середу, 23 лютого (готували програму «19 Хорів на вірші Полонського» С. Танєєва), так і не

стала концертом. Частина артистів, переважно жінки з дітьми, була змушена виїхати.

Колектив не діяв наживо півтора року. Перша зустріч частини хору після початку повномасштабного вторгнення відбулася 6 вересня 2023 року — символічно, у день народження В'ячеслава Сергійовича Палкіна. Роботу відновила третина колективу: 13 осіб із 38 артистів.

Відновлення відбулося досить швидко. Вже у березні 2024 року хор дав свій перший сольний концерт у воєнний час, за яким послідував концерт у квітні. У червні сезон був закритий програмою “Tango Mass” Мартіна Палмері.

У червні, після завершення сезону, складом лише у 13 артистів було записано п'ять хорових концертів Артемія Веделя, який свого часу мешкав у Харкові. Запис відбувся в одному з храмів міста, що є знаковою подією, враховуючи обставини. Ми плануємо поступово записати всі хорові концерти А. Веделя, адже це надзвичайно інтелектуальна та вишукана музика.

У вересні колектив долучився до проєкту від УКФ, що об'єднав кілька мистецьких інституцій Харкова (хор філармонії, оперний театр, студенти університету мистецтв). Спільними зусиллями було створено музично-театральну виставу «І всі, всі, всі...» на музику Валентина Сильвестрова (з кантати «Майдан 2014») за участю провідних українських акторів Римми Зюбіної та Євгена Нищука (режисер Євген Лавренчук). Це стало ще одним свідченням продовження традиції єднання навколо талановитих людей, що завжди було кредо В'ячеслава Палкіна.

Ювілейний сезон і «Сни Леонтовича»

29 жовтня було втілено ще один задум Андрія Івановича Сиротенка — концерт «Сни Леонтовича». Він вимріявав цю програму з червня, створюючи цілісний сюжет із оригінальних творів Леонтовича та його опери «На Русалчин Великдень». Проте у вересні Андрій Іванович долучився до лав Збройних Сил України. Ідею втілення взяла на себе його випускниця та хормейстерка хору Ольга Бихун.

Поточний сезон є ювілейним для Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна — колективу виповнюється 45 років.

Попри історичні виклики часу, хор достойно функціонує, несе ім'я свого засновника і водночас генерує нові свіжі творчо-музичні ідеї, втілюючи їх у життя!

Тетяна Добрецова

**ФОЛЬКЛОР ЯК ДЖЕРЕЛО СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МОВИ:
ТВОРЧІ ПАРАЛЕЛІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА, ГАННИ
ГАВРИЛЕЦЬ ТА ВІКТОРА СТЕПУРКА**

Українська хорова культура ХХІ століття розвивається у просторі, де традиція й новаторство не протистоять, а доповнюють одне одного. Фольклор стає не архаїкою, а джерелом живлення для сучасної музики, у якій звучить дух часу й водночас — пульс народної пам'яті. Хорова музика, як жоден інший жанр, здатна передавати колективне відчуття нації — її біль, красу, сподівання й молитву.

Саме тому особливе місце в сучасній українській музиці належить *Олександрю Яковчуку, Ганні Гаврилець та Віктору Степурку* — трьом композиторам, у творчості яких народна інтонація стає основою нової хорової мови.

Їх поєднує спільна ідея — відродити живу енергію фольклору в новому музичному контексті, не спотворюючи її суті. Та кожен робить це по-своєму: Яковчук — через епічну масштабність, Гаврилець — через духовну ніжність, Степурко — через сакральну зосередженість.

ОЛЕКСАНДР ЯКОВЧУК: ЕПІЧНА СИМВОЛІКА НАРОДНОЇ ПІСНІ

Музика Олександра Яковчука — одна із найяскравіших представників сучасної української композиторської школи, це своєрідна «архітектура духу». Його твори вирізняються монументальністю, напруженою енергією та національною достовірністю, у яких фольклор є глибинним пластом музичної

мови. Композитор мислить масштабно, а народна пісня для нього — не прикраса, а стрижень музичного мислення.

У центрі уваги митця — **українські календарно-обрядові пісні**. Цей пласт народної традиції він осмислює у низці збірок для хорів різного складу. У виданні «**Пісні Поділля**» (2002), «**Пісні Полісся**» (2005) та «**Пісні Закарпаття**» (2008) композитор відтворює мелодичну своєрідність кожного регіону: архаїчну діатоніку поліських мотивів, м'яку міксолідійську барву закарпатського мелосу, співучість подільських пісень.

Цикл «**Коляди і щедрівки**» (2018) підсумовує багаторічну роботу Яковчука з обрядовим фольклором. Тут колядкові інтонації набувають духовно-символічного звучання, а хорове письмо поєднує елементи поліфонічності, близької до природнього народного багатоголосся з сучасною гармонічною мовою. Кожна частина циклу — це мініатюра святкової містерії, у якій поєднуються архаїчність і новітня експресія.

У збірках для хорів різного складу — жіночого, чоловічого та мішаного — («*Українські народні пісні для хору a cappella*», 2010) — Яковчук виявляє виняткове відчуття тембрового колориту й природньої ритміки фольклору. Мелодика залишається автентичною, проте розгортається у складну поліфонічну тканину, що надає хору симфонічного розмаху.

Фольклор у творчості Яковчука — це не лише матеріал, а **мова його художнього світу**. Через календарно-обрядові пісні композитор відтворює духовну єдність поколінь, формуючи образ сучасної України як країни, що співає своєю пам'яттю.

ГАННА ГАВРИЛЕЦЬ: ПОЕТИКА ТИШІ Й СВІТЛА

Музика Ганни Гаврилець — це внутрішня молитва, де кожна інтонація промовляє від серця. Її творчість — гармонія жіночої ніжності, духовності й глибокого зв'язку з українською землею.

У «**Веснянках**» (1997) композиторка поєднує елементи народного обрядового співу з сучасною ладовою логікою. Чергування дорійського та

міксолідійського ладів, ритмічні остінато й дзвінке звучання верхніх голосів передають образ весняного пробудження.

У «**Ave Maria**» (2001) народна інтонація стає основою духовного звернення. Гаврилець збагачує традиційний текст ледь помітними гуцульськими зворотами, створюючи враження живої молитви.

У «**Барвінковій пісні**» (2008) вона застосовує мінімалістичний розвиток: короткий фольклорний мотив розцвітає в тембровому орнаменті, мов барвінок на весняному сонці. Гармонія прозора, рух — плавний, а звучання нагадує світлий дзвін.

У «**Купальській**» (2010) Гаврилець поєднує ігрові ритми й міфологічну символіку: хорове кружляння, імітацію хороводів, перегуки жіночих голосів і чоловічі вигуки створюють відчуття живого обряду.

Музика Гаврилець — це діалог із народом через м'яке, внутрішнє слово. Вона навчила сучасного слухача слухати тишу й знаходити в ній красу.

ВІКТОР СТЕПУРКО: САКРАЛЬНИЙ ПРОСТІР ФОЛЬКЛОРНОЇ ІНТОНАЦІЇ

Для Віктора Степурка фольклор — не минуле, а частина живої духовності. Його твори поєднують інтонаційні риси народного співу й церковного канону.

У «**Літургії Київській**» (2011) композитор вибудовує музичну архітектуру, подібну до собору: наспіви староукраїнських пісень сплітаються з поліфонічними структурами. Розділ «Єдин Свят» поступово зростає від однієї лінії до світлого tutti — символу просвітлення.

У «**Світлі Віфлеєму**» (2015) Степурко використовує ладові елементи колядкових мелодій, насичуючи їх гармонічним світлом. Кожен куплет отримує нову фактуру, доки музика не сягає кульмінаційного спалаху — народження духовного світла.

У «**Херувимській пісні**» (2018) звучить надзвичайно прозора фактура, у якій секунди та кварта нагадують давні обрядові інтонації. Тут немає різких акцентів — лише дихання молитви.

У «Молитві за Україну» (2022) фольклорний мотив «Ой, у лузі червона калина» з'являється як символ єдності, не як цитата, а як інтонаційна пам'ять. Композитор творить сучасний духовний епос, де музика стає актом віри.

Фольклор у творчості трьох митців набуває різного обличчя. Та всіх їх єднає розуміння фольклору як духовного кореня. Їхня музика не копіює народну пісню — вона її продовжує.

Твори Яковчука формують відчуття поліфонічної фактури, кульмінації та епічного простору.

Музика Гаврилець вчить «дихати» звуком, зберігати м'якість і темброву гармонію.

Степурко навчає будувати архітектоніку духовного звучання, у якій кожен такт — це молитва.

Олександр Яковчук, Ганна Гаврилець та Віктор Степурко утвердили в українській хоровій культурі новий тип фольклорності — не зовнішньої, а глибинної. Їхня музика є духовним портретом сучасної України: сильною, ніжною, віруючою. Через призму їхньої творчості ми бачимо, як фольклор, очищений і осмислений, стає мовою сьогодення, джерелом краси, сили й світла, перетворюючись на духовний код українського сьогодення.

Список використаних джерел:

- Гаврилець, Г. (2008). Барвінкова пісня. Київ: Музична Україна.
- Іваницький, А. (2017). Український музичний фольклор. Київ: КНУКіМ.
- Кияновська, Л. (2021). Український хоровий модернізм. Львів: Сполом.
- Кушнірук, О. (2020). Хорові обробки українських народних пісень у творчості сучасних композиторів. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Мартинюк, І. (2019). Фольклор як чинник національної ідентичності в сучасній музиці. Київ: НМАУ.
- Степурко, В. (2015). Світло Віфлеєму. Київ: Спілка композиторів України.
- Яковчук, О. (2018). Коляди і щедрівки: для мішаного хору a cappella. Київ: Музична Україна.

«ЧИ Є КРАЩІ МІЖ КВІТКАМИ?...» І. АЛЕКСІЙЧУК В АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Твір «Чи є кращі між квітками?...» (інша назва «Пісня»), написаний Іриною Алексійчук на слова Лесі Українки у 2021 році для мішаного хору *a cappella*. А за рік, на замовлення Консорціуму «Співай для України», було видано редакцію для жіночого. У своїх коментарях до партитури твору композиторка підкреслює, що звернення до поетичної спадщини Лесі Українки було пов'язане з прагненням вшанувати пам'ять письменниці у рік 150-річчя від дня її народження (2021). Процес відбору текстів відбувався через активне «проживання» поезій, їх багаторазове перечитування вголос та внутрішнє осмислення. Вірш «Пісня» виявився найбільш співзвучним внутрішньому світові композиторки, зокрема завдяки подібності до інтонаційної та образної структури української народнопісенної традиції.

Змістові акценти твору — туга за втраченими роками молодості, болісне усвідомлення незворотності певних життєвих подій, зазнання болючих втрат — визначили образно-емоційну сферу музичної інтерпретації. У висловлюваннях І. Алексійчук наголошено, що поезія Лесі Українки поєднує глибокий сум із мотивами смирення, надії, світла й мудрості, що значно полегшує процес композиторської творчості: тексти «самі народжують музику». За словами композиторки у цьому творі вона прагнула передати не тільки особистісні переживання, а «ще більше — туга за всіма нашими численними втратами за майже дев'ять років війни, і за тим, що цим втратам не видно кінця» (Алексійчук, 2022).

Композиторська інтерпретація Ірини Алексійчук вирізняється багатогранністю образно-емоційного змісту. У крайніх розділах композиторка прагне до уподібнення звучання ліричній народній пісні — проста наспівна мелодія, квартові та квінтові ходи, структура подібна до куплетно-варіантної форми, прості гармонії, типові звороти. Основною тональністю І. Алексійчук обирає *e-moll* (переважно натуральний), що має семантичне забарвлення

світлої туги, ностальгії та часто зустрічається у народних піснях. Цікаво, що композиторка уникає використання підголоскової поліфонії, прагне зберегти максимальну ясність поетичного тексту.

Драматична складова художнього образу сконцентрована у середньому розділі: ускладнюється гармонічна мова, фактура. Цей експресивний розділ — не просто заклик до боротьби, це благання до кожного українця не втрачати сили на життя, не зламатися, не здатися попри обстріли, втрати, вбивства... Характерною рисою даного твору є тиха кульмінація: розвиток зненацька обривається і звучить інший, контрастний музичний матеріал. Голоси імітують інструментальне звучання, а на фоні цього як молитва звучить повторюване партією сопрано «не тікайте з світа».

Незважаючи на те, що твір написано нещодавно, існує багато його виконавських інтерпретацій. Для мішаного складу виконали камерний хор «Хрещатик» (диригент Павло Струць) та Хмельницький академічний муніципальний камерний хор (диригент Ігор Цмур), для жіночого складу — хор «The Young Women's Choral Projects of San Francisco» (диригент Мартіну Бенвенуто) та жіночий хор Київського інституту мистецтв ім. Глієра (диригентка Галина Горбатенко).

Дівочий хор «The Young Women's Choral Projects of San Francisco» здійснив прем'єрне виконання твору «Чи є кращі між квітками?..» у редакції для жіночого складу. Прем'єра відбулась 21 травня 2023 року в концертній залі Барбро Ошер Консерваторії музики під керівництвом доктора Мартіна Бенвенуто. Прем'єра стала частиною міжнародної ініціативи «Sing for Ukraine» 2022 року, яка об'єднала одинадцять однорідних хорових колективів із різних країн світу. Спеціально для цієї ініціативи було створено редакцію твору для жіночого складу. У межах проекту зарубіжні хори виконували українські хорові твори, що рідко звучать за межами нашої країни. Показово, що дівочий хор із Сан-Франциско й досі залишається єдиним іноземним виконавцем цієї композиції. Під відеозаписом виконання твору І. Алексійчук одна з учасниць дівочого хору з Сан-Франциско написала: «Я сподіваюся, що

ми зможемо торкнутися української воєнної історії і стати промінчиком радості через пісню» (YWCPSTF, 2023). Ця щира позиція відчутно вплинула на інтерпретаційний характер виконання. Диригентові Мартіну Бенвенуто вдалося створити атмосферу світлої надії, прозорих і легких образів, які нагадують марево спогадів. Звучання хору відзначається легкістю, чистотою та польотністю, що тонко підкреслює найсвітліші грані художнього змісту твору та сприймається як символічний промінь світла, спрямований у темряву війни. Виконання вирізняється емоційною стриманістю, рівністю, відчутною відсутністю глибинного драматичного підґрунтя — характерною рисою більшості інтерпретацій української хорової музики іноземними колективами. Окрім цього, інтерпретації дещо бракує наспівності, широти інтонування, що пов'язано з розповсюдженою західною традицією наближення вокального звучання до інструментального.

У травні 2024 року в мистецькому салоні Київського національного університету імені Тараса Шевченка твір Ірини Алексійчук «Чи є кращі між квітками?..» прозвучав у виконанні жіночого хору Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра під керівництвом Галини Горбатенко. Ця інтерпретація вирізняється глибиною художнього осмислення, винятковою багатогранністю втілених образів та повнотою розкриття всіх пластів змісту.

Із перших тактів вражає широта та виразність інтонування: кожен звук і навіть кожна пауза набувають семантичної ваги, утворюючи відчуття безперервної «мови музики». Надзвичайно рельєфне та гнучке фразування формує великі смислові арки, об'єднуючи цілі музичні періоди у цілісну драматургічну структуру, що забезпечує глибоке занурення слухача у внутрішній світ твору. Саме у даній інтерпретації втілено наслідування українській народно-пісенній традиції, яке мала на меті І. Алексійчук. Наспівність, вільність, щирість та неквапливість звучання крайніх розділів твору викликають асоціації з народною піснею. Бездоганна вокальна техніка хору надає звучанню просторовості. Г. Горбатенко використовує багату палітру тембрових відтінків хору, залежно від образно-емоційної сфери. У

першому та третьому розділах, що базуються на подібному музичному матеріалі, інтерпретація виявляє контрастність емоційних станів: якщо перший розділ звучить насичено, тепло та повнокровно, то фінальний — прозоро, легко, майже відчужено, нагадуючи відлуння далеких спогадів, які тепер здаються майже ілюзорними. Середній розділ, що містить драматичну кульмінацію, вирізняється поступовим, органічним наростанням емоційної напруги без різких контрастів — це відповідає природі творів філософського змісту, де драма розгортається всередині, у глибині переживання.

Кожен образ твору у цьому виконанні не просто окреслюється — він розгортається у внутрішній сцені, стаючи майже зримим. Саме така інтерпретація максимально наближається до авторського художнього задуму, втілюючи глибину національної інтонаційності й універсальність філософського підтексту твору.

Аналіз виконавських інтерпретацій свідчить про широкі можливості художнього прочитання твору. Загалом, «Чи є кращі між квітками?..» демонструє, наскільки потужним носієм історичної пам'яті, національної ідентичності та внутрішньої сили може бути хорове мистецтво. Твір набуває особливого значення у час війни — як символ незламності, ніжної пам'яті та світлої надії, що долає біль.

Список використаних джерел:

- Алексійчук, І. (2022) «Чи є кращі між квітками» на вірші Л. Українки (ноти)
 YWCPSF. (2023). "The Song / Пісня / Pisnia" - Iryna Aleksiychuk based on a poem by Lesya Ukrainka. YouTube.
 Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_vdpPVsTuvc

Володимир Корчак

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ АРАНЖУВАЛЬНИКА ТА КОМПОЗИТОРА РУБЕНА ТОЛМАЧОВА

Українське хорове мистецтво як індикатор розвитку нації вже давно є загально визнаним інструментом впливу на суспільство. Змістове наповнення хорових творів, їх мелодична основа та різноманіття репертуару є показником

актуальності цього виду мистецтва. Серед різноманіття української хорової музики виділяються хорові композиції відмінні від інших оригінальністю хорового письма, індивідуальністю стилю та прийомами розвитку фактури. Автором цих хорових творів є Рубен Владиславович Толмачов — український диригент, педагог, співак, композитор. Величина таланту цієї людини охопила різні напрямки музичного мистецтва і знайшла своє відображення в основній сфері — хоровій музиці. Становлення творчої особистості митця у наукових статтях висвітлювали С. Садовенко, Л. Герасименко, Є. Омельченко та інші.

Мистецька та життєва доля Рубена Толмачова розпочинається в мальовничому містечку Чортків на Тернопільщині. Тут він навчається в Чортківській загальноосвітній школі № 2 та на фортепіанному відділі Чортківської музичної школи, яку закінчив у 1990 році. Після здобуття середньої освіти він вступає до Київського музичного училища ім. Р. Глієра, яке успішно закінчує і продовжує свою музичну освіту в Київській національній музичній академії ім. П. Чайковського, де пізніше закінчує аспірантуру. Шлях здобуття вищої освіти свідчить про закладені фундаментальні академічні основи розвитку особистості митця. В студентські роки Р. Толмачов проявляє особливу зацікавленість до хорового мистецтва та починає створювати свої перші композиції.

Творча доля митця складалася під впливом іменитих педагогів та хормейстерів від яких Р. Толмачов черпав основи професійної майстерності. Основи диригентської професії були закладені у відомого педагога Київської консерваторії — Віктора Дженкова. Велике значення для формування Р. Толмачова як хорового диригента мала участь в студентському хорі консерваторії, яким на той час керував видатний диригент та хормейстер Павло Муравський. В одному з інтерв'ю українському інтернет-журналу «Музика», Р. Толмачов згадує: «Дуже пощастило мені в тому, що ми багато концертували з Павлом Івановичем Муравським, мали як мінімум дві гастрольні подорожі на рік. Швейцарія, Канада, Німеччина, Польща» (Плахієнко, 2017).

Вже в студентські роки Рубен Толмачов починає самостійно розвиватися та вдосконалювати свої навички співака, хормейстера та аранжувальника. В цей період починається дуже важлива сторінка його творчої біографії — робота у всесвітньовідомому джазовому секстеті «ManSound». Саме тут Рубен Толмачов здобув основи розуміння вокально-хорового мистецтва. Після смерті засновника цього колективу Володимира Міхновецького, у 2004 році Толмачов стає його художнім керівником.

У хоровому доробку композитора є багато аранжувань, вільних обробок та оригінальних творів різної тематики. Як зазначає сам композитор: «Вільна обробка — це значна переробка «запозиченого матеріалу, зокрема, включення теми у новий стилістичний контекст, поєднання кількох запозичених тем в одному творі, створення авторського тексту (як музичного, так і вербального)» (Поліщук, 2023).

Хоровий доробок композитора вміщений у навчальному посібнику «Хорове аранжування та вільна обробка», який було видано у 2011 році. Дана фахова навчальна література призначена для студентів та викладачів вищих музичних закладів. Даний навчальний посібник містить нотний матеріал хорових творів, а також короткі коментарі-анотації до кожного твору, в яких композитор вказує основні характеристики першоджерела, тип роботи з запозиченим матеріалом та виконавські завдання.

Серед різноманіття хорової музики варто відзначити окремі аранжування Рубена Толмачова для мішаного хору, які стали популярними і часто виконуються хоровими колективами. Серед таких творів варто виокремити аранжування хорового твору «Ой полечко-поле». Цей хоровий твір в оригінальній написаний Володимиром Міхновецьким для чоловічого хору. В основу покладено старовинну козацьку пісню, пройняту глибоким мелодизмом та змістовим наповненням. Рубен Толмачов написав це аранжування для мішаного хору з використанням різних типів фактур та поліфонічних прийомів письма. Продовжуючи народнопісенну тематику варто відзначити хорове аранжування під назвою «Ще раз про шкоду пияцтва»

написане за мотивами народних жартівливих пісень «Ой служив я в пана» та «А я хлопець із Самбора». Перед слухачем розгортається широка мелодична картина, яка створена різноманітними композиційними і поліфонічними прийомами. У цього творі композитор використовує різноманітні тональні переходи та співставлення, а також звукові кластери та ритмічні формули. Прагнення створити картину народного святкування на основі метро-ритмічної структури цих пісень є одним із найважливіших засобів виразності. Саме цей твір і належить до жанру вільної обробки. Самобутнім і художньо виразним є хоровий твір «Обрядове коло», написаний на основі календарно-обрядових пісень. Вперше прозвучав він у виконанні хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» та народного художнього дівочого хору «Вогник» Київського Палацу дітей та юнацтва. Цей твір у 2023 році прозвучав на Олімпійських хорових іграх у Південній Кореї, репрезентувавши світовій спільноті українську культуру.

Наступним цікавим твором за своїми засобами є аранжування грузинської народної пісні «Суліко». Ця вільна композиторська обробка написана для чоловічого хору з солістами та орієнтована на характерне грузинське багатоголосся і музичний стиль цієї національності. Широка звукова палітра цього твору побудована на використанні кварто-секундових співзвуч та особливих метро-ритмічних формул. До аранжувань обрядової музики належать вільна композиторська обробка колядки «Небо і земля» та щедрівки «Щедрик». Всесвітньо відомий український хіт «Щедрик» зазвучав в опрацювання Рубена Толмачова новими фарбами. Використання різноманітних тембрів та регістрів, а також тональних перевтілень дають змогу розкрити всі ресурси архаїчної мелодії української щедрівки.

До обрядової спадщини митця належать також хоровий цикл «Різдвяне дійство». В основі цього твору лежать опрацювання старовинних різдвяно-обрядових мелодій з різних куточків України, які були записані фольклористкою та етнографом Марією Пилипчак. Тут представлені старовинні духовні псалми: «Слава во вишніх Богу», «Ой введення»,

«Розугралися буйні вітри», «На дворі чорна хмара», «Що то за звізда». Використання специфічних прийомів роботи над хоровою фактурою у цих творах, дає можливість Рубену Толмачову ще ширше розкрити українські народні мелодії засобами хорового мистецтва (Толмачов, 2011: 43).

Окрім лише українського хорового репертуару Рубен Толмачов звертається і до світової культурно-мистецької спадщини. Мистецьки довершеними є опрацювання таких хорових творів як: «Autumn leaves», «Old man river», «People need the Lord». Мелодії цих традиційних зразків джазової музики у хоровому опрацювання Рубена Толмачова дають змогу ще більше зрозуміти характер твору, збагачений різноманітними засобами.

Особлива увага належить до оригінальних творів композитора. Серед них є і приклади духовної творчості, Окрім відомого його хорового циклу «Псалми Давидові» на вірші Тараса Шевченка та церковного гімну «Тебе, Бога, хвалимо» до духовної творчості відносить також і монументальний твір в аранжуванні Рубена Толмачова «Stabat Mater», британського композитора Карла Дженкінса. Оригінальними і самобутніми духовними творами є «Три духовні твори», які вміщують твір «Отче наш», автором якого є Владислав Толмачов — батько композитора, «Богородице Діво, радуйся» та «Вірую». Ці твори розкривають глибокий зміст тексту. Кантиленність і акордова хоральність, використання прийомів поліфонії — ось неповторні засоби хорового письма Рубена Толмачова. До духовного доробку композитора відноситься і «Літургія св. Йоана Золотоустого» написана для однорідного хору церковнослов'янською мовою в українській редакції. Прем'єра цього твору відбулася в Національному університеті ім. Т. Шевченка 29 травня 2025 року. У концертному виконанні взяли участь хорові колективи Київського Палацу дітей та юнацтва: Капела хлопчиків «Дзвіночок» та дівочий хор «Вогник» під керівництвом Рубена Толмачова. Музика Літургії збагачена сучасним гарномічним письмом, ладо-тональними прийомами контрастування мелодичного розвитку проте зберігає риси національної духовної музики.

У інтерв'ю для українського інтернет-видання «Music-reviev» Р. Толмачов сказав: «Пишу всі свої твори, чітко знаючи хто їх буде виконувати» (Поліщук, 2023). В цьому і полягає одна з головних характеристик і граней майстерності митця. Прикладний характер його аранжувань дозволяє найбільш повно розкрити зміст і фактуру твору саме з конкретним колективом. За багаторічну діяльність ним було написано багато аранжувань та вільних обробок для чоловічого вокального секстету «ManSound», хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського Палацу дітей та юнацтва.

Проаналізувавши жанрово-стильові особливості хорового письма Рубена Толмачова варто відзначити такі ключові його елементи. Найперше композитор майстерно володіє знаннями і практичним розумінням специфіки голосів та використання їхніх функцій. У своїх творах Рубен Толмачов вільно використовує гармонію різних стилів та великі розгорнуті хорові форми, що збагачують його творчий доробок. Також він використовує різноманітні типи фактур, збагачуючи хорове полотно яскравими барвами акордових співзвуч та їх поєднання. Звернення композитора до фольклорних основ показує національну самосвідомість і ментальний ґрунт його музичних творів, а використання різноманітних гармонічних стилізацій робить творчість оригінальною і неповторною.

Хорові твори Рубена Толмачова, а також його аранжування для хору різних складів — це яскраве самобутнє явище в українському культурному просторі, яке має право на життя та розвиток, а також глибоке дослідження.

Список використаних джерел:

- Воскобойнікова, Ю. В. (2022). Принципи трансформації шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові». *Музичне мистецтво і культура*, 35(2), 74-88.
- Толмачов, Р.В. (2018). *Хорове аранжування та композиція*. Київ: Київський Палац дітей та юнацтва.
- Толмачов, Р. В. (2011). *Хорове аранжування та вільна обробка*. Київ: Нова Книга.

- Плахієнко, А. (2017). «Діалог з універсалом. Рубен Толмачов». *Український інтернет-журнал «Музика»*. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/dialoh-z-universalom-ruben-tolmachov/>
- Поліщук, Т. (2023). Рубен Толмачов: «Пишу всі свої твори, чітко знаючи хто їх буде виконувати». *Music review Ukraine*. Retrieved from <https://surl.li/vtqxoe>

Ольга Мартиновська

СПЕЦИФІКА ДИТЯЧОЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Дитяча вокально-хорова творчість є однією з найбільш вагомих форм музичного виховання, що забезпечує цілісне духовно-естетичне становлення особистості дитини. Сучасний етап розвитку цього феномена неможливо осмислити без урахування глибоких історичних коренів та еволюційних закономірностей становлення хорової культури у світі й в Україні. Витоки дитячого хорового музикування сягають найдавніших цивілізацій, зокрема Месопотамії та Єгипту, де вже у IV тисячолітті до н.е. зафіксовано художні зображення музикантів та співаків на барельєфах і глиняних табличках. Як засвідчують дослідження J. Aruz, R. Wallenfels, M. Lord (2003; 2008), ці культури володіли розвиненою музично-теоретичною системою, що опосередковано свідчить про наявність дитячого вокально-хорового музикування. В окрему категорію вже тоді виділялися дитячі пісні, пов'язані з фольклорними іграми, що засвідчує раннє формування інтонаційного світу дитини через колективне музикування.

У Давній Греції хор виконував соціально-виховну функцію та розглядався як елемент пайдейї. За свідченнями G. Nagy (1994), поняття «хорос» означало єдність пісні та танцю, що формувало комплексний вплив на особистість. Учасниками хорів нерідко ставали юнаки-ефеби, для яких хоровий спів був важливим етапом духовного та громадянського виховання. Саме в античності було закладено засади естетичного формування дитини через поєднання музики, слова і руху, що згодом набуло розвитку у педагогічних традиціях середньовіччя.

Християнська доба утвердила хорový спів як форму омузиченої молитви, спрямованої на прославлення Бога (Корній & Сюта, 2011). З прийняттям рішення Лаодикейського собору (364 р.) про професіоналізацію церковного співу постала потреба у спеціальній підготовці співаків хору. Уже у VI столітті в Римі функціонувала *Schola Cantorum*, яку вважають першою професійною школою співаків, де навчання дітей відіграло провідну роль. Звідси бере початок традиція виховання дитячих голосів у церковних хорах, зокрема у папській капелі, яка згодом трансформувалася у *Schola Puerorum* (1956), де поєднуються багатовікові традиції з сучасними педагогічними принципами виховання співаків для Ватикану (Dyer, 2001). Навчальний процес у цій школі демонструє гармонійне поєднання духовного, вокального, фізичного й інтелектуального виховання, що має особливу педагогічну цінність і сьогодні.

Паралельно у Візантії формувалася власна система багаторівневої музичної освіти, у якій діти поступово оволодівали церковним співом, починаючи з простих речитативних наспівів і завершуючи складними літургійними структурами (Цебрій & Лебединська, 2020). Важливим чинником тут було поєднання високої дисципліни, розвиненої пам'яті та навичок імпровізації, що забезпечувало формування цілісного музичного мислення. Саме ця модель вплинула на розвиток хорового мистецтва в Київській Русі, де після прийняття християнства у 988 році виникли перші школи церковного співу при монастирях та храмах. Відзначено, що у перші століття християнства на Русі спів, письмо, читання та рахунок становили ядро навчальної програми для дітей (Цебрій & Лебединська 2020).

У XVI–XVIII століттях відбувається становлення системи музично-хорової освіти в Україні. Братські школи, Києво-Могилянська академія, а згодом Глухівська співацька школа та інші навчальні заклади заклали основи професійного хорового виконавства. Важливу роль у розвитку методичних засад дитячого співу відіграла «Граматика мусикійська» М. Дилецького (1659), де окреслено принципи навчання дітей хоровому співу — наочність,

послідовність, природність звукоутворення, розвиток слуху й інтонаційної точності (Батовська, 2019). Києво-Могилянська академія, у стінах якої навчалися М. Березовський та А. Ведель, стала центром підготовки хормейстерів, композиторів і співаків (Біліченко, 2015).

У подальшому розвиток української дитячої хорової освіти пов'язаний з діяльністю М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Р. Скалецького та інших. М. Лисенко створив методичні збірки для дитячих хорів («Збірка народних пісень у хоровому розкладі...», «Збірка танців та веснянок»), дитячі опери («Коза-Дерева», «Пан Коцький»), спрямовані на виховання емоційної виразності та художнього смаку (Леонтович, 1989). М. Леонтович розробив «Практичний курс навчання співу у середніх школах України», заклавши засади шкільного хорового виховання, що спиралося на фольклор і слуховий розвиток дітей. К. Стеценко у збірках «Українська пісня в народній школі» (1917) та «Шкільний співаник» (1918) окреслив концепцію інтеграції національної пісенної спадщини у процес музичного навчання (Тан Фань, 2025). Таким чином, українська вокально-хорова педагогіка другої половини ХІХ – початку ХХ століття сформувала цілісну систему принципів: народність, художня доцільність, гармонійний розвиток особистості, виховання естетичних почуттів і колективного мислення.

Попри політичні та ідеологічні обмеження радянського періоду, хорова культура залишалася потужним засобом естетичного виховання. Хоча з репертуару було вилучено духовну музику, розвиток масового хорового співу та мережі музичних навчальних закладів сприяв професіоналізації дитячого виконавства (Тан Фань, 2025). У 1960–1980-х роках в Україні було засновано низку визначних дитячих колективів — хорова капела «Дзвіночок» (1967), «Щедрик» (1971), Великий дитячий хор Українського радіо (1980), хор хлопчиків «Дударик» (1971), які стали базою для створення спеціалізованих хорових шкіл (Сізова, 2019). Ці колективи не лише зберігали традиції академічного співу, а й формували сучасну модель вокально-хорової освіти дітей.

У ХХІ столітті дитяча вокально-хорова творчість в Україні розвивається у напрямі синтезу традицій та інновацій. Репертуар сучасних дитячих хорів охоплює академічні, духовні, народно-стильові, естрадно-джазові твори, що виконуються як а cappella, так і з інструментальним супроводом. Поширення фестивального руху сприяє популяризації дитячого хорового співу: Всеукраїнський фестиваль «Співає юність України» (з 2002 р.), «Співаймо канон» (з 2010 р.), фестивалі ім. К. Пігрова, М. Леонтовича, М. Кречка, які виконують важливу функцію творчої соціалізації дітей та стимулюють композиторську активність. Важливо, що у виступах сучасних дитячих хорів усе частіше поєднуються спів, рух, акторська пластика, пантоміма, що наближує хорове мистецтво до театральної форми і відображає нові вимоги до сценічної виразності.

Сучасна специфіка дитячої вокально-хорової творчості визначається кількома чинниками:

По-перше, інтеграцією історико-культурних традицій та сучасних художньо-педагогічних технологій. Сучасна хорова педагогіка спирається на багатовікові традиції народного та академічного співу, проте активно поєднує їх із новітніми методами навчання, що ґрунтуються на міждисциплінарності, використанні цифрових ресурсів, мультимедійних технологій та інтерактивних форм роботи з дітьми. У сучасній практиці педагогічна взаємодія у хорі передбачає не лише засвоєння вокально-хорових навичок, а й осмислення культурного контексту музичних творів, що розвиває у дітей здатність до критичного мислення, культурної емпатії та саморефлексії. Відтак дитячий хор виступає не лише як виконавський колектив, а й як простір культурного діалогу між минулим і сучасністю.

По-друге, синкретизмом мистецьких засобів. Сучасна дитяча вокально-хорова творчість дедалі частіше виходить за межі традиційного академічного співу, інтегруючи елементи театралізації, хореографії, пантоміми, жестової пластики, використання інструментального супроводу. Такий синтез створює нові форми сценічного висловлення та розширює художній горизонт дитини.

Поєднання співу з рухом сприяє глибшому емоційному переживанню музики, формує тілесну свідомість, артистизм і комунікативну свободу. У цьому контексті дитячий хор набуває ознак комплексного художнього ансамблю, що поєднує вокальне, рухове, візуальне та драматургічне начала.

По-третє, естетико-виховним потенціалом колективної діяльності. Хорове виконавство формує в учасників навички колективної взаємодії, відповідальності, співпраці та поваги до спільної творчої мети. Спільний спів стимулює розвиток емоційного інтелекту, емпатії, почуття ансамблю, що виходить за межі музичної сфери. Важливою є також роль дитячих хорів у збереженні національної ідентичності: виконання народних, духовних, патріотичних творів формує у молодших поколінь стійку систему духовних цінностей, відчуття культурної спадкоємності та гордості за національну традицію. Таким чином, дитячий хор стає середовищем соціалізації, громадянського виховання та духовного зростання.

По-четверте, орієнтацією на креативність і самовираження дитини через співтворчість. Сучасна педагогіка дитячого вокально-хорового навчання відходить від авторитарної моделі до гуманістичної, у центрі якої — індивідуальність учня. У хорі дитина має можливість виявити власні емоції, фантазію, творчі ініціативи. Керівник виступає не лише як диригент, а як фасилітатор процесу творчої взаємодії, який підтримує самовираження дитини через музичне, естетичне та емоційне переживання. Такий підхід сприяє формуванню творчої самостійності, відкритості, впевненості у собі й розвитку художнього мислення.

По-п'яте, розширенням фестивально-конкурсної практики як середовища становлення сучасного виконавця. Фестивалі й конкурси дитячих хорів стали важливою формою творчої комунікації, обміну досвідом, підвищення мотивації та професійного зростання юних співаків. Вони сприяють формуванню навичок публічного виступу, сценічної культури, відповідальності за спільний результат. Крім того, участь у міжнародних фестивалях стимулює розвиток толерантності, розширює світогляд дітей,

поглиблює розуміння культурного розмаїття та сприяє інтеграції української хорової школи у світовий мистецький простір.

Таким чином, сучасна дитяча вокально-хорова творчість постає як багатовимірний феномен, що поєднує традиційні й інноваційні підходи, зберігаючи фундаментальні духовні, естетичні та культурні цінності. Вона виконує не лише естетичну, а й виховну, комунікативну, соціальну функції, забезпечуючи гармонійний розвиток дитини у сучасному світі. Дитячий хор сьогодні — це не лише форма колективного музикування, а унікальний педагогічний простір, у якому поєднуються творчість, духовність і гуманізм як складові формування національно свідомої, емоційно зрілої особистості.

Список використаних джерел:

- Батовська, О. М. (2019). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella як системний музично-виконавський феномен*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса.
- Біліченко, В. (2015). Розвиток музичної освіти в Україні у період козацької доби (Гетьманщини). *Людинознавчі студії. Серія : Педагогіка*, 31, 34–47.
- Дитячо-юнацький хоровий фестиваль «Співаймо канон». Retrieved from <https://spivajmo-kanon.webnode.com.ua/>.
- Корній, Л. П. & Сюта, Б. О. (2011). *Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Лебединська, М. (2015). Музичне виховання дітей у добу Київської Русі (882-1132 рр.). *Естетика і етика педагогічної дії*, 9, 92-99.
- Леонтович, М. (1989). *Практичний курс навчання співу у середніх школах України*. Київ.
- 51 Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка. Retrieved from <https://umfkzador.uz.ua/news/i-vseukrayinskii-vidkritii-festival-konkurs-horovogo-mistetstva-imeni-mihaila-krechka>.
- Сізова, Н. С. (2019). *Хорова культура Вінниччини другої половини XIX – першої третини XX століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Тан, Фань. (2025). *Теоретико-практичні та виконавські виміри дитячого хорового мистецтва України і Китаю (на прикладі діяльності Сергія Прокопова та Яна Хунняня)*. (Дис. ... докт. філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Цебрій, І. В., & Лебединська, М. О. (2020). *Візантійській традиції музичного виховання в освітній системі Київської Русі*. Полтава : ПНПУ, видавництво «Формат+».

Aruz, Joan & Wallenfels, Ronald. (2003). *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*. Metropolitan Museum of Art.

Capella musicale pontificia “Sistina”. Retrieved from <https://www.cappellamusicalpontificia.org/about/>

Dyer, J. (2001). Schola cantorum. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. N.Y., L.

Lord, Maria. (2008). *The story of music from antiquity to the present*. Königswinter: H.F. Ullmann.

Nagy, G. (1994). Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. *Arion*, 3 (5), 41–55.

Софія Мигаль

«UKRAINIAN WAR REQUIEM»: МІЖКОНФЕСІЙНИЙ ДІАЛОГ ТВОРУ БЕНЕДИКТА ШИХАНА

У сучасному музичному просторі дедалі частіше з’являються твори-реакції на трагічні події ХХІ сторіччя. Найбільш резонансною та надзвичайно болісною для української публіки стала композиція «*Ukrainian War Requiem*», що приурочена річниці російського вторгнення в Україну американського митця Бенедикта Шихана.

Згідно авторського бачення — цикл є музичною даниною незламному українському духові, а синтезування давніх українських молитв, латинських текстів та єврейських мелодій символізує історичне минуле, складне теперішнє та надію на світле майбутнє України. Одразу ж після прем’єрного виконання (квітень 2024) провідні видання надали досить лаконічні, проте дуже влучні характеристики композиції. Як наприклад, платформа «*HighResolutionAudio*», що відзначила рівень виконання реквієму висловом «*breathtakingly monumental*» (в пер. захоплююче монументально переклад з англ. мій – С.М.), онлайн-журнал «*Blogcritics*» підкреслив вагомість та актуальність твору, зазначивши на сторінках блогу наступне: “*vital new art that responds powerfully, as art always has, to injustice and violence and the horrors of war by projecting solemn beauty*” (в пер. життєво важливе нове мистецтво,

яке потужно реагує, як це завжди робило мистецтво, на несправедливість, насильство і жахи війни, проектуючи піднесену красу (переклад з англ. мій – С.М.). Наслідування екуменічних традицій є цілком логічним, адже згідно біографічних відомостей, незважаючи на ірландське походження американського автора — його батьки перейшли до православ'я, тому використання православних піснеспівів та мелодій стало формотворчим, ідейним та художнім стрижнем Українського воєнного реквієму.

Основою розбудови драматургії композиції стала панахида, котра оформлена композитором у формі 12-частинного циклу. Митець органічно відтворює обрядовість заупокійної служби, додаючи речитації на словах «Слава Отцю і Сину і Святому Духу», відтворює Велику та Заупокійну ектенії, спираючись на сакральні православні молитви та традиційні наспіви тощо.

I частина *Trisagion Prayers* складається із Трисвятого та молитви Отче наш, що вирішені композитором за принципом музичного втілення світла та тіні. Якщо звернення «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний» відтворені у досить «похмурих» тонах із застосуванням фактурного *crescendo* (за рахунок поступового нашарування партій). То молитва «Отче наш» має просвітлений характер, що спершу викладений у вигляді акордової вертикалі, з наступним додаванням діалогів партій на тлі басового *ostinato*. Символічним є триразове повторення рядку молитви «як і ми прощаємо», що не лише підкреслює вагомість тексту та уособлює три Божественні іпостасі, а й наголошує на прощенні, як основному вченні Христа й обов'язковій умові для спасіння душі. Фразу «винуватцям нашим» втілено жіночим солюючим голосом у вигляді стародавніх українських плачів, що лише на мить транслює біль та розпач народу.

II частина *Psalm 90 («Хто живе під покровом Всевишнього»)* створена англійською мовою та побудована із залученням антифонних протиставлень хорового tutti солюючим партіям, що за музичним втіленням наближене до формотворення класичного хорового концерту. У частині втілені різноманітні підходи до роботи із фактурою: контрастна темпова драматургія, динамічні

співставлення (наприклад: *mf-p-f* в межах одного такту), нашарування пластів фактури, терцієві втори (що є візитівкою українського фольклорного багатоголосся). Завершальний епізод на словах «Алилуйя» відносить слухача до характерних зворотів та гармоній епохи Відродження.

III частина *Great Litany* (в пер. *Велика екменія*) побудована у вигляді речитативів соло тенора та відповідей хору, що функціонально зримо відтворює обряд богослужіння, в якому за кожною фразою священника слідує хорове благання «Господи помилуй». Створена у невеликому амбітусі, проте, надвиразна з точки зору літературного тексту, мелодична лінія солюючої партії майже увесь час лунає на тлі витриманих акордів хорового колективу. Статичні повторення хору не справляють враження одноманітності, а навпаки, сприяють медитативному, зосередженому сприйняттю просвітлених співзвуч.

IV частина *Alleluia – Troparia* продовжує художньо-ідейну сферу попередньої частини. Натхненням до створення цієї частини, вочевидь, стали григоріанські хорали, що трактовані автором у новому, екуменічному вимірі. Митець вдало синтезує стародавні одноголосні наспіви із традицією багатоголосного християнського співу.

V частина *Evlogitaria of the Departed* (в пер. *Євлогітарія за померлих* переклад з англ. мій – С.М.) одна з наймасштабніших у реквіємі. Митець комбінує у цій частині україномовні та молитви англійською мовою, як символ підтримки та єднання народів, що мають змогу молитися та бути почутими. Співзвуччя акордів лунають сучасно та пряно за рахунок затримань, нашарувань гармоній та долучення неакордових звуків до вертикалей. Автор вибудовує структуру хвилеподібно, при чому емоційне, динамічне та теситурне зростання відбувається за рахунок посилення та драматизації саме епізоду українською мовою. Чергуючи полімовні епізоди відбувається нівелювання семантики молитви, проте сприймається провідна думка, яку митець хотів донести поміж рядків. Таким чином мелодія та мотив, котрі покликані об'єднати людей та загострити увагу на страшних подіях, «промовляють» яскравіше будь-якого літературного тексту.

VI частина *Sessional Hymn of the Departed* (*Упокої Спасе наш із праведними рабів Твоїх*) є однією із ключових у обряді панихиди та містить прохання упокоїти душі померлих поруч зі святими, де немає ні смутку, ні хвороб, ні зітхання. Частина подана українською мовою та оформлена у стриманому, майже аскетичному акордовому викладі, що спирається на повторювані формули, помірну теситуру й стриману динаміку. Таке свідоме звуження засобів музичної виразності виявляється композиційно вмотивованим: воно підсилює відчуття скорботності, сприяє зосередженому молитовному стану та створює атмосферу для Богоспількування.

VII частина *Psalms 50* (*Помилуй мене, Боже, з великої милості Твоїї*) поєднує мелодичну лінію соло, із залученням східних інтонацій (за рахунок альтарацій), що спершу лунає на хоровій педалі, а далі – підтримується короткочасними хоровими репліками. Розлогість та драматичне наповнення мелодичної лінії соло наближає її до оперної арії, що отримує акомпанемент у вигляді співу хорового колективу. Хорові епізоди, в даному випадку, слугують тлом для емоційного розгортання партії соліста. Проте, знову ж таки, Б. Шихан протиставляє одноосібне звучання — колективному, згідно з яким хор стає уособленням стражденного народу. Котрий спочатку досить стримано відповідає реплікам соліста та поступово набирає сили, аби повною міццю довести до кульмінаційного завершення частини. Підкреслимо, що з посиленням звучання хору — драматичних імпульсів (за рахунок пришвидшення темпу та мілких тривалостей) отримує і соліст, про що свідчить майстерна робота із різними пластами фактури, їх розмежування та взаємозв'язок водночас.

VIII частина *Canon* побудована за принципами антифонів, залучаючи майстерну акустичну роботу із зіставлення хорових груп та солістів. Композитор обирає подвійний склад виконавців, проте другий хоровий колектив значне менший за обсягами (згідно партитурних ремарок 1-3 виконавці у кожній з партій). Цікавим авторським здобутком стало введення *basso ostinato* з залученням надтихого динамічного щаблю (*ppp*). Така статика

та завмирання голосів ніби унаочнюють завершення життя, а низька теситура звучання квінти («мі» та «сі» великої октави) зримо відтворюють пустоту, моторошну загадковість потайбічного світу. Варто підкреслити, що прохання «Упокой, Господи» тепер трансліюється англійською «*Give rest, o Lord to the soul of thy servant*», що надає музичному висловлюванню універсального значення й продовжує благальну тематикут попередньої частини.

У IX частині *With the Souls (З духами спочилих праведників)* митець досягає медатативно-духовного настрою. Незважаючи на досить щільну фактуру викладу, за рахунок превалювання стриманої динаміки та розмежування тактів паузами — вдається досягти ефекту присутності душ загиблих, що немов створює простір для спіритично-містичного спілкування. В контексті воєнного реквієму ця частина може трактуватися у вигляді світлого спогаду про загиблих, молитовної зустрічі із ними, надії та прохання про життя вічне.

X частина *Litany for the Dead (Заупокійна)* друга ектенія циклу, яка є суголоубою (посиленою) та створена з опорою на традицію панахидних богослужінь. Формотворення базується на заспівах солістів (уособлення священника/диякона) та хорової відповіді «Господи помилуй» (Зр.). Хорові репліки втілені ламентозними інтонаціями, що побудовані на секвенційному розвитку, проте саме у речитаціях соліста втілена квінтесенція твору, яка лунає важкими та трагічними реченнями: «*Молилось за упокій душ спочилих рабів Божих жертв російсько-української війни, борців за волю України*».

XI частина *Eternal Memory and Light (Вічна пам'ять і світло)* є однією із найщемливіших для сприйняття за рахунок літературного тексту «Вічна пам'ять» та музично-літературного втілення номеру. Митець знову комбінує літературне першоджерело, даючи перші епізоди українською, згодом нашаровуючи солістів із англійським текстом, аби, врешті-решт, увесь колектив монолітно трансліював традиційний текст реквієму латиною *Lux aeternam*. Такий прийом можемо трактувати наступним чином: оплакування загиблих лунає рідною мовою, проте додавання інших мов свідчить про

підтримку та всеосяжне співчуття до трагедії сучасності, а приєднання сакрального латиномовного тексту стає ще однією візитівкою екуменістичного нахилу даної композиції, знаком єднання із європейськими традиціями.

ХІІ частина *In Paradisum* отримує «райське» та просвітлене втілення за рахунок додавання легкого та ніжного тембру жіночого голосу, що на тлі чоловічого хору відтворює янгольський спів. Зазначимо, що тексти *In Paradisum* та «*Chorus angelorum*» не є канонічним для структури заупокійної меси. Обранням цих антифонів митець доєднується до традиції європейський католицьких реквіємів та зримо увиразнює перехід душ до вічного життя, що і визначило вибір засобів музичного втілення. Задля досягнення аркоподібної структури реквієму (жіночий тембр в 1 та 12 номерах) автор вводить варіацію на мелодію державного гімну України, що доручена солюючій партії сопрано. «Введення сакральної мелодії Михайла Вербицького відкриває нові перспективи цього твору: Україна стверджується як рай земний, за який треба боротися тут і тепер», підкреслює А.Єфіменко у огляді прем'єрного виконання реквієму (Єфіменко, 2025).

Підсумовуючи зазначимо, що «*Ukrainian War Requiem*» Б.Шихана став не лише знаковою музичною подією, ця композиція отримала значення духовного маніфесту наших днів. Наслідуючи традиції всхристиянської єдності, митець досягає тонкої рівноваги між скорботою та просвітленням, між болем, жахом війни та вірою у світле та переможне майбутнє. За рахунок синтезування мов, традицій, культур автор перетворює реквієм на транскордонне послання миру, милосердя та людяності, що додає циклу актуальності, роблячи Український воєнний реквієм музичним меморіалом пам'яті, однією із найзнаковіших реакцій на трагедію війни.

Список використаних джерел:

Єфіменко, А. (2025). Benedict Sheehan Ukrainian War Requiem. *Часопис «Критика»*. №5-6. Retrieved from <https://krytyka.com/ua/reviews/ukrainian-war-requiem/print>

Мартинюк, Е. & Никитченко, О. (2014). Екуменізм як конвергентний процес сучасного релігійного життя. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*, 8, 50-55.

Онищенко, К. (2019). Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції. (Дис. ... канд. Мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.Чайковського. Київ.

Benedict Sheehan composer Retrieved from <https://www.benedictsheehanmusic.com>

Benedict Sheehan: Ukrainian War Requiem [Video] Yuliia Zasimova, Fr. Taras Koberynko & Axios Men's Ensemble, Pro Coro Canada, Michael Zaugg, Benedict Sheehan. YouTube. Retrieved from https://youtube.com/playlist?list=PLAdK5_GtnYdpkQOfaT-tj5IRRs-Ig_nQv&si=m2JEaj3OdeqUZOu-

Ганна Перцева

ТРАДИЦІ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ У СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ СПАДЩИНИ МІКОСА ТЕОДОРАКІСА)

Ім'я видатного грецького композитора Мікоса Теодоракіса (1925 – 2021), відоме у всьому світі. У його симфоніях, ораторіях і піснях, написаних на тексти провідних грецьких поетів, відобразилися душа народу, його мужність, героїзм і віра у майбутнє. Хорова спадщина митця, якого на батьківщині з любов'ю називають просто Мікіс, стала символом національної ідентичності, боротьби за свободу та демократію. Навіть у роки переслідувань і заслання композитор продовжував творити. З підпілля дійшла мелодія його пісні, що звучала як заклик до боротьби: «Греція! Захищайся в боротьбі!»

Мікос Теодоракіс народився 29.07.1925 р. на острові Хіос у родині з критсько-малоазійським корінням. З дитинства виявляв любов до музики й складав пісні ще до того, як почав грати на інструментах. Коли йому було 17 років, він організував хор у місті Тріполі (Пелопоннес). Життєвий шлях Теодоракіса був позначений політичними випробуваннями: через громадянську війну він пройшов крізь заслання на Ікарію та ув'язнення на Макроніосі. Його музичне становлення відбувалося в Афінах, а пізніше в Паризькій консерваторії (1954–1959), де наставниками майбутнього майстра стали Олів'є Мессіан та Ежен Біро. У цей час з'явилися його перші знакові

твори, зокрема три балети, прелюдії, сонатини, симфонічні опуси. Активна громадська діяльність після повернення до Греції проявилася у створенні нових музичних колективів (оркестр в Афінах, Музичне товариство у Піреї).

Мистецька спадщина Мікоса Теодоракіса поєднує різні музичні жанри. Композитор створив низку опер («Квартал ангелів»), балетів за античними сюжетами та популярних пісенних циклів та танців у народному дусі. Особливе місце посідає музика до фільму «Грек Зорба» режисера М. Какоянніса. Саме завдяки цій картині з'явився знаменитий сиртакі, що став справжньою візитівкою Греції у світі.

Мікос Теодоракіс у своїй творчості активно використовував елементи грецької церковної музики, ілюструючи вплив духовної спадщини на світські жанри. Тісно пов'язаний із візантійською музичною традицією, композитор інтегрував церковноспівні мотиви, ладові структури та гармонічні звороти у світські твори, демонструючи, як давні духовні традиції збагачують сучасну музичну мову.

Попри політичні переконання та громадську діяльність, у творчій спадщині композитора важливе місце посідає духовна хорова музика. Зокрема, православна «Літургія святого Іоанна Златоуста» Мікоса Теодоракіса виконується у церквах Греції.

Структура Літургії охоплює три частини:

1. Єктенії, тропарі, ірмоси до Євангелія, «Трисвяте»;
2. Євхаристійний канон (Херувимська, «Милість миру»);
3. «Отче наш», стихирі причастя, ірмоси.

Показовим прикладом є «Трисвяте» з першої частини Літургії — хорова мініатюра духовного змісту для жіночого хору, що може виконуватися як у богослужбовому, так і в концертному контексті. Текст спирається на біблійні джерела — книгу пророка Ісаї та Псалтир.

Композиційно твір складається з трьох частин:

- Перша частина - звернення «Господи, спаси благочестивих і почуй їх»;

- Друга частина є більш насиченою, з численними розспівами та залігованими нотами у всіх голосах, що створюють динамічне, «розливчате» звучання;

- Третя частина - неточна реприза.

Фактура твору переважно гомофонно-гармонічна, з епізодами імітаційної поліфонії (наприклад, у «Достойно є»). Композитор свідомо уникає елементів концертності, зберігаючи простоту богослужбового співу: усі частини виконуються повним складом хору, а темброву різноманітність створюють короткі переклики жіночих груп у вигуках «Господи, помилуй» та у Херувимській пісні.

Мелодична мова Літургії має відносно небагато спільного з візантійським стилем і вирізняється надзвичайною ліричністю. Серед найбільш виразніших частин — Херувимська, де елегійний ліризм поєднується з контрастними проведеннями різних хорових груп. Основна мелодія поступово спадає по тетрахорду, проходячи імітаційно в різних голосах на тлі хорової педалі.

Ліричну мініатюру становить спів «Тобі співаємо», де особливо вирізняється заключна побудова з повторюваним скорботним інтонаційним зворотом низхідної квінти або кварта. Весь твір виростає з інтонації низхідної секунди перших тактів, а мелодійний мотив на словах «Тобі благословим» виконує роль лейтмотиву, що поєднує різні частини циклу.

Внутрішні інтонаційні арки між всіма частинами Літургії забезпечують цілісність і завершеність твору. Попри те, що Літургія Мікоса Теодоракіса написана у ХХ столітті, вона занурює слухача в атмосферу стародавньої грецької музики, перегукуючись із візантійськими наспівами та передаючи глибоке духовне переживання композитора.

*Лариса Ороновська,
Анатолій Ороновський*

**ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО НА ФАКУЛЬТЕТІ МИСТЕЦТВ
ТНПУ ім. ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА ЯК ОСНОВНА ФОРМА
РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СПЕЦІАЛЬНОСТІ А4 СЕРЕДНЯ ОСВІТА
(МИСТЕЦТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО)**

Удосконалення підготовки майбутніх музикантів-педагогів — це пріоритет для викладачів ЗВО. Ця робота, зумовлена сучасними викликами (зокрема, умовами воєнного часу), вимагає докорінної реконструкції освітнього змісту відповідно до нових вимог мистецько-педагогічної сфери, зокрема збільшення годин на освітні компоненти: диригування, хорознавство, ансамблева інтерпретація, хорове виконавство, які заслуговують особливої уваги та підтримки.

Участь у хорі є важливим чинником формування культурного кругозору здобувачів освіти ОПП А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво). Г. Місько акцентує увагу на тому, що хорове мистецтво, зокрема його духовна складова, відіграє вагомую роль у вихованні моральності майбутнього вчителя. У процесі підготовки до виступів педагоги-музиканти розвивають навички соціальної адаптації та колективної солідарності. Емоційна віддача під час виконання творів сприяє ідентифікації власного «Я», а усвідомлення важливості своєї ролі у хорі позитивно впливає на самооцінку виконавців (Місько & Овод, 2024).

Представимо хорові колективи Факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Студентський колектив «Молодіжний хор» був заснований на факультеті мистецтв у лютому 2016 року. Його основною функцією була «творча лабораторія», що надавала студентам практичний досвід роботи з хором та можливість удосконалити власні вокально-хорові компетенції. Керівництво цим колективом очолила викладач кафедри, досвідчений

хормейстер Галина Місько, яка раніше вже успішно керувала Жіночим хором факультету, що має звання Народного.

Серед вагомих здобутків жіночого хору — Гран-прі Всеукраїнського конкурсу-фестивалю хорових колективів та окремих виконавців ім. С. Крушельницької в 1997 році, став лауреатом II премії цього ж фестивалю в 2002 році, представляв Тернопільщину на днях культури в м. Києві.

Галина Місько і по теперішній час є керувницею мішаного хору факультету заочної форми навчання. З новоствореним Молодіжним хором у певні періоди працювали концертмейстери Наталія Пронь (2016-2018), Ірина Кучма (2019-2024), Світлана Струмінська (2024-2025), Віталій Бобровський (2025-2026) на даний час. Робота колектива була спрямована на репрезентацію хорових творів сучасних композиторів.

Репертуар Молодіжного хору вражає своєю різножанровістю:

Духовна музика: В. Кикта «Отче наш», А. Гнатишин «Богородице Діво», Г. Гаврилець «Боже мій, нащо мене ти покинув», «Молитва», П. Янчак «Kyrie», М. Палмері «Kyrie», «Gloria», «Benedictus», «Sanctus», К. Дженкінс «Palladio»;

Патріотична тематика: О. Білаш «Сину качки летять», Д. Січинський «Лічу в неволі», «Дніпро реве», І. Соневицький «Під твою милість», А. Кос-Анатольський «Родимий краю», А. Кушніренко «Виглядала мати сина», І. Кушнір «Україно, пам'ятай своїх героїв», Г. Хоткевич «Заповіт»;

Обробки українських народних пісень: М. Лисенко «Верховино, ти світку наш», І. Мартон «Косив косар сіно», І. Бідака «Не сходило вранці сонечко», М. Скорик «Намалюй мені ніч», А. Кос-Анатольський «Чотири воли пасу я», О. Токар «Порізала пальчик», «Попурі українських нар. Пісень», «Гори, долом ходжу», Б. Дерев'яно «Повіяв вітер степовий», А. Кушніренко «Глибока кирниця».

Свій дебютний тріумф колектив святкував 25 листопада 2017 року під час II обласного фестивалю «Тебе оспівуємо, Тебе благословимо». У змаганні серед 28 хорових формацій Тернопільщини колектив уперше офіційно

виступив під брендом «Молодіжний хор ТНПУ ім. В. Гнатюка». Склад хору на той час підсилили обдаровані тернополяни (зокрема С. Струс) та колишні студенти закладу (Х. Пилип, Ю. Петрик, І. Волохата та інші).

Виконавши твори Б. Чілкотта («Sanchtus» із «Маленької джазової меси») та Дж. Кновл («Благослови»), співаки посіли друге місце. Роботу колективу оцінювало журі на чолі з професором Олегом Цигиликом. Знаковим етапом стала театралізована інтерпретація «Колядок і щедрівок» М. Лисенка, представлена 21 грудня 2017 року в межах магістерського проєкту І. Волохатої. Згодом, 13 січня 2018 року, ця різдвяна вистава була презентована громаді міста в Церкві Святого Апостола Петра на фестивалі «Возвеселімся всі разом нині».

Сьогодні хор є невід'ємною частиною екзаменаційної практики майбутніх диригентів, забезпечуючи супровід випускних виступів. Колектив веде насичене творче життя: від виступів на головних сценах області (філармонія, драмтеатр, ПК «Березіль») до участі у масштабних всеукраїнських хорових проєктах.

Колектив під орудою мистецького керівника Галиною Місько представляв свою творчість на численних Міжнародних конкурсах, де отримав призові місця (Місько & Овод, 2024).

Молодіжний хор має в своєму творчому доробку цікаві відео-роботи, записи, яких можна подивитись за покликаннями: https://youtu.be/nlrJA8_NvN4; <https://youtu.be/5TWD5DdiTkI?si=RZTvRHloFRdWo2Wg>; https://youtu.be/KNz7_86f7eM?feature=shared, а також на сторінці Молодіжного хору у facebook, та офіційному сайті ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Хорова капела «Освіта» — є навчальною та творчою платформою, що сприяє професійному зростанню студентів факультету мистецтв, а також збереженню та примноженню традицій хорового співу.

Керівником хорового колективу з 2018 року є асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Галина Яценко, концертмейстер Оксана Юрчак. Капела «Освіта» є активним учасником загально-університетських культурно-мистецьких програм, мистецьких заходів на факультеті мистецтв, також творчих Мистецьких проєктів (магістерських концертів) здобувачів зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, активно бере участь у різно-тематичних концертах, які проводяться у м. Тернополі.

У репертуарі хору твори української духовної хорової музики, зразки європейської духовної класики, хорові твори сучасних українських та зарубіжних композиторів, хорові аранжування естрадних пісень.

У 2023 році Хорова капела «Освіта» отримала Диплом Лауреата I ступеня на Відкритому фестивалі-конкурсі духовної пісні «Я там, де є Благословіння» у номінації «Хори та капели»; 2023р. Гран-Прі на Міжнародному проєкті-конкурсі «Тарас Шевченко єднає народи»; 2023 р. Гран-Прі у XIII Двотуровому Міжнародному Дистанційному фестивалі-конкурсі мистецтв «Dance Song Fest — 2023» м. Харків; Диплом Лауреата II ступеня на Відкритому фестивалі-конкурсі духовної пісні «Я там, де є Благословіння» хорова капела «Освіта» здобула 2024 році.

Репертуар капели «Освіта» щорічно оновлюється, забезпечуючи навчальний та творчий процес у нашому ЗВО, наприклад деякий перелік хорових творів: «Отче наш» М. Леонтовича; «Херувимська» Б. Кравченка; «Нехай сповняться» А. Веделя; «Достойно є» Д. Бортнянського; «Вірую» Київське; «Тобі співаємо» К. Стеценка; «Будь ім'я Господнє» І. Соневицького; «Світе тихий» О. Ярмач; «Маріє Діво, чистая» (Агне Партене) грецький наспів; «Молитва» С. Козака, ««Agnus Dei» з «Маленької джазової меси» Б. (Р.) Чілкотта та ін.

Українське хорове мистецтво ХХ-ХХІ століть — є унікальним культурним феноменом, що відзначається збереженням національних традицій у складних історичних умовах, зокрема під впливом політичних та

ідеологічних чинників. Регіональні хорові школи, як професійні так і аматорські мають свої особливості розвитку, що також суттєво вплинуло на його формування.

У незалежній Україні хорове мистецтво отримало новий імпульс для розвитку, інтегруючись у міжнародний контекст і збагачуючи репертуар сучасними творами як у навчальному, так і в творчому середовищі. Подальші дослідження мають перспективу поглибленого вивчення регіональної специфіки розвитку хорового мистецтва, аналізу внеску окремих хорових диригентів у формування репертуару, впливу сучасних технологій і цифрофізації на збереження та популяризацію хорової спадщини. Особливо актуальним є дослідження інновацій у хоровому мистецтві, зокрема використання мультимедійних форматів і співпраці з сучасними композиторами, що дозволить адаптувати українські хорові традиції до сучасних умов і зберегти їх у глобалізованому середовищі.

Список використаних джерел:

Гордєєва-Ковальчук, Т. & Костенко, Л., Ороновський, А., Цмур, І. (2024). Роль технологій у сучасній диригентській підготовці магістрів: виклики та перспективи. *Наука і техніка сьогодні (Серія «Педагогіка», Серія «Право», Серія «Економіка», Серія «Фізико-математичні науки», Серія «Техніка»)*, 4(32), 1276. Retrieved from [https://doi.org/10.52058/2786-6025-2024-4\(32\)](https://doi.org/10.52058/2786-6025-2024-4(32)).

Місько, Г. & Овод, Н. (2024). Молодіжний хор факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка як осередок формування хорової культури здобувачів вищої освіти. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. У збірці матеріалів VIII міжнародної науково-практичної конференції, 14-15 листопада 2024 р.* Харків: ФОП Панов А.М.

Ороновський, А., Ороновська, Л., Цмур, І. & Гавран, І. (2024). Розвиток хорового мистецтва в Україні в ХХ столітті. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 62-66. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-9>.

ХОРОВИЙ КОМПОНЕНТ У СИСТЕМІ ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧІНІ

Хоровий компонент у системі інтонаційної драматургії опери «Турандот» Дж. Пуччіні виступає одним із провідних у формуванні її художнього простору, драматичного напруження та семантичної цілісності. На відміну від попередніх опер, де хор виконував здебільшого декоративно-побутову функцію, у «Турандот» хор стає активним носієм дії, символічним коментатором та повноправним учасником драматичного процесу. Пуччіні вибудовує монолітну хорову масу, де диференціація окремих голосів (вісім басів мудреців, дев'ять сопрано служниць Турандот, дванадцять басів помічників ката та вісім тенорів глашатаїв) підпорядкована загальному драматургічному задуму.

Цілісна художня концепція опери побудована на синтезі казково-епічного начала, трагічного пафосу, символістської багатозначності та ліричної просвітленості. Композитор розширює палітру хорового письма і виходить за межі веристських канонів. Його музичне мислення тяжіє до масштабності форм, сміливої гармонії, ладових експериментів та фактурної різноманітності.

У хорових сценах поєднуються унісонні проведення з поліфонічним розвитком, декламаційні інтонації з кантиленою, а сонорні ефекти та вокалізи — з чіткими ритмічними формулами, що створюють відчуття монументальної звукової архітектури. Різні вокальні склади — жіночий, чоловічий, дитячий, а також звучання за лаштунками та спів *mormorando* — формують об'ємний багат шаровий звуковий простір. Помітною рисою є інструменталізація хорової фактури, коли вона набуває ознак оркестрового мислення: холодні тембри, політональні нашарування та механічно впорядкована ритмічна організація формують звукові образи, що виходять за межі традиційної вокальної природи.

Інтонаційна драматургія хорових сцен опери розгортається як шлях від образів архаїчної ритуальної жорстокості до пробудження образів людського виміру й духовних цінностей. Так, образне відображення світу зла — стихійних, майже первісних пристрастей, що охоплюють натовп — знаходить своє втілення у картинах архаїчного Сходу (у зловісному хорі катів, у таємничій сцені привидів, в урочистій ході імператорської свити та похмурому епізоді смерті Лю). У сценах домінують інтонації заклинального типу, загострені гармонічні співвідношення, бітональні та цілотнові елементи, різкі акценти й механічно чіткі ритмоформули, що формують звуковий образ варварсько-ритуального дійства.

Поступове зміщення емоційно-образних акцентів відбувається завдяки трансформації інтонаційної драматургії і темброво-фактурних засобів. Пуччіні досягає цього через зміну ладо-гармонічної палітри, темпово-ритмічної організації та типів інтонаційного висловлення, що набуває конкретного втілення у сцені траурної ходи в першій дії. Сумна мелодія пісенного складу (Es-moll) у поєднанні з педальними тонами, фіксованими акордовими послідовностями та пунктирним ритмом посилюють скорботний колорит хору, підкреслюючи його містичну напруженість і драматичну значимість сцени. Саме в цьому епізоді вперше відбувається драматичний злам у колективному психологічному стані, що відходить від холодної ритуальності попередніх масових сцен. Використання лідійського ладу з підвищеним IV ступенем надає мелодії особливої проникливості, що перетинає межу обряду та вводить у сферу щирого співстраждання, водночас демонструючи зіткнення двох інтонаційних світів опери — східного та європейського, які поступово взаємодіють і приходять до синтезу.

На формування звукової атмосфери опери також вплинули сучасні для Пуччіні мистецькі тенденції, зокрема імпресіонізм. У деяких хорових фрагментах композитор створює ефект звукової нерухомості, медитативності та містичного часу, використовуючи паралельні гармонічні структури, квартові співзвуччя, цілотноні комплекси та хроматичні лади. У «сцені

місячного с'яйва» хор набуває функції ефірного звукового тла, що посилює відчуття магічного простору та розкриває внутрішній стан персонажів. Подібний прийом спостерігається і в сцені оголошення указу Турандот («Ніхто не спить у Пекіні!», 3 дія): композитор майстерно трансформує початкову лейт-тему Турандот (з 1 дії), але завдяки темброво-фактурним засобам витонченого імпресіоністичного письма образна сфера докорінно змінюється — у музиці панує настрій таємничого передчуття (*misterioso*). Саме імпресіоністська образність у хорових сценах стає засобом психологізації дії та заглиблення музичної семантики.

У фінальних хорових епізодах інтонаційна драматургія переживає внутрішню трансформацію: елементи східної екзотики й ритуальної стихійності поступово відступають перед лірично-гуманістичними тенденціями, пов'язаними з постаттю Калафа та провідною темою любові. У хорову площину інтегруються інтонації, споріднені з європейською вокальною традицією, передусім – з італійською кантиленністю. Так, в ц. 5 3 дії саме інтонаційний розвиток стає головним засобом емоційного впливу. Застосовуючи віддалене звучання жіночого хору, який тонко підкреслює соло та формує багатовимірний просторовий контрапункт, композитор досягає особливої виразності звучання. Упевнено висхідна інтонаційна лінія поєднує співучу м'якість із внутрішньою активністю та поступово набуває фанфарності, створюючи ефект зростання емоційної напруги та внутрішньої сили.

Фінальна сцена представлена тріумфальним гімном любові, що стверджує перемогу людяності над крижаною бездушністю; мелодико-гармонічний матеріал хору базується на тематизмі арії Калафа, підкреслюючи універсальність її ідеї.

Отже, хоровий компонент в опері Дж. Пуччіні «Турандот» постає як центральний носій інтонаційної драматургії, що еволюціонує від архаїчно-заклинальних формул до лірично-героїчної кантилени, підкреслюючи

внутрішню ідею твору — перехід від ритуальної жорстокості й страху до пробудження почуття та милосердя.

Композитор вибудовує витончений синтез східного темброво-інтонаційного колориту, європейської ладо-гармонічної системи та символістської багат шаровості: хор перестає бути лише коментатором подій і перетворюється на активного носія драматичного змісту.

Таким чином, інтонаційна еволюція хорового компонента в опері Дж. Пуччіні «Турандот» увиразнює головну ідею — шлях від темряви ритуалу до світла людяності, що надає цьому твору духовної глибини та естетичної унікальності.

Список використаних джерел:

- Беляєв, І. (1987). *Функція хору в драматургії опери*. *Музика*, 1, 19–22.
- Бутенко, Л. (2002). *Оперно-хорове виконавство*. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової.
- Летичевська, О. (2015). Функції хору в оперній драматургії: джерелознавчий дискурс. *Студії мистецтвознавчі*, 1(49), 25–30.
- Мамона, А. (2024). «Новий орієнталізм» у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора). (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мамона, А. (2021). Орієнталізм vs «Новий орієнталізм». Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі. *У збірці тез доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 грудня 2021 р.* (сс. 164–166). Харків : ТОВ «Естет Прінт».
- Burton, D. (2012). *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas* (3). Pendragon Press Hillsdale, NY.
- Varagwanath, N. (2011). *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory & Practice*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Олена Яструб

АКТУАЛІЗАЦІЯ БОГОСЛУЖБОВОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ СЬОГОДЕННЯ

Дослідницький інтерес у зверненні до духовної спадщини митців української діаспори актуалізується з точки зору музикознавства і виконавства. З 1930-х років силами плеяди композиторів діаспори (у тому

числі О. Кошиця, А. Гнатишина та М. Федоріва), було збережено одні з найкращих здобутків української духовної культури.

В рамках даної наукової розвідки обмежимося розглядом богослужбової творчості М. Федоріва (1907–1993)⁵ у хоровому виконавстві сьогодення. Серед духовних творів митця, які входять до концертного репертуару сучасних хорових колективів України та зарубіжжя, важливо виокремити богослужбовий піснеспів «Богородице Діво» (рік створення невідомий), духовні цикли «Єрусалимська Утренья» (1971), «Велика Вечірня з Литією» до відзначення 1000-літнього ювілею хрещення Руси-України (1986) та інші.

Особливо проникливе виконання хору студентів «Людкевич-хор» Львівського музичного фахового коледжу імені С. Людкевича (диригент Оксана Долішна, Україна), виконання якого відбулося у 2024 р.⁶, вирізняється інтонаційно-тембральною злагодженістю та м'якою атакою звуку, відповідаючи молитовному настрою духовної композиції.

Звукозапис «Єрусалимської Утрени» М. Федоріва було здійснено камерним хором «*Musicus Bortnianskii*» (диригент Мирон Максимів, Канада) в 1983 р.⁷. У виконавській версії хору слід відмінити: здобуту якість безперервного співу на ланцюговому диханні кожної ектенії⁸ під час виголосу диякона; уважне ставлення до зняття хорового звучання; органічне звучання альтової та сопранової партії під час терцієвого проведення; досягнення контрастної динаміки *forte* та *piano* без найменшого напруження у всіх партіях хору.

На сьогодні актуальним є привернення уваги до духовної музики композиторів ХХ століття як у дослідницькій площині, так і з метою озвучення надбань духовної спадщини провідними колективами України та світу.

⁵Композитора, диригента, музикознавця.

⁶ <https://youtu.be/VNsGVYPks0U?t=1>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=7o-fjCuI4PM>

⁸ У тому числі «Благальної ектенії», «Потрійної ектенії», «Малої ектенії».

СЕКЦІЯ 3

ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Tobias Walenciak

WORKING WITH CHOIRS AND TEACHING CHORAL CONDUCTING NOWADAYS – MY PERSONAL VIEWS AND PRACTICES

“An orchestra and a choir [are] a symbol of a society, how society should work and stay together... Let's help the new generation towards a good future... and one of the weapons is music and culture” (Riccardo Muti, 2011)⁹.

We are facing great challenges today. Can music help us solve them? Definitely yes, and if we did not answer that affirmatively, we would no longer be able to work as conductors and music college teachers. For it is not despite, but because of the challenges of our time that music and music-making are becoming increasingly important to us: on a personal level, they are a refuge, a sacred place of contemplation and aesthetic experience, a reassurance that I, as a human being, am a cultural being. For us as social beings, making music together is a symbol of how society should be and how it holds together.¹⁰ In an ensemble, we experience how we communicate as a group of individuals with the common goal of harmony, experience synchronicity, balance our own freedom with the freedom of others and listen to each other.

As a choir conductor and teacher for choral conducting, I try to develop the principles of my work based on this conviction and derive standards for its framework and content from it. Compiling central aspects for this text may read like a list of practical trivialities¹¹. Nevertheless, I hope that this personal account will

⁹ “Speech by recipient Riccardo Muti”, on YouTube by “BirgitNilssonPrize”, 13 October, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=IASG9QzTy4E> [Accessed 25 October 2025]

¹⁰ Riccardo Muti, see above.

¹¹ A role model for how important it is to engage with the practical realities of our work is Robert Shaw, cf. R. Blocker, *The Robert Shaw Reader*, Yale University 2004 and also Eric Ercsen, *Rehearing method*, in Ericson et al, *Choral conducting*, Svergies Körförbunds Förlag, 1974/1976

provide sufficient occasion to reflect, compare and further refine one's own principles and convictions regarding conducting and music education.

1. Working with the choir

The weekly choir rehearsal¹² should be a special, "sacred"¹³ place for the choir members, where everyone involved helps to confirm and protect the procedures and framework conditions from week to week, again and again. The time spent together should be characterised by attentiveness, willingness, quality and positivity. Non-musical aspects that support us in this are logistics, time management and communication.

Logistical questions for rehearsals

- Does the rehearsal room have good acoustics that promote listening and concentration?
- Should there be the option of video streaming the rehearsal? Who will take care of this? (This will allow choir members who are unable to attend in person to watch the rehearsal via video conference.)
- Is there fresh air? How can the windows be opened?
- Is there a table for my work equipment (metronome, additional sheet music, drinks, etc.)?

Time schedule for rehearsals

- I will be at my place 10 minutes before the rehearsal starts, and the rehearsal will begin and end on time.
- I plan effective break times using the 5:1 rule, i.e. a 10-minute break for every 50 minutes of rehearsal.
- I plan time for organisational announcements after the break and ask the board if there is a need for more time.
- I allow for a time buffer and prioritise my goals in advance in case rehearsal sections require more time and I deviate from the plan.

¹² In the following, I refer to working with amateur choirs, in which the choir members usually meet once a week in the evening for joint rehearsals.

¹³ Due to the recurring procedures and rules of conduct, rehearsals resemble a secular ritual.

- Disturbances take priority: if something unexpected happens that is urgent and important, I devote all my energy to it.

Communication in and around rehearsals

- I remain positive and clear, no matter what happens.
- I am happy about the singers who are present and do not think about those who are absent. The time to think about this and take action is after the rehearsal.

- If there is a reason to do so, I do not ignore tardiness, restlessness, rudeness, etc., but point it out for everyone to see, thereby reinforcing our rules of coexistence.

- If there are difficult issues, I address them first and directly with those concerned. This applies to rehearsal progress, group dynamics, casting, organisational requests, etc. If issues need to be addressed in a plenary session, I think carefully in advance about how I will address them and what reaction I expect.

- Mobile phones are not permitted during rehearsals, except in announced emergency situations.

In addition, as a professional choir conductor, there are musical and ensemble-related questions that I need to clarify before the rehearsal:

- Do I know all the names of the choir singers? Are there any new members?

- How can we avoid the danger of blandness and lifeless reproduction that lurks at every turn in musical performance? What specific singing style and sound do I want for the piece?

- How does the piece fit into the dramaturgy of the concert programme as a whole, what function does it fulfil?

- What seating arrangement makes sense for the pieces? Are there any variations possible during the rehearsal (mixed/semi-mixed seating arrangement)?

As a choir conductor, I continue to educate myself on topics of modern leadership and communication. Trusting collaboration and cooperation with the choir board is a decisive factor for successful artistic direction. My choir work is

based on the participation and commitment of the ensemble members, both organisationally and artistically, and I give them the space to do so. Collaborations with institutions and partners offer great opportunities, but are also always a learning experience for our own processes. Our choir activities and projects should be relevant to the city we live in and accessible to all. Questions of our time such as war and peace, past and future, participation and representation should be reflected in our programmes and in the selection of texts, composers and cooperation partners.

2. Principles of my work as a teacher in choral conducting

As a university teacher, I am dependent in everything I do on cooperation with my colleagues at my institution, and on cooperation with the university management and the administration. Appreciative and motivating communication is the basis of our working together. Announcements "from above" and thinking and living according to status and hierarchies never lead to success today.

Leading means communication¹⁴ – I try to exemplify this basic configuration to my students for their musical and professional lives. A professional choir conductor is a professional leader, so the course should encourage students to develop the necessary skills beyond those originally related to music. Against this background, I also try to review the curriculum of the choir conducting course at our university and develop it further, also in cooperation with partners¹⁵.

At the same time, only those who have learned to follow can learn to lead themselves¹⁶. I therefore recommend that my students continue to look for opportunities to sing in ensembles or play in orchestras during their studies in order to get to know other conductors and ensemble technique "from the inside".

Public discourse in our society nowadays is characterised by "triggers", i.e. topics that raise questions of justice in the face of inequality¹⁷. In this context, it is

¹⁴ Further training on this and other topics is regularly offered to us as university staff by our employer and is extremely useful.

¹⁵ Fortunately, the Hanns Eisler Academy of Music has a Creative Career Centre that offers courses for music students that go beyond the boundaries of their field of study.

¹⁶ C. Seaman, *Inside Conducting*, Woodbridge, 2013

¹⁷ A study for Germany: Mau et al., *Triggerpunkte, Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft*, Berlin, 2023

also important that we examine the canon of musical works that have shaped many of us to historical and critical appraisal. The reception of musical works changes over time, and discourse on this topic also has a place in our teaching. I want to give just three examples: What position do we take in the discourse on the anti-Jewish elements in the Gospel of John, which is the basis for Bach's Passion setting? How do we approach 19th-century choral literature, whose texts affirm traditional role models or social, religious and even racist clichés? What more culturally, linguistically and thematically diverse role models and inspiration can we offer our aspiring conductors today, what needs to be preserved at the same time, and how can this be achieved?

We often work in small groups of two or three students in the lessons so that two pianos can be conducted. This way, the students also learn from each other, take on the role of observers and are encouraged to give and receive feedback from each other¹⁸. However, it is also helpful to refrain from piano playing and to challenge the mental and inner imagination. When conducting questions arise in class, instead of giving a direct technical answer, I always try to explore which inner idea the student strives to express. The appropriate and personal gesture then usually emerges in the process of clarification.

On the path to professional practice, we try to offer students many practical opportunities both within and outside the university: collaboration in university choir productions, regular rehearsals with a high-class study choir (made up of vocal students and external, paid singers), observation of professional choirs in the city (Tundfunkchor Berlin, RIAS Kammerchor, several opera choirs), assistance with professional external productions¹⁹, and collaborative projects also with orchestras. We also promote the connection with music and choir associations in the region,

¹⁸ The technique of receiving feedback and conducting difficult conversations accompanies us throughout our professional lives. Important input on this topic can be found, for example, in D. Strone et al., *Difficult Conversations*, New York 2023 and D. Strone et al., *Thanks for the Feedback*, New York 2014

¹⁹ We are very happy to cooperate with the RIAS Chamber Choir and its artistic director, Justin Doyle.

pass on job applications and support students in their search for competitions and masterclasses.

All these efforts follow my strive as a university teacher to open doors and ignite flames.

Юрій Дяченко

ВИКЛИКИ СУЧАСНОЇ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ

Сучасна оперно-симфонічна диригентська освіта є полівекторним явищем. Вагомий вплив сучасних трансформацій музичної освіти, культурної політики та технологічного розвитку значною мірою відбивається на практичному процесі підготовки молодих диригентів.

Спробуємо визначити основні вектори, що впливають на розвиток сучасного диригентського освітнього процесу.

1. Трансформація професійної ролі диригента.

- *Поліфункціональність.* Сучасний диригент має не лише володіти технікою керування оркестром і вокалістами, а й бути менеджером, комунікатором, продюсером і медіа-персоною.

- *Сучасне лідерство.* Від диригента очікують не авторитарного контролю, а партнерської взаємодії з колективом, гнучкості, емоційного інтелекту.

2. Зміна освітньої парадигми.

- *Трансформація підходів.* Традиційна диригентська освіта часто спирається на формування технічної досконалості, однак сучасні стандарти вимагають розвитку критичного мислення, творчої автономії, лідерських навичок.

- *Недостатність практики.* На сучасному етапі молоді диригенти не завжди мають можливість працювати з професійними оркестровими колективами.

- *Оптимізаційне скорочення в навчальному процесі.* Теоретична, вокальна, інструментальна й сценічна підготовка не завжди інтегровані в єдину систему.

3. Технологічні виклики.

- *Використання цифрових технологій.* Віртуальна комунікація, дистанційне навчання, цифрові партитури й штучний інтелект відкривають нові можливості, але потребують адаптації педагогіки.

- *Проблема «дистанційних показів».* Онлайн-репетиції чи цифрові постановки не замінюють живої акустики та комунікації між музикантами. Аналітична робота над записами оперних спектаклів значною мірою відрізняється від аналізу живого виконання.

4. Глобалізація та культурна ідентичність.

- *Глобальні стандарти освіти.* Міжнародні освітні програми, майстер-класи та конкурси універсалізують вимоги, але можуть нівелювати національні традиції диригентської школи.

- *Збереження культурної спадщини.* Важливим є поєднання європейської методики з локальними стилістичними особливостями української диригентської школи та української музики, хорової культури, оперних шкіл загалом.

- *Комунікативний процес.* Оперний диригент повинен бути поліглотом і вміти працювати з багатонаціональними колективами, текстом виконуваної опери.

5. Менеджмент і кар'єрна стратегія.

- *Загальна конкуренція.* Молоді диригенти мають бути готові до фриланс-моделі роботи, створення власних проєктів, пошуку грантів.

- *Брендинг диригента.* Формування публічного іміджу, медіаактивність і робота з публікою стають частиною професії.

6. Необхідність міждисциплінарності.

- Поєднання знань з музикознавства, театрознавства, психології, комунікацій, ІТ робить підготовку сучасного диригента комплексною.

- Сучасний маестро має бути інтелектуалом, здатним мислити в категоріях не лише музичного, а й культурного процесу загалом.

Отже, сучасна оперно-симфонічна диригентська освіта стоїть на перехресті традиції й інновації. Її майбутнє полягає у поєднанні гнучких навчальних моделей, технологічній інтеграції, розвитку особистості диригента-лідера, комунікатора і культурного посередника.

Список використаних джерел:

Качуринець, Л. & Циганюк, Л. Проєкт у фаховій підготовці диригента як елемент сучасної мистецької освіти. Retrieved from <http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2024/72/26.pdf>

Кириленко, Я. (2021) Трансформація педагогічних компетентностей диригента-хормейстера: виклики сьогодення. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. У збірці матеріалів V Всеукраїнської науково-практичної конференції, 28 жовтня 2021 р. (сс. 41-42)*. Харків: ФОП Панов А.М.

Шумський, М. (2023). Діяльнісна полівекторність сучасної магістерської підготовки оркестрових диригентів. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки», (3), 64-70.*

Вікторія Михайлець

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК КЛЮЧОВИЙ ФАКТОР

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ХОРМЕЙСТЕРА

З огляду на сучасні тенденції інтеграції мистецької та психологічної наук, розвиток емоційного інтелекту постає як необхідна умова професійного становлення хормейстера. Його значення виходить за межі індивідуальних особливостей виконавця і набуває методологічного характеру, адже визначає ефективність навчально-виховного процесу у вокально-хоровій освіті та якість художньої інтерпретації в концертній практиці.

Українські науковці акцентують увагу на педагогічних і психологічних аспектах розвитку емоційного інтелекту у процесі вокально-хорової підготовки. Так, А. Мартинюк (2023) доводить, що «участь у хоровому співі сприяє формуванню ключових складових емоційного інтелекту — емпатії, саморегуляції, соціальної чутливості, що виявляється у вищих показниках у хористів порівняно з іншими групами». Подібну позицію займає Ф. Мустафаєв

(2019), який підкреслює синергетичний характер взаємодії інтелектуальних і емоційно-чуттєвих процесів у творчості співака, вважаючи їх основою художньої виразності. У праці О. Козія (2025) емоційний інтелект розглядається як одна з провідних soft skills у підготовці хормейстерів, що визначає ефективність комунікації в колективі та педагогічну результативність. Важливим для розширення наукової бази є огляд Ю. Шевченко (2022), де проаналізовано закордонні дослідження, що підтверджують позитивний вплив музичної освіти на розвиток емоційної саморегуляції та емпатії.

Актуальність питання значення емоційного інтелекту для вокально-хорового виконавця полягає у кількох ключових аспектах:

1. Виконавська виразність та інтерпретація. У вокально-хоровому мистецтві головним є не лише технічна досконалість, а й здатність передати емоційний зміст твору. Розвинений емоційний інтелект дозволяє виконавцю краще усвідомлювати власні почуття, регулювати їх та адекватно транслювати у музичній інтерпретації, що підсилює художню виразність виконання.

2. Комунікативна функція. Хоровий спів — це колективне мистецтво. Високий рівень емоційного інтелекту забезпечує здатність до ефективної міжособистісної взаємодії, чутливість до емоційних станів інших учасників ансамблю, що сприяє гармонії у спільному виконанні та узгодженості звучання.

3. Психологічна стійкість. Виконавська діяльність пов'язана зі стресом, хвилюванням, сценічним тремором. Емоційний інтелект допомагає керувати власним емоційним станом, долати страх сцени та зберігати стабільність під час виступів, що безпосередньо впливає на якість співу.

4. Педагогічний аспект. Для майбутніх фахівців вокально-хорового мистецтва важливо вміти працювати з різними емоційними станами учнів або хористів. Емоційний інтелект у цьому випадку є інструментом мотивації, підтримки та створення сприятливого навчального середовища.

5. *Відповідність сучасним тенденціям.* У сучасній музично-педагогічній науці активно досліджується вплив емоційного інтелекту на ефективність навчання, професійну успішність та творчий розвиток особистості. Це робить проблему інтеграції емоційного інтелекту у вокально-хорову підготовку особливо затребуваною.

Отже, емоційний інтелект є одним із ключових чинників професійного становлення вокально-хорового виконавця. Він забезпечує інтеграцію технічної майстерності, художньої виразності та комунікативної ефективності. Розвинений емоційний інтелект дозволяє виконавцю усвідомлювати внутрішню драматургію твору, передавати художній зміст та встановлювати глибокий емоційний контакт із аудиторією. У колективній вокально-хоровій діяльності емоційний інтелект формує ансамблевість, емпатію та взаєморозуміння між учасниками.

Список використаних джерел:

- Козій, О. М. (2025). Роль емоційного інтелекту як soft skills у диригентсько-хоровій підготовці сучасного вчителя музичного мистецтва. *Art Studies: Scientific and Analytical Journal*, (6), 79–87. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/artstudies.2025.6.10>
- Мартинюк, А. (2023). Психологічні особливості хорового співу в аспекті формування емоційного інтелекту особистості. *Мир науки*, 15(3). Retrieved from <https://mir.dspu.edu.ua/article/view/277518>
- Мустафаєв, Ф. (2019). Синергетика інтелектуального та емоційно-чуттєвого у творчій діяльності вокаліста. *Науковий вісник УРАН*, 11(2). Retrieved from <https://journals.uran.ua/kis/article/view/180633>
- Шевченко, Ю. (2022). Зарубіжні дослідження впливу музики на розвиток емоційного інтелекту особистості. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*, (28), 145–152. Retrieved from <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/13260>

НОВІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «АРАНЖУВАННЯ» В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

В галузі вищої музичної освіти активно формуються нові можливості для підвищення ефективності навчального процесу через активну взаємодію з низкою нестандартних педагогічних методів. Варіативність цифрових інструментів дозволяє переосмислити педагогічну концепцію викладання музичних дисциплін, у тому числі, «Аранжування», що дозволяє формувати стійкі музичні компетенції та вмотивовує здобувачів на подальший професійний розвиток. Цифровізація інтегрує в середовище вищої мистецької освіти принципово нові методики викладання (онлайн-комунікації, мультимедіа, віртуальна реальність), що надає освітньому процесу більшої креативності, гнучкості та ефективності.

Поданій проблематиці приділена значна увага науковців. Зокрема, L. Cuervo та ін. (2023), Y. Park (2021), Z. Özer, R. Demirbatır (2023) аналізують потенціал інноваційного інструментарію інформаційно-комунікаційних технологій у рамках концепції розвитку вищої мистецької освіти на основі принципів персоналізації, взаємодії, адаптивності та розширеного навчання. K. Onderdik, L. Bouckaert, E. Dyck, P. Maes (2023). I. Dobroskok, O. Nalyvaiko, L. Rybalko, O. Zhernovnykova (2020), T. Rastruba, K. Kushnir (2022) розглядають інноваційні можливості профілювання та прогнозування навчання, адаптивності, створення інтелектуальних систем навчання музичним компетенціям. Науковцями було встановлено, що цифрові технології підвищують якість навчання та рівень виконавської майстерності в сфері аранжування.

Нові підходи до викладання дисципліни «Аранжування» в закладах вищої мистецької освіти базуються на принципах системності, співвідносності й упорядкованості навчального процесу, а також передбачає активну інтеграцію цифрових засобів навчання. Процес містить залучення елементів

інтерактивних та віртуальних засобів в навчання аранжуванню. Креативним потенціалом розвитку музичної освіти володіють різноманітні платформи зі штучним інтелектом, такі як Chordify (отримання акордів з аудіо та репрезентація їх на екрані).

Загалом, доцільно виокремити ключові напрямки перспективного використання штучного інтелекту у викладанні дисципліни «Аранжування»: персоналізоване навчання, що враховує програму навчання та індивідуальні запити здобувача; розвиток музичних навичок через зручний цифровий інструментарій; цифрове аранжування.

Активізація самостійної навчальної діяльності здобувачів при підготовці завдань з хорового аранжування за допомогою комп'ютерних музичних програм для запису, перекладення та аранжування творів, наприклад, «Нотний редактор», сприяє підвищенню зацікавленості та вмотивованості студентів майбутньою професією, наділяє навчальний процес більшою незалежністю та креативністю, дозволяє записувати, опрацьовувати музичні твори із застосуванням сучасних цифрових інструментів. Зазначене розширює дидактичні можливості музичної освіти, підвищує комфортність навчального середовища та стимулює творчий розвиток.

Імерсивні технології, що охоплюють віртуальну та доповнену реальність, сприяють оптимізації музичної освіти, створюючи відчуття взаємодії та реальної присутності. Зокрема, за їх допомогою можна отримати враження, аналогічні реальній концертній залі чи студії запису, випробувати недоступне в реальному житті обладнання, візуалізувати складні музичні концепції. Наприклад, платформи SoundStage і VRChat дозволяють створювати власні музичні студії, що містять обладнання для запису та аранжування, а MuseScore VR і додаток Fretello — відтворювати ноти у віртуальному просторі.

Сучасні цифрові звукові станції GarageBand або Soundtrap включають широкий спектр зразків звуків та ефектів, музичних інструментів, можливостей для редагування аудіо. При цьому, GarageBand наділений

функціоналом для змішування доріжок та експорту готових творів, водночас, а Soundtrap завдяки хмарним технологіям та інтуїтивному інтерфейсу пропонує спільну роботу різних учасників над музичними проектами в реальному часі. Перспективним функціоналом наділені додатки для нотного запису та композиції (MuseScore, Sibelius та Finale). Сучасні платформи надають зворотний зв'язок, дозволяючи аналізувати власні навички та вдосконалювати їх, експериментувати зі звуками тощо.

Підсумовуючи, доцільно запропонувати загальну стратегію перспективного розвитку вищої мистецької освіти та викладання дисципліни «Аранжування», зокрема. Концептуальними основами мають слугувати:

- 1) використання імерсивних технологій для створення віртуального музичного досвіду;
- 2) зручний цифровий інструментарій для більшої залученості студентів до самостійного творчості;
- 3) використання програмного забезпечення, онлайн-платформ та додатків, їх асиміляція з соціальними мережами для підтримки творчої взаємодії, комунікації та самопрезентації.

Для успішного впровадження новітніх технологій до навчального процесу для вирішення сучасних викликів необхідно забезпечити поетапність інтеграції інноваційних методів до навчальних планів, раціональність вибору оптимальних інструментів, безперешкодний зворотний зв'язок в реальному часі.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в розробці практичної стратегії фрагментарної цифровізації курсу дисципліни «Аранжування» із залученням цифрових інтерактивних платформ та імерсивних проєктів у традиційне освітнє поле.

Список використаних джерел:

Cuervo, L., Bonastre, C., Camilli, C., Arroyo, D., & García, D. (2023). Digital Competences in Teacher Training and Music Education via Service Learning: A Mixed-Method Research Project. *Education Sciences*, 13(5), 459. Retrieved from <https://doi.org/10.3390/educsci13050459>

- Park, Y. J. (2021). Online music education for sustainable development: Analysis of music learning videos in e-Hakseupteo. *International Journal of Music Education*, 40(3), 340–351. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/02557614211058800>
- Özer, Z., & Demirbatır, R. E. (2023). Examination of STEAM-based Digital Learning Applications in Music Education. *European Journal of STEM Education*, 8(1). Retrieved from <https://doi.org/10.20897/ejsteme/12959>
- Onderdijk, K., Bouckaert, L., Dyck, E., & Maes, P. (2023). Concert experiences in virtual reality environments. *Virtual Reality*, 27. [10.1007/s10055-023-00814-y](https://doi.org/10.1007/s10055-023-00814-y).
- Dobroskok, I., Nalyvaiko, O., Rybalko, L., & Zhernovnykova, O. (2020). Introduction of Digital Resources in the Process of Training Musicians-Teachers in Educational Institutions of the People's Republic of China. *Professional Education: Methodology, Theory and Technologies*, 12, 66-89. Retrieved from <https://doi.org/10.31470/2415-3729-2020-12-66-89>
- Rastruba, T., & Kushnir, K. (2022). Використання сучасних музично-комп'ютерних технологій у процесі вивчення дисципліни «Хорове аранжування». *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»*, 1, 76-83. Retrieved from <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2022-PP-1-76-83>

СЕКЦІЯ 4

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Наталія Михайлова

ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРМЕЙСТЕРА У ДРАМАТИЧНОМУ ТА ЛЯЛЬКОВОМУ ТЕАТРІ: СПЕЦИФІКА, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Сучасний театральний простір в Україні перебуває у процесі активних трансформацій, що супроводжуються розширенням художніх форм, оновленням репертуару та посиленням ролі музичного компонента у виставі. Театр дедалі частіше звертається до форматів, де музика, вокал і хорове звучання стають повноцінними складовими драматургії. У цьому контексті професійна діяльність хормейстера набуває нового змісту. Сфера його відповідальності сьогодні виходить за межі суто музичного керівництва — вона охоплює педагогічні, психологічні, комунікативні та багато інших аспектів, що пов'язані з організацією творчого процесу в театрі.

У своїх дослідженнях О. Матсепура зазначає, що музичний компонент сучасних драматичних вистав «актуалізує приховані смисли, подаючи більш рельєфно ідейний задум режисера» (Матсепура, 2013: 185), його функціонування неможливе без взаємозв'язку із загальною драматургією та зоровим рядом сценічного дійства. Цей підхід визначає ключову особливість діяльності хормейстера в театрі: музика є не окремим декоративним елементом, а слугує рівноправною складовою художнього образу вистави. Саме від уміння хормейстера інтегрувати вокальний і хоровий компоненти в загальну структуру сценічного дійства залежить цілісність і виразність театального продукту.

Робота хормейстера у драматичному чи ляльковому театрі передбачає адаптацію до унікального складу творчого колективу. Акторські трупи зазвичай різновікові та різнорівневі з точки зору музичної підготовки, тому керівнику необхідно визначити середній рівень музичної компетентності. Розподіляючи акторів до тієї чи іншої хорової партії, слід врахувати не лише якісні характеристики голосу, а й, за можливості, вирівняти кількісний склад голосів у кожній групі та рівень музичної грамотності співаків. Такий підхід не лише оптимізує процес навчання, а й сприятиме формуванню згуртованого колективу, де досвідчені актори допомагають початківцям. Таким чином, успішність вокально-хорової роботи ґрунтується на гармонійному поєднанні індивідуальних і колективних форм діяльності, що сприяє збалансованому розвитку виконавських навичок, ансамблевого мислення та творчої взаємодії. Хормейстер у цьому процесі виконує роль модератора взаємонавчання, вдосконалення музичних компетентностей, формування мистецького простору, що стимулює колектив до єднання та співтворчості.

Початок роботи хормейстера у новому театрі завжди пов'язаний з адаптацією та налагодженням ефективної комунікації. Театр — це багаторівнева система, в якій творчі, технічні та адміністративні підрозділи взаємодіють як єдиний організм. Хормейстеру важливо познайомитися не лише з режисером і виконавцями, а й із представниками технічних цехів: звукорежисерами, костюмерами, освітлювальниками тощо. Саме завдяки цьому формується взаєморозуміння, від якого залежить успіх постановочного процесу. Важливо також виявляти повагу до театральних традицій та колективних звичаїв, що дозволить швидше відчувати себе частиною великої театральної родини.

Робота з акторською трупю вимагає від хормейстера не лише музичної, а й педагогічної майстерності. Строкатість вокально-технічних вмінь та навичок акторського складу потребує системної роботи для напрацювання єдиної співочої манери, що спиратиметься на формування базових вокально-

хорових навичок: дихання, природного звукоутворення, атаки звуку, штрихів, виразної дикції та артикуляції тощо.

Важливо пам'ятати, вокально-хорові вправи мають бути невеликими за діапазоном (на початковому етапі), зрозумілими з точки зору техніки виконання, обмеженими за кількістю (початківцям складно опанувати великий за об'ємами музичний матеріал), проте емоційно наповненими, що є природним для акторського виконання. Ефективна робота з колективом можлива лише за умови позитивного психологічного клімату, де провідними принципами є взаємоповага й партнерська взаємодія.

Особливе місце в діяльності хормейстера займає робота над репертуаром. Вибудовуючи стратегію музичного розвитку акторського колективу слід розуміти, що лєвова частка музичного матеріалу припадатиме на вимоги до репертуарних вистав. Саме тому до репетиційного процесу включатиметься лише кілька нових творів, які на думку хормейстера заохочуватимуть колектив до вокально-хорової роботи. Слід дуже ретельно підійти до вибору таких творів, залежно від нагальних потреб трупи.

Робота з музичним матеріалом до вистав також потребує розуміння специфіки сценічної діяльності актора, яка є багатофункціональною, адже впродовж дійства виконавці змінюють свої амплуа, перевтілюючись з ораторів на співаків, танцюристів та навіть декорації. Така універсальність актора є ознакою високого професіоналізму та затребуваності в театральному середовищі. Як слушно зауважує Бєнь Г.: «Театр тепер часто є невербальним — основні акценти ставляться на пластику, танок, міміку, пантоміму, вокал. Театр грає не текст і навіть не підтекст, одиницею його виразності стає метафора, — актор мусить вміти все: він і звук, і колір, і смак, і форма; сам собі “спецефект”» (Бєнь, 2012: 111). Здатність до швидкого перевтілення напрацьовується завдяки ретельній репетиційній роботі, що в свою чергу потребує бездоганного знання музичного матеріалу кожним актором трупи. Сприятиме цьому процесу влучно зроблене хормейстером аранжування

музичного матеріалу, що дозволить підкреслити акторську гру не порушуючи балансу драматургічного розвитку вистави.

Вкрай важливою є комунікація з режисером-постановником, оскільки розуміння сценографії, акустичних умов, темпоритму вистави допоможе правильно вибудувати звуковий баланс під час співу. Варто заздалегідь проінформувати режисера щодо необхідності певного розташування акторів під час виконання музичного фрагменту а *capella*, оскільки це пов'язано зі специфікою хорового суголосся.

У сучасних театрах використання живого звуку часто поєднується з електронними технологіями. Хормейстер театру повинен володіти технічними навичками, які дозволяють ефективно взаємодіяти зі звукорежисером, працювати з мікрофонами, фонограмами, фонічними ефектами, вибудовувати баланс гучності та синхронізувати спів із музичним супроводом.

Додаткові труднощі виникають у ляльковому театрі, де наявність ширми, декорацій й інших сценічних конструкцій суттєво впливають на акустику, поглинаючи звук. За таких умов особливого значення набувають навички чіткої дикції та виразної артикуляції, контроль дихання, висока вокальна позиція, а також використання резонаторної техніки під час співу. Окрім того, особливістю лялькарської роботи у виставі є підняття голови під час ляльководіння за ширмою, що може призвести до підвищення гортані або ж напруження м'язів шиї, що в свою чергу негативно позначиться на якості співу. Хормейстер повинен враховувати ці чинники під час створення аранжувань вокально-хорових номерів.

Таким чином, професійна діяльність хормейстера у драматичному та ляльковому театрі — це складний комплекс музично-педагогічних, організаційних і комунікаційних завдань. Сучасний хормейстер має бути гнучким, креативним і технічно підготовленим фахівцем, який здатен швидко адаптуватися до змін сценічних умов і репертуарних вимог. Його професійна компетентність визначається не лише рівнем музичних знань, а й умінням працювати в команді та інтегрувати музику в загальну художню тканину

вистави. У цьому контексті розвиток театральної хормейстерської практики в Україні має значний потенціал, оскільки саме через синтез музики й дії відкриваються нові можливості для збагачення театрального мистецтва, пошуку інноваційних форм сценічного висловлення та формування сучасної культури виконавства.

Список використаних джерел:

Бень, Г. (2012). Особливості співу акторів драми. *Вісник Львівського університету*, (11), 111-116.

Матсепура, О. (2013). Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 185-190.

Галина Місько

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОРОЇ КАПЕЛИ «ГАЛИЧИНА» НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ

Все частіше українські музикознавці цікавляться питаннями, пов'язаними з творчою діяльністю відомих колективів, котрі відіграли фундаментальну роль у процесах формування та еволюції вітчизняної хорової культури. До цієї когорти належить і відома в Україні аматорська народна хорова капела «Галичина» обласного науково методичного центру Тернопільщини — «Молодіжного хору» (м. Тернопіль, Україна) Її висока виконавська майстерність, національно спрямований репертуар та активна участь у конкурсах та фестивалях створюють підґрунтя для глибшого наукового вивчення творчості даного колективу. Мистецька діяльність хорової капели «Галичина» певною мірою висвітлена у працях О. Смоляка (Смоляк, 2016), А. Ороновського (Ороновський, 2011), Г. Місько (Місько, 2017), Й. Шостака (Шостак, 2001). Проте участь цього колективу в III обласному конкурсі-фестивалі хорових колективів та окремих виконавців ім. Соломії Крушельницької висвітлена недостатньо, що потребує більш ґрунтовного дослідження.

Хорова капела «Галичина» розпочала свій творчий шлях під насагою віянь тих політичних подій, що передували народженню незалежної України

(Шостак, 2001: 81). З метою популяризації найкращих зразків української хорової музики та творів класиків світової музичної спадщини, виникла нагальна потреба у створенні хорового колективу. У 1990 році було засновано хор, який базувався в обласному науково-методичному центрі народної творчості Тернопільщини. Це була формація, що обрала інноваційний вектор розвитку, орієнтованого на сучасне осмислення національної музики та відродження регіональних виконавських традицій галицького краю. Творчий процес очолив знаний хормейстер, викладач Тернопільського фахового коледжу мистецтв (музичного училища) ім. С. Крушельницької та заслужений працівник культури України — Ігор Левенець. Загартований політичними подіями початку 90-х років, колектив капели активно долучався до громадських акцій, зокрема до кампанії за проведення Всеукраїнського референдуму 1991 року. У перші роки незалежності України, хоровий колектив поступово визначив свій творчий напрям, який з часом переріс у власний, самобутній і особливий сценічно-мистецький стиль.

«Через кілька місяців наполегливої праці колектив представив концертну програму до 129 і річниці від дня перепоховання Т. Шевченка в м. Канів на Черкащині. Захід відбувся 22 травня 1990 року в міському палаці культури «Березіль» ім. Леся Курбаса. В програмі прозвучали твори на слова великого Кобзаря, зокрема, «Заповіт» (обробка Л. Ревуцького), «Думи мої» (обробка Є. Козака), «Чи ми ще зійдемося знову?» (музика С. Людкевича), «Ой Морозе, Морозенку» в обробці С. Людкевича та ін. На завершення капеляни виконали духовний гімн «Боже великий єдиний» М. Лисенка» (Програма, 1990: 2–3).

У травні 1991 року колектив брав участь у «відзначенні 130-х роковин перепоховання Т. Шевченка в Каневі. На могилі Кобзаря прозвучали твори на слова Т. Шевченка, зокрема «Заповіт», «Думи мої», «Ми херувимів» Д. Бортнянського та «Боже великий єдиний» М. Лисенка. А в кінці їхнього виступу вперше на Тарасовій могилі «злетів у небо могутній спів — «Ще не вмерла Україна» (Шостак, 2001: 152).

Свій мистецький звіт хорова капела «Галичина» представила 3 червня 1991 року на сцені міського палацу культури «Березіль» ім. Леся Курбаса. Програма вечора складалася з двох частин і охоплювала широку палітру жанрів: від сакральних піснеспівів до хорових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка. Особливий емоційний відгук у публіки викликали такі фундаментальні твори, як симфонічна кантата Д. Січинського «Лічу в неволі», «Садок вишневий коло хати» Б. Вахнянина, а також патріотична композиція Я. Степового на слова О. Олеса «Моя Україно прекрасна» (Програма, 1991: 3).

Завдяки інтенсивному творчому поступу ансамбль за короткий період зумів увійти до кола найкращих хорових колективів держави. Пріоритетним напрямом його діяльності стало утвердження українських вокальних традицій. Визнанням значних здобутків капели на професійній ниві стало присвоєння їй звання «Народна» у 1991 році.

«Галичани» завжди шукали нові форми репрезентації шедеврів хорового мистецтва. Так поступово народжувались і згодом стали традиційними літературно-мистецькі вечори та музично-поетичні концерти, різноманітні за тематикою, художнім змістом і творчими задумами. Мені, як безпосередній учасниці колективу, з теплотою згадуються насичені та емоційно глибокі концертні програми у творчій гармонії з актором і читцем поезії В. А. Хім'яком, зокрема, концерт духової музики і художнього слова (у приміщенні філармонії – 3.10.93 р.); концерт «Ліричне інтермецо» (у фойє драмтеатру – 3.07.94 р.); духовна поезія у концерті, присвяченому 250-ти річчю Д. Бортнянського (в кафедральному соборі Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці – 29.04.2001 р.); численні Шевченківські вечори.

У минулому хорова капела завжди була активним учасником конкурсів та культурно-мистецьких заходів, які проводились в Україні.

Серед численних перемог колективу — учасник Всеукраїнської хорової асамблеї серед кращих хорових колективів України, що проводились в палаці культури «Україна» (м. Київ, 1992 р.); лауреат Міжнародного фестивалю хорової музики «Південна пальміра» (м.Одеса, 1994 р.); лауреат 2 ступеня

Міжнародного конкурсу хорового мистецтва ім. Л. Українки (м. Луцьк, 1996 р.), лауреат 1 премії третього конкурсу ім. С. Крушельницької серед хорових колективів (м. Тернопіль, 1999 р.). 29 квітня 2001 року — колектив прозвітував великою концертною програмою з творів Д. Бортнянського з нагоди 250-річного ювілею великого українського композитора (у приміщенні кафедрального собору Ороновська Лариса Дмитрівна Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці).

Завдяки ретельно відібраному репертуару, який базується на високохудожніх творах української та зарубіжної класичної музики й слугує потужним стимулом для професійного виконання, а також завдяки ще витонченому музичному смаку, яскравому таланту й артистичній майстерності керівника капели, «Галичина» полонила душі слухачів в рідному місті та за його межами.

Список використаних джерел:

- Місько, Г. (2017). Хорова капела «Галичина» центру народної творчості Тернопільщини — лауреат обласного конкурсу імені Соломії Крушельницької. *Молодь і ринок*, № 2 (37), 79–86.
- Ороновський, А. (2011). Історичний огляд творчої діяльності хорової капели «Галичина» (м. Тернопіль). *Молодь і ринок*, № 11 (82), 124–127.
- Програма благодійного концерту майстрів мистецтв і художніх колективів Тернопільщини «Безсмертне слово Кобзаря». (1991). Тернопіль. Друк. вид-ва «Збруч».
- Програма першого концерту капели «Галичина» 22 травня 1990 р. Власний архів Гук Руслани Мар'янівни (архів неупорядкований).
- Програма творчого звіту хорової капели «Галичина» міського палацу культури «Березіль» ім. Леся Курбаса.
- Смоляк, О. (2016). Ігор Левенець — керівник самодіяльної народної хорової капели «Галичина» обласного методичного центру народної творчості Тернопільщини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль. Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2 (35), 149–156.
- Шостакович, Й. (2001). Відродження Держави. Тернопільщина у Всеукраїнському референдумі 1 грудня 1991 року (Документи і спогади учасників). Тернопіль. Джура.

ХОРОВА КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ: ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Італія має унікальне історичне значення у формуванні європейської хорової культури. Саме на її території відбувалося становлення ключових жанрів і принципів хорового письма — від григоріанського хоралу до поліфонічної хорової традиції Ренесансу, яка визначила стильову парадигму церковної музики Заходу. Твори Джованні П'єрлуїджі да Палестріни стали еталоном *stile antico*, де поєднуються чистота інтонації, прозорість фактури та богословсько-естетична рівновага. Важливий внесок у розвиток хорової культури належить і венеційській школі, представленій Андреа та Джованні Габріелі, які розвинули техніку просторового багатохорового звучання (*polichoralità*) у храмовому просторі Basilica di San Marco, що вплинуло на формування барокової хорової стилістики в усій Європі.

Після доби Ренесансу і розквіту поліфонічної культури, Італія стає свідком появи нового музичного явища, яке змінює роль хору — опери. Проте, важливо розуміти, що хор у цей період не зникає, а набуває нової функції — театральньо-драматичної. Він стає колективним учасником сценічної дії, голосом народу, етичним коментатором подій. Згадаємо хорові сцени з опер **Верді** — «*Va, pensiero*» з *Nabucco* чи «*Patria oppressa*» з *Macbeth*. Вони давно перетворилися на символи національної ідентичності Італії, але коріння цієї виразності — саме в багатовіковій хоровій традиції.

У XVIII–XIX століттях хор у Італії поступово втрачає автономність, перетворюючись на складову частину театального або церковного життя. Проте саме завдяки цій двоїстості — сакральній і сценічній — в Італії збереглася **жива традиція колективного співу**, яка сьогодні є основою для розвитку сучасного хорового руху.

У XX столітті відбувається нове відродження. Після Другої світової війни по всій країні починають створюватися аматорські хори, університетські ансамблі, дитячі й молодіжні колективи. Це своєрідний культурний рух, який

виходить за рамки академічної освіти. І саме тут ми стикаємося з феноменом, що для Італії став унікальним: регіональні хорові асоціації.

Живучи та навчаючись у Падуї (Veneto, Італія), я мала можливість безпосередньо спостерігати розвиток хорової культури регіону, який став одним з історичних центрів європейського співу. Одним із найвпливовіших є ASAC Veneto — асоціація, яка координує діяльність сотень хорів регіону, підтримує підготовку молодих диригентів, організовує фестивалі, майстер-класи та сприяє європейській інтеграції італійської хорової культури. Така модель забезпечує постійне відтворення хорового середовища та стимулює творче зростання виконавців.

Моє навчання в Conservatorio “Cesare Pollini” (Padova) дозволило практично відчувати цю систему. З першого дня студенти працюють з живими голосами, отримуючи можливість диригувати колегами й лабораторними хорами. Практика є постійним елементом освітнього процесу: щотижневі нові твори, хормейстерські техніки, композиція. Цей підхід формує природність диригентського жесту та впевненість у роботі з хором.

Порівнюючи з навчанням в Україні, я бачу сильні сторони обох систем. українська диригентсько-хорова школа вирізняється високим рівнем фаховості, ґрунтовною теоретичною та технічною підготовкою, увагою до диригентського жесту та інтонаційної точності. Водночас італійська модель навчання робить акцент на практичному досвіді: роботі з живими колективами з першого року, широкому охопленні репертуару та активній виконавській діяльності. На мій погляд, ідеальна модель могла б поєднувати академічну глибину української традиції й відкритість та практичність італійської системи.

Італійська хорова культура сьогодні — це поєднання тисячолітньої традиції церковного співу, багатства регіональних стилів, активної позиції культурних інституцій і відкритості до сучасної музики. Для мене важливо, що участь у цьому середовищі дає можливість переосмислити український досвід, побачити нові освітні моделі та знайти інструменти, які можуть допомогти

розвивати хор у нашій країні, зокрема через розширення мережі хорових асоціацій, підтримку молодих диригентів і збільшення концертних та резиденційних можливостей.

Список використаних джерел:

- Roche, J. (1984). *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. Oxford : Clarendon Press.
- Pedini, C. (2015). *Polifonie: Storia e teoria della coralità*. Arezzo. *Fondazione Guido d'Arezzo*, 210.
- Choral Conducting: History and Didactics. (2016). Firenze : LIM Edizioni.
- Van der Sandt, J. (2024). The benefits of choral singing: A study of Italian university choirs (2018-19). *International Journal of Community Music*.
- Скоромний, В.П., Юрченко М.С., Кречко Н.М. & Нарожна Н. І. (2017). *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* : монографія. Київ : Ліра.

СЕКЦІЯ 5

НАУКОВІ РОЗВІДКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

Анастасія Білик

РУБЕН ТОЛМАЧОВ:

ТРИ ПОСТАСІ ХОРОВОГО МИТЦЯ

Життєвий і творчий шлях Рубена Владиславовича Толмачова, українського хорового диригента, вокаліста, композитора, педагога, заслуженого артиста України, є унікальним феноменом сучасної музичної культури. Його багатогранна діяльність охоплює широку палітру професійних сфер — від високохудожнього диригування і композиторської активності до інноваційної педагогіки та активної участі у міжнародних проєктах. Його визнання, численні нагороди та невинний внесок у розвиток хорової школи України формують особливий науковий інтерес до дослідження особистості митця і його ролі у формуванні хорового мистецтва нового століття.

Професійна діяльність Толмачова невід’ємно пов’язана з розвитком сучасної української хорової школи, відзначеної новаторськими пошуками у сфері інтерпретації хорової музики, тематичної різноманітності програм та глибокого осмислення жанрової палітри співу. Його ім’я асоціюється з провідними хоровими колективами країни, у роботі з якими проявилася чітка структурована модель керівництва, заснована на гармонійному поєднанні традицій і новітніх підходів до звукоутворення, інтонування й ансамблевої єдності. Зокрема, його авторська модель керівництва хором відзначається прагненням досягати високої драматургічної напруги твору через вокальну досконалість, ретельну стилістичну роботу, а також індивідуалізований підхід до кожного співака хору, що підтверджується численними відгуками учнів та колег.

Творчість Толмачова як композитора та аранжувальника є органічним продовженням його диригентсько-виконавської діяльності. У його творчому

доробку — численні хорові та вокально-інструментальні твори, які вирізняються як стильовою багатоманітністю, так і тематичною глибиною. Характерною рисою композиторської манери Толмачова є прагнення до синтезу національної музичної традиції із сучасними формами музичного мислення, застосування елементів джазу, фольклорної тематики та поліфонічного стилю, що віддзеркалюється у його роботі з вокальним ансамблем “Man Sound”.

Педагогічна діяльність майстра охоплює широкий спектр навчальних програм, що спрямовані на підготовку хормейстерів, диригентів, вокалістів та виконавців різного профілю. Толмачов був автором і співрозробником ряду навчальних курсів з хорового аранжування, інтерпретації та методики педагогічної роботи з хоровими колективами, а також активно долучався до реалізації міжвузівських і міжнародних освітніх проєктів, що відповідали сучасним вимогам вищої музичної освіти. Його підхід до викладання характеризується прагненням до розвитку у студентів не лише вокально-технічних навичок, а й ширшого музичного світогляду, що виявляється у вмінні аналізувати й осмислювати художній контекст виконуваних творів, а також у вихованні колективного мислення та творчої ініціативи.

Значний внесок у розвиток юнацького і дитячого хорового мистецтва Толмачов зробив через співпрацю з такими колективами, як капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», що відома своїми виступами на провідних міжнародних майданчиках та широкою програмною палітрою. Відзначено співпрацю Толмачова як хормейстера і наставника з багатьма колективами дошкільного й шкільного рівня, які завдяки його методичному супроводу отримали численні перемоги на національних і міжнародних конкурсах, а також стали платформою для особистісного і музичного зростання тисяч дітей і підлітків в Україні.

Дослідницький інтерес становить і медіа-присутність митця та низка його публічних інтерв'ю, де він торкається не лише актуальних проблем хорового виконавства, а й питань культурної політики, взаємодії з аудиторією,

перспектив розвитку національного музичного мистецтва. У цих виступах Толмачов демонструє глибину філософського осмислення ролі музики у сучасному суспільстві, необхідність оновлення підходів до популяризації академічного мистецтва, а також захисту культурних цінностей в епоху глобалізації. Медіа-аналітики відзначають високу експертність висловлювань митця та його вміння конструктивно долучатись до стратегічних дискусій щодо майбутнього української музичної освіти та ролі артиста у соціумі, що закріплює його статус не лише хормейстера, а й ключового лідера суспільної думки у музичній сфері.

Аналіз життєвого і творчого шляху Рубена Владиславовича Толмачова дає змогу зробити висновок про універсальний масштаб його особистості та незаперечний вплив на формування сучасного обличчя українського хорового мистецтва. Поєднуючи у своїй діяльності високий професіоналізм, глибину творчого мислення, педагогічний талант і здібність до адаптації у сучасних культурних умовах, Він закладає нові стандарти якості у сфері музичної освіти, виконавства й композиторської роботи. Його діяльність відкриває нові горизонти інтерпретації української музики, водночас зберігаючи вірність національним духовним цінностям та забезпечуючи інтеграцію української хорової традиції до міжнародного музичного контексту.

Сергій Боско

СВІТ ДЖОНА РАТТЕРА: ГАРМОНІЯ ЗВУКУ І СЕНСУ

Ні сучасному етапі розвитку музичного мистецтва набуває значущість досвід композиторів ХХІ ст., які активно звертаються до канонічних текстів, духовних музичних жанрів та збагачують їх новим авторським прочитанням. В цьому контексті принципово важливим є осягнення художнього світу відомого англійського композитора, хорового диригента та музикознавця Дж. Раттера.

Творчість Джона Раттера займає особливе місце в репрезентації хорового мистецтва Великої Британії як в Європі, так і в Америці. За словами

музикознавців, «він міцно затвердився в статусі живого класика сучасного хорового мистецтва й нової духовної музики» (Кучурівський, 2019).

Незважаючи на те, що творча постать Дж.Раттера стала об'єктом досліджень вітчизняних (Кучурівський, 2019) і зарубіжних науковців (Macfarlane, 2013), питання художнього світу композитора не отримало гідної уваги.

Актуальність даної доповіді зумовлена необхідністю висвітлення творчої особистості Дж.Раттера в аспекті принципів його життєтворчості.

Всесвіт Джона Раттера починається з його життєвого кредо, яке можна визначити як універсалізм через синтез. Щоб зрозуміти витoki цієї філософії, ми маємо розглянути його творчість у широкому контексті європейського мистецтва.

На межі ХХ-ХХІ століть у мистецтві виникла потужна тенденція, яку філософи та музикознавці називають «ною духовністю» або «ною релігійністю». Це був пошук відповідей на вічні питання буття, звернення до сакральних жанрів для осмислення сучасності. Саме в цьому русі і формувався Джон Раттер.

Своє життєве кредо — віру в об'єднуючу силу музики — він втілює через конкретний творчий метод. Дослідження характеризують його як «бінарний принцип успадкування жанрової традиції» (Кучурівський, 2019). Це означає, що Раттер архітекує свої твори, творчо поєднуючи дві могутні традиції: величну, універсальну структуру латинського реквієму та інтонаційну теплоту та доступність національної англіканської заупокійної служби. Це не механічне змішування, а синтез, що народжує нову якість — музику, яка розмовляє одночасно з європейцем і британцем, з віруючим і шукачем.

І що найважливіше, цей синтез служить одній великій меті. Реквієм у трактуванні Раттера — це не лише плач за померлими. Це, як зазначається в джерелах (Кучурівський, 2019), втілення «позитивної ідеї», закладеної в самому жанрі заупокійної меси — ідеї здобуття Вічного Спокою через

молитовне прохання. Таким чином, його музика стає шляхом до утвердження морально-етичного ідеалу, універсального для всієї людської культури. Вона не жахає смертю, а пропонує надію і утіху, перетворюючись на сучасну молитву за всіх людей.

Як же Джон Раттер втілює цей універсалізм на практиці? — Ключ лежить у його музичній мові, яка міцно походить з національного коріння.

Аналізуючи його духовні твори, дослідник Ю. Кучурівський чітко вказує на їхню орієнтацію на стилістику англіканського співу (Кучурівський, 2019). Це не просто цитування, а використання саме тієї специфіки, що сформувалася в Англіканській церкві ще в XVI столітті як альтернатива католицькому хоралу. Її суть — у заміні складної григоріанської монодії «спрощеними гармонізованими мелодіями в чотириголосній хоровій фактурі, яка була створена для колективного співу самих парафіян» (Кучурівський, 2019). Це був свого роду демократичний канон, зрозумілий кожному.

Крім того, у творах Раттера присутня стилістика жанру «Антем» (англ. anthem) — це унікальний жанр «англіканської церковної та професійної музики, який виступив національним варіантом адаптації традицій антифонного співу християнського богослужіння» (Кучурівський, 2019).

Однак, Раттер не залишає цю традицію в минулому. Він робить її засобом гуманістичного спілкування. Використовуючи цю знайому для британця, інтонаційно теплу та доступну лексику, він наповнює її зовсім іншим, загальнолюдським змістом. Через свою музику він веде діалог уже не лише з англіканською громадою, а з усім світом, говорячи про вічні теми життя, смерті та пам'яті. Таким чином, національна традиція стає для нього не самоціллю, а потужним інструментом для створення мистецтва, здатного об'єднувати людей різних культур.

Найкращим доказом того, що вся ця філософія працює, є конкретний твір. Яскравим прикладом слугує «Дитяча меса», або Requiem for the Children.

У цьому творі концепція гармонії звуку і сенсу знаходить свій практичний вимір. Аналізуючи його, ми бачимо, як працює той

самий «бінарний принцип». Раттер зберігає структурну основу та глибину латинського реквієму, водночас наповнюючи її емоційною теплотою та інтонаційною простотою, властивою англіканській традиції.

З одного боку, це серйозний твір на вічну тему, що звертається до «позитивної ідеї» християнства — ідеї знаходження спокою. З іншого — він реалізує цю ідею через доступність звучання. Мелодійна ясність, прозора гармонія та виразна, але не перевантажена, хорова фактура роблять складну тему смерті та віри зрозумілою та близькою навіть дитячому сприйняттю. Це не спрощення, а вміння висловити глибину простими засобами.

Таким чином, Джон Раттер постає перед нами не просто як майстерний композитор, а як справжній митець-гуманіст. Своєю творчістю, і зокрема такими творами, як «Дитяча меса», він будує міцні мости між культурами — між минулим і сучасним, між національним і загальнолюдським.

Композитор перетворює «чарівний світ музики» на інструмент єднання, що несе слухачеві не стільки скорботу, скільки надію, утіху та віру в позитивний ідеал.

Підсумовуючи дослідження художнього світу Джона Раттера, сформулюємо ключові положення, що визначають значення його творчості.

По-перше, Дж. Раттер виявляється не просто композитором, а митцем-філософом, який вдало трансформує індивідуальне життєве кредо у загальнолюдське послання. Його «бінарний принцип» виявляється не технічним прийомом, а свідомою методологією створення нового музичного простору.

По-друге, його творчість стає мостом між, здавалося б, несумісним: між католицькою універсальністю та англіканською ідентичністю, між академічними складнощами та емоційною доступністю. «Дитяча меса» — не дитяча за змістом, а дитяча за своєю щирістю та вірою в добро.

Насамкінець, і це найважливіше — Дж. Раттер пропонує сучасному світу, роз'єднаному конфліктами, універсальну модель діалогу. Він доводить,

що можна зберігати національну ідентичність, але при цьому говорити мовою, зрозумілою всьому людству.

Його музика — це не просто мистецтво. Це практична філософія єднання, реалізована через гармонію звуку і сенсу. І саме тому спадщина Джона Раттера залишається актуальною не лише для музикознавців, але й для всіх, хто вірить у силу діалогу та взаєморозуміння між культурами.

Список використаних джерел:

Кучурівський, Ю. (2019). *Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.

Macfarlane, A. (2013). Interview with John Rutter. Retrieved from http://www.alanmacfarlane.com/DO/filmshow/rutter1_fast.htm

Анастасія Ванюшева

ПСАЛОМ 22 ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ТА СИМВОЛІЧНИЙ ЗМІСТ

Псалом 22 Давида відкриває молитовний цикл «Псалми Давида» Вікторії Польової. Текст псалма традиційно використовується в богослужбовій практиці, зокрема у Всенічному бдінні на Утрені перед Поліелеєм, і входить до складу третьої кафізми Псалтиря. Його зміст сповнений пророчого звучання та хвалебного звернення до Бога, що в контексті сучасних історичних реалій набуває символічного значення — як образ відродження народу, який проходить крізь випробування. Композиторка використовує літургійний текст церковнослов'янською мовою з українською транслітерацією. Провідна думка — «Господь пасет мя» — розгортається як звернення віруючої людини до Бога-Пастиря, в якому звучить прохання про духовне спасіння, потрапляння у Вічне Царство та утвердження на шляху правди. Вибір саме цього псалма для початку циклу зумовлений його пророчим підтекстом, відчуттям оновлення та духовного пробудження.

Музична драматургія твору тісно пов'язана з вербальним змістом і вирізняється наскрізною формою з елементами тричастинності. Твір написано

для чотириголосного хору з *divisi*, соло сопрано та тенора. Основна тональність — *f-moll*, вертикалі насичені поліфункціональністю, поєднуючи світлі й напружені барви. Вступ спирається на концентровану мелодію з елементами речитації, що підкреслює пастирську іпостась Бога. У першому розділі акцент зроблено на людське прохання про спасіння: композиторка використовує весь склад хору, стриману динаміку та *psalmodiйну* інтонацію. Елементи речитації і динамічна пластичність сприяють створенню молитовного характеру звучання.

Другий розділ відображає боротьбу людини зі злом і водночас її непохитну віру у Божу підтримку. Уперше з'являється соло тенора з лаконічною мелодією, побудованою на катабазисно-анабазисному русі, що символізує духовний пошук. На тлі органного пункту та дзвонових ефектів у басах створюється особлива медитативна атмосфера. Взаємодія тенора і хору нагадує діалог між людиною та Божественним началом. Кульмінаційна зона відзначається контрастом між раптовим *sr* у хорі та більш виразною лінією сопрано з тріольною речитацією, що підкреслює духовне звернення. Введення тенорового речитативу, структурованого в ритмі й темпі, відсилає до традиції богослужбової псалмодії. Протиставлення людського голосу тенора і хорової вертикалі тут набуває символічного значення: це співіснування людського і Божественного вимірів.

Аркова драматургія твору проявляється в поверненні початкового тексту в сольній партії сопрано в 80-му такті, що створює духовну арку від початку до кульмінаційного розвитку. Ремінісценційний епізод між другим розділом і репризою формує кульмінаційний емоційний центр твору, де просвітлення досягається введенням *Des-dur* та *F-dur*. Ці гармонійні зсуви розкривають відчуття духовного оновлення й надії. У синтетичній репризі, що поєднує елементи попередніх розділів, відбувається концентрація музично-сислового матеріалу, перехід від «часового виміру до вічності». Особливу роль відіграє повтор слова «милість», відсутній у первинному літературному тексті, але доданий композиторкою як акцент на Божій благодаті.

Останні такти розкривають узагальнений образ твору: речитатив сопрано на тлі хорових педалей втілює духовну тишу та прийняття. Вікторія Польова створює глибокий художній образ мінімалістичними засобами — стриманою динамікою, обмеженим мелодичним діапазоном, органічними пунктами, речитацією. Інтонційна драматургія розгортається поступово, формуючи шлях від людського прохання до духовного просвітлення, від індивідуального досвіду до колективного молитовного звернення. Відчуття арковості, побудова форми на основі строфічної структури тексту та одночасна відкритість образного змісту дозволяють сприймати твір як духовну подорож, у якій особисте звернення зливається з універсальним. «Псалом 22» постає як зразок сучасної хорової духовної музики, у якому поєднуються глибока символіка, пророче звучання та мінімізація виразових засобів.

Еліна Галь

РОЛЬ КНУТА НІСТЕДТА У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ НОРВЕГІЇ

Кнут Ністедт (1915–2014) — видатний норвезький композитор, диригент і педагог, композиторська та диригентська діяльність якого відіграла важливу роль у формуванні професійної хорової музики ХХ століття. Його життя і творчість тісно пов'язані з розвитком національної культури, що поєднала фольклорну традицію з європейськими тенденціями композиторської творчості.

Мета доповіді – виявити значення хорового доробку К. Ністедта в контексті європейської культури другої половини ХХ ст. на ґрунті знайомства з його творчою біографією та коротким аналізом жанрів та принципів композиторського мислення.

К. Ністедт народився в Осло, де з дитинства займався музикою в родинному колі. Батько був аматором-скрипалем, керував камерним ансамблем. Вищу освіту юнак отримав у Музичній консерваторії м. Осло, вивчав орган, композицію та диригування. У 1947 році він отримав стипендію

Норвезької спілки композиторів для навчання у США, де працював з Робертом Шоу — видатним американським хоровим диригентом.

Хорове мистецтво стало для К. Ністедта центральною складовою його більш ніж 45-річної діяльності. Перший молодіжний хор він організував ще у 1932 році, у сімнадцятирічному віці. У наступні десятиліття він створював і керував численними молодіжними, жіночими та чоловічими хорами.

Після стажування в США Ністедт повернувся до Норвегії з чітким розумінням того, що його рідній країні бракує не композиторів, а культуртрегерів — тих, хто створює середовище. У 1950 році він заснував професійний хор «*Det Norske Solistkor*» (Норвезький хор солістів), який став першим постійним професійним камерним колективом такого типу в Норвегії. Це був новаційний крок, бо до того хорове мистецтво в Норвегії існувало здебільшого на аматорському рівні. Ністедт керував ним 40 років, формуючи професійну хорову школу та репертуар на засадах поєднання національної традиції з сучасною музикою.

«*Det Norske Solistkor*» під його керівництвом набув статусу творчої лабораторії сучасної хорової музики. У 1990 році керівництво хором перейняла його студентка Грете Педерсен, яка продовжила справу Ністедта і залишалася художньою керівницею колективу до червня 2025 року.

Під керівництвом К. Ністедта цей колектив досяг міжнародного визнання. Уже у 1953 році колектив виступив перед делегатами з 28 країн на конгресі Міжнародного товариства сучасної музики в Осло. «*Det Norske Solistkor*» активно гастролював Європою (Англія, Франція, Бельгія, Швеція, Фінляндія) та тричі — у Сполучених Штатах (1960, 1973, 1975). Ювілейний концерт до 25-річчя хору 1975 року відбувся у присутності короля Олава і членів королівської родини.

Композиторська творчість митця різних періодів позначена стильовими змінами. До 1946 року його твори мали риси національного романтизму і базувалися на норвезькому фольклорі.

У 1946–1958 роках він працював у неокласичному напрямі. З 1964 року почався його «експериментальний» період, коли він почав застосовувати нетрадиційні засоби нотації та шукати нові способи звукового вираження. Його твір «*De Profundis*» (1965) був визнаний найкращим норвезьким твором року і представлений на фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики у Стокгольмі.

Хорові твори композитора можна умовно поділити на три категорії: легку, середньої складності та складну.

До першої категорії належать твори, написані переважно для церковних хорів із обмеженим часом на репетиції.

Друга категорія охоплює композиції, призначені насамперед для концертного виконання університетськими, або церковними хорами, що володіють високим рівнем виконавської майстерності. Значна частина цих творів написана у неокласичному стилі. Прикладом цієї категорії творів є цикл «Три мотети» ор. 32, що включений до аналізу в межах моєї магістерської роботи.

До третьої категорії належать твори, написані для концертного виконання професійними хорами, або провідними університетськими хорами. Для них властиве використання експериментальної графічної нотації, звукових кластерів та різноманітних сучасних композиційних прийомів, що створюють суттєві виконавські труднощі навіть для досвідчених колективів. Приклади творів з цієї категорії також включені до аналізу в межах моєї магістерської роботи.

Педагогічна діяльність Ністедта також мала значний культурний вплив. Він сформував професійні стандарти хорового виконавства в Норвегії, завдяки діяльності керівника університетських хорів Осло та численних молодіжних ансамблів. Одним із найвідоміших колективів став хор «*Schola Cantorum*», що виник у студентському середовищі, але з часом став професійним осередком сучасної хорової музики і репрезентантом його хорової школи.

Під керівництвом Туне Б'янки Спарре Дал «*Schola*» здобула міжнародне визнання. Колектив неодноразово здобував нагороди на престижних конкурсах у Європі, брав участь у світових симпозіумах і фестивалях, активно співпрацював із сучасними композиторами. Усе це продовжує принципи, закладені Ністедтом: високий рівень професіоналізму, відкритість до нового мислення при збереженні опори на національну традицію. Їхня діяльність — найкращий доказ того, що засновані Ністедтом принципи працюють й дотепер.

Хорова діяльність Кнута Ністедта мала тривалий культурний вплив. Після нього сформувалося кілька поколінь норвезьких диригентів і колективів, які розвивають його ідеї. Мистецька спадщина Кнута Ністедта продовжується і в роботі його онука Гокуна Даніеля Ністедта – композитора і диригента, художнього керівника «*Oslo Kammerkor*». Цей хор, заснований у 1984 році Грете Педерсен, відомий тим, що поєднує академічну хорову традицію із норвезьким народним співом та імпровізацією. Під керівництвом Гокона Ністедта хор виступав у «*Carnegie Hall*» (2015, 2017), на світових симпозіумах у Японії та Кореї, а також став платформою для нової норвезької духовної музики. У виступах «*Oslo Kammerkor*» відчувається та сама ідея, що колись надихала Кнута: хор як простір діалогу культур, місце спілкування, де голос кожного має сенс.

Сьогодні Норвегія є однією з провідних хорових держав Європи, і це значною мірою — заслуга саме Кнута Ністедта. Його діяльність охоплює не лише композицію, а й формування професійної хорової школи, що вплинула на подальший розвиток музичної культури Норвегії. Його підхід до роботи з хоровими колективами, орієнтир на духовні канонічні тексти, новаційне відчуття звуку та форми, а креативна педагогіка забезпечили йому місце серед ключових постатей норвезького музичного життя другої половини ХХ століття.

Додаткові посилання:

- один із найпопулярніших творів Кнута Ністедта у виконанні «*Det Norske*

Solistkor» під керівництвом Грете Педерсен. Цей твір є другим мотетом із циклу «*Три мотети*», *op. 43*, опублікованого у 1958 році. Цей мотет має назву «*Peace I Leave with You*». У час написання циклу композитор жив у Норвегії, проте часто подорожував до Німеччини та США. Твори циклу написані у традиційній нотації на англійські сакральні тексти. На момент їхньої публікації Ністедт уже здобув визнання як композитор і диригент: <https://youtu.be/BFXR49pSWgg?si=v8ltGdLv007rGQGc>;

- відеозапис з фестивалю і конкурсу вокальної музики у Тампере, Фінляндія, який проходив улітку 2025 року, на якому «Schola Cantorum» здобув три золоті нагороди — найвищу відзнаку конкурсу. На відео хор виконує твір латвійської композиторки Лаури Якобсон «*Father Thunder*»: <https://drive.google.com/file/d/1d3IB0RA-ZrtJvKVdmqImlMBGDo2vQbl6/view?usp=sharing>.

Тетяна Гончарова

РЕКВІЄМ ДЖОНА РАТТЕРА ЯК ЗРАЗОК СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Реквієм сучасного британського композитора Джона Раттера (1945 року народження) є яскравим прикладом переосмислення традиційного католицького культового жанру на межі ХХ–ХХІ століть.

Це виражається в таких ознаках як більш вільне, ніж в канонічних зразках трактування текстової основи та структури; очевидне прагнення композитора до створення не стільки суто літургичного, скільки саме концертного опусу або такого, що поєднував би в собі риси духовної та світської музики.

Про концертну природу твору та його спрямованість до широкої слухацької аудиторії свідчать такі риси, як опора на пізньоромантичну стилістику та набір музичних лексем, властивих музиці першої половини ХХ століття (до радикальних новацій та елітарних експериментів авангарду); підвищена експресія та емоційна щирість музичного висловлювання; широке застосування кантиленного ліричного тематизму, зокрема, й пісенного походження. Водночас, згідно зі сформованою ще протягом ХVІІІ–ХІХ століть традицією (від В. А. Моцарта до Дж. Верді), композитор широко застосовує драматичні контрасти поміж темами та розділами, ніби підкреслюючи філософську ідею роздвоєності людської природи та буття: протистояння тілесного та духовного, земного життя та вічності.

При цьому, незважаючи на наявність похмурих та драматичних фрагментів, Реквієм Дж. Раттера транслює також ідею вічного спокою, втілену через низку світлих, ліричних та медитативних образів. Твір було присвячено пам'яті батька, проте, як зазначає А. Качинський, Реквієм втілює особистісне ставлення композитора до смерті, що передає не тільки смуток, але й радість переходу до «вічного життя», подібно до твору Г. Форе (Kaczyński, 2017). Про таку концепцію свідчить, вся драматургія твору та його тональний план: частини в мінорних тональностях протиставляються мажорним, а вінчає твір світлий фінал (у тональності G–dur).

За словами А. Качинського релігійне розуміння завершення людського життя, яке пов'язане з неминучістю смерті, композитор трактує не як екзистенційну трагедію, а як природну сутність буття. Смерть, що присутня у реквіємі Раттера не породжує страху, навпаки – створює відчуття спокою й прийняття невідворотного фінального етапу існування людини (Kaczyński,

Дослідник також вказує на певну камерність Реквієму Дж. Раттера порівняно з творами Г. Берліоза або Дж. Верді (Kaczyński, 2017). Британський митець, на відміну від згаданих композиторів, використовує малий склад оркестру (фактично класичний парний з одними литаврами в секції ударних та з додаванням деяких колористичних інструментів – гlockenшпіля та арфи). Про прозору та деталізовану камерну, а не помпезну оперно-симфонічну стилістику твору свідчить той факт, що композитор створив не лише партитуру Реквієму для чотириголосного мішаного хору, сопрано й оркестру, але й для мішаного хору й ансамблю. В ансамблевій партитурі наявний дещо інший склад інструментів, який додає твору тембрового різноманіття. В цьому варіанті хор супроводжує ансамбль солістів, до якого входять флейта, гобой, віолончель, литаври, арфа, гlockenшпіль та орган, чий тембр підкреслює дещо нівельоване в оркестровій версії культове походження жанру.

Життя Реквієму Дж. Раттера на концертній естраді після його прем'єри в 13 жовтня 1985 року в Церкві Об'єднаної Методистської Церкви Лаверс-

Лейн в Далласі, штат Техас, США складалося дуже вдало. Перше виконання відбулося під орудою автора, силами хору цього храму (хормейстер – Ален Поут) та за участі сопрано Карен Шефер. Окремі частини Реквієму були виконані раніше (у березні 1985 року) під керівництвом композитора та хормейстера Мела Олсона.

Сьогодні твір дуже популярний серед хорових колективів Британії, США, країн Скандинавії. Наприклад, А. Качинський називає Реквієм Дж. Раттера чи не найбільш виконуваним опусом у цьому жанрі після таких шедеврів, як Реквієм В. А. Моцарта або «Німецький реквієм» Й. Брамса. Дослідник згадує факт залучення Реквієму до виконавської практики Академічного хору Університету Ніколая Коперніка в Торуні. Колектив виконував його протягом кількох сезонів, як з камерним ансамблем, так і з оркестром. Однак далі автор зазначає, що твір британського композитора не так часто виконується в Польщі, хоча, починаючи з 2000-х рр., інтерес до хорових творів Дж. Раттера в країні зростає (Kaczyński, 2017).

В Україні Реквієм Дж. Раттера ще не затвердився в репертуарі провідних колективів, однак протягом останніх років його активно залучають до навчального репертуару в мистецьких закладах вищої освіти Києва, Харкова, Дніпра та інших міст.

Вочевидь, причиною великої популярності Реквієму в різних країнах світу є майстерність хорового письма композитора, який сам був засновником і керівником хорового колективу, його винахідливість у поєднанні різних типів фактури, наявність цікавих технічних та художніх завдань для хормейстера та колективу і водночас доступність музичної мови автора, що уможливлює виконання твору хорами різних рівнів.

Серед специфічних виконавських завдань, які має вирішувати хор та диригент, є чисте інтонування подекуди доволі складних гармонічних комплексів та модуляцій (зокрема, в певних фрагментах твору композитор використовує акордові вертикалі, що по суті є вже сонорними пластами, в яких, тим не менш, мають прослуховуватися лінії окремих голосів), прозоре та м'яке

звучання на *pianissimo*, майстерне використання ланцюгового дихання, оскільки фактура твору містить доволі багато видовжених педальних звуків. В певних, особливо драматичних, фрагментах ключове значення має рельєфна чітка подача вербального тексту. Важливим також є відчуття диригентом форми та драматургії твору в цілому.

Глибина художнього змісту Реквієму Дж. Раттера, лірична проникливість і водночас сучасна складність його музичної мови, а також тонке відчуття композитором хорової фактури роблять цей твір вартим більш глибокого вивчення вітчизняними диригентами та музикознавцями та більш широкого його залучення до виконавської практики.

Список використаних джерел:

Kaczyński, A. (2017). *Requiem by John Rutter – interpretation and*
A
u
r
a

Владислава Горобей

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОЛИТВИ SALVE REGINA

M

u

У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ АРВО ПЯРТА

У сучасному хоровому мистецтві особливу роль відіграє духовна музика, яка поєднує історичні пласти християнської культури з новітніми естетичними пошуками. Серед найвпливовіших постатей у цій сфері є естонський композитор Арво Пярт, чия творчість стала своєрідним символом духовного оновлення музики другої половини ХХ - початку ХХІ століття. Його твір “Salve Regina” (2001) належить до зрілого періоду митця та становить глибоко осмислену інтерпретацію сакрального тексту, що має тисячолітню літургійну історію. Пярт звертається до цього тексту не як до історичного матеріалу, який потребує реконструкції, а як до живої молитви, що здатна промовляти до сучасного слухача через очищену музичну мову.

Антифон “Salve Regina” («Радуйся, Царице») виник у латинській церковній традиції в ХІ столітті та приписується Германа Контракту. Протягом століть вона посідала особливе місце у богослужбовій практиці: її співали у католицьких храмах після П’ятидесятниці до початку Адвенту як

звернення до Діви Марії — покровительки, заступниці й матері милосердя. До цього тексту зверталися численні композитори різних епох: М. А. Шарпантьє, Дж. Б. Перголезі, Й. Гайдн, Ф. Шуберт, Дж. Верді, Ф. Ліст та багато інших. Проте інтерпретація Арво Пярта вирізняється унікальним поєднанням архаїчного змісту та сучасного звукового мислення, де основним змістовим елементом стає тиша, внутрішня напруга й зосереджена молитва.

Твір був написаний у 2001 році на замовлення архідієцезії Кельна та присвячений Абатству Кельнського собору. Його прем'єра відбулася у 2002 році в сакральному просторі храму, що відіграло важливу роль у сприйнятті композиції. Від самого початку “*Salve Regina*” замислювалася як духовний акт, а не концертний номер: орган і хор утворюють єдину звукову цілісність, де звучання не прагне ефектності, а виявляє глибину внутрішнього діалогу. Цей твір репрезентує пізній період творчості композитора, у якому найповніше виявилися принципи його індивідуального стилю — так званої техніки *tintinnabuli*, що стала своєрідною естетичною філософією Пярта. Стиль *tintinnabuli* (від лат. «дзвіночки») був розроблений композитором у 1970-х роках і став реакцією на експресивний авангардизм ранніх десятиліть. Ця техніка базується на поєднанні мелодичної лінії, яка рухається поступово, лаконічно, майже як рецитація, та триадної гармонійної лінії, яка вибудовується навколо стабільного тонального центру. У “*Salve Regina*” це поєднання набуває особливої чистоти: хор виконує мелодію з граничною ясністю, майже без динамічних контрастів, тоді як орган створює стійку акустичну основу, що не супроводжує в класичному сенсі, а радше формує звуковий простір — акустичну ауру молитви. Такий підхід дозволяє слухачеві не просто сприймати музику, а «знаходитися всередині» сакрального звучання.

Музичний розвиток у творі надзвичайно стриманий. Темп повільний, фразування прозоре, кожен звук має чітке смислове навантаження. Усі елементи композиції підпорядковані ідеї духовної зосередженості. Відсутність традиційних драматичних кульмінацій не означає статичності —

напруга наростає всередині звукової матерії завдяки зміні щільності фактури, поступовому розширенню звукового простору та органічному розвитку інтонаційного матеріалу. П'ярт працює не з динамікою у звичайному розумінні, а з внутрішнім диханням звуку, створюючи враження безперервного, живого пульсу молитви. Текст антифони подається максимально ясно та природно. Латинські слова не розчиняються у фактурі, а, навпаки, стають опорними пунктами музичного розгортання. Мелодія співпадає з ритмом мови, що наближає твір до первісних форм церковного співу. Проте на відміну від григоріанського хоралу, у "Salve Regina" Арво Пярта відсутня лінійність розвитку у класичному сенсі: замість горизонтального руху, притаманного мелізматичному співу, він обирає вертикальну гармонійну ясність і поступовість. Таким чином створюється особливий простір тиші, у якому кожне слово звучить як звернення. Особливу роль відіграє орган, який не лише підтримує хор, а й визначає архітектоніку твору. Його звучання позначене стриманістю та стабільністю, завдяки чому виникає відчуття духовної непорушності, що контрастує з людським, «дихаючим» звучанням хору. Взаємодія цих двох пластів — органного та вокального — створює ефект своєрідного діалогу між вічністю та людиною, між сакральним і людським голосом.

Композиційна структура "Salve Regina" наскрізна, без чітких розділів, що відповідає природі молитви як безперервного звернення. Музика розгортається аркоподібно: спокійний початок, поступове наростання звучання, момент внутрішнього напруження в середині твору та повернення до початкової інтонаційної ясності у фіналі. Така форма нагадує дихальний цикл або акт медитації: звернення — зосередження — осяяння — умиротворення. Відсутність різких контрастів і зовнішньої драматургії дозволяє зосередитися на самому акті звучання як духовному процесі.

Цей твір демонструє зрілість композиторського мислення Арво Пярта та його глибоке розуміння духовної природи музики. Він не прагне ілюструвати текст або виражати його емоційно, як це робили композитори бароко чи

романтизму, а навпаки — прагне створити простір, у якому сама присутність слова набуває сакральної сили. Музика стає мовчазним носієм сенсу, а тиша — невід’ємним елементом композиції. Це і є сутність постмодерного сакрального мислення у музиці Пярта: замість розповіді — стан, замість кульмінації — споглядання, замість експресії — внутрішня присутність.

“Salve Regina” займає особливе місце в духовному доробку композитора, утворюючи своєрідну концептуальну вісь між попередніми духовними творами, такими як “Magnificat” (1989) та “Miserere” (1989), і монументальним “Канон Pokajanen” (1997). Цей твір став втіленням його зрілого стилю та знайшов широкий відгук у світі. Він регулярно виконується провідними хорами, звучить у концертних програмах і сакральних просторах, входить до репертуару духовної музики початку XXI століття. Його універсальність полягає в тому, що він не прив’язаний до національних або конфесійних меж — це музика, яка говорить мовою тиші, ясності та молитви, зрозумілою людині будь-якої культури.

Таким чином, “Salve Regina” Арво Пярта є яскравим прикладом поєднання давньої християнської традиції з сучасним музичним мисленням. Це не просто хоровий твір, а форма духовного досвіду, у якій текст, звук і тиша перебувають у гармонійній єдності. У ньому відсутня риторична пишнота чи емоційна патетика — натомість відчутна глибина внутрішнього діалогу між людиною та сакральним. Завдяки цьому твір займає чільне місце у сучасному духовному хоровому репертуарі та продовжує надихати слухачів і виконавців у всьому світі, засвідчуючи здатність музики говорити поза межами часу.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУПАЛЬСЬКИХ ПІСЕНЬ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Хорове мистецтво є ключовим інструментом для збереження, розвитку та модернізації художніх традицій у сучасній музичній культурі. Ця сфера феноменально концентрує провідні тенденції композиторської практики, включаючи: звернення до фольклорних джерел, відродження канонічних жанрів, посилення духовно-філософської проблематики та ін.

Купальські пісні стали провідним напрямом у «неофольклорному» русі сучасної композиції. Жанрова сфера хорових творів, що використовують неофольклорні елементи, є незвично широкою і включає форми від камерних (обробки, мініатюри) до великих театралізованих та концертних жанрів (обрядові сцени, фольк-опери, хорові опери, кантати, сюїти, концерти та фантазії). Цей широкий спектр жанрів активно розвивається у сучасній композиторській практиці (Дичко Л., Станкович Є., Скорик М., Шамо І. та багато інших).

Композиторська інтерпретація купальських календарно-обрядових пісень у хорових творах І. Шамо, Є. Станковича та О. Скрипника демонструє еволюцію від неоромантичного стилізування до неофольклористичного переосмислення та сучасних технік.

Аналіз «Купальська I» та «Купальська II» з хорової опери «Ятранські ігри» І. Шамо демонструє новаторський та багатоаспектний підхід до інтерпретації Купальського обряду.

У «Купальській I» композитор досягає дуалізму настрою, чергуючи жартівливо-ліричні та магічні елементи. Народно-ігровий характер відтворюється швидким темпом, дрібними тривалостями, змінним метром та імітацією народних вигуків («Ой...»), створюючи відчуття живого народного гуляння. Містична атмосфера втілюється різкою зміною характеру, використанням театрального шепоту («Пошепки, або говірком») для створення таємничої події, а також гострими кластерними співзвуччями та

алеаторичними прийомами (імпровізаційними елементами), що імітують заклинання та містичну тишу.

«Купальська II»: Єдиний номер, повністю заснований на народних текстах, займає центральне місце в обряді, демонструючи синтез епічної величі та архаїчних технік. Епічний заспів (вигук «Гей!» та мелодія альтів із терцієво-квартовою інтонацією) та куплетно-варіаційна форма підкреслюють глибокий зв'язок із фольклорним першоджерелом. І. Шамо повертається до найдавніших форм музикування, застосовуючи прийоми «промовляння тексту пошепки» або «дуже голосно» (скандування), ритмічне «плескання в долоні» та використання пустих квартових і квінтових співзвуч. Це створює унікальний архаїчний колорит, наближаючи музику до первісного ритуалу. Твір завершується потужною скандуванням-кульмінацією, за яким слідує динамічне стихання і тихий шепіт, створюючи ефект «розчинення» свята у таємничій ночі.

Ігор Шамо у «Купальських» виступив як новатор, органічно поєднавши автентичні народні риси із сучасними хоровими техніками, що дозволило створити цілісну і глибоко національну картину обряду.

Фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича є репрезентативним прикладом неофольклоризму в українському оперному мистецтві. Композитор сміливо відмовився від канонічних оперних форм (арій, речитативів), зосередивши музичну мову на автентичній народній манері виконання. Новаторським є синтез народного хору і симфонічного оркестру з інтеграцією народних інструментів, що значно розширило тембральну палітру.

Хор є центральним елементом і головним носієм ідеї та драматичного змісту. Хорові партії являють собою великі пісенні блоки, що відтворюють масову народну дію. Новаторством є використання поліфонічного прийому, де чоловічі та жіночі групи хору одночасно виконують різні пісні, створюючи складну, багат шарову музичну тканину.

Друга дія — «Заклучні Купало» — функціонує як цілісне художнє полотно у формі двочастинного контрасту з Кодою, майстерно відтворюючи двофазність Купальського обряду.

«Цвіт папороті» здійснив революцію в українській опері, створивши індивідуальний стиль на основі глибокого переосмислення фольклору.

Обробка купальської пісні «*Ой, нині Свято Яна*» О. Скрипника є яскравим прикладом художнього синтезу архаїчного українського фольклору та сучасної академічної/джазової стилістики. Композитор майстерно використовує хорову фактуру для театралізації обряду та його психологізації.

Твір поєднує архаїчні фольклорні риси (ритмічне остинато-бурдон, циклічна форма, вузькі мелодичні ходи) з сучасною гармонічною мовою (септакорди, нонакорди, дисонансні кластерні співзвуччя) та елементами джазової стилістики (синкопований ритм, баритон-соло, клацання пальцями).

В обробці відображено соціально-побутовий аспект Купальського обряду — святкові збори та залищання (діалог Галини і Василька), що ритуалізується через музичну форму.

Обробка О. Скрипника є яскравою та сучасною моделлю, що демонструє інноваційні прийоми, що посилюють архаїчний та драматичний зміст традиційної народної пісні.

Таким чином, ключовими принципами композиторської інтерпретації купальських пісень у проаналізованих творах є:

Акцент на хорі. У всіх випадках хор є активним учасником обрядової дії, а не лише фоном. У І. Шамо він творить музичну драму без оркестру; у Є. Станковича — стає головним носієм міфологічного сюжету.

Синтез жанрів. Композитори перетворюють обрядову пісню з малих форм на масштабні оперні (І. Шамо, Є. Станкович), застосування джазової ритміки (О. Скрипник). Це дозволяє втілити всю багатогранність Купала: від лірики та жарту до містики та героїчного епосу.

Тембральна новація. Використання нетрадиційних звукових рішень (а *sarpella* у І. Шамо та О. Скрипника, поєднання хору (народна манера співу),

оркестру та народних інструментів у Є. Станковича) слугує для передачі архаїчного, магічного колориту обряду, виводячи його з фольклористичної площини на рівень професійного мистецтва.

Харитон Колесник

ПСАЛЬМА «СВЯТА ВАРВАРА» ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

В лабіринті болючого сьогодення, коли Україна відстоює свою незалежність та суверенність, без постаті Олександра Кошиця (1875-1944) — геніального диригента та регента, композитора, музикознавця, фольклориста, послідовника Миколи Лисенка, важко у всій повноті уявити культурно-мистецькі процеси, які відбувалися в тогочасній духовній хорівій культурі України за її межами.

З нагоди 150-річчя від дня народження Олександра Кошиця у ювілейний 2025 рік в столиці України організовано цикл хорових концертів «Хоровий Собор Олександра Кошиця», де представлено П'ять Літургій митця у виконанні провідних хорових колективів²⁰.

Підкреслимо, що духовні хорові твори О. Кошиця в радянський період були під повною забороною і лише з проголошенням незалежності України, розпочинають відроджуватись на рідній землі. Дотепер у музичній науці не отримали належного висвітлення актуальні питання, в яких віддзеркалена паралітургічна хорова спадщина митця та, зокрема, її подальша виконавська доля й ревіталізація у XXI столітті. Зокрема, відомий запис десяти кантів та псалм в композиторській інтерпретації О. Кошиця, який здійснено понад десять років тому студентським хором Національної музичної академії України імені І. П. Чайковського під орудою Олександра Тарасенка, надає

²⁰ У тому числі – Хорова Капела «Дніпро» КНУ імені Т. Шевченка (диригентка Софія Трусенко), Хор національної опери України (диригент Богдан Пліш), Хорова капела Українського радіо (диригентка Юлія Ткач), Хор Київської православної богословської академії (диригент Олександр Тарасенко).

привід до наукового осмислення сучасних форм виконавської інтерпретації українського духовного співу.

О. Кошиць як спадкоємець і продовжувач культурно-громадської діяльності свого наставника М. Лисенка відкривав широкому загалу перлини українського духовного співу. Зокрема, у концертних виступах у якості диригента із Українським Національним Хором Північною та Південною Америкою.

Н. Калущка і Л. Пархоменко зазначають, що саме в період формування хорового репертуару до зазначених концертних подорожей, митець розпочав роботу над кантами та псалмами, серед яких лише чотири хорові композиції були апробовані та здобули популярність серед слухацької аудиторії (Калущка & Л. Пархоменко 2012 : 130).

У даній науковій розвідці пропонується до розгляду один з найпопулярніших духовних творів О. Кошиця серед закордонної публіки — псалма «Свята Варвара» (1920), композиторська інтерпретація якої досі не поставала предметом окремого вивчення з точки зору її виконавського осмислення, що обумовлює актуальність теми дослідження. У виконавській інтерпретації²¹ властивим є збереження єдиної манери звукоутворення, що відповідає характеру *Maestoso*. Ведучим принципом у формотворенні постає чергування наспівного *legato*, *non legato* та *staccato* (під час унісонного викладу «Отець її не злюбив»). Привертає увагу дотримання ритмічної синхронності у єдності з наспівною кантиленою та злагодженість тембрального ансамблю під час постійної зміни розміру кожної строфи (3/4 та 6/4), темпових заповільнень та динамічних контрастів (*p-mf-f-ff*);

Отже, тема запропонованої наукової розвідки залишається актуальною та необхідною у музикознавстві та хоровому виконавстві сьогодення.

²¹ Запис 2010 року псалми «Покой Благодать» Олександра Кошиця студентським хором Національної музичної академії України імені І. П. Чайковського під орудою Олександра Тарасенка: <https://youtu.be/kXIVnGyGbOU?si=v1CtZqkUeW55DuQV>

Список використаних джерел:

- Бенч-Шокало, О. (2002). *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ : Український Світ.
- Калуцка, Н. & Пархоменко, Л. (2012). *Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя*. Київ : Фенікс.
- Кошиць, О. (1970). *Релігійні твори [Ноти]* (за ред. З. Лиська). Нью Йорк : Видавництво ім. З. Лиська.

Ірина Колодій, Ярослава Топорівська

**ПРОФЕСІЙНА РЕАЛІЗАЦІЯ ОЛЕГА СМОЛЯКА ЯК
ДИРИГЕНТА ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО КРАЮ**

Хорова культура є невід’ємною складовою мистецького життя України, а її розвиток значною мірою залежить від діяльності талановитих диригентів, здатних поєднати професіоналізм, творчу індивідуальність і педагогічну майстерність. На Тернопільщині вагоме місце у розвитку та популяризації хорового мистецтва посідає Олег Смоляк — вчений у галузі музикознавства та фольклористики, диригент, педагог, культурно-громадський діяч. Його професійна реалізація є яскравим прикладом натхненної праці та відданості мистецьким традиціям краю.

Олег Смоляк народився 1 жовтня 1950 року в селі Настасів на Тернопільщині. Музичну освіту здобув у Тернопільському музичному училищі імені Соломії Крушельницької та Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка.

Із третього курсу навчання в консерваторії Олег Степанович почав працювати керівником львівських аматорських хорових колективів, зокрема вокального жіночого ансамблю заводу «Автонавантажувач», хору факультету іноземних мов Львівського державного університету імені Івана Франка та чоловічого камерного хору Локомотиворемонтного заводу, робота з яким стала своєрідним іспитом для майбутньої професійної діяльності молодого диригента (Смоляк, 2020).

У 1968–1989 роках Олег Смоляк працював учителем музики в Настасівській ЗОШ, а також художнім керівником та хормейстером

фольклорного ансамблю пісні й танцю «Веснянка» Тернопільського ПК «Октябрь» (1978–1981) (Смоляк & Буранич, 2025). Репертуар колективу був цікавим та самобутнім, складався в основному із записів фольклорних матеріалів, зроблених Олегом Степановичем безпосередньо в селах Тернопільщини. Склад фольклорного ансамблю пісні і танцю «Веснянка» був молодіжним. У ньому брали участь в основному студенти різних навчальних закладів Тернополя, робітнича молодь і представники інтелігенції.

З 1981 року і по сьогодні Олег Степанович Смоляк працює в Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка на посадах: асистента (1978–1988), старшого викладача (1988–1994), доцента (1994–2007), професора (з 2007). У цей час Олег Степанович брав активну участь в організації міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій, упорядковував, редагував і видавав твори українських композиторів, читав лекції для вчителів початкових класів, музичних керівників, вчителів музичних шкіл, студентів середніх і вищих навчальних закладів України.

У 1987–988 роках О. С. Смоляк здійснював художнє керівництво самодіяльною народною хоровою капелою «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд». Даний колектив брав участь у міських та обласних концертах, присвячених культурно-мистецьким подіям, а також у 1989 році записав на платівку фірми «Мелодія» дві обробки українських народних пісень Миколи Леонтовича — «Піють півні» та «Над річкою бережком».

У 1990 році О. С. Смоляк разом із товаришами та однодумцями організував камерний хор «Клич», головним завданням якого було відродження та пропагування української духовної хорової музики, а також пісень з періоду національно-визвольних воєн — стрілецькі та повстанські. «Клич» під керівництвом О. С. Смоляка на той час першим серед інших колективів Тернопільщини виконав національний гімн «Ще не вмерла України...». Хоровий колектив мав творчі зустрічі із відомими українськими і зарубіжними хоровими колективами (Смоляк, 2020).

О. С. Смоляк є автором понад 250 наукових та методичних публікацій, навчальних програм з народознавства, музичного фольклору, української народної музичної творчості для шкіл, музичних училищ та університетів. Серед них: монографії «Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури» у двох частинах (2001, 2004), «Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області)» (2016); творчі портрети: «Володимир Миколайович Верней» (2004), «Богдан Михайлович Іваноньків» (2005), «Микола Миколайович Шамлі» (2012), «Ігор Прокопович Левенець» (2012); збірки народних пісень «Народні пісні Західноподільської Наддністрянщини» (1992), «Перлинки Прикарпаття» (1994), «Народні пісні з села Соломії Крушельницької» (1996), «Щедрівки Західного Поділля» (2015); підручники та посібники: «Українське народознавство. 1 клас» (1995), «Українське народознавство. 2 клас» (1996), «Український дитячий музичний фольклор» (1996), «Народне багатоголосся Тернопільщини: історія та типологія» (2008), «Музичний фольклор Тернопільщини» (2012), «Основи теорії народнопісенних творів» (2017).

Олег Степанович – автор художніх книг: «Загребльські придибенції» (2015), «Провесінь» (2015), «Із Загреблі на околиці» (2016), «Біленьке кроленятко» (2016). Також він був головним редактором серійного видання «Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство» (1997–2019 рр.).

Отже, професійна реалізація Олега Степановича Смоляка є важливою складовою розвитку хорового мистецтва Тернопільщини. Його діяльність поєднує в собі риси талановитого диригента, вимогливого педагога й творчого організатора музичного життя краю. Багаторічна праця митця сприяла становленню численних колективів, вихованню нової генерації музикантів і популяризації української хорової культури. Завдяки натхненності, професіоналізму та відданості своїй справі О. С. Смоляк утвердився як одна з найяскравіших постатей сучасного мистецького життя Тернополя.

Список використаних джерел:

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

Ілля Коноров

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список використаних джерел:

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

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

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

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

Наталія Корчинська

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

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

Незважаючи на всесвітнє визнання, в українській музичній науці досі відсутні дослідження про його диригентський стиль та філософію. Це надає темі особливу актуальність і новизну, адже його творчість безпосередньо стосується проблем також сучасного диригентського виконавства та педагогіки.

Серджіо Челібідаке (Sergiu Celibidache) народився 28 червня 1912 року у місті Роман (Румунія). Навчався у Бухарестській консерваторії, а потім з 1936 у Берліні, де вивчав філософію, математику та музику в університеті імені Фрідріха Вільгельма. Його дипломна робота була присвячена феноменології Едмунда Гуссерля, ідеї якої згодом стали основою його музичного мислення. Диригентська шлях С. Челібідаке розпочався із вечора присвяченого В. А. Моцарту. 18 грудня 1941 року він диригував Концерт Es Dur, K.365 зі студентським оркестром вищої школи музики Берліна де він був зазначений у програмі як учень професора Вальтера Гмейдля.

З 1941-1942 він диригував уже кілька концертів з «Берлінським оркестром друзів музики» (OBM), отримавши численні позитивні рецензії від преси. Третім оркестром для Серджиу став 1945 року Високопрофесійний симфонічний оркестр Берлінського радіо (RSB).

В одному інтерв'ю для біографіста Клауса Ланга, керівник відділу музики Берлінського радіо Вернер Айсбренаер розповів про прослуховування на посаду головного диригента в якому брав участь Челібідаке: «Зустріч була призначена на 12 годин, час минув, а цей останній пан ще не прийшов. І тут ми сказали: «Почекаємо ще п'ять хвилин». І дійсно, хтось раптово увійшов, поставив велосипед у кут, зняв з себе одяг, підійшов і представився: «Вибачте, чи я застряг у пробці, чи велосипед підвів — точно не впевнений». Він підвівся в оркестр і поговорив спочатку з концертмейстером, а потім з усіма першими скрипками, другими скрипками, альтами та віолончелями, що сиділи довкола нього. Тихо. Нічого не розібрати, він просто віддавав вказівки. Все це тривало, мабуть, хвилин 10-12, а потім він змахнув паличкою. Оце було неймовірно,

пролунала четверта симфонія Брамса. Після чого всі сказали «Так, так, звичайно, Це він!» Це був Челібідаке» (Lang, 1988: 35).

Після Другої світової війни Челібідаке очолив Берлінський філармонійний оркестр (1945–1952), але, як тимчасовий диригент. Офіційно головним диригентом залишався Вільгельм Фуртвенглер, який мав у цей час пройти процедуру денацифікації, що призвело до його тимчасового відходу від посади. Після завершення процедури В. Фуртвенглер відмовився від посади та оркестр заявив, що бажає обрати нового диригента. Всупереч багатьом очікуванням у музичному світі на той час, було обрано головним диригентом Герберта фон Караяна а Серджиу Челібідаке. Це рішення стало значним поворотним моментом у житті тоді 40-річного диригента. Незважаючи на 414 успішних концертів після яких публіка іноді по 20 хвилин опладувала стоячи, він покидає Берлінську філармонію. Пізніше Челібідаке керував оркестрами у містах Америки, Італії, Копенгагені, Стокгольмі, Штутгарті, Парижі, а з 1979-1996 рр. — Мюнхенським філармонічним оркестром, який став головним інструментом реалізації його творчої філософії. Він також викладав у Вищій школі музики у Мюнхені, де сформував власну диригентську школу. Серед його учнів — Крістіан Тілеман, Маркус Штенз, Петер Шнайдер та інші.

Філософія Челібідаке тісно пов'язана з ідеями феноменології Едмунда Гуссерля, який стверджував, що музичний твір — це не об'єкт, а феномен, який проявляється в акті сприйняття. Виступи Серджиу Челібідаке були поодинокими актами духовного досвіду, де головною метою було не просто відтворення точного тексту, а розуміння суті звучання. Він також вважав, що живе виконання є унікальною подією, в якій поєднуються свідомість музиканта, акустика простору та сприйняття слухача. Тому він був проти будь-яких записів. На уроках з диригування Челібідаке часто говорив своїм студентам; «Ми не створюємо музику, ми дозволяємо їй статися» (Celibidache, 1988). Він стверджував, що музика існує тільки в момент звучання і тому будь-

яке її відтворення в записі є ілюзія: «Музика не є те, що записано у партитурі. Музика — те, що відбувається між звуками» (Celibidache, 1993).

Однією з найхарактерніших рис його інтерпретацій був сповільнений темп. Він прагнув розкрити внутрішню архітектоніку твору, відчуття звукового дихання. Особливо це виявлялося у його виконанні симфоній Антона Брукнера, що викликало чимало критики. Зі спогадів С. Челібідаке про В. Фуртвенглера: «Що я взяв від Фуртвенглера? Фраза, яка відчиняла мені всі двері в моєму житті та у всіх моїх пошуках. Коли я, будучи молодим, запитав його: «Маестро, цей перехід у симфонії Брукнера, наскільки він швидкий? Як Ви тут диригуєте?» — «Що ти маєш на увазі під виразом «наскільки швидкий»? Це залежить від того, як це звучить у мені. Якщо звучання багате і глибоке, я диригую ширше, повільніше, коли звучання сухе і відбувається швидше, я повинен диригувати швидше» (Piendl & Otto, 2002: 34). «Все перевіряється з цього. Гармонія з фактичним результатом, але не з теорією! 92 удари на хвилину, що це для оркестру Берлінської філармонії, для Мюнхенської філармонії, Віденського філармонії, те саме? Що за дурниця! Кожна концертна зала, кожна п'єса та кожна частина у цій концертній залі має свій індивідуальний темп, який уособлює унікальну ситуацію». (Piendl & Otto, 2002 : 28).

Під його керуванням оркестри звучали м'яко, пластично, з винятковим балансом між групами. Він вимагав від оркестру не просто чистоти інтонації, а внутрішнього розуміння. «Кожен звук повинен народитися з тиші і розчинитися в ній» — говорив він своїм музикантам (Weiler, 1983). Челібідаке був відомий своїми довгими та детальними репетиціями, які могли тривати по 6–8 годин, де він завжди диригував без партитури.

Ім'я Серджіо Челібідаке займає особливе місце в історії музичного мистецтва ХХ століття. Його феномен — це не просто сторінка в історії диригентського мистецтва, а виклик цілій епосі. Відмова від звукозаписів, феноменологічний підхід до інтерпретації та прагнення до духовної повноти

звучання зробили його унікальним явищем у європейській диригентській культурі.

Список використаних джерел:

- Lang, K. (1988). *Celibidachiana II: Dokumente und Zeugnisse 2. Celibidache und Furtwängler*. M&T Verlag Zurich.
- Piendl, S., & Otto, T. (2002). *Stenographische Umarmung: Sergiu Celibidache beim Wort genommen*. ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg.
- Umbach, K. (1988). *Celibidache – der andere Maestro*. Papir Verlag GmbH, München.
- Weiler, K. (1993). *Celibidachiana II: Dokumente und Zeugnisse 1. Celibidache – Musiker und Philosoph*. Franz Schneekluth Verlag München.

Марія Лелюк

«П'ЯТЬ ХОРОВИХ ПРЕЛЮДІВ НА СЛОВА М. РИЛЬСЬКОГО»

Г. МАЙБОРОДИ: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ АНАЛІТИКИ

Хоровий цикл «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди (1962) написаний для мішаного хору *a cappella*. В основі драматургії циклу лежить алегорія, що проходить крізь увесь твір: автор проводить паралель між сезонними змінами в природі (рух від елегійної медитації до оптимістичного відродження) та внутрішнім світом і життєвими етапами людини. Саме ця концепція об'єднує окремі мініатюри, надаючи циклу структурної та змістової цілісності. У стилі Г. Майбороди поєднується яскравий український колорит, традиції класичної музики та сучасні тенденції ХХ ст., майстерно переплітаючи класичні форми (тричастинна репризна, варіаційно-строфічна) з елементами народної пісні, фольклору та романтизму.

Ладотональний план підпорядковується художнім образам, де переважають квартово-терцієві співвідношення тональностей (e moll, A dur/fis moll, c moll, F dur). Фактура переважно поліфонічна з імітаційним викладом, хоча також присутні гомофонно-гармонічний та мелодико-гармонічний склади. Композитор часто використовує прийом перегукування та повторів, а особливою рисою є двоплановість фактури, коли, наприклад, жіноча група співає на три голоси, а чоловічий ансамбль проводить головну тему на *pp*.

1. *«Неначе сон» (Елегія пам'яті М. Лисенка).*

Мініатюра, написана у тональності *e moll*, що задає емоційний характер — щемливі спогади та глибока шана Миколі Лисенку. Характер твору — задумливий, сумний (*Andante*). Форма тричастинна репризна. Тиха динаміка (*p, pp*) у крайніх частинах передає ліричні роздуми, тоді як друга частина (*Piu agitato*) слугує кульмінацією. Композитор передає яскраво виражений національний колорит через наспівну мелодику широкого дихання, хвилеподібний рух мелодії та опору на головні щаблі ладу, слідуючи традиціям українського солоспіву. Виконання потребує не лише технічної досконалості, а й глибокої емоційної осмисленості.

2. *«На білу гречку впали роси».*

Ця варіаційно-строфічна мініатюра (*A dur/fis moll*) демонструє ознаки романсового жанру з монообразністю та психологічною інтерпретацією. Твір починається з «хорового соло» партії тенорів (*molto espress., mp*), що є продовженням традицій українського солоспіву та підкреслює «романсовість». Теноровий тембр асоціюється з голосом поета або ліричного героя. Звучанню тенорів відповідає хор у приглушених, пастельних тонах (*pp*) з імпресіоністичними гармонічними співзвуччями. Лінійне мислення і використання імітаційної та контрастної поліфонії забезпечує самостійність партій, перетворюючи хор на колективного виразника індивідуальних почуттів. Головна кульмінація («Ти не прийдеш, не прилетиш») підкреслюється імітаційним проведенням мелодії у чоловічій групі на фоні підголоскового викладення жіночої. Фінал у *fis moll* без терцового тону створює відчуття легкого смутку. Виконавська робота вимагає уваги до гнучкого фразування, ланцюгового дихання та звукозображальності.

3. *«Проса покошено».*

У варіаційно-строфічній мініатюрі (*c moll*) панує філософська лірика про красу світу та невпинний плін життя. Твір розпочинається з щемливої теми у партії тенорів (*Moderato. Sostenuto, mp*), якій відповідає більш розгорнута мелодія у басів. Жіноча група хору вступає у прозорих тонах (*pp*), забарвлених

імпресіоністичною гармонією. Романсові інтонації та неквапливий темп максимально розкривають образну сферу. Фактура переважно поліфонічна, лише у третій строфі змінюється на гармонічну.

4. «Поле чорніє».

Тричастинна репризна мініатюра (с moll) присвячена образам весни та природи. Активне пробудження природи передається засобами поліфонії, що будується на принципах безперервності, єдності та контрасту. Перша та третя частини побудовані на поліфонічному прийомі stretto (Allegro, f). Твір починається стретним вступом теми з основного тону, що послідовно проходить від Басів до Сопрано, нарощуючи емоційну напругу завдяки пунктирному ритму (маршова енергія) та квартово-квінтовым інтонаціям. Друга частина контрастує (Piu tranquillo, p), уповільнюючи темп і знижуючи напругу. Кульмінація всього твору досягається в репризі наступним комплексом: поліфонічна активність (stretta), гучна динаміка (f), юбіляції та високий регістр, що створюють відчуття тріумфу.

5. «Дощ».

Мініатюра виконує надзвичайно важливу роль фінального акорду (F dur), забезпечуючи емоційну та смислово життєствердну завершеність циклу (Allegro molto, f, ff). Дощ символізує всеосяжний катарсис, духовне очищення та оновлення. Основна тема, побудована на мотиві веснянок (висхідна кварта інтонація), має танцювальний характер. Кульмінація припадає на другу строфу, де після імітації посилення дощу темп неочікувано сповільнюється (ritenuto molto), характер мелодики змінюється на гімничний, і звучить низка ладових співставлень на словах «білі села звеселить». Фінальний унісон утверджує філософію оптимізму та відновлення. Фактура переважно мелодико-гармонічна.

При виконавській інтерпретації слід враховувати наступні жанрово-стильові ознаки даного твору:

- Ліризм і Мелодичність: цикл пронизаний глибоким задушевним ліризмом, що вимагає кантиленного та гнучкого фразування.

- Фактура та Тембр: композитор демонструє майстерне поєднання класичної поліфонії (імітації) з елементами народної підголосковості. Використання *divisi* та перехресчування голосів створює «просторовий» тембровий ефект (сонорність), що компенсує відсутність супроводу.
- Гармонія: стиль поєднує класичну стрункість із романтичною глибиною за рахунок активного використання ускладнених акордів (зокрема, II₇, IV₉) та модуляцій у далекі тональності, що посилює емоційну напругу.

Виконавський стиль є ключовим компонентом, що формує художній образ циклу, перетворюючи нотний текст на унікальний художній образ. Виконавський стиль даного циклу формується на основі взаємодії таких елементів:

- Динамічна гнучкість: максимально точне і виразне використання динамічних відтінків (раптові зміни *piano* до *forte*, поступові *crescendo* чи *diminuendo*) для створення драматичного ефекту та емоційної напруги.
- Фразування: чітке і логічне осмислення та виділення невеликих, але змістовно насичених фраз для передачі поетичного змісту.
- Тембральна палітра: експериментування з тембром від легкого, «прозорого» звучання до щільного та насиченого, що дозволяє створювати різні образи (від пейзажних замальовок до глибоких ліричних роздумів).
- Артикуляція: вибір артикуляції (*legato*, *staccato*, *non legato*) впливає на характер твору, надаючи йому плавності або імпульсивності.

Таким чином, хормейстер є центральною фігурою у формуванні виконання твору. Як інтерпретатор, він розшифровує композиторський задум і скеровує колектив до його втілення. Робота хормейстера включає глибокий аналіз твору, репетиційну роботу (навчання технічних навичок — інтонація, дикція, артикуляція) та здатність емоційно надихнути хор. Ця багатогранність виконавської інтерпретації і є суттю та головною роллю у створенні художнього образу даного циклу.

НАПРЯМИ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ВИКОНАВСТВА (НА ПРИКЛАДІ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ ІМЕНІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО)

Сучасне українське хорове виконавство переживає динамічні зміни, що зумовлені як внутрішніми культурними трансформаціями, так і зовнішніми соціально-політичними чинниками. Хор сьогодні все частіше виходить за межі традиційного академізму, поєднуючи різні стилі, форми сценічного представлення та технологічні засоби. У цьому контексті особливу увагу привертає діяльність Академічного камерного хору імені Д. Бортнянського, який активно формує універсальний тип виконавського стилю.

Науковці (Белік-Золотарьова Н., Бондар Є. та ін.) виокремлюють основні стильові тенденції сучасного хорового виконавства:

1. суворий академічний стиль, що характеризується традиційною вокальною манерою та статичною подачею;
2. експериментальний стиль, орієнтований на поєднання різних манер звуковидобування, театралізацію, світлові ефекти та інші засоби сценічної виразності;
3. універсальний стиль, у якому виконавець обирає комплекс художніх засобів відповідно до концепції програми та потреб аудиторії.

Універсалізація відкриває нові можливості для синтезу жанрів, але водночас актуалізує цілу низку проблем, що впливають на розвиток українського хорового мистецтва.

Проблематика сучасного вітчизняного хорового виконавства

1. Війна спричиняє скорочення фінансування, обмеження концертної діяльності, руйнування інфраструктури. Психологічна втома учасників хорових колективів впливає на якість репетиційного процесу та виконавську концентрацію.
2. Зміна форм сприйняття інформації, популярність короткого відеоконтенту, недостатня присутність хорових колективів у медіапросторі

приводять до звуження аудиторії. Частина слухачів і досі сприймає хор як суто академічне явище, не знаючи про сучасні експерименти та міжжанрові формати.

3. Оновлений репертуар — один із чинників до розширення аудиторії, адже поєднання інструментальних тембрів, сучасних ритмів і жанрового синтезу відповідає очікуванням сучасного слухача.

Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського як модель сучасного виконавського стилю

Хор демонструє приклад успішного поєднання академічної основи з новітніми творчими підходами. Репертуар колективу охоплює духовну та світську музику українських і зарубіжних авторів різних стильових напрямів та епох (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, М. Леонтович, К. Стеценко, М. Скорик, Г. Гаврилець; Й. С. Бах, В. А. Моцарт, А. Вівальді, Е. Вітакр та ін.). Важливим є залучення студентів-диригентів до концертної практики, що забезпечує спадкоємність традицій. Поступово колектив розширює межі академічного звучання, додаючи народні обробки, естрадні та джазові композиції (твори О. Токар, І. Поклада, популярні зарубіжні хіти). Особливе місце займає виконання творів рок-музики («Unholy», «Shadow Moses», «Nemo», «Engel») та спільні проекти з рок-гуртами, де класичні хорові твори отримують нове емоційне забарвлення.

Сценічна візуалізація та технологічні інновації

Одним із важливих напрямів сучасного вітчизняного хорового виконавства є візуальна складова. Костюми, світло, відеоряд виконують як естетичну, так і концептуальну функцію. Академічний хор імені Д. Бортнянського застосовує різні види сценічного оформлення: від класичних костюмів до стилізованих образів для експериментальних програм. Динамічне світло, кольорові акценти, відеопроекції створюють цілісний аудіовізуальний перформанс.

Медіаприсутність як чинник популяризації

Сучасна хорове мистецтво не може існувати поза медіапростором. Хор активно розміщує відеоматеріали у соцмережах, бере участь у телевізійних проєктах. Важливим прикладом такої співпраці стала участь у різдвяній програмі телеканалу «1+1» разом зі співачкою ONUKA (2023), що розширило аудиторію колективу та продемонструвало його відкритість до міжжанрових форматів.

Отже, сучасне українське хорове виконавство формується на перетині традиції та інновації. Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського демонструє ефективний шлях розвитку через універсалізацію виконавського стилю, поєднання академічної вокальної школи з експериментальними жанрами, використанням світлових, сценічних та медіатехнологій. Такий підхід забезпечує актуальність колективу у сучасному культурному просторі та сприяє підвищенню конкурентоспроможності українського хорового мистецтва в міжнародному контексті.

Руслан Міндзія

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ WINTER ЕРІКА ВІТАКЕРА: СОНОРИСТИКА, РАГА І САКРАЛЬНІСТЬ

Творчість Еріка Вітакера (нар. 1970) займає особливе місце у сучасній хоровій музиці завдяки поєднанню новаторської гармонічної мови, тонкого відчуття слова, тяжіння до тембровий експериментів й здатності створювати особливий «звуковий простір». Серед його найвідоміших творів — “Lux Aurumque”, “Sleep”, “Cloudburst” — частіше постають у концертному репертуарі, однак не менш значущим є твір “Winter” (2000), який є єдиним зразком унікального поєднання західної хорово-оркестрової традиції з елементами індійської музичної культури у творчості митця. Саме ця композиція є важливим свідченням сміливих експериментів Е. Вітакера на початку нового століття та його прагнення до розширення музичного горизонту.

Твір було написано на замовлення Pacific Chorale («Тихоокеанський хор», Каліфорнія). Прем'єра відбулась у грудні 2000 року разом із Pacific

Symphony під орудою Джона Александера. Неординарна композиція одразу привернула увагу як слухачів, так і дослідників. Е. Вітакер у коментарях до «Winter» наголошував, що у процесі написання працював безпосередньо із Рагою Деш (найбільш поширена індійська мелодична модель, яку традиційно виконують у сезон дощів) та ритмічною формулою *tin tala* (найпоширеніший ритмічний цикл у індійській класичній музиці, що складається з 16 рівномірних долей), органічно поєднуючи їх із західноєвропейською хоровод традицією. Для інструментального складу композитор обрав поєднання мішаного хору, струнних, арфи, а також індійських традиційних інструментів — ситару й тампури. Такий інструментарій визначив темброву палітру твору, де прозорі сонорні кластери хору і струнних збагачуються «екзотичними» барвами східних інструментів. Саме ця крос-культурна інтеграція надає композиції неповторного звучання, що яскраво вирізняє його з-поміж інших хорових творів XX-XXI століття.

Звернення до індійської музики у «Winter» можна розглядати у ширшому контексті полікультурності кінця XX — початку XXI століття. Вітакер не прагне до буквального відтворення східної традиції, а радше інтегрує її окремі елементи у власну музичну мову, створюючи нову якість. Ця практика співзвучна з тенденціями сучасної академічної музики, де дедалі частіше відбувається діалог культур і взаємопроникнення різних стильових систем.

Текст твору належить авторові, вказаному під ім'ям Едвард Еш. Однак дослідники зазначають, що йдеться, найімовірніше, про псевдонім самого Е. Вітакера. Цей факт відкриває цікаву перспективу: композитор постає не лише як творець музики, а й як поет, який формує цілісний художній простір. Текст «Winter» вирізняється лаконізмом і високою образністю: зима постає не лише як природне явище, а й як символ кінцівки, переходу, зупинки, яка водночас приховує у собі потенціал відродження.

Стильові особливості твору свідчать про прагнення Вітакера до синтезу різних традицій. Ладова основа, що спирається на індійську рагу, поєднана з

характерними для композитора кластерами, широкими акордами. Фактура в здебільшого гармонічна, проте часте використання підголосків створює відчуття прозорості, «повітряної» звучності. Гармонічний план відзначається повільністю та плавністю, завдяки чому виникає враження розтягнутої у часі музичної матерії. У цьому можна вбачати вплив мінімалізму (зокрема музики Арво Пярта чи Джона Тавенера), але з притаманною музичній мові Е. Вітакера більшою світовою, мелодизованою. Ритмічна організація, натхненна *tin tala*, формує циклічність і відчуття безперервності, яке відповідає семантиці образу зими як пори спокою й оновлення. Використання партії тампури створює акустичний фундамент, на якому розгортається уся звукова тканина твору.

Символіка «зими» у творі багатозначна. З одного боку, це традиційний образ завершення циклу, тиші та сну природи. З іншого — у Е. Вітакера він набуває медитативного виміру, перетворюючись на метафору очищення, внутрішнього спокою та очікування. Музичні засоби сприяють цій семантиці: довгі витримані акорди, прозорі гармонічні нашарування та повільні поступові зміни у динаміці створюють враження застиглого, але водночас живого простору. Це своєрідний «саундскейп», у якому слухач відчуває не стільки рух, розвиток музики, скільки перебування у певному стані. Це наближає твір до жанру медитацій.

Особливе значення у творі має робота з тембром і динамікою. Звуковий простір розгортається поступово: від майже нечутних *pianissimo* до повного розкриття хорової маси. Цей процес не лише драматургічно вибудовує композицію, але й підкреслює ідею поступового «виникнення» зими як стану — не різкого, а майже непомітного, що огортає слухача поступово. Таким чином, музика ніби «малює» картину зимового пейзажу, де домінують відчуття прозорості, холодного саява, статичності.

Форма твору вирізняється простотою та цілісністю. Її можна визначити як одночастинну, де розвиток здійснюється не за рахунок тематичних контрастів, а через поступову трансформацію музичного матеріалу. Кульмінація набуває не драматичного характеру, вона м'яка та світла, нагадує

проблиск сонячного променя серед сірої зими. Завершення знову повертає до первісної прозорості, підкреслюючи циклічність задуму.

Таким чином, “Winter” Е. Вітакера — це твір-медитація, стан внутрішньої зупинки, момент тиші між подихами, своєрідна метафора життя як циклічного процесу. Незважаючи на відсутність прямого релігійного тексту, він сприймається як «сакральний» за відчуттям, оскільки апелює до глибинних екзистенційних тем: циклічності буття, тиші як простору внутрішнього очищення, краси в її найтонших проявах. У цьому творі Е. Вітакер виступає не лише як композитор, але й як поет-філософ, що прагне через звук відкрити слухачеві двері до особистих переживань і роздумів. Несподіване поєднання різних культурних традицій має важливе значення, адже через це розкривається ідея єдності всіх релігій, всіх культур перед глибокими списками буття, закономірностями життя та смерті.

Цей твір вкотре підтверджує, що сучасна хорова музика здатна залишатися універсальною мовою духовного досвіду, яка не потребує перекладу і водночас актуалізує вічні теми людського існування.

Феодосій Морський

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТІВ ЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ Д. БОРТНЯНСЬКОГО, О. КОШИЦЯ, Є. СТАНКОВИЧА

Духовна музика України, відображаючи культурні, історичні та релігійні процеси, є унікальним поєднанням музики та слова. Філологічний аналіз дозволяє розкрити глибину семантики тексту, його лексичну та синтаксичну структуру, взаємодію тексту і музики, а також еволюцію мови духовних творів у різні історичні періоди. Дмитро Бортнянський — «Тебе, Бога, хвалим» (1799). У хоровому творі тісно поєднується церковнослов'янський текст із європейською хоровою традицією. Д. Бортнянський застосовує текст як матеріал для створення музичної інтонації: акцент на словах «хвалим», «величаємо» узгоджується з теситурними підйомами мелодії, підсилюючи урочистість та кульмінаційні

вершини. Порівняно з іншими редакціями, його переклад зберігає церковнослов'янську традицію, але адаптований до власної хорової версії Д. Бортнянського.

Олександр Кошиць — «Благослови, душе моя, Господа» (1912). У цьому творі композитор поєднував українську національну традицію з хоровою практикою. Його опрацювання псалмового тексту «Благослови, душе моя, Господа» базується на 103-му псалмі, перекладеному Іваном Огієнком. Порівняно з біблійним текстом, О. Кошиць вводить невеликі стилістичні зміни для покращення хорового виконання, зберігаючи при цьому смислову цілісність. Музикознавчо-філологічний аспект богослужбового тексту проявляється у співвідношенні ритму слова і мелодії, де кожна повторювана лексема підкреслює акцентовану музичну фразу, а синтаксичні паузи відповідають динамічним зламам хорової лінії. О. Кошиць адаптує біблійний текст до національної традиції, вводячи народні звороти і синтаксичний паралелізм.

Євген Станкович — «Літургія Іоанна Златоуста» (1988). Композитор створює духовні твори у контексті сучасного музичного **мислення**. **Його «Літургія»** ґрунтується на перекладі українських літургійних текстів, синтезуючи старослов'янські і сучасні мовні елементи.

Що стосується перекладів, то Д.Бортнянський працював з латинським оригіналом, О. Кошиць використовував переклад Івана Огієнка, а Є. Станкович спирався на сучасні українські редакції літургій. Зміна джерел впливає на лексику, синтаксис і семантичну структуру тексту, що відображає історичну та культурну динаміку розвитку української духовної мови.

Компаративний аналіз зазначених вище духовних творів Д. Бортнянського, О. Кошиця та Є. Станковича репрезентує зміни у ролі слова в музичному контексті. Від урочистого церковнослов'янського тексту XVIII століття, через національно орієнтовану інтерпретацію початку XX, до сучасного синтезу мовних традицій, слово залишається основним носієм духовного сенсу. Порівняння текстів демонструє, що текстова складова у

духовній музиці є не менш важливою ніж музична, формуючи глибинне сприйняття сакральної культури слухачем.

Означимо три автономні підпроцеси українізації:

1. Періодизація історії української літургійної мови. В історії впровадження української літургійної мови виокремлюються три основні періоди, для кожного з яких притаманний певний різновид діяльності:

Перша половина ХХ ст. (до 1941 р.): активне створення богослужбових перекладів.

1940-ві – 1990-ті роки: редакторська праця над попередніми напрацюваннями.

1990-ті – до сьогодні: продовження редакторської діяльності та створення нових, сучасних перекладів церковнослов'янських текстів.

2. Історичні передумови (XVI–XVIII ст.)

Перші культурно-історичні передумови виникли у XVI–XVII ст. під впливом європейської Реформації (ідея загальної доступності Святого Письма) та створення Унійної Церкви (Берестейський собор 1596 р.).

Розкол ізводів (кінець XVII–XVIII ст.): після підпорядкування Київської митрополії Московському Патріархату (1686 р.) виникло співіснування двох ізводів церковнослов'янської мови:

Старокиївський ізвод зберігався в УГКЦ (на теренах Австрійської імперії), де церковнослов'янська мова з українською вимовою сприймалася як хронологічний і функціональний варіант української.

Старомосковський ізвод запроваджений у Православній Церкві на Правобережній Україні із русифікованою літургійною вимовою.

3. Активізація впровадження (середина XIX – початок ХХ ст.)

Біблійний та Літургійний рухи: поштовхом до запровадження української мови стали: загальноєвропейський Біблійний рух (повстання Біблійних товариств) та Літургійний рух, що прагнув упритулити богослужбові тексти розумінню вірних.

**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ АНТОНІНА ДВОРЖАКА:
НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВА ІДЕНТИФІКАЦІЯ
В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ**

Кінець ХІХ століття став вирішальним періодом для чеської культури, що відзначився потужним рухом національного відродження. Після століть культурного та політичного домінування Габсбурзької монархії, чеське суспільство активно прагнуло відновити свою самобутність та утвердити власну культурну спадщину. Цей потужний рух охопив усі сфери життя, від мови та літератури до візуальних мистецтв і, особливо, музики, де композитори відігравали центральну роль у формуванні унікального національного звучання. Зростання національної самосвідомості, зумовлене ідеями європейського романтизму та лібералізму, призвело до посилення вимог чехів щодо автономії та визнання їхньої мови й культури. Створення національних інституцій, таких як Національний театр у Празі (відкритий у 1881 році), стало яскравим символом цих прагнень. Ці процеси створили сприятливий ґрунт для розвитку національної музики, яка стала не просто мистецтвом, а потужним інструментом ідентифікації та консолідації нації. Чеські композитори активно вивчали та творчо переосмислювали досягнення європейського романтизму, зокрема німецької, французької та російської шкіл. Це надало їм широкий арсенал виражальних засобів для відображення глибоких емоцій, програмності та драматургічної напруги. Проте ці впливи були не сліпим наслідуванням, а адаптацією до національних естетичних засад. Чеські романтики синтезували універсальні романтичні ідеї з власною мелодичною щедрістю, опорою на фольклорні елементи та особливим ліризмом, створюючи унікальний, впізнаваний стиль.

Провідними постатями цього періоду, які визначили обличчя чеської національної музичної школи, стали Бедржих Сметана (1824–1884) та Антонін Дворжак (1841–1904).

Сметана вважається засновником національної опери («Продана наречена») та симфонічної програмної музики («Моя Батьківщина»), заклавши фундамент нового стилю. Його твори, пронизані патріотичним духом і зверненням до чеської історії та природи, стали символом національного відродження.

Антонін Дворжак, як його наступник і молодший сучасник, розвинув ці ідеї, інтегруючи чеську музику в ширший європейський та світовий контекст. Його творчість, що вирізнялася мелодичною щедрістю, блискучою оркестровкою та глибокою емоційністю, швидко здобула міжнародне визнання, сприяючи популяризації чеської культури у світі. Дворжак зумів поєднати національну самобутність з універсальними романтичними рисами, створивши симфонії, концерти, камерні та хорові твори, які стали невід'ємною частиною світового класичного репертуару.

Антонін Дворжак (1841–1904) — центральна постать чеської музики доби романтизму, який зумів синтезувати національні інтонації з європейською традицією. Його творчість у хоровому жанрі була відповіддю на національне відродження Чехії. Хорові товариства («Pílahol», «Lumír») стали епіцентрами національного музичного руху, а Дворжак — його уособленням.

Хорова спадщина Антоніна Дворжака, хоч і поступається за обсягом його симфонічним та камерним творам, є невід'ємною та знаковою частиною його доробку. Саме у хорових опусах композитор часто звертався до релігійної проблематики, національних тем та фольклорних джерел, демонструючи глибоке розуміння вокальної поліфонії, тонке відчуття поетичного слова та вміння створювати масштабні звукові полотна.

Дворжак писав хорову музику протягом усієї своєї творчої кар'єри, демонструючи еволюцію стилю та розширення виражальних засобів. Його хорові твори можна умовно поділити на кілька жанрово-стильових категорій: *духовні ораторії та кантати; світські хорові твори; обробки народних пісень.*

До найвизначніших хорових творів Дворжака належать його масштабні духовні композиції. Це такі монументальні твори, як *“Stabat Mater” (1877)*,

“*Requiem*” (1890) та “*Te Deum*” (1892). Композитор поєднує глибокий драматизм з ліричною проникливістю, відображаючи своє вміння інтегрувати романтичну експресію з традиційними формами духовної музики, характерними для європейської хорової школи. Ці твори набули широкого міжнародного визнання, зокрема в Англії, де хоровий рух і фестивалі були важливою складовою музичного життя, що підкреслює їх універсальну цінність.

Дворжак створив низку світських хорових творів, що відрізняються меншим масштабом, камерним звучанням та виразним ліризмом. Часто вони написані на тексти чеських поетів, відображаючи теми природи, любові, патріотизму та повсякденного життя. Ці опуси, такі як хорові цикли “*V přírodě*” («У природі», Op. 63, 1882) або (“*Czech Songs*” («Чеські пісні», Op. 29), вирізняються свіжістю мелодики, витонченою гармонією та яскравим національним колоритом. Вони демонструють глибоку взаємодію з чеською поезією та фольклором, часто використовуючи імітації народних наспівів та танцювальних ритмів.

Окрему категорію в хоровій спадщині Дворжака становлять його обробки чеських та моравських народних пісень для хору. Композитор присвятив значну увагу цьому жанру, прагнучи зберегти автентичність фольклорного матеріалу, водночас збагачуючи його поліфонічними прийомами та витонченою гармонічною палітрою. Ці обробки не лише популяризували чеський музичний фольклор, а й демонстрували майстерність Дворжака у створенні вишуканих та виразних хорових мініатюр на народній основі. Яскравим прикладом, хоч і для вокального дуету з фортепіано, є «Моравські дуети» (“*Moravské dvojzřevy*”, Op. 20), які часто адаптуються для хорового виконання і показують глибоке занурення композитора в національну мелодику.

Таким чином, хорова творчість Дворжака є багатогранною та охоплює широкий спектр жанрів, від монументальних духовних полотен до камерних світських пісень. Вона відображає його глибоку віру, патріотизм та любов до

природи, що є наскрізними темами його творчості. Завдяки майстерному поєднанню національної самобутності з універсальними романтичними рисами, хоріві твори Дворжака зайняли важливе місце як у чеській, так і у світовій хорівій літературі.

Національно-стильова ідентифікація хорової творчості Антоніна Дворжака є результатом органічного синтезу універсальних принципів європейського романтизму та глибокого занурення у чеську народну музику та поезію. Цей синтез виявляється на різних рівнях музичної мови композитора.

Сніжана Солонинка, Анатолій Ороновський

ДУХОВНА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРІВ «ЗОЛОТОЇ ДОБИ» ЯК ОСОБЛИВИЙ КОМПОНЕНТ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

Українська духовна музика є одним із найяскравіших феноменів національної культури, який поєднує в собі релігійні, естетичні та моральні цінності народу. Особливе місце в її розвитку посідає період XVIII - початку XIX століття, який в історії українського музичного мистецтва справедливо називають «золотою добою» церковної музики.

Саме в цей час сформувалися високі зразки духовної творчості, що поєднали в собі традиції візантійського церковного співу, українського народного мелосу та досягнення європейської музичної культури.

Духовна творчість композиторів цієї епохи — Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя — стала фундаментом для подальшого розвитку професійної музики в Україні.

Вибір теми наукової розвідки зумовлений потребою осмислення духовних цінностей української музичної культури в умовах сучасного національного відродження. Звернення до творчої спадщини композиторів «золотої доби» сприяє глибшому розумінню традицій українського хорового мистецтва, ролі духовної музики у формуванні національної ідентичності та культурної пам'яті.

Хоровий концерт є унікальним феноменом української музичної культури, ключовою жанровою особливістю якого стала органічна інтеграція інноваційних композиторських методів із глибинними національними елементами традиційного українського хорового мистецтва.

Основні характеристики цього жанру, який часто порівнюють із хоровою симфонією, включають:

- зміст творів охоплював загальнолюдські моральні дилеми, філософські роздуми про життєвий сенс та високі духовні прагнення людини.
- використання принципів контрастного зіставлення між частинами, типового для масштабних музичних форм.
- застосування розвинених поліфонічних прийомів, починаючи від простої імітації (канону) і закінчуючи розгорнутими фугами.

Саме в жанрі хорового концерту проявили себе найвидатніші композитори «золотої доби» — Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артемій Ведель.

«Максим Березовський (1745-1777) — засновник жанру духовного хорового концерту циклічної структури в українській музиці, композитор і співак. <...> Хорова спадщина композитора містить концерти, літургії та інші твори, що відзначаються високою емоційністю, вишуканістю композиторського письма, художньою досконалістю, красою й виразністю» (Березовський, 1995: 116).

Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» визнано справжньою перлиною духовної музики. Новаторство твору полягає в контрастному зіставленні чотирьох циклічних частин та ефективному поєднанні ансамблевого й хорового виконання.

Завдяки такому прийому композитор втілює ідею конфлікту між різними музично-образними станами: від скорботи, туги й безнадії до схвильованості, обурення й протесту. Глибокий зміст тексту, що охоплює теми життя, смерті та цінностей людського існування, ніби віддзеркалює трагічні події з біографії самого митця.

Вважається, що М. Березовський написав цей концерт, призначений для виконання Придворною співацькою капелюю, імовірно, перед своєю мандрівкою до Італії.

Композиційна основа всіх чотирьох частин розвивається з лаконічних поетичних фраз, які слугують вихідною точкою для музичного висловлювання:

1. «Не отвержи мене во время старости»;
2. «Яко реша врази мои мне, и стригущие душу мою»;
3. «Боже мой, не удалися от меня»;
4. «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою».

Михайло Березовський створив музику, що стала вирішальною для становлення українського професійного мистецтва. У його творах традиції європейської (італійської) музики тісно переплелися з мелодикою українських пісень.

Дмитро Бортнянський (1751–1825) — ще одна ключова постать, класик хорової музики XVIII ст. Його композиції є взірцем поєднання найновіших досягнень світової композиторської думки (особливо італійської школи) та вітчизняної музичної спадщини.

Світова слава прийшла до Д. Бортнянського як до реформатора церковного співу. Його обширний каталог включає більше ніж 100 хорових творів різного характеру: урочисті, ліричні, елегійні та інші. Зокрема, це дві літургії, хорові концерти (одно- та двохорні, чотириголосі та восьмиголосі) і низка камерно-інструментальних робіт.

До найбільш досконалих сакральних творів Д. Бортнянського дослідники відносять Концерт № 15 «Придіте, воспоем». Твір складається з трьох розділів, кожен із яких має унікальне емоційне забарвлення. У першій частині автор звертається до стилістики канта-вівата — урочистого славлення, яке було одним із улюблених прийомів композитора. Завдяки фанфарним, закличним інтонаціям уже з початкових тактів створюється атмосфера світлого та величного торжества.

Артемій Ведель (1767–1808) — багатогранна постать в українській культурі (диригент, тенор, скрипаль та педагог) — уславився як композитор, чия творча енергія була цілковито спрямована на розвиток виключно релігійної хорової традиції.

Він активно розвивав багатовікові традиції української хорової культури та елементи народної творчості. Незважаючи на офіційну заборону, твори А. Веделя тривалий час поширювалися у рукописах, залишаючись відомими і виконуваними. На сьогодні збереглася лише частина його творів: 12 хорових концертів, 2 літургії Іоана Золотоустого, Всенощна, Херувимська та один світський кант.

«Херувимська пісня Артемія Веделя має величний, піднесений характер. Вона звучить як хвалебна пісня, звернена до Бога. Пісня сповнена віри, надії та любові. «Як людина глибоко релігійна, Ведель мав духовну потребу відображати в музиці найпотаємніші порухи душі. Взагалі ж у музиці Веделя переважає ліризм, часто наївний, але щирий» (Махновець, 2001: 39).

Підсумовуючи вищезазначене можна стверджувати, що духовна творчість композиторів «золотої доби» — це не лише історичне надбання, а й живе джерело культурного й духовного досвіду. Їхні твори формували музичну свідомість поколінь, утвердили українську духовну музику як самобутню частину світової музичної культури та продовжують надихати сучасних виконавців і слухачів. Аналіз художньо-стильових особливостей і історичного контексту їхньої творчості підтвердив, що «золота доба» української духовної музики була періодом гармонійного поєднання традицій, інновацій та високого духовного змісту, що визначило подальший розвиток національної музичної культури.

Список використаних джерел:

Березовський, М. С. (1995). *Хорові духовні твори* / Укр. фонд. Духовної музики. Київ: Центр муз. інформ. СКУ.

Березовський, М. С. Віднайдені хорові твори («Да воскреснет Бог», «Слава во вишніх Богу», «Тебе, Бога, хвалим, C-dur, №1», «Всі язичи, восплещіте руками», «Не імами інія помощи», «Приїдіте і видіте діла Божії», «Милость і суд воспою Тебі, Господи», «Господи, силою Твоєю

возвеселиться цар», «Тебе, Бога, хвалим, C-dur, №2». Камерний хор української музики «Відродження». Диригент Мстислав Юрченко. Retrieved from <https://ufdm.org.ua/collection/disk-berezovsky-new-concerts/>.

Шуміліна, О. (2023). *Максиму Березовському присвячується*: монографія. Львів: ПП «Видавництво «БОНА». Retrieved from https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Berez_edit.pdf.

Гусарчук, Т.В. (2019). *Постать митця у контексті епох. Артемій Ведель* : монографія Київ : Музична Україна.

Махновець, Є. (2001). Артем Ведель. 1799 рік. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті, 11, 36-43.

СЕКЦІЯ 6

ДОСВІД РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

Ольга Голенко

МЕТОДИЧНА ТА ПСИХОЛОГІЧНА СКЛАДОВІ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

У сучасному мистецькому освітньому процесі діяльність концертмейстера у класі хорового диригування набуває комплексного характеру, поєднуючи методичні, психологічні та творчі аспекти. Як зазначає Ж. Колоскова, — «в діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які важко відокремити в навчально-виховному процесі чи публічному виступі» (Колоскова, 2015: 262).

Концертмейстер є не лише виконавцем, а й активним учасником навчального процесу, який сприяє формуванню професійних навичок і творчої індивідуальності майбутнього диригента»

Методична складова його роботи передбачає наявність високої оперативності та гнучкості в процесі освітньої діяльності. Вміння грати «по руці» — одна з ключових якостей концертмейстера, що виявляється у чіткому відчутті зв'язку між диригентським жестом і музичним звучанням, у здатності швидко адаптуватися до змін у темпі, динаміці чи фактурі. Як зауважує Г. Зуб з посиланням на Т. Молчанову, — «Концертмейстером називаємо піаніста, який працює у дуеті з вокалістом, будь-яким інструменталістом, також у хореографії, хорових та оперно-симфонічних класах, у театрі опери та балету, допомагає їм, володіючи знаннями фахової специфіки того чи іншого соліста, вміє контролювати якість їх виконання, розуміє причини виникнення помилок під час виконання твору та спрямовує на правильний шлях; виступає психологом у певних концертних і конкурсних ситуаціях» (Зуб, 2023:3).

Психологічна компетентність концертмейстера охоплює професійний та емоційний інтелект. Професійний інтелект виявляється у вмінні аналізувати музичний текст, розуміти стильові особливості твору та приймати оперативні виконавські рішення. Емоційний інтелект, у свою чергу, проявляється у здатності розуміти емоції студентів і викладачів, підтримувати позитивну атмосферу під час навчання.

Не менш важливою є взаємодія концертмейстера з викладачем, що ґрунтується на методичній єдності та психологічній взаємоповазі. Кожен педагог має власний стиль і підхід до навчання, тому концертмейстер має бути готовим адаптуватися до різних диригентських манер і методів роботи. Його роль — підтримувати навчальний процес, забезпечуючи ефективну комунікацію між педагогом і студентом.

Особливу увагу слід приділяти підтримці індивідуальності студента. Концертмейстер допомагає молодому диригенту розкрити творчий потенціал, подолати невпевненість, сприяє формуванню особистого виконавського стилю. Спільна творча діяльність на основі партнерства та емпатії формує вміння самостійно мислити, розвиває художню чутливість і професійну впевненість студента.

Концертмейстер виступає не лише як акомпаніатор, а й як наставник, психолог, посередник між викладачем і студентом. Його діяльність визначає динаміку та якість навчального процесу, сприяє зростанню професійної майстерності майбутнього диригента. Важливим є уміння підтримувати позитивний психологічний клімат під час занять, що стимулює творчу ініціативу студентів та розкриття їхнього творчого потенціалу.

В умовах дистанційного або змішаного навчання концертмейстер стикається з новими викликами. Відсутність безпосереднього контакту ускладнює процес емоційної взаємодії, однак саме професійна гнучкість, комунікативні навички та емоційна врівноваженість концертмейстера допомагають долати ці труднощі. Ефективне використання онлайн-платформ, попереднє обговорення інтерпретаційних завдань, відеозаписи творів

сприяють підтримці високого рівня професійної взаємодії між учасниками навчального процесу.

Сучасний концертмейстер має поєднувати в собі виконавця, педагога та психолога. Його місія полягає не лише у точному відтворенні нотного тексту, а й у створенні атмосфери творчої співпраці, у якій розкривається індивідуальність кожного студента. Це вимагає не тільки музичної культури, але й глибокого розуміння людської природи, емпатії та педагогічного такту.

Отже, концертмейстер у класі хорового диригування — це багатогранна особистість, діяльність якої забезпечує гармонійне поєднання методичних, психологічних і творчих аспектів. Саме він є сполучною ланкою між педагогом і студентом, забезпечуючи ефективність, емоційну наснагу та результативність освітнього процесу.

Список використаних джерел:

- Колоскова, Ж. В. (2015). Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету. *Наукові записки: Серія «Педагогічні науки»*, 139, 262–264.
- Зуб, Г. О. (2023). Специфіка роботи концертмейстера у хоровому класі. *Академічні візії*, (26). Retrieved from <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10259582>.

Ганна Колоней

РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД КЛАВІРОМ ОРКЕСТРОВОГО ТВОРУ В КЛАСІ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ

В класі оперно-симфонічного диригування концертмейстер є своєрідним прообразом майбутнього симфонічного оркестру, з яким працюватиме студент-диригент. Він стає учасником навчального процесу та активно сприяє творчому становленню майбутнього диригента. Концертмейстерський досвід накопичується роками, але розпочинати роботу в диригентському класі бажано з певним багажем знань і умінь: вільно читати з аркуша перекладення оркестрових партитур; грати «оркестрово» (передаючи на фортепіано тембри й штрихи інструментів) та «по руці» диригента.

Однією із найважливіших виконавських задач концертмейстера є робота над клавіром оркестрового твору. Вона передбачає переосмислення засобів втілення музичного образу відповідно до темброво-інструментальних умов, тобто пристосування фортепіанної фактури до характеру звучання оркестру.

Концертмейстер повинен вміти передавати на фортепіано особливості тембрового забарвлення оркестрових інструментів, користуючись різними фактурними, артикуляційними та штриховими засобами. А також вміти співвідносити силу звуку фортепіано з можливостями окремих інструментів оркестру та відтворювати поліфонічність музичної тканини.

Глибоке знання історії жанру, стилю та виконавських традицій допомагає уникнути формального прочитання твору і забезпечує переконливу, художньо цілісну інтерпретацію.

Композитори, створюючи партитуру, не завжди враховують специфіку гри на фортепіано, тому клавір часто містить значні технічні труднощі. Через це концертмейстерам доводиться спрощувати фактуру, роблячи її зручнішою для виконання. Але спрощення не повинно бути формальним — фактура має бути раціонально опрацьована, збережена за художнім змістом і стилем.

Такий підхід розглядається не як технічна обробка, а як форма творчої інтерпретації оркестрової музики — своєрідна «фортепіанна інструментовка» та передбачає знаходження найдоцільніших форм раціоналізації фактури: передачу тембрового розмаїття оркестру, особливостей штрихів, фразування, динаміки. Ступінь спрощення залежить від темпу та складності матеріалу.

Основні варіанти спрощення фактури включають:

- перетворення широких гармоній на більш компактні;
- використання позиційної гри у пасажах;
- перерозподіл матеріалу між руками;
- заміну швидких акордових рухів тремоло або чергуванням голосів;
- пропускання повторюваних нот у швидкому темпі;
- опускання дубльованих голосів або нижніх нот для збереження темпу (у партії правої руки);

- об'єднання фігурацій у гармонійні співзвуччя;
- виконання у поліритмічних поєднаннях верхнього голосу або провідної теми при незмінному басі.

З огляду на будову рук і виконавсько-технічні можливості, кожен концертмейстер може виробити власний підхід до спрощення фактури. Головне — зберегти художній зміст твору, виразність і насиченість звучання.

Іноколи концертмейстер стикається з іншою проблемою — неповнотою або неточністю клавірної транскрипції. Часто в ній губляться окремі голоси, навіть головні теми, спорожнюються акорди, що ускладнює розуміння оркестрового звучання. У таких випадках доцільно застосовувати розширення фактури, тобто доповнення клавіру відповідно до партитури.

Це допомагає відновити відсутні мелодичні голоси, октавні подвоєння або гармонічну насиченість, особливо у кульмінаційних епізодах чи *tutti*, де фортепіанне звучання часто втрачає силу. Завдяки такій роботі концертмейстер не лише робить фортепіанну версію ближчою до оркестрової, а й запобігає ситуаціям, коли студент-диригент під час заняття чує несподіваний, невідомий йому музичний матеріал.

Окрім подолання технічних труднощів, концертмейстеру потрібно наблизити фортепіанне звучання до оркестрового, уміло вибудовуючи динаміку оркестрових груп, імітуючи гру окремих інструментів. Вирішальне значення тут мають образно-темброві та артикуляційно-динамічні засоби.

Імітація *staccato* різними інструментами відбувається так: дерев'яні духові — легкі, пружні рухи пальців та кисті (*non legato*); мідні духові — активні, сильні пальці (близько до *marcato*); флейти — кистьове *staccato* без педалі або з мінімальним відтворенням (залежно від інструмента).

Legato: у дерев'яних духових — прозоре, легке, імітується активними зібраними пальцями без педалі; у мідних духових — активною атакою звуку за допомогою сили пальців; у струнних — більш насичене, досягається м'яким та глибоким звуковидобуванням, чітким інтонуванням та динамічно виразним

побудуванням фрази.

Штрих *portamento* (італ. – «перенесення») вказує на перетікання одного звуку в інший, подібно до короткого хроматичного *glissando*. В імітації на фортепіано звук попередньої ноти максимально зберігається до моменту взяття наступної.

Martellato (франц. – «молотити, чеканити») — смичковий штрих з різкою зупинкою кожного звуку. На роялі імітується яскравим, підкресленим, трохи в'язким *staccato* без педалі.

Detache (франц. – «окремий») відповідає фортепіанному *non legato*: кожен звук окремо, з новою атакою, та утримується до кінця (без педалі).

Такі прийоми дозволяють відтворити характерні тембри оркестрових груп на фортепіано, зберігаючи динаміку, ритм і виразність.

При роботі з акордовими звукосполученнями, у яких задіяні різні інструменти, не слід намагатися відтворювати кожен звук окремим прийомом — це ускладнює техніку гри на роялі. Доцільно виділяти провідну, смислотворну тему тембрально, як у поліфонічних творах, а не динамічно.

Тремоло в оркестрі зазвичай виконує темброву функцію, змінюючи рівне звучання на хвилеподібне. На фортепіано тривалі тремоло-акорди (зазвичай широкі в октаву) можна звузити або розподілити між руками, або, утримуючи бас на педалі, тремоловати іншу частину гармонії.

Інколи у клавірах зустрічаються широкі акорди, які неможливо зіграти одночасно на фортепіано. Професійним рішенням є перенесення верхнього звуку в іншу октаву або розподіл акорду між руками, залишаючи бас незмінним. Важливо пам'ятати, що в оркестрі немає педалі як технічного пристрою — ефект витриманих звуків створюється самими інструментами. Тому використання педалі на фортепіано потребує ретельного контролю.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що робота концертмейстера над клавіром оркестрового твору в класі оперно-симфонічного диригування є багаторівневим процесом, що поєднує технічну майстерність, глибоке музичне осмислення та творчий підхід.

Світлана Присталова

**ВІД ФОРТЕПІАННОГО ДИХАННЯ ДО ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ:
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНСІВ ВІКТОРА КОСЕНКА
У ВОКАЛЬНОМУ КЛАСІ**

У сучасній мистецькій освіті спостерігається тенденція до переосмислення ролі виконавської практики в підготовці диригента. Знання музичної теорії, володіння жестом і вміння організовувати художній процес набувають цілісності лише тоді, коли поєднуються з живим музичним досвідом, у якому народжується справжнє відчуття звуку, фрази, ансамблю.

Особливе місце в цьому процесі належить роботі концертмейстера у вокальному класі. Саме тут майбутній диригент стикається з безпосередньою реальністю звучання людського голосу, з органічним поєднанням тексту, інтонації та емоції. Цей досвід стає основою розвитку інтонаційно-образного мислення, необхідного для розуміння будь-якої партитури (Олексюк & Ткач, 2004).

Музика Віктора Косенка, одного з найтонших українських ліриків ХХ століття, є унікальним матеріалом для такого навчального процесу. Його вокальна спадщина поєднує гармонійну вишуканість із природністю фрази, камерну інтимність із диригентською масштабністю мислення (Кияновська, 2000; Шамаєва, 1997). Саме в роботі над романсами Косенка розкривається глибокий потенціал педагогічного партнерства концертмейстера і студента-диригента.

У вокальному класі концертмейстер не лише супроводжує студента, а й сприяє розвитку його слухової культури, художньої уваги, відчуттю ансамблевої рівноваги. Під час роботи над творами Косенка ця взаємодія набуває особливої глибини, адже фактура його акомпанементу є не фоновою, а змістотворчою (Косенко, 1967).

Концертмейстер допомагає майбутньому диригентові відчутти «дихання» фрази, логіку гармонічного руху, динамічні хвилі всередині музичного тексту. Через спільне виконання формується розуміння

співвідношення вертикалі та горизонталі, тембрової рівноваги, а також того, як кожен жест, подих чи артикуляція мають відгук у музичному цілому (Молчанова, 2015: 210–215).

У романтичному світі Косенка особливо важливими є інтонаційна мова та тонке дихання гармонії. Його романс «Ой не світи, місяченьку», «Не щечечи, соловейку», «Пісня без слів» — це не лише зразки камерної лірики, а справжня лабораторія виконавських і педагогічних спостережень (Лісецький, 2010; Тарчинська & Ващук, 2024).

Робота над цими творами у вокальному класі допомагає майбутнім диригентам:

- усвідомити внутрішню структуру музичної фрази як носія емоції;
- розвинути ансамблевий слух, відчуття рівноваги між вокалом і фортепіано;
- відчутти виразну роль гармонії — як психологічного підтексту;
- навчитися пластичності диригентського жесту, який народжується з інтонаційної природи мелодії (Кияновська, 2000; Молчанова, 2017).

Таким чином, музика Косенка стає не лише об'єктом вивчення, а й дієвим педагогічним інструментом формування диригентського мислення.

Концертмейстерська практика з творами Косенка ґрунтується на кількох ключових принципах:

1. Єдність дихання вокаліста й акомпаніатора. Кожна фраза Косенка вимагає природного дихання, у якому гармонія і мелодія стають одним організмом (Косенко, 1967).

2. Слухове бачення гармонії. Студент-диригент навчається чути акордову логіку як рух енергії, а не статичну форму.

3. Динамічна рівновага. В акомпанементі Косенка часто прихована емоційна кульмінація — концертмейстер допомагає їй «відкрити» виконавцю (Молчанова, 2017: 82).

4. Інтенаційно-емоційна пам'ять. Через повторення і спільне музикування формується глибоке інтонаційне відчуття, що стане основою подальшої диригентської роботи (Олексюк, 2017).

Ці аспекти дозволяють студенту не лише освоїти твір, а й досягнути закони музичної драматургії на практичному рівні — у спілкуванні, у звуці, у моменті.

Вокальна спадщина Косенка є зразком тонкого ансамблевого мислення, де фортепіано і голос утворюють єдину тканину (Шамаєва, 1997; Кияновська, 2000). Для диригента цей досвід є надзвичайно цінним, адже вчить чути взаємозалежність тембрів і фактур, баланс між провідною і підтримуючою лінією, а також взаємодію жесту і звуку.

У педагогічному процесі це дає можливість розвивати у студентів:

- чутливість до звукової драматургії,
- вміння передавати емоційний рух через динаміку і фразування,
- відповідальність за ансамбль як спільний художній простір

(Молчанова, 2015).

Робота концертмейстера з такими творами перетворює заняття у вокальному класі на справжній лабораторний майданчик, де формується диригент як мислитель і художник (Олексюк & Ткач, 2004).

Досвід роботи над вокальними творами Віктора Косенка у вокальному класі демонструє, що саме через практику живого музикування формується глибинне розуміння музичної форми, фрази, гармонічного дихання. Концертмейстер стає співавтором педагогічного процесу, який веде майбутнього диригента від аналітичного розуміння до художнього переживання. Музика Косенка, сповнена ніжності, драматизму і внутрішнього руху, вчить слухати й мислити не лише розумом, а й серцем.

Таким чином, «фортепіанне дихання» Косенка стає джерелом народження «диригентського жесту» — жесту, що несе зміст, емоцію і духовний зв'язок між композитором, виконавцем і слухачем.

Список використаних джерел:

- Кияновська, Л. О. (2000). *Українська музична культура ХХ століття*. Тернопіль: Астон.
- Косенко, А. В. (1967). *В. С. Косенко у спогадах сучасників*. Київ: Музична Україна.
- Лісецький, І. (2010). *Фортепіанна спадщина Віктора Косенка: виконавські та педагогічні аспекти*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. Львів: Ліга-прес.
- Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавирів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 36, 78–83.
- Олексюк, О. М. (2017). *Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті*. Київ: Київський університет ім. Бориса Грінченка.
- Олексюк, О. М., & Ткач, М. М. (2004). *Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва*. Київ: Знання України.
- Шамаєва, К. І. (1997). *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Тарчинська, Ю. Г., & Ващук, К. О. (2024). Педагогічний аспект фортепіанної спадщини Віктора Косенка. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, 2(7). Retrieved from <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-7>

Олена Рукіна

ПРОЦЕС ВИВЧЕННЯ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «КОРОНАЦІЙНОЇ МЕСИ» В. А. МОЦАРТА У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

«Коронаційна Меса» C-dur (KV 317) Вольфганга Амадея Моцарта була складена ним для великодньої служби в 1779 році в Зальцбургському соборі. Для цієї меси характерні святкові симфонічні елементи і чіткий поділ сольних і хорових голосів.

Це еталонний, «хрестоматійний» твір для вивчення в класі хорового диригування. Робота над даною месою дає можливість майбутньому диригенту опанувати стилістику Віденського класицизму, освоїти техніку роботи над різними видами хорової фактури (гармонічної, гомофонної та

поліфонічної) у супроводі оркестру, навчитися ефективно вибудовувати баланс між хором, солістами та оркестром.

У класі хорového диригування, де живий оркестр відсутній, концертмейстер виконує роль «стилістичного мосту» між фортепіанним клавіром та повною оркестровою партитурою В. А. Моцарта.

Щоб досягнути стилістичної автентичності та імітації гри оркестру на фортепіано, концертмейстеру необхідно уникати «фортепіанної важкості» та імітувати легкість, прозорість і грацію класичного оркестру.

Він має підкреслювати, по-перше, артикуляцію струнних, що вимагає чіткого *staccato* або *non legato* у швидких розділах (“*Gloria*”, “*Credo*”).

По-друге, звернути увагу на передавання при грі на фортепіано звучання тембрів духових інструментів, а саме імітацію світлого і яскравого тембру труб та гобоїв, які у месі часто мають діалогову функцію з хором.

Велике значення має динамічна палітра твору. Концертмейстер допомагає диригенту сформувати правильне уявлення про динаміку класицизму: чіткі, але не різкі контрасти *piano/forte*. Його виконання має служити еталоном для диригента, виховуючи слух на елегантному моцартівському звучанні.

При роботі над хоровою фактурою концертмейстер забезпечує ідеальну ритмічну стійкість, яка є життєво необхідною для точного вступу та незалежного або синхронного руху хорових голосів у партитурі. У № 1 “*Kyrie*”, де головна тема проводиться як в хорових, сольних, так і в оркестрових голосах, концертмейстер може індивідуально «підсвічувати» головні теми у різних оркестрових партіях, щоб допомогти диригенту чіткіше керувати виконанням твору.

У розділах зі складною гармонією та модуляціями, концертмейстер є надійною інтонаційною опорою, допомагаючи хору відчувати функціональність гармонії та уникнути інтонаційного пониження.

Виконання Коронаційної Меси вимагає від диригента особливого чуття балансу. У класі хорového диригування, при формуванні у студента

диригентського балансу між виконавськими групами (хор, солісти, оркестр), концертмейстер, виконуючи оркестрову партію, слугує мірилом, наскільки гучно може звучати хор, щоб не заглушити стилістично важливу оркестрову лінію. Він допомагає диригенту відпрацювати жести для зменшення та утримання звуку хору, щоб він не конкурував, а органічно вплітався у музичну тканину, особливо на *piano*.

У номерах меси, де є сольні епізоди (напр. “*Benedictus*”), концертмейстер повинен грати клавірну партію, імітуючи камерний супровід, характерний для солістів, допомагаючи диригенту сформувати гнучкий, м’який жест для роботи з вокальним квартетом.

Велика роль концертмейстера як «дзеркала» для диригента. Адже він є першим і найважливішим виконавцем-критиком. Якщо диригентський жест не передає чіткого темпу, артикуляції чи бажаної динаміки (наприклад, якщо *forte* Моцарта звучить важко), це миттєво відбивається на грі концертмейстера. Це дає диригенту миттєвий зворотний зв'язок і можливість коригувати засобами диригентської техніки виконавський процес.

Таким чином, при розучуванні «Коронаційної меси» В. А. Моцарта, концертмейстер — це не просто піаніст, а активний учасник виконання твору, який допомагає майбутньому диригенту «побачити» у фортепіанній фактурі всю велич і витонченість моцартівської музики.

Ганна Саламатова

**ВИКЛАДАЧ І КОНЦЕРТМЕЙСТЕР: ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ І
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ (З ДОСВІДУ РОБОТИ В КЛАСІ
ПРОФЕСОРА АГНЕСИ МІРОШНІКОВОЇ)**

Агнеса Анатоліївна Мірошнікова — заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри хорового диригування й особисто для мене — педагог з концертмейстерської майстерності. Доповідь присвячена навчанню професії концертмейстера в класі з диригування А. Мірошнікової і містить особистий досвід авторки публікації. Зупинюсь на деяких професійних засадах, які, на

мою думку, відіграли важливу роль у формуванні концертмейстерської спільноти нашого Університету.

По-перше, концертмейстерська практика, започаткована А. Мірошніковою як інструмент формування майбутнього концертмейстера, здобуття ним необхідних знань і навичок.

По-друге, підкреслення важливості творчої атмосфери в класі, як це було власне в диригентському класі А. Мірошнікової, де були спілкування, полілог, вільний обмін думками стосовно творчих задач і технічних проблем. Професорка завжди, залучала до цього процесу практикантів — студентів-піаністів. Підкреслюю особлива увага А. Мірошнікової до цієї форми роботи.

По-третє, розуміння кардинальної відмінності задач, які постають перед концертмейстером у вокальному, інструментальному і хоровому класах, специфіки звучання умовних хору і оркестру.

В-четвертих, високі критерії якості і суворі вимоги до виконавців, як концертмейстерів, так і диригентів, з метою максимального втілення художнього замислу композитора. Для А. Мірошнікової принциповою була вимога первинності звукового образу, визначення технічних і художніх засобів для його відтворення шляхом взаємодії і творчого спілкування.

І останнє, але не менш важливе для створення досконалої інтерпретації – прискіплива робота над створенням високохудожнього ансамблю двох концертмейстерів.

Висока інтенсивність роботи концертмейстерів в класі А. Мірошнікової виявлялася у стислих термінах опанування творів і це допомагає сьогодні в дистанційному форматі роботи.

Подальший розвиток художніх і методичних принципів А. Мірошнікової її випускниками: С. Прокоповим і Н. Белік-Золотарьовою в умовах трансформації творчої взаємодії між викладачем, студентом і концертмейстером.

ЗНАЧЕННЯ АГОГІКИ В РОЗКРИТТІ ІДЕЙНО-ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ХОРОВИХ ТВОРІВ А CAPELLA

Вплив музики унікальний. Вона може викликати буремну радість і насолоду, чи, навпаки, занурити у сильні душевні переживання. Музика може підштовхнути слухача до серйозних роздумів, відкрити незнайомі раніш сторони життя. Тільки виконавець може примусити музику лунати і занурити слухача у той світ почуттів, думок, який заклав композитор в свій твір. А це можливо завдяки тонким нюансам, відтінкам, динамічним і темповим відхиленням, різноманітним засобам виразності звуку. Усі ці моменти виконання об'єднує поняття агогіки в музиці.

Хорова акапельна музика, а українська особливо, не може існувати без такого поняття як агогіка. Агогіка» — це система відхилень від метроритму й темпу, які роблять музику виразною, живою. Вона включає такі прийоми виконання як *ritardando* (уповільнення), *accelerando* (прискорення), *rubato* (дуже делікатне відхилення від ритму в межах такту), *fermata* (затримка звуку або паузи), а також мінімальні зміни темпу та фразування.

При роботі над агогікою, велике значення має доскональне вивчення тексту твору, який і є основою для використання тих чи інших агогічних прийомів.

В класі викладачів хорового диригування робота над агогікою починається з читання віршів, текстів тих творів, які будуть вивчати студенти. Це дає можливість якнайповніше розкрити задум та зміст даного твору, відтворити думки, що закладені в поетичний текст. Саме від цього навчального процесу і відштовхується виконавець, використовуючи ті чи інші агогічні прийоми.

В українській хоровій музиці усі засоби агогіки мають особливе значення: вони узгоджуються з диханням хору, з природною мелодикою мови та тексту. Саме агогічні прийоми допомагають розкрити ідейно-художній задум та духовно-емоційний зміст твору. Багато українських творів а capella

написані на слова Т. Г. Шевченка, де природа завжди символізує глибокі почуття — надію, біль, скорботу, плин часу та самотність. В цих творах природа не є лише зовнішнім описом. Хочу зупинитися на деяких творах українських авторів.

Твір Б. М. Лятошинського «Тече вода в синє море». В цьому творі образ ріки — метафора плину життя й часу. Через простий опис природи Шевченко говорить про швидкоплинність людського існування, про філософію буття.

В музиці це відображається особливо майстерно: хвилеподібна мелодика імітує рух води, невеликі *rubato* надають відчуття течії, уповільнення: у кульмінаційних моментах ніби зупиняють час і змушують слухача замислитись. Агогіка тут — не прикраса, вона допомагає розкрити ідею художнього твору, поетичного тексту, це спосіб передати філософську ідею!

«Сон». Автор К. Стеценко. Це дуже драматичний твір. Природа тут — лише тло. Справжній зміст — у темі вигнання, самотності, туги за Батьківщиною. Сон стає символом єдиної надії, але й водночас нагадуванням про недосяжне. Ці емоції автор передає через агогіку, а конкретно: прискорення відтворює хвилювання, неспокій, уповільнення — глибокі роздуми й важкий біль; фінальна затримка звучить як безсилля перед долею. Агогіка в цьому творі допомагає втілити драму людського життя, обставин.

«Щедрик» М. Леонтовича — твір, відомий у всьому світі, але часто сприймається лише як святкова колядка. Насправді, у ньому закладений глибокий символ: ластівка приносить звістку про відродження, достаток і новий життєвий цикл. Музичний матеріал «Щедрика», фактура побудовані на повторі коротких мотивів. Агогіка тут мінімальна, але надзвичайно важлива: легкі коливання темпу створюють відчуття руху, пульсації, енергії життя, що є своєрідним втіленням його циклічності.

В творі «Колискова» М. Леонтович відтворював ще один аспект символіки природи. «Колискова» — це не лише пісня для дитини. Вона символізує материнську любов, захист та тяглість поколінь. Образ нічної тиші стає символом безпеки й духовного спокою. Автор втілює це через: плавні

уповільнення та фермати, які створюють відчуття «зупиненого часу», ніжні динамічні переходи, що огортають слухача теплотою. Таким чином, агогіка у творі «Колискова» створює атмосферу святості, довіри, яка виходить далеко за межі простого жанру.

Можна зробити такий висновок, що в творах українських авторів вода асоціюється з плином часу й життя, сон – це туга вигнання й пошук рідного дому, ластівка – оновлення та надія на достаток, краще життя, магічна тиша — любов і материнський захист.

Агогіка у хоровому виконанні допомагає розкрити ці підтексти. Уповільнення, прискорення, *rubato* та фермати оживляють музику, надають їй психологічної глибини, дозволяють слухачеві відчутти не лише красу мелодії, а й духовний світ української хорової культури. Агогіка у вокально-хоровому жанрі — це не лише технічний засіб. Це ключ до розуміння підтексту, символіки та духовної сутності твору. Саме завдяки агогіці українська акапельна хорова музика стає живим втіленням нашої культури, історії та національного характеру.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Батовська Олена — докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського

Белік-Золотарьова Наталія — кандидатка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, заслужена діячка мистецтв України, академікня Національної академії наук вищої освіти України, художня керівниця студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Бенч Ольга — народна артистка України, кандидатка мистецтвознавства, професорка Католицького університету (м. Ружомберок, Словаччина), професорка, кафедра музично-сценічного мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка

Білик Анастасія — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Боско Сергій — магістр 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського

Buettner Jeffrey (Бюттнер Джефрі) — доктор музичного мистецтва, керівник хорових колективів, професор музики Міддлберського коледжу імені К.А. Джонсона (Міддлбері, штат Вермонт)

Walenciak Tobias (Валенціак Тобіас) — професор Берлінської вищої школи музики імені Ханса Ейслера та Університету Кеннеді, Член музичного комітету Берлінського хору та стипендіат TENSIO, Художній керівник та диригент провідних хорових колективів Берліну

Ванюшева Анастасія — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Василенко Лілія — викладачка вищої категорії профілізації «Хорове диригування», КЗ «Криворізький обласний фаховий музичний коледж» ДОР», керівниця хору «Відродження»

Вербицька Ірина — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, головна хормейстерка Харківського академічного театру музичної комедії

Галь Еліна — магістерка 2 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Герасимчук Тетяна — заслужена артистка України, головна хормейстерка Академічного хору ім. В. Палкіна ХОФ, художня керівниця Народної чоловічої хорової капели НЮУ ім. Ярослава Мудрого

Голенко Ольга — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Гончарова Тетяна — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Горобей Владислава — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Christian A. Johnson (Крістіан А. Джонсон) — професор музики Міддлберського коледжу і (Мідлбері, штат Вермонт)

Добрецова Тетяна — директорка Комунального закладу спеціалізованої мистецької освіти «Музична школа №1» Криворізької міської ради; викладачка-методистка спеціалізації «Хорове диригування», Криворізький обласний фаховий музичний коледж Дніпропетровської обласної ради

Дяченко Ольга — магістерка 2 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Дяченко Юрій — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народних інструментів України, в.о. завідувача кафедри оркестрових духових та ударних інструментів, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського; диригент вищої категорії ДП «ХНАТОБ імені М. В. Лисенка»

Іванова Юлія — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Колодій Ірина — здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Колоней Ганна — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Колесник Харитон — магістр 1 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Коноров Ілля — магістр 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Корчак Володимир — викладач музично-теоретичних дисциплін, художній керівник народної художньої хорової капели Чортківського гуманітарнопедагогічного фахового коледжу ім. О. Барвінського

Корчинська Наталія — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Лелюк Марія — магістерка 2 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Мартиновська Ольга — викладачка, кафедра вокально-хорової підготовки та теорії методики музичної освіти ім. В.Газінського, Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського; керівниця Народної жіночої капели; аспірантка, Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової

Маишталір Софія — студентка 3 курсу бакалавріату, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Мигаль Софія — викладачка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв ім.І.П.Котляревського

Михайлець Вікторія — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського

Михайлова Наталія — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського

Мінджія Руслан — магістр 2 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Місько Галина — асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, мистецький керівник та диригент «Молодіжного хору»

Морський Феодосій — студент 4 курсу бакалавріату, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Ободовська Анастасія — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Ороновська Лариса — кандидатка педагогічних наук, доцентка, заступниця декана з виховної роботи, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Ороновський Анатолій — заслужений діяч мистецтв України, викладач методист, голова ПЦК «Хорове диригування», Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької, доцент, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Перцева Ганна — викладачка 1 категорії, КЗМО «Дитяча Музична школа № 14»

Присталова Світлана — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Рукіна Олена — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Саламатова Ганна — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Солонинка Сніжана — здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Сухомлінова Тетяна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра академічного та естрадного вокалу, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Топорівська Ярослава — кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Фісун Марина — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Флейчук Христина — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Чумак Олена — заслужена діячка мистецтв України, хормейстерка Харківського академічного театру музичної комедії, старша викладачка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І.П. Котляревського

Шамова Юлія — керівниця хору українців в м. Падуї, артистка хору Caterina Ensemble при Падуанському університеті, регент православного церковного хору (Цюрих)

Шпак Галина — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри хорового диригування, художня керівниця студентського хору Одеської національної музичної академії ім.А.В.Нежданової

Яструб Олена — докторка філософії, викладачка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, хормейстерка студентського хору, Харківський національний університет імені І.П. Котляревського

**ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА:
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ**

**МАТЕРІАЛИ ІХ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

30 – 31 жовтня 2025 року

**CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE**

**IX INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE**

30 – 31 October 2025

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації несе автор роботи

Редактори-упорядники: Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська

Технічні редактори О.М. Батовська, Ю.М. Іванова