

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС»
КАФЕДРА ХОРОВОГО ТА
ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ**

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

**МАТЕРІАЛИ VII МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

2 – 3 листопада 2023 року

ХАРКІВ 2023

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE AND
INFORMATION POLICY OF UKRAINE
KHARKIV I.P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
“ART ALLIANCE” CHARITABLE FOUNDATION
DEPARTMENT OF CHORAL, OPERA AND SYMPONY CONDUCTING**

**CHORAL CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
VI INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
2 – 3 November 2023**

KHARKIV 2023

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(протокол № 5 від 30 листопада 2023 р.)

Редакційна колегія:

Наталія Говорухіна — ректорка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, 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

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

Наталія Белік-Золотарьова — заслужена діячка мистецтв України, кандидатка 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

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. VII міжнародної. наук-практ. конф., 2-3- листопада 2023 р. / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та проф. Батовської О.М. - Х.: ФОП Панов А.М., 2023. 143 с.

ISBN 978-617-8113-64-3

Збірник містить матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проводилась 2-3- листопада 2023 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, оперно-симфонічного та вокального мистецтва.

УДК 78.03.0712.087.68

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

**© Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського, 2023**

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОГО ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО ТА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія Бєлік-Золотарьова

ЗНАКОВІ ПОСТАТІ ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Метою даної публікації є висвітлення особистостей оперних хормейстерів, які працювали у Харкові і сприяли розвитку оперно-хорового виконавства Слобідської України.

Харків – театральне місто, де оперна антреприза існувала з 1880 року. І саме в Харкові були здійснені прем'єрні покази геніальних опер М. Лисенка: «Різдвяна ніч» – 1883 р. та «Утоплена» – 1885 р. З 1918 року музичний театр отримав назву Народна опера, а 1925 – статус державного і назву – Українська столична опера.

З 1917 року головним диригентом і хормейстером Харківської опери став **Володимир Борисович Шток**. Випускник Київського музичного училища, він був різносторонньо обдарованою особистістю: працював у якості концертмейстера, хорового та оперно-симфонічного диригента. В. Б. Шток сприяв формуванню професійної трупі театру і поставив такі шедеври як «Дочка кардинала» Ф. Галеві, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Отелло» Дж. Верді, а 1924 року вже в якості головного хормейстера здійснив постановку хорових сцен в прем'єрі «Тараса Бульби» М. Лисенка. За спогадами, він був надзвичайно вимогливим хормейстером, працював окремо з кожною партією, досягаючи злагодженості виконання. В. Б. Шток наголошував, що його релігія – це театр, який він обожнював з дитинства.

Надалі, у 1925-1926 оперному сезоні очолив хор **Павло Нилевич Толстяков**, який поєднував в своїй особі іпостасі композитора, диригента та

піаніста. Відкриття 3 жовтня 1925 року **першого українського державного оперного театру** ознаменувалося прем'єрою «Сорочинської ярмарки» М. Мусоргського, постановниками якої були: диригент Л. Штейнберг, режисер М. Боголюбов і хормейстер П. Толстяков.

1933 року головний диригент Харківського театру опери та балету А. Пазовський запросив очолити хоровий колектив геніального хормейстера **Миколу Михайловича Тараканова**, який ще студентом Київського музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка почав працювати у Київській опері, де здійснив постановку опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстензінгери». У 1933-1934 роках М. М. Тараканов підготував хорові сцени в операх «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Кармен» Ж. Бізе, «Ріголетто» Дж. Верді, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Він першим серед хорових диригентів отримав почесне звання «Заслужений артист України».

Серед потужних представників оперно-хорового виконавства у Харкові виокремлю також **Олексія Васильовича Попова**, хорового диригента і композитора, який працював в театрі з 1926 по 1930 і з 1934 по 1938 рр. На репетиціях з хором він готував не тільки оперні сцени, але й концертний репертуар, ретельно працював над ритмічним ансамблем, а коли напруга і втома наростали, був майстром розрядити обстановку.

Концермейстером розпочала працю в оперному театрі **Фанелія Мойсейівна Долгова**, яка закінчила Харківський музично-драматичний інститут за двома спеціальностями: як піаністка й оперно-симфонічний диригент. Участь в якості концертмейстера у постановці «Золотого обруча» Б. Лятошинського, «Русалки» О. Даргомижського, «Купало» А. Вахнянина надало їй розуміння методики роботи з оперним хором. Ф. М. Долгова працювала як концертмейстер, коли хор очолював М. М. Тараканов, в якості другого хормейстера – за часів керування хором О. В. Попова, а коли він виїхав, посіла посаду головного хормейстера (1938-1941). Здійснила

постановку хорових сцен в «Абесаломі і Етері» З. Паліашвілі, «Лоенгріні» Р. Вагнера, «Фаусті» Ш. Гуно та ін.

Ф. М. Долгова також була першим хормейстером оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського з 1937 до вересня 1941 рр. й підготувала хорові сцени в чотирьох операх, зокрема, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Летюча миша» Й. Штрауса.

Головним хормейстером Харківського оперного театру з 1946 по 1952 рр. був *Євмен Іванович Мариківський*. Випускник Київського музично-драматичного інституту імені М. Лисенка, він з 1933 р. працював в якості хормейстера оперних театрів, зокрема, Донецького і Київського. 1946 року був запрошений до Харківського оперного театру, де поставив хорові сцени в операх «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича та ін.

1952 року на посаді головного хормейстера Є. І. Мариківського змінила *Євгенія Олексіївна Конопльова*, яка мала значний досвід праці в професійних хорових колективах: 1943-1950 рр. – директор і хормейстер, 1950-1952 рр. – художній керівник Харківської державної української капели. На посаді головного хормейстера Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка працювала упродовж 33 років – з 1952 по 1985. Здійснила постановку хорових сцен у понад 50 оперних творах, зокрема: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Пам'ятай мене» В. Губаренка, «Ріголетто» Дж. Верді, «Богема» Дж. Пуччіні. Є. О. Конопльову вирізняли ретельне опрацювання деталей з кожним артистом хорового колективу, досягнення досконалого ритмічного ансамблю у поєднанні з повнокровним звучанням хору та виразним словом.

Дора Абрамівна Гершман за часів керування хором оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського Ф. М. Долговою працювала концертмейстером хору (закінчила як піаністка Харківський музично-драматичний інститут), та вже 1947 року здійснила постановку хорових сцен

опери С. Рахманінова «Алеко» як хормейстер (випускниця диригентського класу З. Заграничного, Харківська консерваторія). Д. А. Гершман очолювала студійний хор з 1947 по 1986 рр. і здійснила постановку хорових сцен у 38 операх: «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Травіата» Дж. Верді, «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, «Богема» Дж. Пуччіні, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Відроджений травень» В. Губаренка та ін. Д. А. Гершман на репетиціях віртуозно працювала над фразою у поєднанні з осмисленим словом, тембральним розмаїттям і ритмічним ансамблем, що дозволяло досягати високих художніх результатів.

Отже, підсумовуючи, підкреслю, що вищезначеним Майстрам, які працювали у царині оперно-хорового виконавства в Харкові були властиві: високий професіоналізм; лідерські якості; розуміння природи вокалу і досконале знання оперно-хорової специфіки; любов до театру, відданість справі; комунікація як з артистами хору, так і з диригентами, режисерами, художниками та балетмейстерами; універсальність.

Означені якості дозволили їм творчо керувати професійними театральними хоровими колективами і створювати неперевершені зразки інтерпретацій найскладніших опер світового репертуару.

Віктор Плужніков

ТВОРЧІЙ ВНЕСОК В. С. ТОЛЬБИ В РОЗВИТОК ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

В квітні наступного року виповниться 40 років з того часу, коли пішов з життя видатний український оперний та симфонічний диригент, педагог, яскравий представник харківської школи оперно-симфонічного диригування – Веніамін Савелійович Тольба (1909–1984). В процесі вивчення його творчої біографії у мене склалось суперечливе ставлення щодо культурно-мистецьких подій тих часів. З одного боку, все своє життя талановитий диригент працював в столичних оперних театрах Харкова та Києва, де зосередились найкращі артистичні сили та значні матеріальні ресурси. З

іншого боку, в столичних театрах як у дзеркалі відображались всі ознаки тоталітаризму, де людина, навіть якщо вона дуже талановита, смілива і харизматична, могла бути лише «гвинтиком» державної машини. На думку відомого театрального критика Ю. Станішевського, В. С. Тольбі було дуже нелегко виборювати власні художні позиції, дотримуватись надзвичайно високих морально-етичних норм, бути принциповим і безкомпромісним. Але він завжди йшов своїм шляхом, йшов «проти вітра і течії», не схиляв голови навіть перед високим начальством [цит. за 2, с. 7]. На притискання і образи чиновників диригент відповідав блискавичними творчими досягненнями, неперевершеними оперними прем'єрами і саме таким чином заслуговував на поважне ставлення до себе. Після присудження йому державної премії, талановитого диригента неодноразово запрошували до Великого театру, де він мав значний успіх. Чиновники вели з ним перемови щодо переїзду до Москви, але була умова: треба було вступити до лав КПРС. В результаті Веніамін Савелійович відмовився від спокусливого запрошення, хоча добре розумів, як це може відобразитись на його кар'єрі. Під час протистоянь з опонентами, коли сили були не рівними, Веніамін Савелійович без зайвих слів звільнявся з театру. Ні любов до мистецтва, ні порівняно велика зарплатня, ні перспектива отримання державних нагород, ні загроза залишитись без права на творчу пенсію не могли змусити його піти на компроміс. Так було в 1950 році під час генеральної репетиції «Аїди», коли після підняття завіси замість молодшої, талановитої співачки Л. Лобанової, диригент побачив на сцені дружину партійного чиновника (не молоді артистку). Вдруге і остаточно він пішов з посади диригента київського оперного театру в 1959 році, коли під час репетиції «Приборкання непокірної» В. Шебаліна виконавець головної партії відмовився співати повним голосом. Крім В. С. Тольби, через некомпетентність керівництва театру в питаннях музично-театрального мистецтва наприкінці 1950-х років київський театр залишив видатний співак Б. Р. Гмиря, а на початку 1970-х років пішли дуже талановиті диригенти – С. В. Турчак і К. А. Симеонов.

Композитор Г. Майборода з досадою говорив: «У нас традиційно вкоренилася погана звичка – не помічати або спеціально замовчувати великі досягнення своїх сучасників, і через почуття неповноцінності, що насаджується зверху, ми вкрай обережні в оцінці заслуг найбільших майстрів, які працюють поруч з нами. Чому ж ми боїмося сказати вголос, що серед нас творять не лише чудові таланти, а по-справжньому геніальні особистості, діяльність яких відіграє доленосну роль у розвитку національної художньої культури? Взяти хоча б Веніаміна Тольбу, великого диригента, який справляє вирішальний вплив на формування Київського оперного театру і, мабуть, усієї української музично-театральної культури. Усі чудово розуміли, що поряд з нами геніальний музикант, який своєю творчістю активно стимулював та пропагував музику українських композиторів, окрилював нас яскравими ідеями, сміливими думками, щирою дружньою підтримкою. Якби не Тольба, багато наших опер так і не було б написано, зокрема мої перші оперні партитури. Але хто і коли сказав про це вголос? Хто насмілювався назвати його гордістю нашої культури? Хоча всі розуміли, що поряд Музикант з великої літери» [цит. за 2, с. 5]. Талановиті музиканти ставились до диригента ні просто з глибокою повагою, а зі справжнім пієтетом, вважали В. С. Тольбу «музичною совістю Києва».

В. С. Тольба народився в Харкові 12 листопада 1909 року. Його батько був трубачем оркестру оперного театру, тому хлопчик виховувався в театральному середовищі. Від 7-річного віку він навчався грі на скрипці у С. К. Рика. В 1925 році закінчив 10-у школу, в 1925–1927 роках навчався в 4-й хімічній профшколі, а в 1927–1929 роках – в ленінградському Центральному музичному технікумі за класом композиції П. Б. Рязанова, читання симфонічних партитур вивчав під керівництвом Д. Д. Шостаковича. Через зміну клімату В. С. Тольба захворів і не встиг скласти вступні іспити до Ленінградської консерваторії, тому вступив до технікуму, який щойно відкрився. Вищу освіту він здобув в 1929–1932 роках в Харківському Музично-драматичному інституті на теоретичному відділенні музичного

факультету: за класом композиції – професора С. С. Богатирьова; диригування – професора Я. А. Розенштейна. Дипломною роботою була опера «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта (творчий керівник – А. Е. Маргулян). Удосконалював свою майстерність В. С. Тольба під керівництвом Германа Адлера – досвідченого диригента, вихованця Празької консерваторії, якого запросили в Харків з Німеччини. Після еміграції з СРСР Г. Адлер мешкав у Сполучених штатах Америки, де став всесвітньо відомим диригентом [1]. В. С. Тольба був також асистентом двох головних диригентів Харківського академічного театру опери та балету – А. Е. Маргуляна та А. М. Пазовського.

Його диригентський дебют відбувся в 1928 році з симфонічним оркестром Харківського радіокомітету, де він працював скрипалем, крім того, був артистом оркестру Української державної столичної опери (саме таку назву мав ХНАТОБ імені М. В. Лисенка). Там молодий музикант грав у групі перших скрипок під орудою Л. П. Штейнберга, В. В. Бердяєва та інших талановитих диригентів. В 1931–1934, 1935–1941 роках він був диригентом ХАТОБу, де диригував оперними та балетними виставами. Саме в Харкові В. С. Тольба сформувався як професіонал найвищого гатунку. Протягом театрального сезону 1934/1935 років він був диригентом київського Українського театру опери та балету, а через рік повернувся до Харкова.

В середині 1930-х років Г. Адлер і Я. А. Розенштейн переїхали до Києва. Після цього клас оперно-симфонічного диригування в Харківській державній консерваторії вели професор Й. Ю. Вейсенберг (1934–1939 рр.), доценти В. С. Тольба (1935–1941 рр.) і К. Л. Дорошенко (1939–1941, 1943–1947 рр.). Педагогічну діяльність Веніамін Савелійович розпочав відразу після закінчення вишу: в 1932–1933 роках був асистентом професора С. С. Богатирьова з класу інструментування. В 1935–1941 роках вів оркестровий клас, диригування, інструментування та читання партитур. 5 червня 1940 року В. С. Тольба був затверджений у вченому званні доцента; протягом 1940/1941 навчального року очолював кафедру диригування Харківської державної консерваторії.

Під час Другої світової війни разом з колективом театру був евакуйований до Іркутську, де в 1942–1944 роках був диригентом об'єднаного Харківського та Київського театру. З 1943 року В. С. Тольба готував постановку опери М. Вериківського «Наймичка», якою 28 жовтня 1944 року був відкритий перший повоєнний сезон у Києві. З 1944 року працював у Києві – в академічному театрі опери та балету, а також викладав в консерваторії. Під орудою В. С. Тольби була відкрита Київська оперна студія, де він працював в 1946–1973 роках – від 1962 року був професором Київської державної консерваторії. Веніамін Савелійович виховав плеяду українських оперних співаків, серед яких – Д. Гнатюк, А. Кікоть, Л. Лобанова, І. Масленнікова, Є. Мірошніченко, Є. Червонюк, М. Шевченко та ін. Саме В. С. Тольба здійснив перші постановки українських опер: «Наймичка» М. Вериківського, «Честь» Г. Жуковського, «Молода гвардія» і «Зоря над Двіною» Ю. Мейтуса, «Мілана» і «Арсенал» Г. Майбороди; балету «Ростислава» Г. Жуковського. Культурною подією в масштабах колишньої країни стали його постановки опер «Іван Сусанін», «Пікова дама», «Євгеній Онегін», «Царева наречена», «Снігуронька», «Запорожець за Дунаєм», «Наталка-Полтавка», «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта», «Лоенгрін», «Кармен», «Отелло» та ін. Всього під керівництвом В. С. Тольби виконано близько 50 опер і балетів.

В 1951–1952 роках В. С. Тольба був диригентом симфонічного оркестру Українського радіо, де вперше виконав твори В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Рибальченка, Г. Таранова, А. Штогаренка, Ю. Щуровського та багатьох інших українських композиторів. В. С. Тольба здійснив запис музики до 50 кінофільмів, в тому числі канонічної екранізації опери «Запорожець за Дунаєм». Він є автором Симфонії на теми з опери «Запорожець за Дунаєм», багатьох оркестровок та дуже змістовних музично-критичних статей. Пішов з життя Веніамін Савелійович 13 квітня 1984 року, похований на Байковому кладовищі в Києві.

В. С. Тольба додав дуже вагомий творчий внесок в розвиток українського національного музично-театрального мистецтва. Він вдало інтерпретував найкращі зразки світового оперно-симфонічного мистецтва, виховав справжню еліту українських виконавців, сприяв піднесенню загальної культури суспільства. На честь видатного диригента 10 червня 2016 року було встановлено меморіальну дошку в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, а ім'я Веніаміна Савелійовича Тольби стало синонімом честі, професійної гідності та високої культури.

Список використаних джерел:

1. Плужніков В. Адлер Герман Петер // Велика українська енциклопедія, т. 1 / Упорядник д. і. н., проф. Киридон А.М. К.: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2016. С. 358.
2. Станішевський Ю. Музична совість Києва // Веніамін Тольба : портрет диригента у спогадах сучасників / укл. В. В. Тольба. Ніжин : ООО «Гідромакс», 2009. С. 3-18.

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ТА ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Олена Батовська

ОПЕРНІ ТВОРИ Р.ВАГНЕРА: ХОРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Хорова творчість Ріхарда Вагнера найбільш повно представлена в його оперній творчості: «Летючий голландець» (1840 - 1841), «Тангейзер» (1843 - 1845), «Лоенгрін» (1845 - 1848), «Нюрнберзькі мейстерзингери» (1861 - 1867), «Парсифаль» (1877 - 1882). Хор грає найважливішу роль в розвитку музичної драматургії вагнерівських опер і є органічною частиною ідейно-сміслового та емоційного розвитку спектаклю. Р.Вагнер був не лише видатним композитором, а й диригентом, публіцистом, талановитим драматургом (лібретистом своїх опер).

В українському музикознавстві хорознавчому аспекту оперних творів Р.Вагнера не приділено достатньої уваги. Сподіваюсь, що дана доповідь стане внеском у дослідження творчості великого композитора, а саме - його хорового аспекту рамках оперного жанру (питання особливості використання хорових партій, їх поєднання, темброва специфіка, теситурні умови, фактурні особливості тощо). Таким чином, дана доповідь ставить собі за мету висвітлення матеріалу, що вивчається під кутом зору саме хорового диригента.

Нам добре відомо, що розвиток німецької романтичної опери завершився грандіозними музичними драмами Р.Вагнера. На відміну від традиційного для колишньої опери чергування замкнутих музичних форм (арій, дуєтів, ансамблів, хорів) в операх композитора переважає наскрізний музично-драматичний розвиток. При цьому виникає якась наскрізна лінія вокального інтонування. Р.Вагнер не цурається традиційних вокальних

форм, - він їх лише переосмислює, перетворює. Музика та слово взаємно доповнюють одне одного.

Важливим фактором розуміння трактування хору в операх Р.Вагнера є єдність та рівнозначність усіх компонентів опери, це означає, що серед них немає головних та другорядних. Хор у цьому плані - не виняток.

Тому, щоб правильно зрозуміти і оцінити хорову мову Р.Вагнера, необхідно ясно уявляти, про що автор оповідає в кожному конкретному фрагменті музичної драми, що хоче висловити засобами хору і, зрозуміло, яку стадію розвитку цілісної форми цей епізод несе.

Усвідомлення необхідності такого підходу є важливою умовою об'єктивної оцінки вагнерівського хору: його «питомої ваги» у кожній опері.

У величезній, винятково багатогранній творчості Р.Вагнера, хор займає дуже важливе місце. Він присутній у більшості оперних творів цього великого композитора, причому роль їх у кожному різна.

В оперних хорах композитор застосовує однорідні, неповні та повні змішані, «подвійні» і «потрійні» склади. Наприклад, чоловічі хори в опері «Летючий голландець», «подвійні» («Лоенгрін») і «потрійний» «Тангейзер» хори, рідше - жіночі, а в «Парсіфалі» - дитячий (хор хлопчиків). У змішаному хорі Вагнер рідко дотримується суворо чотириголосність, як, наприклад, у відомому весільному хорі з опери «Лоенгрін». Зазвичай мішані хори у нього будуються з *divisi* у чоловічих партіях.

Починаючи з опери «Лоенгрін» (1848), композитор часто доручає спів мелодії двом хоровим партіям в унісон: альтам і тенорам. Злитість цих голосів в унісоні, з одного боку, дає нове темброве забарвлення, з іншого, рівне звучання мелодії протягом усього діапазону. Високі звуки беруться вільно альтами, низькі – тенорами.

Найважливішим засобом музичної виразності в операх Вагнера є його лейтмотивна система. У її розвитку хору приділяється найважливіша роль. В одних випадках хор є носієм теми-образу (наприклад, хор матросів з «Летючого голландця» або хор пілігримів з «Тангейзера»), в інших – сприяє

зміні різних лейтмотивів опери (наприклад, теми Вальтера або двох тем мейстерзангу в «Мейстерзінгерах») , в третіх - учасником жанрово-побутових сцен (наприклад, весільний хор з «Лоенгріна», хор дівчат з «Летючого голландця») або є персонажем фрескової замальовки лицарських часів (наприклад, марш, сцена змагання співаків з «Тангейзера»).

В результаті спроби визначення ролі хорового «пласту» в творчості Р.Вагнера, у реформованому ним оперному театрі ми переконалися в наступному:

а) хор у більшості творів Вагнера відіграє важливу роль (принцип «активної хорової драматургії»);

б) дуже різноманітні методи трактування хору органічно вписуються у вагнерівську музичну драматургію;

в) майстерне володіння можливостями хору проявляється як у традиційному використанні, так і в епізодах новаторського характеру.

Не менш цінним і цікавим аспектом вивчення хорів в операх Р.Вагнера є аналіз хорової мови. Адже для композитора хор – це універсальний інструмент.

Саме з його допомогою часто створюється неповторна, єдина необхідна атмосфера сцени, її ритм, образність. Хор як оперна форма в операх Р.Вагнера відбиває загальні закономірності розвитку. Це може бути і ліричні одкровення, і могутні волевиявлення, короткі вигуки чи розгорнуті хорові «фрески» .

Отже, стисло розглянемо особливості деяких хорів в операх Р.Вагнера.

«Летючий голландець» - романтична опера на трьох діях, лібрето композитора. В опері химерно поєднується фантастика з реальним побутом, а також помітні перші кроки до освоєння лейтмотивної системи. Більшість музичного матеріалу опери засновано на трьох лейтмотивах, які характеризують головні образи. Перший лейтмотив – лейтмотив «Летючого голландця» і бурхливого моря, другий – лейтмотив люблячої Сенти (тема спокути), третій – танець норвезьких матросів.

Хор матросів з першого акту і розгорнутий хор матросів із третього акту побудовані на унісонних вигуках на фоні розвиненого оркестрового супроводу, що малює картину бурі на морі.

У другому акті, після короткого вступу, звучить один із найвідоміших оперних хорів Вагнера – чотириголосний жіночий «Хор прях». У цьому хорі також зустрічаються інтонації теми спокути. Мелодія хору витончена, оркестр передає безперервний рух - дзижчання самопрядки.

Початок третього акту опери є розгорнутою хоровою сценою, що складається з двох основних частин. У першій частині (G-dur) беруть участь норвезькі матроси та дівчата, у другій частині – екіпаж «Летючого голландця» та норвезькі матроси. Момент кульмінації даної сцени приходить на мить зіткнення норвезьких матросів та екіпажу «Летючого голландця». На закінчення сцени звучать лейтмотиви голландця та спокутування.

В опері «Летючий голландець» композитор з великою майстерністю застосовує різні види однорідних складів. У чоловічих хорах переважає одностайність (тема екіпажу «Летючого голландця»). Три- і чотириголосся зустрічається переважно в епізодах пісенного характеру («Хор прях»). Для характеристики реальних персонажів застосовується діатоніка. Для характеристики екіпажу «Летючого голландця» використовується розгорнута хроматична система, як в одноголоссі, так і багатоголоссі. Фактура в хорових сценах гомофонно-гармонічна, поліфонія не застосовується, за винятком сцени зіткнення, яка будується на принципах поліфонії пластів з елементами політональності.

Основний драматургічний конфлікт опери «Тангейзер» побудований на боротьбі двох сил – морального християнського обов'язку і чуттєвих насолод. Тангейзеру протиставляється піднесений образ Єлизавети, яка ціною свого життя викупила вину Тангейзера. Кожен із світів має свій музично-інтонаційний образ.

Хори в опері не грають безпосередньо дієвої ролі у розвитку драматургічного конфлікту. На відміну від «Летючого голландця» у «Тангейзері» відсутні побутові сцени.

В опері Вагнер відтворює характерний для середньовіччя звичай паломництва до Риму за відпущенням гріхів. У хорі пілігримів у другій картині першої дії опери використано виразний прийом включення в чотириголосну фактуру хоралу унісонної мелодії, яка суворим колоритом нагадує духовну пісню. Таким чином, Вагнер поєднав риси старовинної духовної пісні та хоралу. Саме хорал здавна став у музичному мистецтві художньо-виразним засобом передачі піднесених і серйозних почуттів, зосереджених роздумів. Виразні засоби протестантського хоралу використані в хорі пілігримів вільно та різноманітно, завдяки чому в межах невеликого епізоду композитор зумів дати яскравий розвиток образу. Початок хору має підкреслено суворе звучання. У співі пілігримів виражена відчуженість від радощів та краси земного життя. Відповідно, тут використані риси хоралу як жанру духовної музики (розмірність ритмічного руху, чотиритактовість, діатонічність). У музиці середнього розділу відображені напружені переживання героя опери. У мелодії виникають низхідні хроматизми, а в хоровій фактурі – перехрещення голосів, що робить звучання хору напруженим. Основний виразний прийом музиці середнього розділу – це октавний стрибок з наступним хроматичним спаданням мелодії. У музиці заключного розділу хору передано почуття надії на духовне оновлення, піднесення душевних сил. Тут використані мелодії справжніх хоралів. Таким чином, створений Вагнером хор пілігримів виявляє глибокий внутрішній зв'язок із національною традицією.

Інакше втілені традиції протестантського хоралу в сцені повернення пілігримів у 3-й дії, коли вони отримали прощення і сповнені радості та впевненості, на відміну від стану Тангейзера. Тема любові до Батьківщини тут закономірна у зв'язку з жанром опери та патріотичним піднесенням у 1820 – 1840-ті роки. Також закономірним є й оновлення рис

протестантського хоралу у цьому хорі новими засобами мелодійної виразності, властивій німецько-австрійській хоровій пісенності. Композитор відмовляється від членування мелодії на чотиритакти, використовує тридольний розмір, мінливий ритм. Для передачі душевного стану мандрівників Вагнер використовує широкі по діапазону та диханню, «розмашисті», вольові, рішучі інтонації, характерні для пісень епохи Реформації та Селянської війни.

У сцені змагання хор відбиває реакцію слухачів на виступ співаків. Виступ Тангейзера, який співає гімн богині Венері, що подарувала йому захоплення істинного кохання, спочатку викликає у присутніх здивування, а потім обурення та гнів. Загалом сцена змагання співаків є унікальною за величиною навіть для Вагнера: вона займає за часом одну четверту частину опери. Закінчується сцена прийомом різкого розмаїття: на кульмінації хору лицарів, що кидаються на Тангейзера, щоб вразити його мечем, за лаштунками лунає спів жіночого хору а *cappella* (молодших пілігримів) – символу спокутування та прощення гріха. Хори другої дії написані в гомофонно-гармонійному складі з *divisi* в окремих партіях.

Для Р.Вагнера хор – інструмент, здатний справлятися із найскладнішими технічними завданнями. Це проявляється у надзвичайному розмаїтті прийомів його хорового «інструментування». Так, за великою кількістю виконавських завдань хор в операх Р.Вагнера стоїть приблизно на одному рівні з оркестром. Поряд з традиційним використанням кантиленних можливостей, важливу роль в хоровій мові набувають інструментальності і декламаційності. Це великою мірою пов'язано зі специфікою концепції вагнерівського музично-драматичного твору, а саме - глибокого зв'язку всіх його компонентів між собою.

Інструментальні риси у хорових епізодах на сторінках вагнерівських партитур виявляються досить часто. Чудові в цьому відношенні пісня прях із «Летючого голландця», фінал другого акту «Мейстерзінгерів».

При перенесенні інструментальних принципів звуковилучення у вокальну сферу неминуче виникає низка складних професійних завдань, на вирішення яких необхідний особливий підхід. Своєрідне «звуконаслідування», що приносить у ці хорові епізоди неповторний колорит, неможливе без знання специфіки гри на тих чи інших оркестрових інструментах і в першу чергу - штрихів та способів звуковидобування. Так, різноманітні акценти, гострі пунктирні ритми, чітке паузування, використання прикрас - всі ці прийоми є інструментальними і складають певні труднощі для жіночого хору у другій дії «Летючого голландця». У фіналі другої дії «Нюрнберзьких Майстерзінгерів» ситуація дуже подібна: основна тема фуги, будучи фрагментом ювіляцій серенади Бекмессера, повністю вбирає їх інструментальний характер і «переносить» його в хоровий пласт.

Широко застосовується хорова декламація. Найбільший розвиток у хорі вона отримує в опері «Лоенгрін», а потім у «Мейстерзінгерах» та «Загибелі богів». В опері «Лоенгрін» декламаційні способи в хоровому викладі стають одними з основних і послідовно втілюються у всьому творі. Дуже показовим є і фінал другої дії опери «Мейстерзінгери» (сцена бійки), в якому декламаційність синтезується з інструментальністю.

Найчастіше Р.Вагнер обмежується особливим колом прийомів та методів застосування декламації. Найчастіше - це хорові репліки різного характеру, розкидані по хоровим групам і партіям і які виражають ті чи інші почуття чи сприяють розкриттю конкретного образу. У хорах матросів з першої дії «Летючого голландця» це, як правило, репліки-вигуки, що супроводжують роботу матросів. Їх уривчасті скандовані вигуки покликані надати цим хоровим сценам рис реальності, життєвості.

Щодо використання хорових партій, можливостей хору Вагнер виявив себе як першокласний майстер. Ця майстерність позначається рівною мірою у застосуванні різних хорових складів (змішані, однорідні, неповні), у широкій свободі при виборі кількості хорових голосів (від одноголосся до

восьми-, десяти- та дванадцятиголосся у подвійних та потрійних хорах із застосуванням *divisi*), у збереженні незалежності кожного окремого голосу, у використанні хору *caprella* і хору з супроводом та ін.

Вагнер увійшов до історії як великий оперний реформатор. Він прагнув до повного синтезу музики та драми, музики та поезії. Це прагнення призвело його відмовитися від закінчених оперних номерів, до переважання речитативного початку, до системи лейтмотивів. Тому хор в операх Вагнера є однією з численних ланок музичної драми, слугує їй всебічному розкриттю.

Завершуючи доповідь, зазначу, що хорознавчий аспект вивчення хорів в операх Вагнера є актуальним і перспективним для музикознавчої науки та музичного виконавства.

Вікторія Воскобойнікова

ХОРОВІ СПІЛКИ ТА АСОЦІАЦІЇ ПІВДЕННО-СХІДНОГО РЕГІОНУ ФРАНЦІЇ

Хоровий спів вважається одним із найважливіших та популярних видів музичної діяльності у Франції. Аматорська хорова практика, що заснована на старовинних традиціях, дає можливість кожній людині, незалежно від віку та рівня музичної підготовки, зробити свій внесок у колективне музичне виконання класичного та сучасного хорового репертуару, відповідно до особистих уподобань та технічного рівня.

Протягом останніх чотирьох десятиліть різноманітні хорові проекти, як індивідуальні, так і об'єднані в асоціації, стали надзвичайно різноманітними. Мотивації, методи рекрутування, освіта, особистість диригента, вибір репертуару чи специфіка хорових груп – всі ці елементи відображають різноманіття, що визначається як багатством, так і свободою вибору для співаків. Хори, які колись були відсутні в музичних навчальних закладах, сьогодні отримали визнання поряд із інструментальними видами музичної діяльності.

Міністерство культури спільно з місцевими органами влади проводить політику кваліфікації та структуризації цих хорових асоціацій, створюючи у кожному регіоні спеціальні ресурсні центри («Центри мистецтва поліфонії», які тепер отримали нову назву «Missions voix en région»). Ці центри спеціалізуються на культурній політиці, пов'язаній із вокальними практиками, і є місцями, де зустрічаються політика держави та регіональні ініціативи.

Їх завданням є розвиток вокальних практик в кожному регіоні в співпраці з державними органами, місцевими владами, асоціаціями, професіоналами та аматорами. Вони не пропагують спів чи хоровий спів самі по собі, але сприяють усім, хто зацікавлений у цьому, робити це на належному рівні, особливо в контексті взаємодії один з одним. Таким чином, вони мають забезпечити можливість політичним лідерам, керівникам музичних шкіл, аматорським хорам чи театральним режисерам краще розуміти один одного та мати загальний огляд того, що відбувається в галузі хорового співу на їхній території.

Проте, як правило, за кожною хоровою спілкою чи асоціацією стоїть людина, яка є її натхненником та реалізатором проєктів у житті. У регіоні Ізер, зокрема в містечку Гренобль, такою людиною була Франсін Бессак. Вона керувала Grand Chœur протягом 56 років, з моменту свого прибуття в Гренобль, як молода вчителька музики в коледжі Eaux Claires, і до 2016 року.

Виходячи із музичної родини, Франсін Бессак любила фортепіано і особливо спів. Паралельно з навчанням музики в середній школі Ла Фонтен у Парижі та у Версальській консерваторії, вона відкрила для себе як хоровий спів, так і рух А Сœur Joie з вокальним ансамблем Філіпа Кайяра. Це стало початком її відданості до хорового та вокального мистецтва на все життя.

Будучи талановитою музиканткою, вона брала участь у багатьох концертах як солістка-сопрано, а також у створенні платівок (включаючи

запис *Te Deum* Ж. Б. Люллі під керівництвом Жана-Франсуа Пайяра, що був нагороджений премією за звукозапис у 1974 році).

У 1959 році її призначили професором музичної освіти в Греноблі. А в 1960 році вона взяла на себе керівництво *Chorale A Cœur Joie de Grenoble*. Франсін Бессак поступово розвивала його великий класичний репертуар завдяки регулярній роботі за участю професійних музикантів. Того ж року вона створила вокальний ансамбль, який здійснював багато концертів за кордоном. У наступні роки вона спонукала до створення кількох інших хорів у Греноблі, оскільки головною динамікою, що підтримувала все її існування, було бажання ділитися та передавати радість музики, радість співу. Франсін буда впевнена, що кожен може співати, будь то досвідчений музикант чи новачок, вона завжди вміла розкрити всі скарби своїх педагогічних якостей і отримати від кожного найкраще.

Франсін Бессак проводила активну діяльність в межах *A Cœur Joie*, організації, заснованої Сезаром Жоффре в 1948 році, дотримуючись її етичних принципів. Вірна цій організації, протягом 60 років вона сприяла організації хорових виступів, щорічних хорових фестивалів, музичних хорових вечорів та асамблей. Слід зазначити, що протягом багатьох років вона сприяла створенню та розвитку різних хорів, таких як регіональний хор *Arioso*, *Mélusine*, *Mélisande*, *Charmant Som*, *Harmonics* та інших, які були організовані її учнями.

Паралельно із своєю педагогічною діяльністю в області музики, вона керувала шкільними хорами в Греноблі, вводячи їх у великі проєкти разом з дорослими учасниками.

Для Франсін головною цінністю у хоровому співі був, безперечно, спів а капела. Її пристрасть до цієї форми виконання виявлялася в постійному пошуку нових творів сучасних композиторів для представлення публіці. Незважаючи на це зацікавлення у новітніх тенденціях, вона не обмежувалася

лише музикою сучасної епохи. Замість цього, вона завжди розширювала горизонти, відкриваючи для слухачів світ ренесансної, романтичної музики.

Її підхід відзначався не лише відданістю виконанню сучасних творів, але і зацікавленістю у всіх періодах музичної історії. Це робило її хор унікальним та відкритим для різноманіття музичних жанрів та стилів. Франсін вкладала свою енергію у те, щоб створити простір для виконання творів, які б вражали слухачів своєю оригінальністю та виразністю, незалежно від їхнього хронологічного контексту.

Незважаючи на цю пристрасть до а капела, Франсін вміло поєднувала це із співпрацею з оркестром. Вона приймала участь зі своїм колективами у різноманітних музичних проєктах м. Гренобль. Зокрема, слід згадати довгострокову співпрацю (з 1972 по 1996 рік) з «Centre Musical et Lyrique de Grenoble» під керівництвом Жана Лайсне та «Ensemble Instrumental de Grenoble» під керівництвом Стефана Кардона та Марка Тардю. За цей період Франсін і її хори приймали участь у різних захоплюючих проєктах, таких як «Страсті за святим Іоанном» І.С.Баха з Кривіне і з Хосе Акіно, «Реквієм» Г.Форе з П'єром Кохеро, «Меса сі мінор» І.С.Баха, «Жанна в Бухері і король Давид Артур» А.Онеггера, «Німецький реквієм» Й.Брамса та ін.

Також слід відзначити важливий момент у музичному житті Франсін - запис трилогії «Три маленькі літургії божественної присутності». Це був лише один із численних проєктів, які вона успішно реалізувала, і невтомно розширювала свої музичні горизонти.

У 2007 році, коли Патрік Суїо заснував La Fabrique Opéra та відкрив новий етап у музичному житті Гренобля. Він звернувся саме до Франсін Бессак та її вокального ансамблю з проханням сформувати хори для виконання опер «Чарівна флейта» В.А.Моцарта (2007), «Травіата» Дж.Верді (2008) та «Дон Жуана» (2010) В. А. Моцарта.

Останнім і, мабуть, найяскравішим проєктом, що був втілений у життя Франсін Бессак, стало створення дитячого хору L'Enfant au cœur de colombe.

Цей колектив виконав твір Домініка Жубера «Annonciation Oratorio» і був виконаний під керівництвом Франсін у листопаді 2019 року в соборі Нотр-Дам у Греноблі.

Хоровий ансамбль OPUS38, створений Франсін Бессак у 1960 році, продовжив свою діяльність після її смерті, змінивши склад та керівництво. Зараз OPUS38 налічує 36 хористів-аматорів, включаючи 2 вчителів співу та 2 диригентів. Протягом останнього десятиріччя хор досяг високого рівня виконавства та розширив свій репертуар, зосереджуючись переважно на музиці XX та XXI століть, такої як твори К.Дебюссі, М.Равеля, Г.Малера, Ф.Пуленка, М.Дюрюфле, Е.Вілла-Лобоса, Д.Бріттена, К.Пендерецького. Особливо відзначений хор був за свій запис «Петитських літургій» Олів'є Мессіана з жіночими голосами, що принесло йому рекордну нагороду.

OPUS38 залишається членом національної федерації A Sœur Joie, яка об'єднує приблизно 15 000 хористів у Франції, Швейцарії та Бельгії. Членство в цій федерації дозволяє хору активно брати участь у фестивалях та подіях, таких як фестиваль хорової музики «Les Choralies» у Vaison la Romaine, який проводиться кожні 3 роки і збирає тисячі учасників для майстер-класів, тренінгів для диригентів та концертів. OPUS38 регулярно бере участь у подібних заходах.

3 вересня 2020 року вокальний ансамбль Opus38 очолює Себастьян Жудон. Будучи багатогранним музикантом, він проявляє зацікавленість у всіх гранях музичного мистецтва і здійснює свою творчість в різних напрямках, включаючи камерну музику, ліричний супровід, аранжування для інструментальних та вокальних ансамблів, диригування оркестром та викладання.

У 2023 році хоровий ансамбль, реагуючи на сучасні проблеми, розширив свій репертуар, включивши новий шар сучасної хорової музики. Особлива увага була приділена творам українських композиторів, таких як Мирослав Скорик, Тарас Кравцов, Микола Ластовецький, Ганна Гаврилець, Ігор

Гайденко та інші. Під керівництвом хормейстера Вікторії Воскобойнікової хор готує україномовний концерт, який буде включати в себе твори цих талановитих українських композиторів. Цей крок свідчить про бажання ансамблю долучитися до розмаїття українського музичного світу та висловлювати солідарність через мову музичного мистецтва.

Юлія Іванова

ЖІНОЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Початок розвитку жіночого хорового виконавства нерозривно пов'язаний з релігією. Ще за часів язичництва існували обрядові дійства, які супроводжувались гуртовим співом, переважно у виконанні дівчат.

Професійне жіноче хорове виконавство розвивалось завдяки виникненню в Україні жіночих монастирів. Перша школа для дівчат була відкрита княгинею Анною при Андрієвському жіночому монастирі ще у 1086 році. Згодом жіночі монастирі поширились і в інших містах України. Наприклад, Свято-Духівський жіночий монастир (м. Путивль, Сумська область), Георгіївський Данівський жіночий монастир (Чернігівська область), Хорошівський Вознесенський монастир (с. Хорошеве, Харківська область) почали працювати ще у XVII – XVIII столітті. На західноукраїнських землях існував хор першого жіночого товариства «Сестрицтво» при Церкві Різдва Христового. Очолювала цей колектив Євгенія Барвінська. У хорі багато років співали сестри Крушельницькі, у тому числі відома оперна співачка Соломія. Також у Західній Україні хоровий спів активно розвивався і за межами церкви у музично-просвітницьких товариствах. Існують згадки про існування жіночого хору при Галицькому музичному товаристві.

У XIX столітті з'являються навчальні заклади для жінок – пансіони шляхетних дівчат, жіночі гімназії, єпархіальні училища. Від 1812 року у Харкові починає діяти інститут шляхетних дівчат. Під час музичних вечорів та випускних іспитів, які проводились у інституті, хор дівчат виконував складні чотирьохголосні твори, які часто були написані самими вихованками.

У Києві інститут шляхетних дівчат було засновано 1836 року. Музичні заняття у ньому проводили кваліфіковані викладачі, зокрема тривалий час в Інституті працював М. Лисенко.

Також у 1854-1917 роках в Україні функціонувало 13 єпархіальних жіночих училищ, перше з яких з'явилося у Харкові (1854 рік). За навчальною програмою церковний спів посідав центральне місце та викладався 12 годин на тиждень. У Тульчинському єпархіальному училищі хоровий спів викладав М. Леонтович, який влаштовував у закладі музичні вечори та масштабні концерти української музики. Під його керівництвом дівчата самотужки ставили цілі оперні картини.

Перші жіночі гімназії в Україні, що мали назву Маріїнські, існували у Харкові, Одесі та Києві. Викладати спів запрошували відомих корифеїв хорового мистецтва. У Фундуклеївській гімназії (м. Київ) викладачем був О. Кошиць.

У 1917 році унаслідок революції владу захопили більшовики, які заборонили діяльність монастирів, закрили інститути та гімназії. Хорове мистецтво цього періоду у більшості було аматорським. Жіночі хори створювались при фабриках, заводах.

У 1930 році композитором Василем Верховинцем було засновано самобутній колектив «Жінхоранс», який вже в ті часи використовував театралізацію хорового виконавства. Василь Миколайович займався безпосередньо хоровим співом та постановкою хореографічних композицій, а його дружина – Євдокія Іванівна Доля, займалась режисурою постановок та акторською майстерністю. В епоху сталінських репресій керівників «Жінхоранс» було репресовано, а хор припинив своє існування. Після повернення із заслання Є. Доля відродила колектив, завдяки чому він проіснував до 1970 року. Згодом до складу хору було введено чоловічу групу і перейменовано у хор «Полтава», який і досі працює при Полтавській філармонії.

Аматорське жіноче хорове виконавство продовжує свій розвиток і сьогодні. У сучасному культурному просторі України його репрезентують жіночий хор «Оріана» (м. Одеса, кер. Г. Шпак), народний аматорський жіночий хор «Мелодія» (м. Івано-Франківськ, кер. С. Щербій), Бережанський жіночий камерний хор, що складається з викладачів музичної школи. Жіночий хор «Веснівка», який утворено із наших співвітчизниць у Канаді, продовжує традиції українського хорового мистецтва далеко за межами країни.

Вже у перші повоєнні роки почали відкриватись музичні відділення при педагогічних училищах Харкова, Одеси, Львова, де хоровий спів був обов'язковою навчальною дисципліною. Сьогодні жіночі хори існують майже у кожному педагогічному коледжі, університеті, училищі культури, зокрема жіноча хорова капела Вінницького педагогічного університету (кер. Н. Кравцова), жіночий хор «Оріана» Криворізького обласного музичного фахового коледжу (кер. Л. Василенко), жіночий хор Уманського педагогічного училища (кер. Г. Лисак), жіночий хор Тернопільського педагогічного училища (кер. М. Іздепська-Новіцька), хор «Дівочі мрії» Львівського музичного фахового коледжу ім. С. Людкевича (кер. Н. Поворозник), жіночий хор «Аніма» Харківського педагогічного університету (кер. А. Соколова), жіночий хор «Розмай» Харківської гуманітарно-педагогічної академії (кер. Ю. Іванова), жіночий хор «Soprano» Рівненського державного гуманітарного університету (кер. О. Дем'янчук) та інші.

Жіночий хор Київського інституту ім. Глієра є учбовим хором, який за виконавським рівнем наближується до професійного. Він був створений 1985 року за ініціативою Галини Горбатенко, яка і очолила хор. У репертуарі колективу завжди переважала музика українських композиторів.

Жіночий хор «Павана» Національного педагогічного університету ім. Драгоманова теж було створено 1985 року. Очолює хор Людмила Байда. Свою назву колектив отримав завдяки блискучому виконанню хорової

містерії «Павана» Віктора Степура під час виступу на III Всеукраїнському конкурсі хорових колективів ім. Леонтовича, де хор отримав Гран-прі.

Жіночий хор імені С. Фоміних, який з'явився 1975 року на базі Миколаївського училища культури, безумовно, й нині є одним з кращих представників жіночого хорового співу. Його засновниця Світлана Григорівна Фоміних, трагічно загинула, тож зараз хором керує її учениця Тетяна Островська, яка змогла зберегти оригінальний стиль колективу. Керівниця сама є автором аранжувань для хору. Під орудою Т. Островської у 2021 році вони стали володарями Гран-прі IX Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича.

Діяльність жіночих хорових колективів високого виконавського рівня обумовила звернення композиторів до написання творів для жіночого складу. Яскраві зразки представлені у творчості Лесі Дичко, Ірини Алексійчук, Ганни Гаврилець, Михайла Шука, Ігоря Щербакова.

Гендерна політика, яка впроваджувалась державою починаючи з другої половини XIX століття, спричинила значне поширення жіночого хорового виконавства. Із здобуттям Україною незалежності виконавський рівень жіночих хорів зазнав значного зростання. На сьогодні в Україні існують декілька високопрофесійних жіночих хорів, які своєю діяльністю спонукають та надихають сучасних композиторів на створення різножанрових творів саме для жіночого складу. Ці твори нерідко стають перлинами національної хорової творчості, на рівні з партитурами для мішаного складу.

*Тетяна Ланіна
Світлана Гмиріна*

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА ЯК ВАЖЛИВА СКЛADOVA ПРОЦЕСУ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Концертна діяльність здобувачів освіти Київського університету імені Бориса Грінченка є важливим та обов'язковим компонентом процесу фахової підготовки майбутніх солістів-вокалістів і невід'ємною складовою їх

професійного розвитку. При активній концертній діяльності, у співака відбувається інтеграція теоретичних знань і практичних умінь, тому під час навчання багато уваги приділяється концертним виступам, участі здобувачів у вокально-виконавських конкурсах, творчих заходах, мистецьких проєктах в університеті та поза його межами. Концертно-виконавська діяльність здобувачів посідає важливе місце у процесі професійної підготовки, удосконалення вокальних умінь і навичок, розвитку творчого потенціалу артистів-вокалістів та їх особистісних якостей. Ефективність і результативність концертно-виконавської діяльності залежить від якості підготовки студентів-вокалістів: досконале вивчення вокального твору, впевнене вокально-технічне виконання, акторське рішення даного твору, його сценічне втілення.

Концертно-виконавська діяльність є однією із форм професійної підготовки здобувачів освіти музичних закладів у сольній співацькій кар'єрі та роботі з творчими колективами, оркестрами, ансамблями. Концертні заходи здійснюється з урахуванням можливостей солістів-вокалістів і колективів та впливає на особистісний розвиток.

Участь здобувачів у мистецьких проєктах Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка сприяють набуттю та розвитку навичок публічних виступів. Один із них – мистецький проєкт «Музичний антракт», який дає широкі можливості для розкриття творчого вокально-виконавського потенціалу здобувачів освіти. Завдяки «Музичному антракту» співаки мають можливість напрацьовувати досвід публічних виступів і демонструвати свій професійний і творчий зріст. Цей мистецький проєкт відбувається щотижня, де кожна концертна програма має свою тематику, тому студенти-вокалісти виступають не лише в якості співаків, а ще й як сценаристи, ведучі та звукорежисери. Його глядацькою аудиторією є студенти, викладачі та гості. Даний тип концертно-виконавської діяльності дозволяє індивідуально регулювати ступінь складності виконавського репертуару студента, самостійно підбирати

репертуар відповідно до тематики концерту, а також загартовує виконавські та психологічні якості студента.

Важливим елементом підготовки фахівців у професійній діяльності є виконання з оркестром, що вимагає від співака не лише досконале володіння голосом, але й мати навички взаємодії з колективом. Особлива складність співу з оркестром полягає в єдиному відчутті ритму, темпу, динаміки у поєднанні голосу вокаліста зі звучанням кожного музиканта-оркестранта в цілому.

Здобувачі освіти кафедри беруть активну участь в концертах з професійними колективами України. Серед них: Державний академічний естрадно-симфонічний оркестр під керівництвом Олега Мамченка, «Радіо-Бенд Олександра Фокіна» під керівництвом Олександра Фокіна, Оркестр Державної служби України з надзвичайних ситуацій під керівництвом Руслана Симоненка, Заслужений академічний зразково-показовий оркестр Збройних Сил України, під керівництвом Дмитра Антонюка, Національний академічний оркестр народних інструментів під керівництвом Віктора Гуцала.

Концертна діяльність здобувачів освіти з професійними колективами формує мотиваційну основу до вокально-освітньої роботи студента-вокаліста, яка розвиває його артистично-вольові здібності, що дає можливість для виконавського самовираження та самореалізації. Контакт співака з оркестром і диригентом спонукає до осмислення та застосування вокально-виконавських умінь, отриманих у процесі навчання, опанування методів роботи над новим вокальним репертуаром і творчої взаємодії з колективом.

Головною особливістю концертного виступу є синтез різних сфер мистецтва, таких як вокал, режисура та акторська майстерність. Тому, кожний вихід на сцену або участь студента-вокаліста у концертних заходах, розкриває наявність проблем, які здобувач і викладач вирішують після

кожного концерту, детально аналізуючи запис виступу студента та опрацьовуючи його недоліки, тим самим готуючись до наступного заходу.

Таким чином, концертна діяльність надає здобувачам можливість отримати практичний досвід виступів та їх взаємодії з глядацькою аудиторією, що є важливим у майбутній професійній діяльності. Окрім цього, участь у концертах сприяє розвитку голосу, технічних навичок та контролю. Виконавська діяльність навчає здобувачів плануванню концертних програм та добору репертуару. Регулярні виступи сприяють збільшенню впевненості співаків у виконанні, що допомагає подолати сценічний страх. Співпраця студентів-вокалістів з різними професійними оркестрами та колективами розвиває їх професійні навички та розширюють перспективи подальшого працевлаштування. Отже, концертна діяльність відіграє ключову роль у фаховій підготовці здобувачів освіти, надаючи їм можливість розвивати не лише свої музичні та вокальні навички, але й важливі міжособистісні та сценічні вміння.

Олеся Олійнікова

СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В ДАНІЇ

Хорове мистецтво Данії розвиває традиції хорового руху західноєвропейських країн XIX століття. Це виявляється у колективній творчій формі проведення вільного часу. Зокрема, без гуртового співу не відбувається жодного свята: весілля, день народження, тощо. Співали завжди і в навчальних закладів будь-якого рівня. У 1894 році Н. Грюндтвік уклав збірку пісень на різну тематику, вона мала декілька видань. Ця збірка постійно оновлювалась, оскільки змінювались загальні мистецькі тенденції, запити суспільства, з'являлись нові композитори. Деякі пісні взагалі лишались поза увагою та поступово забувались.

Протягом усього історичного розвитку країни, датський народ завжди об'єднувала пісня, особливо у найскрутніші часи. Під час Другої світової війни Данія знаходилась під фашистською окупацією. Прагнення до свободи

згуртувало людей та сприяло здійсненню опору фашистській владі в усіх напрямках соціально-культурного життя. У цей час було написано багато музичних творів, які закликали народ до національної свідомості, до боротьби за визволення. Незважаючи на жорсткий контроль окупантів у галузі мистецтва та культури, датчани створили та поставили на сцені мюзикл, який містив прихований національно-визвольний підтекст. Особливу роль у цій виставі відіграв хор, який став уособленням датського народу. На перший погляд цей мюзикл – напів-гумористична вистава про вільне кохання, проте у кульмінаційному епізоді звучить досить неоднозначний хор «можна зав’язати нам руки, закрити рота, але ми знаємо – свобода існує». Датчани зрозуміли прихований сенс цих слів, у той час як фашисти не помітили у виставі нічого антинацистського та були задоволені роботою датських митців.

У сучасному культурному просторі Данії існують хори різного спрямування: аматорські, професійні, церковні, дитячі та юнацькі, хори для людей із захворюванням легенів.

Найбільшої популярності здобули саме аматорські колективи, які ставлять на меті не прагнення до високопрофесійного виконавства, а саме спілкування у дружній атмосфері однодумців. Зокрема у зовсім невеликому місті Сківе існує 7 аматорських хорів для дорослих. Ці хори мають різних виконавський рівень: деякі виконують складні багатоголосні твори а capella, мають значні концертні програми, які виконуються у провідних залах міста. У аматорських датських хорах можуть співати люди будь-якого віку, навіть дуже літні. Іноді ці хори беруть участь у церковних службах та світських концертах, де мають можливість співпрацювати з іншими хорами.

На сьогодні провідними хоровими колективами Данії є «DR Pige-koret», академічний хор «Arhus», хор «Vocal line». «DR Pige-koret» (Датський національний жіночий хор) є одним із найяскравіших музичних брендів Данії. У складі колективу є декілька різновікових груп – наймолодша, молодша, середня та старша. Концертний склад хору утворюється з 50 дівчат

віком від 16 до 22 років. Колектив базується у Копенгагені та знаходиться королеви Марії. Основу репертуару хору складають датські народні пісні, проте також у ньому є різножанрові твори – від старовинних гімнів до поп-музики. Також у репертуарі колективу багато творів, що були написані сучасними композиторами спеціально для цього хору.

Академічний хор «Arhus» був заснований 1985 року. Це один з провідних аматорських хорів Данії, що має наближений до професійного виконавський рівень. Колектив складається з 30 співаків віком від 20 до 35 років. Щорічно хор проводить близько 15 концертів у різних містах Данії, а також бере участь у конкурсах за кордоном, зокрема в Японії, Англії, Німеччині, Австрії, Італії та США. У 2019 академічний хор «Arhus» здобув титул чемпіона світу у хоровому чемпіонаті у Токіо. Окрім активної концертної діяльності хор багато уваги приділяє популяризації національної музичної культури. У 2021 році вони розпочали масштабний проект – запис усіх хорових творів датського композитора Свенда Шульца.

Хоровий колектив «Vocal line» було засновано 1991 року та мав на меті стати лідером у розвитку ритмізованої хорової музики а *cappella* на національному та міжнародному рівнях. Хор походить з міста Орхус та складається з 30 співаків, керівник – Йенсон Йохансен. Протягом багатьох років колектив прагнув вийти за межі традиційного хорового мистецтва. Хор базується на датській хоровій традиції, завдяки чому розвиває свій індивідуальний стиль з унікальним звучанням. «Vocal line» поєднує усталені скандинавські інтонації з динамічністю та емоційністю. Хор бере участь у визначних міжнародних фестивалях та проектах. У 2019 році «Vocal line» став переможцем хорового Євробачення, що проходило у місті Гетеборг (Швеція). Протягом років існування хор випустив декілька альбомів, серед яких «Настає Різдво» (2016 р.) та «Справжній Північ» (2018 року).

Отже, хорове мистецтво Данії продовжує розвиватися, використовуючи як традиційні форми хорового виконавства, так і новаторські. Особливої популярності набуває діяльність аматорських хорових колективів, які

об'єднують любителів співу незалежно від віку. Для сучасних хорів стає популярним театралізація, використання різних манер співу (тяжіння до естрадності).

Сергій Прокопов

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО РОБОТИ НАД ТВОРОМ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Мета цієї доповіді - розглянути питання взаємодії різних форм і методів роботи над твором у диригентсько-хоровому класі. Її матеріали є стислим узагальненням змісту проведених автором майстер-класів з диригування для педагогів-хормейстерів, що працюють зі студентами молодших курсів або з учнями музичних фахових коледжів, від компетентності яких багато в чому залежить успіх навчання на такому важливому етапі.

Професія хорового диригента є надзвичайно складною і багатогранною. Диригент має володіти цілим комплексом музичних, виконавських, педагогічних, організаційних, акторських здібностей і навичок, знаннями з теорії, історії музики, хорового виконавства і диригентсько-хорової освіти. Тому робота зі студентом у класі з диригування, зокрема над хоровим твором, не може бути іншою, ніж як комплексною. Чи завжди у своїй роботі педагоги є послідовними і принциповими в цьому плані? Хіба не буває так, що студент, ознайомившись з текстом лише в загальних рисах, поверхово, поспішає зайняти місце за диригентським пультом?

Але, як це не парадоксально, - роботу над хоровим твором у класі диригування не можна розпочинати з самого диригування, так би мовити з «тренування» рук (за виключенням окремих технічних допоміжних прийомів, вправ, які у виконанні молодого музиканта лише на короткий час можуть бути ізольованими від художніх завдань). Учень має заслужити право стати за пульт, - ретельно вивчити твір, попрацювати з книгою і партитурою, проспівати голосом хорові партії, зіграти на інструменті хорову

партитуру, а також над досягнути мануальне відображення музично-поетичної мови.

Відомо, що руки самі по собі не можуть створити інформацію. Вони виконують функцію реалізації. Тобто лише задум диригента визначає вибір доцільних жестів. Тому диригуванню у класі передуює підготовка студентом хоча б короткого усного аналізу твору, метою якого має бути не тільки розуміння змісту, ідеї, форми, вокально-хорових і технічних труднощів, а й передача почуттєвої сфери, переживань, виявлення «зв'язку художньо-інтонованих емоцій із звуковими образами...» [1].

В цьому плані величезним ресурсом виразності, важливим інтонаційним фондом у хоровому мистецтві, як синтетичному жанрі, є слово. Вже на перших заняттях з диригування автор цих рядків користується в своєму класі перевіреним на практиці методом виразного читання студентом літературного тексту, але в тому плані, як його інтерпретує композитор. А саме: в темпі, наближеному до авторського; з відповідною динамікою (поняттям не тільки кількісним, а й якісним); мімікою і тембром, свідомо обраним виконавцем; логічними наголосами, акцентами, паузами, ферматами, відчуттям теситурних умов, кульмінаційних вершин. Далеко не кожному студенту, що читає текст, вдається знайти правдиву, природню інтонацію в голосі. У когось це виходить монотонно, у когось перебільшено емоційно.

В хоровому творі «Зима» І. Шамо з циклу «Чотири хори на вірші І. Франка» при першому читанні тексту в головній кульмінації, що випадає на *ре - бемоль мажорний* тризвук («все покрив, стискає все», динаміка *fortissimo*), окремі студенти часто позбавляють його драматизму, додають не доречної патетики. Дехто взагалі відчуває незручність у спробах прочитати текст виразно. Проте, такий вид роботи над творами (особливо над хоровими мініатюрами, що як правило, відрізняються більшою деталізацією тексту) є, безумовно, корисним.

Крім осмисленого ставлення до слова, важлива його якісна вимова, артикуляція (у вузькому її значенні). Як відомо, без відчуття «душі» літери, не можна відчувати «душі» слова, фрази, думки. Треба пам'ятати, що артикуляція, як механізм вимови приголосних і голосних, пов'язана із диригентськими жестами, зокрема кистьовими рухами, що викликають асоціативні уявлення, імітують роботу артикуляційного апарату співаків і впливають на нього.

Згадую, яку велику увагу приділяв професор кафедри хорового диригування Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Ю.І. Кулик щирому і проникливому прочитанню молодими виконавцями тексту вищеназваного твор І. Шамо. Фраза «до найменшого коріння» («до найглибшого коріння» в оригіналі вірша І. Франка) за задумом композитора має звучати на *piuissimo* з використанням півтонових інтонацій в крайніх голосах неповного складу хору, послідовностей акордів подвійної домінанти і тонічного квартсекстакорду. Її переконливій інтерпретації Ю. І. Куликом, як і у виконавському трактуванні диригентом всього твору, сприяли : по-перше, досягнення органічної взаємодії мовної та музичної інтонацій, дещо підкресленої, активної артикуляції при мінімальному русі артикуляційного апарату, використання на кожному акорді *tenuto* (штрих, який можна віднести як до артикуляційного, так й до агогічного), який значно впливав на виразність звучання; по - друге, майже гіпнотична сила впливу хормейстера на колектив, бездоганна диригентська техніка, зокрема кистьові рухи (справжня «міміка рук» Ю. І. Кулика), передавали найтонші, багатоманітні деталі музики.

Справедливо вважається, що хормейстер є не тільки диригентом, педагогом, а й артистом. Це означає, що він повинен мати здібності до перевтілювання, володіти логіко-інтонаційними закономірностями усної мови. Доцільним у такому разі було б включення до навчальних планів підготовки бакалаврів дисципліни «Основи сценічної мови».

Сьогодні, коли в окремих музичних навчальних закладах заняття проводяться в режимі онлайн, вищезазнані методи й прийоми роботи над текстом певною мірою допомагають студентам в їхній самостійній роботі «бачити» і краще відчувати образно-емоційну сферу твору. А для викладача головне завдання в цьому плані полягає в тому, щоб навчити учня вчитися.

Робота над твором, підготовка його аналізу, зокрема історико-стилістичного розділу, передбачає знання студентом основних рис композиторського стилю. На матеріалі тільки одного твору композитора, включеного до індивідуального плану студента, неможливо визначити його особливості. Тому педагог може ознайомити учня з декількома творами композитора. Наприклад, крім української народної пісні «Пряля» в обробці М. Д. Леонтовича, що вивчається студентом на даний момент, викладач пропонує послухати (у запису або на інструменті) ще декілька його обробок українських народних пісень: « Піють півні», « Ой з-за гори кам'яної», «Мала мати одну дочку», в яких розкривається спільна для них усіх тема жіночої долі.

Ще один вид комплексної роботи над твором - спів хорових партій. Студентам необхідно нагадувати, що хоровий диригент, в першу чергу, - вчитель співу. Він має продемонструвати не тільки якісний, а й наближений до звучання тієї чи іншої партії спів незалежно від типу голосу самого диригента.

Гра партитури на інструменті - важлива форма роботи для створення музично-слухового уявлення хорового твору. Її головною метою має бути виконання твору з урахуванням специфіки вокально-хорового звучання: характеру штрихів, туше, опори звуку, теситурних умов. Все це впливає на чутливість м'язів диригентських рук, допомагає створити основу для мануального опанування твору.

В роботі над технічними навичками педагогу слід пам'ятати про головну мету і ціль цих занять: учень має отримати певну диригентсько-хорову школу, але зберегти при цьому свою індивідуальність. Оскільки заняття з

диригування у хормейстерів, на відміну від інструменталістів, проходять за відсутності «інструменту» (тобто хору), встає питання: яке місце необхідно відводити на заняттях з фаху ілюстративному методу навчання? Тут, безумовно, має бути міра. Якщо педагог працює за принципом «роби як я», це негативно може вплинути на кінцевий результат, коли навіть хороший оригінал стає невдалою копією. Ще одна проблема - використання в техніці диригування так званих «кастових» жестів, поширених (хоча і не так часто) серед хормейстерів. Щоб цього уникнути, слід спиратися на основні принципи постановки диригентського апарату. А вони, як відомо, є універсальними. Цю думку підтверджує М. Колесса, підкреслюючи, що теорія і техніка тактування є загальними як для хорового, так і для оркестрового диригування [2, с.5].

Одним з таких основоположних принципів в роботі над технікою (особливо на початковому етапі) є класичний варіант схеми (малюнок) з передачею енергії від однієї долі до іншої. Спочатку він відпрацьовується однією рукою, бажано правою. Що стосується показу вступів хорових партій, зняття звучання, динаміки, попереджуючих жестів, то вони виникають вже на основі цієї схеми (виконуються переважно лівою рукою). Це дозволяє запобігти паралелізму рук, сприяє більш адресному диригуванню.

Ще один недолік, який часто спостерігаємо (особливо на вступних екзаменах у багатьох абітурієнтів), - недооцінка ролі оркестрової партії, її взаємодії з хоровою, зокрема в оперних сценах, вокально- симфонічних творах, де оркестрова партія виконує самостійну функцію, а в окремих випадках, навіть, є носієм ідеї. Наприклад, в частині *Credo* з меси Ф. Шуберта *соль - мажор* на тлі хоральної фактури хору звучить остинатними чвертями сувора, стримана хода оркестрового басу - втілення непохитної віри людини. Щоб уникнути спрощеного трактування функції оркестру, виникає необхідність здійснення студентом виконавського аналізу оркестрової партії, роботи над нею з концертмейстером.

Ми торкнулися лише деяких компонентів комплексного підходу до роботи над хоровим твором. Окремого подальшого дослідження заслуговують такі дискусійні питання, як розвиток музичного мислення молодих музикантів на заняттях з диригування, інтонація диригентського жесту, тощо.

Отже, єдність різних методів і форм роботи над твором в класі хорового диригування, комплексний підхід до неї є певною умовою ефективності навчального процесу в цілому.

Список використаних джерел:

1. Бондар Є.М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : авторефер. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
2. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. К. : Музична Україна, 1973. 208 с.
3. Онищук В.І. Диригування як засіб формування професійних навичок студентів вищих мистецьких навчальних закладів . *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Київ, 2012. Випуск 11. 2012. С. 287- 290.

Тамара Теслер

ВПЛИВ ЕСТРАДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Українська пісня – це духовне обличчя нашої країни. Вона здатна достукатися до найглибших закутків людини, пробудити радість, світло, добро, співчуття, героїзм, віру, любов. Пісні Володимира Івасюка, які вже стали класикою української естради, пройшли перевірку часом. А це свідчить про те, що вони будуть вічні, як і фольклор загалом.

Творчість В. Івасюка у пісенному жанрі відтворила ряд соціальних і художніх трансформацій, які відбулися в українській музичній культурі у 70-х роках минулого століття. В. Марищак національні витоки української естрадної пісні композитора-класика поділяє по-перше, на специфіку регіону (Буковина, м. Чернівці), де зберігалися автентичні зразки фольклору; по-друге, на систему цих інтонаційних лексем [2].

Важливо відзначити наявність двох тематичних напрямків у інтонаційно-текстовому змісті музичної спадщини композитора В. Івасюка – це «громадський» та «лірико-інтимний» [2].

Головна ідея музики та текстів пісень В. Івасюка узагальнюється навколо лірично-інтимних тем (любов, природа, музична творчість). Відзначаючи цей факт, В. Марищак підкреслює, що «... основою основ його прийнято вважати український пісенний фольклор» [там само].

Символом творчості В. Івасюка стала національна хіт-композиція ХХ століття, «Червона рута». Спочатку композитор задумав цей твір як балладу на українській інтонаційній основі. У процесі творення академічна форма баладного оповідання була трансформована у пісенний куплетний жанр, а музичною основою для цього став український романс-солоспів. Жанровий синтез пісні Т. Кирилівська позначає як «пісню-романс» де «... зберігається куплетна форма» [1]. Такими змішаними за жанром композиції є не тільки «Червона рута», а й «Пісня буде поміж нас» (сл. В. Івасюка), «В тебе тільки раннє літо» на вірші Р. Братуня, «Літо пізніх жоржин» [1].

Синергія творчих особистостей В. Івасюка і С. Ротару – знаменне явище для української музики. Композитор та виконавиця його пісень вражали своєю неймовірною спорідненістю та взаємним почуттям, що виникало в процесі творчого спілкування між ними. Як зазначає музикознавець і журналіст М. Маслій у вступній статті «Найкращий у світі маестро» до збірки «Музичні твори до 60-річчя від дня народження»: «... саме вона – Софія Ротару стала могутньою ланкою, яка міцно пов'язувало творчість композитора з широкими масами народу» [3].

Сучасні інтерпретації найбільш відомих і популярних пісень В. Івасюка вирізняються оригінальними аранжуваннями та виконавськими версіями, що свідчить про різноманітність підходів до їх творчого втілення. Це перш за все пісня «Червона рута» – найбільша кількість версій. Як приклад можна навести більше чотирьох варіантів виконання цього шлягеру: С. Ротару спільно з групою «Танок на Майдані Конго», група «Плач Єремії»,

С. Вакарчук і група «Океан Ельзи», Павло Зібров, група cover-band Time to play (стиль хард-року), група Reunion Project (ретроспекція класичного джазу, де мелодія оригіналу трактується як джазовий стандарт), співачка Люсі та електронний музикант Koloah зробили незвичайний кавер і змінили хіт до невпізнання (нова мелодія, новий текст).

Не менш популярна пісня «Водограй», у виконанні Руслани Лижичко, представляє собою композицію фольклорного характеру, що виконується на фоні бас-гітари та «класичної» ритм-секції, поєднуючи це із гуцульськими мелодико-ритмічними елементами. Також сучасного життя цій пісні дала і українська співачка Тауанна.

Зокрема, одна найбільш складних пісень – «Балада про мальви» – у виконанні талановитої української естрадної співачки MamaRika (Еріка) звучить з підкресленою експресією, обумовленою використанням електронних інструментів в аранжуванні (стилістичний фон рок-жанру по відношенню до оригіналу). В іншій виконавській манері і іншому аранжуванні ця пісня виконується дуєтом С. Вакарчука і Н. Матвієнко. Пісенно-романсова основа з використанням в якості бриджа української народної колискової пісні «Пташечка». Нещодавно з'явилися нові кавер-версії пісні «Балада про мальви» у виконанні Оксани Мухи з симфонічним оркестром і мішаним хором та SHUMEI (під власний супровід фортепіано).

Отже пісні В. Івасюка стали джерелом поновлення пісенної мови в українському естрадному жанрі, залишаючи за собою глибинний виконавський вплив на будь-яку інтерпретацію.

Список використаних джерел:

1. Кириловська Т. Романсова основа його пісень // Володимир Івасюк. Життя – як пісня : спогади та есе / [упоряд. Парасковія Нечаєва]. Чернівці, 2003. С. 80-123.
2. Маришак В. На вершинах естрадної пісні // Володимир Івасюк. Життя – як пісня : спогади та есе / [упоряд. Парасковія Нечаєва]. Чернівці, 2003. С. 41-79.
3. Маслій М. Найперший у світі маестро : [передмова] // Музичні твори [Ноти] : (до 60-річчя від дня народження) / В. М. Івасюк. Чернівці, 2009. С. 3-6.

ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ЩОДО ВТІЛЕННЯ ХОРОВИХ ПЕРСОНАЖІВ ОПЕРИ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» ДЖ. ПУЧЧІНІ

Однією з найскладніших сценічних інтерпретацій у галузі мистецтва є оперна вистава, яка має складний шлях від авторського задуму до його втілення в сценічних постановках. Музично-сценічна інтерпретація виникає як синтез творчої співпраці диригента, режисера, хормейстера, спираючись на засоби осмислення авторського тексту та пошук прийомів виконавського втілення. Найважливішим у процесі роботи постановників є їхні світоглядні й естетичні позиції, обережне ставлення до автентичності матеріалу, врахування різних національно-виконавських традицій. Завдяки багатовекторності світової культури виникла тенденція до зростання в оперно-театральному мистецтві взаємодії та взаємопроникнення окремих елементів інокультур.

Якщо взяти за приклад взаємодію між східним та західним музично-театральним мистецтвом, яка існувала автономно протягом довгого історичного часу, то зростання зацікавленості європейських композиторів до східних культур притаманне пізньоромантичній традиції. Яскравим представником цієї епохи є Дж. Пуччіні з низкою опер на сюжети інокультур («Мадам Баттерфляй» — японська тематика, «Турандот» — китайська). Із власного досвіду хормейстера-постановника опери під назвою «Чіо-Чіо Сан» на харківській оперній сцені, яка відбулася в 1998 р. у співпраці з режисером Ривіною І. А. та диригентом Куценком В. Д., знаю, якої обережності та делікатності потребує підхід до музичного твору, що будується на взаєминах інокультур; на перехресті національних та релігійних почуттів, із проникненням окремих компонентів автентичного матеріалу в музичну тканину. Враховуючи психологічну багатокомпонентність сценічної драматургії опери, необхідно було визначити конфлікт сторін (який закладений в основі будь-якої опери), сутність і смислове завдання кожного з героїв та роль хору в площині взаємодій. Довелося відтворювати не тільки

творчі завдання, поставлені композитором, а й враховувати традиції японської культури, специфічні норми побуту, особливі специфічні історичні ознаки, цінності японського етносу. Важливо було заглибитися до сутності етнічної ментальності, що проявляється в особливостях світосприйняття, в системі моральних норм, у формах взаємин між людьми, у ставленні до природи, праці та інших складових.

Автентичний колорит Японії, самобутня музична інтонація, конфлікт двох світів, двох психологій (японської та американської), закладені композитором до драматургії опери «Мадам Баттерфляй», змусив враховувати різні картини світу. Артисти хору представляють японський світ, що потребує знань моделей взаємин і систем цінностей.

На думку Ф. С. Бацевича: «Західна культура вважається більш відкритою, контактною та орієнтованою на особистість, для східної же культури головною цінністю є колектив, група людей, а комунікація представників цієї культури є досить стриманою, обережною і насиченою невербальними знаками» [1, с. 253]. Серед чинників, що впливають на ментальність нації, є природно-географічні умови, соціально-культурний факт, історичне існування.

Феодалний гніт, численні внутрішні війни, мілітаризація країни, жорстка соціальна структура прирекли народ на важку працю. Участь у постійних внутрішніх війнах характеризують японців як сміливих воїнів, але диктатура зовнішнього етикету зробила їх обережними та поступливими. Гори та малопродатні землі сформували тягу до колективізму, взаємодопомоги; сприяли формуванню в японському національному характері таких рис, як працьовитість, акуратність, завзятість у досягненні мети. Для японців гармонія стосунків та ввічливість, розуміння один одного без слів мають велику цінність, їм притаманне ставлення до традицій як до культурної спадщини. Наприклад, сцена весілля — це японський ритуал, який можна зрозуміти тільки маючи знання про національну культуру цієї країни. Японці відносяться до представників культур колективістського типу

з перевагою традицій підкреслення поваги, смиренності, відсутності критики та протидії, прояву ввічливості до іноземців.

У жорстких природних умовах формувалася й ментальність американців, що сприяло розвитку в них прагматизму. Загалом, американській моделі світу притаманна особиста свобода як найважливіша складова, незалежність, самостійність, рівність можливостей, конкретність, консультативний стиль спілкування, ставлення до суспільної ієрархії як до необхідної умовності. Мова представника східної цивілізації буде насиченою невербальними знаками, прихованою, тоді як американці звикли до прямої, чіткої комунікації. У мисленні японця недомовленість має бути компліментом співбесіднику, його інтелектуальному рівню, здатності самостійно здогадатися про зміст розмови у виставі.

Сценічне життя в опері протікає в конкретно визначених побутових умовах, у соціальному середовищі та історичному часопросторі. Постановники опери стикалися з проблемою відтворення культури взаємин, звичаїв (побут у Японії ритуалізований), правил мовного етикету. Важливим для артисту хору є створення сценічного образу, прийняття його картини світу і включення його ментальності у свою структуру свідомості, спадкоємність національних традицій через манеру звуковидобування, особливості мовленнєвого та мелодійного інтонування, манери рухатися та емоційного багажу людей для відтворення автентичності опери.

Аналіз хорової драматургії хору сприяв пошуку образно-сміслової, вокально-виконавської інтонації та сценічного руху. Крім навичок, пов'язаних із вокально-хоровим виконавством, артисти оперного хору повинні володіти виражальними засобами, властивими і мистецтву актора, тобто сценічною пластикою для втілення художніх образів. Наприклад: відтворюючи образ подруг Чіо-Чіо Сан, довелося враховувати специфіку руху японської жінки. Носіння гета (вид традиційного взуття) виробило у японок особливу ходу. Дерев'яне плоске взуття на високих брусках не дозволяло робити широкі кроки, й вузьке кімоно сковувало рух, через що

жінки пересувались надзвичайно плавно. Інша особливість поведінки японських жінок — це відсутність можливості дивитися на незнайомих чоловіків. Взагалі у японців формою поваги є уникання прямого погляду на співрозмовника, спілкуючись із ним. Від цього в уяві постає і стриманий характер поведінки із м'якістю, плавністю рухів. А якщо враховувати молодий вік подруг, то це і граційність, кокетливість.

Але процес досягнення з'єднання технічної і художньої сторін для відтворення оперного образу рухався повільно, тому що артисти хору були носіями рис української ментальності, яка належить до західного типу, та системи ціннісних орієнтацій, що притаманні українській нації, а це також і схильність до індивідуалізму, повага до жінки та батьків, мовчазна відвага, волелюбність, нескореність, незалежність, працелюбність, оптимізм, почуття гумору, творчий дух, ліризм, емоційність, що сформовані під впливом землеробства, язичницьких обрядів, християнських цінностей та козацьких ідеалів.

Також в українських родинах здавна жінка мала владу і повагу, займалася вихованням дітей, домашнім господарством та вела дуже активне громадське життя. А в ході емансипації сучасна українка стала ще більш незалежною: працює, будує власну кар'єру та має фінансову самостійність. Тому передати всю делікатність, крихкість ліричних образів подруг героїні опери «Мадам Баттерфляй» завдяки сценічній поведінці, та ще й органічно узгодити з музичною драматургією було непростим викликом для виконавців. Інша пластика рухів, до того ж у незвичайному національному одязі, інший характер звучання, з емансипованого сучасного світу потрібно було перенестись до архаїчної Японії, вжитися в етнокультуру. Тому процес інтерпретації протікав на перетині трьох менталітетів під час втілення сценічних образів у часопросторі вистави.

Від розуміння особливостей японського етносу йшов пошук і темброво-вокального інтонування для досягнення максимального з'єднання з психологічним змістом сцени. Тому в ансамблі з солісткою на тексті: «quanto

cielo! quanto mar!» (в «експозиційній» першій дії) артисти жіночого хору виконували свою партію у висхідній інтонації піднесено, стрімко і у низхідному русі ніжно, легким зібраним звуком для відтворення акварельної прозорості пейзажу, створеного Дж. Пуччіні, де ніщо ще не віщує трагедії. Відповідно до партитури хор знаходиться за лаштунками, але треба зауважити, що зала оперного театру Харкова має велику сцену, а також певні акустичні особливості, що впливають на розміщення хору. За рішенням режисера хор був розташований у третій кулісі, що потребувало використання переносного монітору, на якому транслювалися жести диригента для забезпечення якісного виконання. Це сприяло природності співпраці хорового й оперно-симфонічного диригентів, досягненню ритмічного ансамблю, ансамблю між оркестром і хором. Для того щоб не втратити змістовність і виразність інтонації, якісну дикцію, постановниками було прийнято рішення щодо появи хору та солістки на сцені раніше, ніж у партитурі, що створило умови для злагодженості голосів та збереження легкого світлого звучання для відображення юності та чарівливості подружок мадам Баттерфляй. При цьому артистам хору і солістці треба було підніматися сходами на унісонній ноті фа другої октави, що створило певні виконавські проблеми.

Під час весілля (ця сцена відіграє ключову роль у зав'язці сюжету) спів молитви (звернення до божества предків) на текст: «O Kami! O Kami! beviamo ai novissimi legami» артистки хору співали також більш теплим просвітленим тембром у зручній теситурі, застосовуючи кантиленне звучання. Але емоційний стан змінюється, тембрально трансформується, з появою дядька Бонзи (японського священника), в експресивній сцені прокляття. Звучання стає темнішим, насиченим, сомбровано-похмурим, а виконання *glissando* потребує задіяння більш широкого спектру фарб із загрозливим *forte*, для відтворення великого спалаху емоцій, акцентування напруженого драматичного епізоду звинувачення героїні. Окрім того, артистам хору було дуже уважно поставитися до ритмічного ансамблю,

ансамблю між оркестром і хором, ансамблю між оркестром, хором і солістом та акторських завдань, що ставив перед ними режисер, зважаючи на знання ментальності японської нації, з метою поглиблення розуміння змістовності сцени. Свідомість японців пов'язана з релігійною ідеєю роду і суспільства, тому звістку про прийняття християнства Чіо-Чіо Сан подруги та родичі сприйняли як зречення японських тисячолітніх традицій, зневажливе ставлення до них, що викликало гнів Бонзи. Ідучи проти правил, героїня стикнулася з відчуженням родичів та подруг.

Дж. Пуччіні дуже ретельно збирав і вивчав музичний, літературний, фольклорний матеріал, зразки живопису, релігію та архітектуру Японії. У цій опері композитор не лише застосовує народні лади японської музики, а і відтворює певні ознаки японської мови. Наприклад: сегментування речитативних фраз, відокремлених паузою, спирається не тільки на правила морфології, а і на манеру мовного спілкування: непорушність без довгих тирад і численні зупинки у промові, що свідчать про делікатність, стриманість японців, повагу до співрозмовника. Так, композитор створював жанрово- побутові сцени за участю хору, де застосовував речитативність, численні паузи та пунктирний ритм із тяжінням до коротких фраз. Така структурно-композиційна будова музичного матеріалу викликала стурбованість хормейстера та диригента щодо втрати цілісного фразування. Тому за рахунок наскрізного руху до головної кульмінації, горизонтального мислення вдалося відтворити логіку та органічність музичної мови.

Надалі хор використовується композитором за лаштунками, на думку Л. Б. Бутенка [2, с. 220] отримує «узагальнений характер» зі специфічним звучанням *mormorando*. *Pizzicato* струнних, м'яке звучанням віолі д'амур, що розташовано поряд з хором, створює атмосферу теплого затишного вечора. Цей закулісний хор є уособленням очікування героїні. Саме тому в партитурі партію сопрано і тенорів виписано в октаву, з ритмоформулою половина з крапкою — дві вісімки, спів *mormorando*, ніби героїні бракує слів. Враховуючи акустичні вимоги, хоровий колектив розташований був таким

чином: артисти хору знаходилися за лаштунками обличчям до сцени на невеликій відстані від неї, щоб звучання хору закритим ротом було чутно у глядацькій залі як на *forte*, так і на *piano*. Тільки ретельна робота над пульсацією, вокальним ансамблем, що проводилася в репетиційному класі, сприяла проникливому звучанню під час вистав.

Останній ілюстративний хор рибалок був вилучений з цієї сценічної постановки. Але виходячи з досвіду гастрольної діяльності, де цей хор виконувався, визначну увагу приділяли штрихам, акцентуванню, інтонаційній загостреності. Завдяки темо-ритмічним, динамічним, виконавським засобам, ефекту луни створювалася картина світанку із перегукуванням рибалок.

Отже, необхідна умова переконливого трактування хору — це глибоке вивчення та аналіз партитури, особливостей національних менталітетів, етно-психологічних ознак, соціально-історичних, історико-культурних аспектів. Плідна співпраця диригента, хормейстера, режисера в цих напрямках сприятиме відтворенню автентичної атмосфери відповідно до авторської концепції.

Список використаних джерел:

1. Бацевіч Ф. С. *Основи комунікативної лінгвістики*. К.: ВЦ «Академія», 2024. 344 с.
2. Бутенко Л. *Оперно-хорове виконавство*. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової. 2002. 266 с.
3. Корчова О. Дж. Пуччіні в роботі над оперним лібрето. *Слово, інтонація, музичний твір / до 90-річчя Національної музичної академії України: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 27. К.: НМАУ, 2003. С. 166—173.
4. Корчова О. Драматичний театр в житті і творчості Дж. Пуччіні. *Київське музикознавство*. Вип. 10. К.: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. С. 110-118.
5. Гнатів Т. Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» // на підступах до моноопери / *Київське музикознавство*. 36. наук. пр. К.: 2010. С. 138—144.

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЖИВОПISY У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ПАСТЕЛІ» К. ДАНЬКЕВИЧА

Костянтин Данькевич є одним із новаторів в українській музиці ХХ ст. Серед багатьох композиторів його виокремлює тяжіння до оперної, вокальної та хорової музики.

Однією з перлин камерної вокальної музики ХХ ст. є вокальний цикл «Пастелі» К. Данькевича на однойменні вірші П. Тичини. У названому творі яскраво проявилася мистецька тенденція ХХ ст. - *музичний живопис*.

«Музичний живопис», як унікальне мистецьке явище займає важливе місце у культурі ХХ ст. У творчості сучасних композиторів продовжується процес пошуків «нового бачення» світу, оновлення художньої техніки засобами суміжних мистецтв.

Вокальний цикл «Пастелі» сповнений світла і фарб живопису, свіжості барв, розмірності архітектури, ритму та мелодійності музики.

Поезію П. Тичини називають «золотою арфою українського слова», - поет мислив музичними образами. У «Пастелях» поет поєднує музику й мову, щоб відтворити гру природних сил. Живописну частину циклу представляють пастельні акварельні фарби. В циклі - контрастні зіставлення, образні перемикання та складні ігри асоціацій. П. Тичина розмірковує про філософську антиномію скінченності й нескінченності між людиною і часом. Пори року в «Пастелі» відповідають різним етапам життя людини: осінь - пора глибоких роздумів і відтінку смутку, весна - символ молодості, літо - дорослішання й дозрівання. Концепція циклів ґрунтується на поетичному зіставленні людського віку й природного часу, в якому людина «також має свій ранок, день, вечір і ніч».

Загальна назва цього циклу («Пастелі») передбачає мальовниче музичне вирішення творчого завдання, де домінують пастельні кольори та плавні переходи від одного кольору до іншого. Тому важливу роль

відіграють звукозображальні моменти та колористичні прийоми у творі К. Данькевича.

Даний цикл вирізняє лаконізм музичної композиції (1 частина «Ніч» - 19 тактів, 2 частина «День» - 10 тактів, 3 частина – «Вечір» - 23 тактів, 4 частина «Ніч» - 20 тактів).

Композитор буквально «іде за словом», - він намагається створити «образ слова» як звучного сонорного феномена. Символічні функції в циклі набувають ті музичні прийоми, які безпосередньо адресовані словесній семантиці. Наприклад, символом «світанку й Сонця» стають кластерні акордові педалі, (15–16 тт.), форшлаги, звуковидобування *staccato* як знак «гри», інтервальні висхідні кроки на октаву, кварту (квінту, рідше сексту) як знак «повної ясності, упевненості» (8 т.). Самостійним символізуючим стилістичним знаком стає прелюдійно-підголоскове заповнення фактури, що передає сутінковий стан дня й людської свідомості («Вечір»). Крім того, у циклі досить очевидно представлена нова семантика тихої динаміки, пауз і фермат, яка пізніше заслужить визначення як «музика тиші».

А. Полканов відзначає, що «З погляду виконавських прийомів у вокальній партії циклу провідними стають *три принципи*: свобода розвитку (широке розуміння *rubato*); значеннєва акцентованість (різноманітні способи скандування як мовна афектація вокальної лінії); обмеженість в образній амплітуді і засобах виразності, особлива економія прийомів» [1, с. 108-109].

Отже, вокальний цикл «Пастелі» наповнений звуками і кольорами природи, у ньому відкривається таємниця розмови вітру, хмар, мовчання гір, сміх рік, пори року. Отже, зорові й звукові образи в циклі «Пастелі» К. Данькевича розширили горизонти українського мистецтва, вони назавжди увійшли в скарбницю світової лірики.

Список використаних джерел:

1. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 187 с

ІННОВАЦІЙНІ ПРИКМЕТИ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА КИТАЮ

Сучасне дитяче хорове виконавство Китаю представляє собою різнобічні тенденції розвитку. Нова ера реформ і відкритості принесла різноманітність духовного життя і естетичних смаків. Тому сучасна китайська хорова музика представляє у світовому мистецтві яскравий і різноманітний пласт. Він втілюється у *чотирьох аспектах*:

- збереження традиційної концепції хору у сучасному дитячому китайському хоровому мистецтві;
- перетин традиційної концепції, оновлення виконавської техніки хору;
- стильова різноманітність хорових творів, форм і стилів хорового виконання;
- використання при співі практики народного колориту китайської музики.

Виконавський стиль дитячих хорових колективів Китаю у XX сторіччі представлений синтезом трьох напрямлень:

- європейськими вокальними традиціями у виконанні хорових творів китайських композиторів, хорів з опер та вокально-симфонічної музики;
- традиціями китайського народного співу (так званий «оригінальний метод співу, такий як аристократична пісня Донг»);
- популярним виконавським стилем, наприклад, естрадного співу.

Починаючи з XXI століття, репертуар дитячих хорових колективів Китаю поповнився творами китайських композиторів, у яких продемонстровано різноманітність і багатство тематики, використання новітніх прийомів письма, тощо.

Тому, на сьогоднішній день в межах дитячого хорового мистецтва Китаю виникають і розвиваються різні виконавські форми, що передбачають *мистецький синтез*. Згодом розвиток дитячої хорової музики виявив

тенденцію до жанрової трансформації через перетворення, насичення та розширення жанрових меж. Характерним стало злиття інструментальної, вокальної та драматичної музики, привнесення в дитячу хорову музику рис суміжних видів мистецтва. Ці елементи сприяли якісному оновленню хорового жанру.

Хорові твори «Пейзажі Юньнані» (автори та редактори Ян Хуннянь та Чжан Іда); «Вступ та токката» (Ян Хуннянь); «Like a Dream» з репертуару Цзен Ефа (слова адаптація Ян Хуннянь); Тибетська пастирська пісня (адаптація Цао Гуанпін); китайська народна пісня «Квітка жасмину» (адаптація Ян Хуннянь); «Водяна курка» (Моу Хонген, адаптація Лю Сяогенг); «Di Li Di Li» (адаптація Ян Хуннянь); «Весняний світанок» (Мен Хаорань та Сюй Цзяньцян) - репрезентують елементи найрізноманітніших видів мистецтва - хорового, оперного, театрального, кіно та ін. Вони є прикладом експериментальних новацій у сучасній композиції та їхнього успіху у виконавській практиці.

Для сучасного дитячого хорового виконавства Китаю характерний **інноваційний аспект** - поєднання модусів різних жанрів мистецтва:

- *Театрального*, що проявляється через використання акторських прийомів;
- *Перформансу*, зокрема, - поєднання можливостей мистецтва і театру;
- *Кіномистецтва*, а саме: введення мультимедійних елементів у виконавську версію музичного твору;
- *Інструментального*, - наявність широкої палітри кольорів і тонів, нетрадиційне використання артикуляційних і штрихових технік.

Отже, на сучасному етапі музично-культурного розвитку Китаю новаторські здобутки дитячої хорової музики вирізняються своєю різноманітністю і багатовекторністю. Новаторські устремління та відхилення від традиційних способів вираження мотивують пошук та експериментування з принципово новим виконавським стилем в дитячій хоровій творчості Китаю.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРОВОГО КАНОНУ *АЛІЛУЯ* В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ: ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО СЬОГОДЕННЯ

Піснеспів *Алілуя*, що прославляє Бога, - близький і зрозумілий без пояснень будь-якій людині. У всіх латинських обрядах спів *Алілуйя* широко вживається й до нині. На цей древньоєврейський текст композиторами різних епох и стилів написані сотні творів, і сучасні композитори продовжують звертатись до цього безсмертного тексту. Даний піснеспів став своєрідною антологією світової хорової музики від раннього середньовіччя і до наших днів. Піснеспів *Алілуя* зародився ще у IV столітті і пройшов довгий шлях трансформації – від суворих, стриманих григоріанських мелодій, канонічних творів Перотина Великого, Дж. Палестрини та В. Берда, крізь інструментальний вплив епох бароко та класицизму у творах Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. ван Бетховена та В. А. Моцарта, до чуттєвих та емоційних композицій романтиків Ф. Шуберта, Дж. Росіні та А. Брукнера. Церковні та світські жанри все більше переплітались, збагачуючи один одного з одного боку новітніми композиторськими знахідками, техніками та прийомами, а з іншого – психологічним, емоційним та філософським різноманіттям. Під все більшим впливом світського мистецтва духовні жанри здобувають нове переосмислення в XIX – XXI ст., з'являються полістилістичні тенденції у творчості сучасних авторів, таких як Дж. Раттер, А. Пярт та інших.

В епоху Відродження імітаційна техніка сприяла новій єдності голосів на відміну від ієрархії, що існувала у середньовічному контрапункті. Композитори епохи Відродження прагнули ясних мелодійних відносин між голосами. Єлизаветинську епоху на чолі з Вільямом Бердом, а також провідними італійськими майстрами Джованні Палестріна, Франческо Кортечча та Джуліо Каччіні часто проголошують «золотим століттям» контрапункту.

Дж. Палестрина, один із найбільших поліфоністів епохи Ренесансу в своїх творах, зокрема в Алілуї зміг домогтися ясності, невимушеності та виразності і водночас створити істинно молитовний настрій, де дотримувався основних принципів в яких потік музики був динамічний, мелодія повинна була містити переходи між нотами, стрибки, повинні бути несуттєвими і негайно компенсуватися поступовим рухом у зворотному напрямку, дисонанси повинні обмежуватися короткими нотами та слабкими частками.

У епоху Середньовіччя до символів подібного роду вдавалися, щоб уникнути афектів, почуттів, пристрастей. Аскетизм, а точніше, суворість стриманість і цнотливість - мабуть, одна з найяскравіших рис Середньовічної культури; риси, які впливають на творчість художників наступних епох.

У разі здійснення середньовічного прообразу зберігаються такі параметри:

- тип мови, закріплений за жанром секвенції;
- застосування або відсутність акростиху;
- обов'язковість паралелізму вербальної та співочої мови, їх найтісніший взаємозв'язок;
- варіантність музичного втілення за збереження найважливіших параметрів: кількості рядків, виділення тих самих ключових слів, способів смислового акцентування тощо.

Близько 1200 р. Перотін, - композитор Нотр-Дама в Парижі, написав «Alleluia Nativitas», де голоси знаходяться в різних ритмічних ладах, а також відрізняються різною довжиною фраз, що складаються з більшої чи меншої кількості повторень ритмічного малюнка. Каденція співу Алілуя співається монофонічно.

В епоху Відродження імітаційна техніка сприяла новій єдності голосів на відміну від ієрархії, що існувала у середньовічному контрапункті. Композитори епохи Відродження прагнули ясних мелодійних відносин між голосами. Єлизаветинську епоху на чолі з В. Бердом, а також провідними

італійськими майстрами Дж. Палестріна, Ф. Кортчча та Дж. Каччіні часто проголошують «золотим століттям» контрапункту.

Дж. Палестрина, один із найбільших поліфоністів епохи Ренесансу в своїх творах, зокрема в Алілуї зміг домогтися ясності, невимушеності та виразності і водночас створити істинно молитовний настрій, де дотримувався основних принципів в яких потік музики був динамічний, мелодія повинна була містити переходи між нотами, стрибки повинні бути несуттєвими і негайно компенсуватися поступовим рухом у зворотному напрямку, дисонанси повинні обмежуватися короткими нотами та слабкими частками.

Протягом XVII – початку XVIII ст. на перший план виходить розвиток концертного звучання, який підкреслював контрасти між кількістю виконавців, високими та низькими регістрами, між виконавськими групами. Головне завдання композитори бачили у відображенні внутрішнього світу людини. Виконати цю функцію була покликана теорія афектів. Вона отримала своє втілення в музичній символіці, що зображує або виражає головну ідею (сенса, образ) тексту Святого Письма з риторичними фігурами мотивів-символів у кантатах, месгах, ораторіях, пасіонах. Поліфонія суворого стилю епохи Відродження поступилася місцем вільному стилю, що простежується у піснеспіві *Алілуя* А. Вівальді, Г. Перселла, Г. Шютца.

Спостереження за використанням тексту *Алілуя* у музиці композиторів XVIII-XIX ст. дозволяють зробити висновок про специфічне трактування канонічного початку. Цикл не моделює якимось конкретне богослужіння, а є певним типом музичної композиції - кантати, мотети та ін.

Інтонаційно-ритмічна основа таких творів часто наближена до аріозного типу, образно-смісловне наповнення пов'язане з позацерковними прообразами. Однак у цьому немає нехтування церковною традицією, але скоріше спроба прориву через межі правил та заборон до свободи віри та духовного творення.

Композитори намагалися відобразити не зовнішні параметри жанру, а глибинний сенс слів і умов виконання, що стоять за ним. У цьому полягає дуже глибоке розуміння католицького богослужіння, католицьких співів.

Ведучою стала модель концертного духовного прочитання Алілуя, як от Г. Ф. Генделя з ораторії «Месія», В. А. Моцарта в мотеті «Exsultate jubilate». Твори розраховані на масштабні склади, високопрофесійних солістів, можливість співати сольо відразу кільком артистам хору. Переважає орієнтація на високопрофесійний хоровий колектив.

Крім того, концертність позначається в системі обраних засобів - яскравих технічних прийомів, часом явної віртуозності, у використанні чергувань антифонного та респонсорного способів виконання, а також solo і tutti, та багатьох інших якостей музики, досить добре вивчених за світськими творами, але актуальними і для літургійної творчості.

Отже, опуси на текст *Алілуя* як богослужбові культові твори відносяться до первинних, чи обіходних жанрів. У названій жанровій групі можна виявити такі якості: багаточастинна багатоярусна композиція; фактура із рисами поліфонії на імітаційній основі, секвентність; можливість вокально-інструментального виконання багатьох творів як у церкві, так і на концертно-театральній естраді; приналежність переважно до західноєвропейської культури.

Очевидна узагальненість такого роду ознак. Уточнити їх ми можемо у співвіднесенні з Алілуя конкретної епохи, конкретної національної школи, твором конкретного композитора.

XX століття породило безліч композиторських інтерпретацій тексту *Алілуя* та інших культових текстів. Здається, причин тому кілька. Трагічні події нашого століття, загальнолюдські та особисті втрати, постійний стан «нестійкої рівноваги» стали причиною появи такої кількості піснеспівів на духовний текст. Ці твори, як правило, написані на вірші чи прозові тексти сучасної епохи, хоча можуть зберігати і канонічний текст, вони вкрай

емоційні, часом збуджені за тонуєм і несуть явний відбиток особистої втрати, скорботи, патетики.

XX століття сміливо змінює всі уявлення про непорушні, загальноприйняті норми. Немає як еталонної композиторської техніки, так і загальновизнаних естетичних і навіть етичних норм. Спадщина минулого впливає в ідейному плані: символом вічного, неминуючого, істинного в цілому ряді випадків стає релігія. У творах *Алілуя* Дж. Раттера, А. Пярта та Ф. Сикстена відчутний тематизм гомофонного складу, яскравий, внутрішньо і зовні експресивний, емоційно визначена образна сфера, багаточасткова циклічна форма, оркестрово-хорове виконання, використання яскравих національних символів.

У багатьох творах відтворено і модель жанру. Збережено всі зовнішні ознаки культового характеру, що говорять про належність творів на текст *Алілуя* до первинних жанрів. Але сам факт виконання цих творів переважно на концертній естраді, недвозначно свідчить про те, що більшість із них належить до вторинних, поданих жанрів.

СЕКЦІЯ 3

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Jeffrey Buettner

COMMUNITY BUILDING IN THE CHORAL CURRICULUM

Choirs are performance ensembles and places for community development among singers who care about music, art, expression, and working together. In academic institutions, college-age singers find those and other reasons to be together as a “choir.” This includes auditioned choirs that specialize in repertoire, but this can also include academic classes in which students study aspects of ensemble musicianship, and more generally, courses that include singing as a mode to study culture from different perspectives.

Teaching music is changing - probably everywhere in the world, but in many places in the United States, and especially in liberal arts colleges such as Middlebury College, where I teach. Students here study a variety of subjects, potentially including music, and they must study many subjects other than music throughout the four years that they live and study here.

Some students wish to be musicians and study a more conventional music curriculum in the Western European tradition. Some students prefer to study another subject, such as literature, but participate in music courses and ensembles at a high level. Some students also pursue music seriously and at a high level, but they have never studied music notation in the Western European sense (they don’t “read music”); indeed, in the case of electronic musicians or musician/producers, these students may have never played an instrument or sung in a choir.

At Middlebury College, I am developing my teaching to create places for all of these students to engage in music through singing. In this presentation I will briefly talk about my courses and ensembles, and how each fits in to the curriculum that I am trying to develop. I will also talk about how my auditioned,

traditional mixed choir works, and I will invite conversation about how these different types of teaching work together and how they might be effective (or not effective) in different institutions. I hope that our conversation might help us all to think about our teaching in different ways, and help us to share different approaches to teaching students of younger generations and more diverse musical training, background, and interests. How can all of these students be a positive example for citizenship in their future?

I. Courses

The following is taken from my syllabus for an introductory writing intensive course for first year students, called “Singing Communities.” First, “course description” that students read before they begin the course:

Humans have used their voices in expressive communication for thousands of years, singing for work, comfort, love, praise, and many other purposes. In this course we will explore the role of singing in human communities to address questions about human need. Why do people sing together? Can singing enhance quality of life, and build community? We will sing, research singing traditions, and lead singing engagement activities in the Middlebury community. We will discuss our work with each other, and write about our experience. Interest in group vocal music is encouraged. No prior vocal experience required.

When the course begins, I discuss introductory ideas with them about singing, including this passage from my course syllabus:

More About Singing Communities

Evidence exists that singing has been a part of human cultures since before recorded history, and most human societies in the world somehow incorporate singing in cultural expression. Our voice is part of our physiology, and our identity, and our sense of identity is reflected in the vocal sounds that we make. When we sing we may feel vulnerable, but in that vulnerability there is great potential for expression and interpersonal connection. In sharing our voice, we commit something of ourselves to each other, and that dual sense of individual and communal can enrich and sustain a community. So then I ask: do you agree?

For us to learn and experience this successfully and respectfully, we need to learn our music, study elements of identity and culture, and listen to each other. This course is an exercise in listening: listening to the past, to our environment, to ourselves, and to each other.

Does singing with a group of people enrich your life?

How does your commitment in singing with a group make you a better person?

In addition to logistical matters of beginning college, and some study of writing style and research methodology, I discuss a few fundamental questions to try to guide their understanding of what I will try to teach in the course. The course is designed to emphasize community singing; students can choose to write about choirs, and some do, but many choose to write about family, cultural traditions, or other styles of community music. In their study of singing and in their study of writing in my course, I encourage the students to explore and develop knowledge of and experience in three basic ideas:

1. Individual identity, and how music relates to the development of our sense of self;
2. Community identity, and how the individual fits in to a community, or different communities;
3. Artistic citizenship, how we use our art (in any form we make it) to bring positive change in through some level of community engagement.

To help them start thinking about all of this, I share the following in my syllabus:

How do *I* sing?

We will explore singing in different styles, languages, and ideological contexts. You will also explore your own voice and think about different ways that you want to use it.

How do *they* sing?

We will sing a variety of music to explore how singing can be a part of life and an engaging, community-generating activity among different groups of people in different ways.

How do we sing?

Our class will become a “singing community.” Our singing will be a shared experience that provides a means to acknowledge each other and explore personal and group expression.

What does community singing look, sound, and feel like, to you? Could we as a classroom “singing community” develop an idea of community singing means to us? Could we show through singing how people can come together and develop connections that are potentially long-lived?

In my class, we definitely do demonstrate a “singing community”, because I lead singing in every class period and the group comes together with the common purpose of being in this class at Middlebury College. They did not know that the class would include as much singing as it does, but they must participate in the singing as a participation requirement for the course. They do not need to sing in any particular way, and there is no appreciable criticism of their voices or their singing throughout the term. When I teach a song, I do try to help students who struggle to learn a melody or rhythm, but there are always students in the class who have never thought about their singing before, and may not follow the melody (or any harmony or polyphonic parts) the same way that other students do. That is never criticized negatively, and in leading the class that way, I as the professor and authority figure model a behavior of acceptance and welcome. Singing, in this setting, is *inclusive*, and it is important for all students to see that reinforced, whether they are accomplished choral singers or soloists, or they sing only for fun, or they have had no particular or habitual interest in singing before.

In several ways, this course is more complicated than other courses, hence I spend more time here explaining the details of how it works, including how I hope the student experience develops over time and elements of the philosophy behind

the course. I move now to other points in my syllabus that show methodologies and goals:

Course Work

- Reading
- Audio and Video Resources
- Writing (three large writing assignments and several smaller, informal ones)
- Discussion and Presentation
- Research
- Singing and Collaborative Music Making
 - For many, group singing serves the individual and the collective: the individual has a resonant experience making sound and joining others in doing so; the community becomes something more in the process.
 - In group singing, we are always ourselves, but we also shift focus away from ourselves.
 - All singing is welcome in this course, without judgment.
- Community Outreach

Learning Goals for Singing Communities

- Expand our awareness of different aspects of identity, and how singing and music might be significant in an individual's sense of self, place, and belonging.
- Expand our awareness of the role of singing as a human communal activity, and how we can potentially respond to community needs with our own knowledge and skillset.
- Develop comfort in oral expression including public speaking and singing.
- Develop our reflex for mutual respect, based on our appreciation for every member of our community and respect for their individual identity and their place in the community.
- Explore the future of community singing, and what is compelling about it as well as what is changing. Are we coming together with singing? Are we leaving it behind?

I close my syllabus with this statement:

I hope this class can be a supportive community for you this fall, and a safe place to work through questions about writing, college life, and life in this community.

Ethics of community and engagement therefore supersede any demonstration of musicianship. Instead, the class community develops an understanding together that the goal of their singing is *the forming of community*. Some students are able to join me in singing more complicated polyphony and harmony, always taught by rote or improvised but prepared by me in some way. Most students choose to sing *together*, meaning, in a way that vaguely matches the way the person next to them is singing.

Outcomes

At the end of the term, in 2023, the class will present a community singing event to many of their peers in their graduating class, and faculty of courses similar to this one (but developed in disciplines other than music). This has become one of their most exciting activities, and it is exciting for me to witness how they have become more comfortable singing together, how they assume that singing will be what we do routinely, and they also expect that there will be some kind of new song or new idea in their singing each day that they get to share together. Students write about this in short writing assignments, for example, that singing in class gives them a way to join together that unites the class in some way; that the class environment makes it seem safe to be oneself and not be judged against other students, and that this class has developed more familiarity and closer peer relationships than other classes doing similar first-year student activities because of the singing they share together.

B. Course for Group/Community Singing (one-month intensive)

This course use new for me at Middlebury, but I have talked elsewhere. Students will spend one month with only one course, every day. For 2 to 3 hours each day, the students will explore singing, different traditions, styles, and purposes. The focus is on singing together as a group to reinforce a social community, and to do that with music that the community wish is to sing, and is

familiar with. An example of this in other formats would be the rock choirs popular in Britain and elsewhere. The students develop public performance for the end of the intensive, the show that they design and produce. In a typical class period, I plan the following:

1. Coming Together/Warming Up
 1. Posture and breathing exercises
 2. Vocal warm up with simple vocal exercises
 3. Opening song as continuation of warm up (familiar, repeated often, customary)
2. Singing
 1. One (or more) song(s) relevant to the topic of the day; introduce a new song
3. Concepts 1: discussion period
 1. Readings presentation/brief discussion
 2. Small group discussion (possible): how the concepts we study affect our singing, how we use our knowledge as singers in this group/class
4. Singing: Repertoire and Program Development
 1. Song plan for the class day
 2. Singing/rehearsing
 1. Practice aspects of singing style, movement if applicable, how the group shares or divides vocal parts for the repertoire sung, etc.
 2. Adaptation: working on building a full program, adding repertoire each week, developing a public performance
 3. Assessment of work; plans for the next day
5. Closing song

Goals for this course:

6. Develop individual tone and greater awareness of your own voice
7. Expand awareness of variety in vocal tone, including concepts of resonance and diction
8. Discover register and tessitura of your own voice, your capabilities and unique possibilities
9. Develop and expand vocal range
10. Develop ideas of how singing facilitates community building; attributes of singing as communication, community builder
11. Work with other singers to produce music that is personally rewarding, enter personally valued, and encouraging or welcoming to others.

C. Course for Ensemble Singing (music majors and non-majors)

My course in ensemble singing involves twelve to sixteen students and requires some proficiency in reading music and in ensemble experience, but it is

not a rigorous audition process, rather die try to make sure that each student join the class will be able to keep up with the basic level of all of the other students. Music in this class is type in Park from the printed page, but partly by wrote, and focus is on the details of scene together as a vocal group. Developing social bonds is important, but the purpose of this group is to develop musicianship skills and communication between each other and to grow as musicians who are capable of sharing that musical experience in other ensemble situations. With those skills include.

In the syllabus for this third class, I discuss multiple music musicianship, in terms of listening, responding, and collaborative, work and ethics. In developing the syllabus for all of these courses, the sense of personal responsibility to the musicians around us is at the core of Curricular philosophy. All of these courses are developed with similar ideas to those that I discussed for the first course. My guiding question has been: How can I encourage more singing on campus? How can I offer an intensive singing experience to students who do not have an extensive background in Choral music, but want to sing together?

A more fundamental question is: how can we model and teach ethical community mindset through community singing, including people with diverse levels of interest and experience in organized choirs?

This final question refers to the concept of “artistic citizenship,” The idea that we as artists have an obligation to share and promote good in society through our art, because we have that ability. That is an essential principle behind my teaching and very important towards the next level of singing that I teach here, the auditioned college choir.

Next, I will briefly outline the more traditional ensembles at Middlebury, and close with open discussion of topics above, and any relevant to the ensemble descriptions below.

II. Ensembles

A. College Choir (auditioned choir)

1. Ensemble in the liberal arts curriculum

- a) May be a course but typically extra curricular
- b) The highest level of vocal ensemble musicianship at the college, the most selective vocal ensemble based on reading and musicianship (audition)
- 2. Audition structure involves individual preparation of a score, sight reading, ensemble singing in a second audition, and a conversation with the conductor about the commitment to the choir.
- 3. Repertoire and repertoire selection
 - a) American composers, especially compositions written 2000+
 - b) African American music, including non-idiomatic music, Spirituals, and Gospel
 - (1) Rosephanye Powell
 - (2) Stacey Gibbs
 - c) Composers from North and South America
 - d) Indigenous music: American Indian song, though this is not common in our repertoire, it is not the same as “folk” music, at least not yet
 - e) Contemporary choral repertoire by composers from other places in the world
 - f) Repertoire of the Western European canon
- 4. Student leadership - teaching and governance
 - a) Students may help teach other students in small groups
 - b) Students meet with me regularly to talk about what the choir will do, including travel, repertoire, concert themes, and other activities

III. Community Ensembles

A. Choruses at American colleges and universities - general functions and structures

- 1. Chorus as a community and student ensemble; some schools support this, and for some it is an additional choir, for some it is the main choral ensemble.

B. Middlebury College Community Chorus

- 1. Function, singers, and repertoire
- 2. Serves community members and a few students
- 3. Major ensemble for adult singers in our town and region

IV. Open discussion

I hope that my thoughts towards expanding “choral” and community singing in the academic setting is interesting, and I welcome your innovations and experiences to help me expand my own knowledge in what I can offer to my students in the future.

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ
(НА ПРИКЛАДІ ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ-КОНКУРСУ
A RUGINIT FRUNZA DII VII (м. КИШИНІВ, МОЛДОВА))**

Після довгого пандемічного періоду в різних країнах світу починає відроджуватися хорове життя фестивалів-конкурсів. Цей рух дає можливість активізувати концертно-виконавську діяльність хорових колективів – від дитячих і аматорських до навчальних та професійних.

19-20 жовтня 2023 року у м. Кишинів (Молдова) відбувся XVI фестиваль-конкурс A RUGINIT FRUNZA DII VII, який проходив при підтримці Міністерства культури Молдови та хорової асоціації, яку очолює заслужена діячка мистецтв Молдови Елени Маріан.

35 хорових колективів та вокальних ансамблів з Молдови, України, Румунії, Куби, Аргентини, Філіппін, Іспанії та Південної Африки взяли участь у цьому конкурсі. 9 колективів прислали свої записи, а 26 – приїхали до Кишиніва і виступили в конкурсі наживо. Загалом, у цьому фестивалі-конкурсі взяли участь 20 дитячих та 15 молодіжних навчальних та аматорських хорів.

Два дитячих хорових колективи представляли нашу країну. Хор дитячої музичної школи №2 м. Рівне (керівник – Тетяна Мись) вислав записи для участі online, а хор «Весна» дитячої школи мистецтв №1 м. Вінниця (керівник – Вікторія Затварницька) приїхав на конкурс виступити наживо.

Упродовж трьох днів на головних концертних майданчиках столиці Молдови звучала хорова музика різних країн світу. Відкриття конкурсу проходило у залі Національного музею мистецтв Молдови, де колективи з Молдови, Румунії та України репрезентували хорові твори своєї країни. Конкурсні прослуховування відбувалися у залі Національного музею історії Молдови, де виступи учасників оцінювало міжнародне журі у складі: Валентини Болтурату (голова журі, Молдова), Ніни Мунтіану (Румунія), Запро Запрова (Македонія), Маріан Хрісті Строе (Румунія), Ольги Бабошиної (Україна).

Чудовий концерт хорової музики відбувся у Національному музеї етнографії та історії Молдови, де колективи виконали свої програми у національних костюмах. Заключний Гала-концерт відбувся у органному залі м. Кишинів. Відкрився концерт виконанням Гімну фестивалю та твором В. А. Моцарта «AVE VERUM», який об'єднав у звучанні всі хорові колективи конкурсу. Велично і потужно звучав загальний хор під керуванням Софії Волков та Маріан Хрісті Строе. На Гала-концерті були нагороджені кращі колективи, які здобули золоті, срібні та бронзові дипломи конкурсу.

Гран-Прі конкурсу отримав дитячий хор «TRISON » (керівник – Софія Волков) з м. Кишинів, Молдова, що продемонстрував високий рівень професійної майстерності. Золоті дипломи конкурсу offline в номінації «дитячі хорові колективи» вибороли: хор «BELCANTO» (керівник – Людмила Самарін, Молдова), хор «Весна» (керівник – Вікторія Затварницька, Україна), хор «CANTUS» (керівник – Маріан Хрісті Строе, Румунія). В номінації «навчальні хорові колективи» золоті дипломи отримали: жіночий хор «CANTABILE» (керівник – Елена Маріан, Молдова), хор «ARIOSO»(керівник – Ірина Руснак, Молдова).

В online виступах високим рівнем професійної майстерності вразили виступи чоловічого ансамблю Philippine Male Singers (керівник – Robert Delgado, Філіппіни) та ансамблю Camerata vocale sine nomine (керівник – Leonor Suares, Куба). Колоритне та експресивне виконання продемонстрував хор «POLOKWANE» (керівник – Matlakala Вораре, Південна Африка), а витонченістю та елегантністю звучання вразив жіночий хор «Coral Ensemble» (керівник – Maria Soledad Gauna, Аргентина).

Підкреслю, що проведення такого масштабного хорового фестивалю-конкурсу в наш час потребує залучення великих матеріальних та фізичних ресурсів, але організаційний комітет фестивалю - конкурсу зміг створити надзвичайно комфортні умови для всіх учасників. Такі потужні творчі проекти дуже потрібні для розвитку та популяризації хорового мистецтва в кожній країні світу.

МИСТЕЦЬКІ ЗАХОДИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Мистецтво – дієвий чинник формування культурної свідомості нації. Національне мистецтво є важливою складовою глибинних процесів пізнання й вивчення своєї культури, виявлення ознак власної ідентичності. Дуже складно переоцінити значення музичного мистецтва та його вплив на духовне виховання особистості, а особливо у воєнні часи.

Мистецькі заходи під час війни слугують об'єднуючою ланкою у процесах збереження ментального здоров'я народу: вони змушують помічати прекрасне й насолоджуватись ним навіть у найскладніші часи, надихають й допомагають віднайти втрачені сенси та, врешті решт, згуртовують українців.

Традиція проведення мистецьких заходів у Криворізькому музичному коледжі ще у довоєнні часи була характерною ознакою творчого життя міста. Так, фестивалі й конкурси, тематичні й звітні концерти, майстер-класи й конференції – усі ці заходи були справжніми культурними подіями, що привертали увагу неабиякої кількості людей. Безумовно, війна багато що змінила: конкурси, у своїй більшості, наразі мають дистанційний формат, наприклад, Всеукраїнський конкурс юних вокалістів «Соловейко», а після півторарічного «застою», пов'язаного також із часами пандемії, – почалось нове відродження й піднесення творчого життя.

Минулий навчальний рік позначився для Криворізького музичного коледжу наступними мистецькими заходами:

- *Різдвяний концерт* (грудень 2022 р.) – традиційний захід, що упродовж багатьох років проводився окремо для кожного відділу коледжу, однак, цього разу був об'єднаний для усіх спеціалізацій та мав виключно дистанційний формат;
- *Звітні концерти* (травень 2023 р.) – вже мали більш розгорнуту форму – виступи наживо, де кожним відділом закладу було представлено різні форми виконання й продемонстровано рівень підготовки студентів. Так,

у концерті вокально-хорового відділу взяли участь наступні колективи: студентський хор «Відродження» (керівник – Т. Коренчук), жіночий вокальний ансамбль «Первоцвіт» (керівник – О. Калина); жіночий вокальний ансамбль «Оберіг» (керівник – Т. Добрецова), чоловічий вокальний ансамбль «Аніма» та жіночий хор «Оріана» (керівник – Л. Василенко), а також вокалісти, що виконували твори як сольо, так і у складі дуетів;

– *Концерт, присвячений Всесвітньому дню вишиванки* (18.05.23 р.) проводився просто неба й висвітлював яскравий національний колорит, чим заохотив до уваги поціновувачів національного одягу та народних пісень.

Новий, 1923/1924 навчальний рік розпочався цікавою подією, а саме *Концертом викладачів музичного коледжу* (жовтень 2023 р.), що був новаторським експериментальним заходом, в якому виконавці демонстрували креативний підхід: створювали нові колаборації, нестандартні ансамблеві форми, виконували цікаві власні аранжування.

Але особливої уваги здобув наступний захід, ідея якого роками визрівала у стінах Криворізького музичного коледжу – *«Козацький шлях»*, що відбувся 30 жовтня 2023 р. (керівник проєкту – Т. Добрецова). Перед початком концерту була представлена дві виставки: майстрів народного художнього промислу та картин криворізьких художників, які радо надали працівники Історико-краєзнавчого музею. У концерті взяли участь солісти, ансамбль бандуристів «Барви» (керівник – Л. Іванова), вокальні ансамблі хорового відділу: «Співаночки» (керівник – Т. Месропова), «Первоцвіт» (керівник – О. Калина), «Оберіг» (керівник – Т. Добрецова), а також запрошені колективи – український самодіяльний народний хор «Краяни» (керівник – Т. Месропова) та народний фольклорний ансамбль «Червона калина» (керівник – О. Багинська). Серед творів, що виконувались, були аранжування козацьких пісень «Ой, підіду я лугом» та «Ой, у полі верба» (аранжування Н. Іваненко), «Зелений дубочку» (аранжування Т. Добрецової),

а в завершені концерту прозвучав козацький гімн «Козацькому роду нема переводу» у виконанні усіх учасників мистецького заходу.

Творчий проєкт «*Козацький шлях*» мав на меті підкреслити, що саме Дніпропетровщина вважається колискою українського козацтва, адже саме тут, на острові Томаківка, була започаткована перша Січ. Козацькі пісні були поширені по території всієї Дніпропетровської області, про що свідчать фольклорні експедиції, проведені на початку 2000-х років фахівцями та членами Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору. У листопаді 2016 року козацькі пісні Дніпропетровщини увійшли до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, адже потребують термінової охорони. Як пісенне диво України, як суспільний феномен – козацькі пісні – безперечно, є недостатньо вивченим культурним джерелом, та невичерпним водночас, що потребує додаткових наукових досліджень, фольклорних експедицій і виконавських інтерпретацій.

Висновки. Мистецтво під час війни – важлива складова боротьби проти ворога, адже на культурному фронті теж є своя зброя – зокрема, українська народна пісня, вишита сорочка, традиція, що наслідується й передається наступним поколінням. Мистецькі заходи підносять кожного відвідувача до світу прекрасного, вічного, неземного, змушують вірити в те, що світло завжди перемагає темряву.

Анна Вишневецька

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В. МІШКІНІСА: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Вітаутас Мішкініс (нар. у 1954 р.) – сучасний литовський композитор, диригент, професор Литовської академії музики та театру, керівник багатьох відомих хорових колективів. По закінченні 1976 року кафедри хорового диригування консерваторії м. Вільнюс у видатного педагога Г. Перельштейна, В. Мішкініс одразу розпочав активну практичну діяльність на ниві хорового мистецтва (з професіональними, дитячими хоровими колективами, вокальними ансамблями тощо). Його диригентський хист,

професіоналізм музичного просвітителя, талант організатора сприяли здійсненню ним керівництва великими литовськими фестивалями, наприклад Свята Пісні Литви (який збирає до 20 000 хорових виконавців). Також В. Мішкініс є членом журі багатьох світових хорових та композиторських конкурсів, активно проводить відкриті лекції, майстер-класи у багатьох країнах Європи, США, у Канаді та Японії, що присвячені музичній освіті та хоровому диригуванню.

Окрім багатогранної діяльності хорового диригента, педагога та громадського діяча ще однією гранню таланту В. Мішкініса є композиторська творчість, яка потребує феноменологічного підходу. Митець є автором близько 800 творів у різноманітних жанрах, а саме: 400 духовних творів а *cappella* для хору, Магніфікату, 20 мес, низку кантат, мюзиклів, опер, близько 400 пісень (в більшості для дитячого хору). Поєднуючи іпостасі композитора і хорового диригента, він дуже прискіпливо підходить до вибору фактури своїх творів, звертаючи увагу на вік та можливості виконавців. Як зазначають науковці, «для творів В. Мішкініса характерними рисами є тісний зв'язок між музикою та текстом (в більшості композитор використовує латинські тексти), гомофонно-гармонічна фактура з яскравою мелодикою та гармонічною тканиною, елементами поліфонії» [2, с. 14]. В. Мішкініс прислуховується й до сучасних музичних тенденцій, що проявляється в музичній мові його творів використанням алеаторики, сонорних ефектів, семантики Світла. Також композитор нерідко використовує у своїх творах стилістику литовського фольклору. На даний момент В. Мішкініс називає трьох композиторів, які вплинули на його творчість, – Е. Елгар, М. Дюрюфле та Ф. Пуленк.

Розглянемо детальніше деякі хорові твори композитора в аспекті феноменологічної концепції. «*Cantate Domino*» створено для мішаного хору а *cappella*. Тричастинна структура містить танцювальні крайні розділи та ліричну середину. Танцювальну стилістику створюють синкопований ритм та поліритмія між жіночими та чоловічими голосами. В гармонічному та

ладотональному плану в крайніх розділах спостерігаються консонантність, мажоро-мінорні фарби. Спокійний середній розділ побудований за антифонним принципом, при чому голоси ніби слугують супроводом один для одного, утворюючи оригінальні дисонантні співзвуччя. Гармонічна канва містить велику кількість септакордів та кластерів.

Хорова мініатюра «*The night*» сповнена семантикою Світла, яка проявляється у переважанні високої теситури голосів, що подібні до янгольського звучання; прозорій фактурі; великій кількості висхідних інтонацій, що тяжіють до Вищого; яскраво вираженій консонантності, гармонічній ясності, ладотональній прозорості.

Твір «*Light*» написаний для чоловічого хору з *divisi* в кожній партії, утворюючи 6-голосний хорал (іноді розширюючись до 8-голосся). Композиція є складною з точки зору метроритмічної структури. Зміна розміру (6/4, 5/4, 4/4) та розмаїття ритмоформул малюють образ мерехтливого світла. З точки зору стилістики спостерігаємо складні алеаторичні прийоми, не зручні теситурні умови в хорових партіях, часте використання крайніх звуків діапазону голосів.

Отже, феноменологія хорового доробку сучасного литовського композитора В. Мішкініса, що обумовлена його життєтворчістю та яскравим композиторським стилем, безумовно, є актуальним питанням сучасного музикознавства та заслуговує на подальше глибинне дослідження.

Список використаних джерел:

1. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 7-21.
2. Cummins Nicholas B. The unaccompanied choral works of Vytautas Miskinis with texts by Rabindranath Tagore: a rezours guide. LSU Doctoral Dissertations, 2012. 107 p.

*Олена Заверуха**Тетяна Ланіна*

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ СПІВАКІВ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ «THE VOICES», «FACE2FACE» ЯК ПЕРЕДУМОВА УСПІШНОГО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

Виконавська майстерність співаків вокального ансамблю полягає у досконалому володінні голосом і психоемоційним станом, яскравому, артистичному та художньому втіленні вокально-ансамблевого твору, а також колективно-співтворчій взаємодії ансамблістів у звуковому відтворенні.

Виконавська майстерність співаків вокального ансамблю «The Voices» формується в процесі занять і репетицій. Так, при вивченні твору «Білі лебеді»¹, слова і музика Христини Панасюк в обробці Ярослава Карпіва (присвята загиблим Героям), зверталась увага на ретельне вивчення музичного матеріалу співаками та правильну техніку виконання, тембральне злиття ансамблістів, спільне відтворення засобів музичної виразності та виконавських прийомів, розуміння змісту твору та його сприйняття всім колективом, сценічну майстерність співаків та емоційність у виконанні, що є запорукою успішного виступу.

Під час вивчення твору перед учасниками вокального ансамблю постало вирішення складних виконавських завдань, які потребували від співаків наполегливої праці. Серед них: поєднання різних ритмів, що вимагало від виконавців чіткого утримання власної партії з правильним відтворенням ритмоструктури під час співу, відчуття внутрішньодольової пульсації твору, збалансоване та злагоджене звучання у гармонічній та гомофонно-гармонічній фактурі, чисте інтонування, виразне відтворення динаміки та фразування, розкриття драматургії твору та художнього образу в цілому.

Сольні проведення виконали різні учасники вокального ансамблю задля тембрового збагачення звучання та передачі певної експресії у співі, що

¹Посилання на прослуховування твору: <https://www.youtube.com/watch?v=hXodPHfdIG4>

сприяло посиленню емоційної складової твору. Міміка та жести учасників вокального ансамблю підсилили сценічну майстерність у співі.

Важливим у виконавській майстерності вокального ансамблю є набуття власного індивідуального стилю, що має свій унікальний характер і звучання, який вирізняється серед інших колективів. Для створення виняткового звучання колективу керівник намагається віднайти особливу звукову палітру, щоб ансамбль відрізнявся тембровою характерністю. Виконавська майстерність полягає у вмінні відтворювати жанр, стиль твору та епоху, в якій написана композиція.

Під час підготовки колективу до концертного виступу, перед учасниками постає завдання емоційної взаємодії між собою та глядацькою аудиторією. Сценічне виконання завжди має художню функцію виступу. На теперішньому етапі сучасні технології активно використовуються для створення оригінальності виконання, де застосовуються різноманітні ефекти, сучасні інструменти, відеоряд тощо. Вони сприяють розкриттю художнього образу твору. Відеоряд є важливим чинником під час виступу вокального колективу на сцені, який допомагає у створенні потрібної атмосфери, настрою, надає оформленості, структурованості концертному виступу та підсилює сприйняття твору і його емоційне наповнення.

Жести учасників вокального ансамблю відіграють важливу роль у виступі. Вони підсилюють емоційний зв'язок між виконавцями і слухацькою аудиторією та сприяють виразному виконанню колективу. Жести є ефективним засобом спілкування на сцені.

Однією з особливостей вокального ансамблю «Face2Face» є відтворення голосом інструментальних звуків, різноманітних ритмічних, перкусійних прийомів та ефектів. Основна увага приділяється злагодженості голосів у співі, виконанню складної гармонії та синхронності співу, створюючи збалансоване та насичене звучання. Колектив «Face2Face» виконує багатоголосні вокальні аранжування зі складною гармонією (включаючи хроматизми, модальність) та імпровізацією.

У 2021 році «Face2Face» випустив відео з кавер-версією пісні гурту Pentatonix «That's Christmas to me»², при виконанні якої голоси гармонійно злились у складних гармоніях з елементами імітації перкусії у бриджі твору. «Face2Face» у «That's Christmas to Me» відзначається створенням настрою різдвяного свята, що відтворюється через м'якість звучання. Колектив вдало втілює традиційні образи Різдва, звертаючись до святкових символів та затишної атмосфери у родинному колі.

Кожен учасник вокального ансамблю має свою роль у створенні гармоній та виконанні мелодій. Співаки володіють розвиненим вокальним діапазоном та технікою виконання, вміло використовують різноманітні прийоми.

Отже, у підготовці вокального ансамблю до концертного виступу співакам важливо володіти вокальною технікою та прийомами у співі, взаємодіяти один з одним, колективно відтворити художньо-сценічні образи у виконанні та втілити задум композитора у творі, розкрити ідейний зміст та донести його до слухача. Як наслідок, – виконавська майстерність спрямована на творчий процес, що полягає в умінні створити яскравий і неперевершений концертний виступ.

Інна Калініна

МУЗИЧНО-ОБРАЗНА ДРАМАТУРГІЯ «MISA DE BUENOS-AIRES» МАРТИНА ПАЛМЕРІ

«Misa de Buenos-Aires» або «Misatango» була написана аргентинським композитором Мартіном Палмері у 1996 році, тож це взірць ранньої творчості композитора. В основі «Misatango» – традиційна католицька ординарна меса для хору у супроводі струнного ансамблю або оркестру. Провідні інновації Палмері у цій месі стосуються насамперед ритмічної структури, характеру та стилю твору, а також складу акомпануючих інструментів, серед яких традиційна струнна група, рояль (інструмент

² Посилання на прослуховування твору: <https://www.youtube.com/watch?v=GiiWSdST1Vw>

нетиповий для жанрів духовної музики, але стилістично нейтральний) та бандонеон – інструмент, якій став маркером класичної та традиційної аргентинської музики та виразно малює національний звуковий пейзаж країни.

У творі митець поєднує два інтонаційно-сміслові та жанрові пласти – танго та католицьку літургійну музику. Вони сполучаються між собою за принципом одночасного контрасту. Але меса не виглядає занадто революційною і може виконуватись у храмі, що й відбулось у Ватикані 2013 року на честь обрання папи Римського Франциска, якій походить з Аргентини.

Принципово важливо, що композитор пише музику меси на базі гармонії та ритмічної структури танго – танцю, якій раніше був забороненим католицькою церквою та вважався грішним. Національний музичний колорит малює не лише бандонеон (якій у виконавській практиці може замінюватись на баян або акордеон), але й низький жіночий голос солістки, що є властивим для вокального виконання аргентинського танго.

Контраст між культовим та умовно «світським» смисловими пластами втілено завдяки тембровому рішення, що перш за все, виявляється у виконавському складі твору. Окрім тембрового існує також певний фактурно-інтонаційний контраст між хоровою та інструментальною партіями. Саме в інструментальній партії сконцентовано найхарактерніші інтонаційні, фактурні, ритмічні формули, притаманні аргентинському танго. Натомість в хоровій партії переважає доволі традиційна акордова або поліфонічна фактура.

М. Палмері зберігає без змін традиційну структуру католицької меси. «Kyrie eleison» – побудовано із широким застосуванням можливостей традиційної імітаційної поліфонії, яка, завдяки інтонаційним елементам аргентинського танго отримує нове осучаснене звучання. Розділ містить два фугато: перше спирається на традиційну барокову традицію, а друге втілює тематизм аргентинського танго. Кульмінаційним моментом є

контрапунктичне проведення тем з першого та другого фугато. Це забезпечує тематичну єдність всієї частини. Наскрізний розвиток досягається завдяки наявності тематичних арок між вступом та завершальним епізодом «Kyrie». У «Gloria» на перший план виходить саме стилістика танго. Відкривається частина оркестровим вступом, побудованому на тематизмі танцювального походження, особливої уваги заслуговує остинатна пунктирна ритмоформула в басу, що нагадує не лише про танго, але й про румбу. Драматургічний центр твору - «Credo». Композитор розвиває та поглиблює ідею контрасту між стилістикою танго та бароковою музикою, між гомофонно-гармонічними і поліфонічними фрагментами, яка була започаткована в «Kyrie». Однак у «Credo» ці контрасти набувають драматичнішого відтінку, структура цілого значно ускладнюється, тематичний розвиток активізується, з'являються нові засоби і прийоми виразності. «Sanctus», з одного боку, контрастує за характером з «Credo», оскільки в ньому панує піднесена, експресивна лірика, з іншого боку – утворює певну жанрово-стилістичну та композиційну пару з «Gloria». Частина спирається на стилістику танго та є досить невеликою за масштабами. У ній, як і в «Gloria», практично не використовуються поліфонічні прийоми. Традиційно просвітлений та споглядальний образ має «Benedictus», що стилістично нагадує ренесансні зразки жанру. Цьому сприяють остинатні мелодичні звороти в басах. Їх інтонаційна структура викликає в пам'яті середньовічну секвенцію «Dies irae». При цьому автор використовує елементи сонористики у вступі та коді частини, нашарування голосів створює терпкі та барвисті співзвуччя. «Agnus Dei» - затверджує саме «релігійний» смисловий пласт твору. Це - масштабна фуга вільної будови, що має дві теми. Перша – тема першого фугато з «Kyrie», друга – нова, опосередковано пов'язана з темою басового *ostinato* з «Benedictus».

Отже, «Misatango» поєднує дві, на перший погляд, полярні музично-культурні традиції. Сакральна сторона музики набуває чуттєвості та людяності, а танго виходить за межі танцю, оскільки композитору вдається підняти вище за соціальні та культурні штампи. Драматургія «Misatango»

являє собою своєрідний рух від земного до божественного, центром якого є третя частина «Credo». В середині циклу утворюються певні образно-сміслові та жанрово-стилістичні пари, наприклад, між «Kyrie» та «Credo», що побудовані за однаковим принципом контрасту між стилістикою танго та бароковою музикою, схожі за образним наповненням, а також – між «Gloria» та «Sanctus», що мають простішу структуру і скромніші масштаби та повністю засновані на стилістиці танго. Додатковий контраст вносить «Benedictus» з його просвітленим, споглядальним настроєм. «Agnus Dei» концентрує весь поліфонічний тематизм циклу та сприймається як величезна кода, що остаточно стверджує непохитність віри та знаменує наближення до Бога.

Катерина Літвінова

СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Е. РАУТАВААРА НА ПРИКЛАДІ «MISSA A CAPPELLA»

Ейноюгані Раутаваара – фінський композитор, учень Ааро Меріканто в Академії імені Я. Сібеліуса, також – вихованець Джульярдської школи (клас Вінсента Персічетті). К. Турунен відносить Е. Раутаваара до покоління «найважливіших діячів» «другого золотого періоду фінської хорової музики», їхні твори, за виразом авторки, «становлять ядро хорового репертуару з 1960-х до 1980-х років» [3].

Індивідуальний стиль Е. Раутаваари зазнав низки змін протягом творчого шляху композитора. Як вказує В. Т. Ласп'єр, перші твори митця «є частиною неокласичної мови, близької до Хіндеміта та Стравінського, але він швидко <...> еволюціонує до серіалізму та додекафонії» [1]. Таким чином, ранній етап творчої еволюції митця, який охоплює 1950-ті рр. можна назвати неокласичним, далі, у 60-ті, він захоплюється авангардом – додекафонною та серіальною технікою, на нього мають вплив А. Берг та інші представники нововіденської школи, але наприкінці десятиліття його стиль набуває неоромантичної спрямованості, відчувається вплив А. Брукнера.

Ласп'єр також зауважує, що неоромантичний стиль, «навіяний творчістю Брукнера», надалі буде характерним для більшості творів Е. Раутаваара, але композитор, за його словами «не заважає собі підтримувати сучасний і авангардний словниковий запас» [1].

Надалі Е. Раутаваара приходить навіть до дещо еклектичного стилю, де змішує широке коло стилістичних елементів та жанрів, що в певному сенсі є відображенням постмодерністської естетики. Підкреслимо також спрямованість композитора до релігійної та метафізичної тематики, що відбивається у виборі відповідного кола сюжетів і текстів.

Найвизначнішими хоровими творами Е. Раутаваари називають *Sydämeni laulu* («Пісня мого серця») «*Vigilia*», *Katedralen* («Собор», 1982 року) – дуже складний для виконання, «сучасний» за стилістикою опус, написаний на вірші однієї з найвизначніших фінських поетес – Едіт Сьодергран, шведською мовою. За думкою К. Турунена його можна назвати «фінською хоровою класикою» [2].

Серед великих хорових творів композитора – «*Magnificat*» на канонічний латинський текст (твір відрізняється повнозвучною поліфонічною фактурою з виразними мелодичними лініями та загалом діатонічною гармонією), «*Canticum Mariae Virginis*» (1978 року), також пов'язаний з католицькою традицією і написаний на латинський текст, *Elämän kirja* («Книга життя», одинадцяти частинний твір для чоловічого хору, на тексти англійською, фінською, французькою, німецькою, шведською мовами).

У своїх наукових розвідках К. Турунен називає основні стилістичні риси, притаманні хоровій музиці композитора: «атональні мелодичні лінії, остинато в басових голосах, тризвуки, що переходять по одній ноті в нові тризвуки, великий теситурний об'єм, широкі стрибки в мелодичних лініях і відчуття постійного руху вперед». Авторка також вказує на своєрідне «оркестрове багатотемброве звучання хорової фактури <...> гнучке, чутливе,

вільне слідування за настроєм словесного тексту, незважаючи на суворі технічні рамки» [2].

Д. Верн'єр, своєю чергою, загострює увагу на типові фактурні, гармонічні, мелодичні особливості музики Е. Раутаваара. Композитор, на думку автора, оперує «звуковими полями» (як він сам це називав) – специфічними «фактурними конструктами», які, за виразом Д. Верн'єра, «більшість слухачів могло б описати як кластери. <...> композитор використовує цю техніку тут як основу (кластери зазвичай співаються середніми голосами) для виразного діалогу між сопрано та басом, це створює неймовірно ефірний, позачасовий ефект» [4].

«Missa a capella», написана Е. Раутаваара у 2010 –2011 рр., є фактично останнім великим хоровим твором композитора. Як вказує Д. Верн'єр, музична стилістика цього твору містить «тональні, переважно гомофонні структури, але з широким використанням «звукових полів», сполучень інтервалів, які забарвлюють основні гармонії приємними дисонансами, що супроводжують сольні мелодичні лінії» [4].

Маємо зазначити, що спектр стильових елементів та традицій, на які спирався Е. Раутаваара значно ширший, ніж «неоромантичний стиль», про який згадували цитовані автори. Так, перші три частини традиційного шести частинного циклу Меси виявляють зв'язки навіть не стільки з музикою пізніх романтиків і, зокрема, А. Брукнера, про вплив якого йшлося в наявних оглядах творчості фінського композитора, скільки зі старовинною традицією католицьких піснеспівів, культової європейської музики Середньовіччя та Ренесансу. Про це свідчить ціла низка використаних митцем виражальних засобів, що належать до різних рівнів організації музичного цілого.

По-перше, варто зазначити, що в месі загалом і особливо в перших трьох частинах (Kyrie, Gloria та Credo) переважає діатоніка, подекуди з яскраво вираженими елементами модальності, що нагадує про ладову організацію старовинної європейської музики з її опорою на систему церковних ладів. У творі практично немає хроматизованих співзвуч,

еліптичних зворотів, яскраво вираженої тонально-гармонічної нестійкості, що були характерні для пізньоромантичної гармонії. Натомість гармонічна вертикаль організована радше за принципом зіставлення тризвуків різних тональностей як рівноправних перемінних устоїв, що було характерним саме для музики Ренесансу. По-друге, про орієнтацію композитора на старовинні літургійні зразки свідчить специфічний принцип організації фактури. Дуже часто в перших трьох частинах меси мелодичні лінії, що розгортаються на фоні витриманих акордів або остинатних фігур дублюються в інтервали не лише терції, але й кварта або квінти, що нагадує про фактуру паралельних середньовічних органумів, де канонічна мелодія григоріанського хоралу дублювалася другим голосом у кварту. Ще однією рисою, що вказує на опосередкований зв'язок з середньовічними зразками культової музики є, власне, остинатність, наявність подібних між собою ритмічних фігур, що нагадує про середньовічну техніку ритмічних модусів.

Щодо романтичної стилістики, то вона в опосередкованому вигляді починає проявлятися в трьох останніх частинах меси на що також вказує низка прийомів. По-перше, в цих частинах твору зростає роль сольного висловлювання, наприклад, в *Sanctus* з'являються досить розгорнуті соло сопрано, потім – тенора. В цих соло на перший план виходить вагнерівсько-брукнерівська «нескінченна мелодія», експресивна кантилена. По-друге, хорова фактура в супроводі цих соло організована так, що викликає асоціації з *divisi* скрипок у високому регістрі в певних фрагментах вагнерівських опер або брукнерівських симфоній. Про стилістику творів цих композиторів нагадують також окремі гармонічні звороти, пов'язані зі сферою мажоромінору, зокрема, зіставлення тоніки та медіантових тризвуків.

Маємо вказати й на стилістичні елементи музики ХХ ст., що знайшли застосування в структурі «*Missa a capella*». Це ті самі «звукові поля» (кластери), які подекуди з окремих колористичних співзвуч виростають в видовжені сонорні пласти. Додамо, що різноплановість стильових витоків є й своєрідним рушієм драматургії в месі. Пов'язані зі старовинною традицією

Куріе та Gloria утворюють своєрідну світлу та легку «прелюдію», Credo стає найбільш внутрішньо контрастною та драматичною частиною, в якій «зіштовхуються» умовно «середньовічний» та «пізньоромантичний» стилістичні пласти, а в останніх трьох частинах концентрується ліричний початок, прагнення людської душі до небесного спасіння, що виражається саме в пізньоромантичних музично-мовних конструкціях.

Стилістичне розмаїття твору стало також відображенням постмодерністської естетики в пізній творчості композитора, яка полягає зокрема й у вільному оперуванні культурним багажем минулого, діалозі між різними епохами, творчому втіленні традицій.

Список використаних джерел:

1. Laspière V. T. Mort du compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara. *Radiofrance*. 28 Juillet 2016. URL : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/mort-du-compositeur-finlandais-einojuhani-rautavaara-8234240>
2. Turunen K. Finnish Choral Classics VIII: Einojuhani Rautavaara, Die erste Elegie. *Kariturunen.com*. January, 23, 2018. URL : <https://kariturunen.com/2020/04/16/finnish-choral-classics-viii-einojuhani-rautavaara-die-erste-elegie/>
3. Turunen K. Finnish Choral Classics: Intermezzo. *Kariturunen.com*. April, 6, 2020. URL : <https://kariturunen.com/2020/04/06/finnish-choral-classics-intermezzo/>
4. Vernier D. Rautavaara's Missa A Cappella. *ClassicsToday.com*. November, 5, 2023. URL : <https://www.classicstoday.com/review/rautavaaras-missa-cappella/>

Софія Мигаль

НАПРЯМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Враховуючи багатовікову історію та культуру Польщі, сучасна польська хорова музика відзначається розмаїттям напрямків, виразністю та стрімкістю свого розвитку. Завдяки потужному творчо-виконавському потенціалу музикантів, хорові композиції відкривають нові горизонти та стверджують вагомість музичного мистецтва Польщі на світовому рівні. Сучасні композитори продовжують творчий шлях, закладений попередниками та створюють неперевершені композиції, вдало синтезуючи інноваційні технології, традиції та тенденції нового часу. Зазначимо на домінуванні

хорової та вокально-інструментальної музики. Серед вагомих імен польської хорової культури сьогодення варто зазначити: П. Мосса, А. Роцлавску-Мусяльчик, М. Рачинського, Г. Мішкевича, Я. Крутула, М. Мальця, О. Ганс, Я. Ковалевського, П. Янчака, П. Лукашевського, Р. Твардовського, Р. Яняка, П. Бебенка, Л. Урбаняка тощо. Важливою тенденцією польської культури сучасності є мультизадачність композиторів, оскільки більшість з них успішно реалізують себе не лише як творці музики, але й як обдаровані диригенти, теоретики, піаністи, вокалісти, продюсери та педагоги. Загалом, починаючи з 80-х рр. XX століття, творчість молодого покоління Польщі повною мірою розкривається у сакральних композиціях. У доробку майстрів продовжують з'являтися меси або їх окремі частини, псалми, духовні гімни, магніфікати, постові та повсякденні піснеспіви, *Stabat mater*, літанії. Надзвичайно різними та водночас схожими є Магніфікати П. Бебенка та М. Крамарза. Об'єднуючим фактором композицій є всеосяжна радість, що бере свій початок у літературному тексті псалму «Величає душа моя Господа, і радіє мій дух у Бозі, Спасі моїм». Магніфікат П. Бебенка створений для хору та органу і представлений у вигляді хорових рефренів та куплетів, оснований на григоріанському розспіві. У куплетах композитор обирає тембр солюючого сопрано на тлі хору *mormorando*, що наслідує традицію застосування мелодії хоралу як «*cantus firmus*» у багатоголосних композиціях. Обрання силабічного розспіву, вузького амбітусу мелодії з хоровими рефренами сприяє автентичності звучання та за формою наближається до респонсорію.

Магніфікат М. Крамарза написаний для хору *a cappella* та за стилем наближений до творів майстрів нідерландської школи епохи Відродження. Як і П. Бебенек, М. Крамарз обирає куплетну форму, де кожен окремий куплет викладений у акордовій фактурі та урізноманітнений динамічними та штриховими нюансами.

Виняткове місце в творчих пошуках композиторів заслужено посідає меса. До цього жанру звертались: П. Лукашевський, Я. Ковалевський,

П. Янчак, Я. Крутул, М. Малець, Ш. Годземба-Тритек. «*Missa brevissima*» (2009) задумана Я. Ковалевським для двох мішаних хорів *a cappella* та складається із чотирьох частин: *Kyrie, Gloria, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei*. Згідно ремарки композитора, обидва хори повинні бути кількісно однаковими, проте другий хор на сцені розташовуватиметься далі від слухача, що створить неперевершений акустичний ефект та підкреслить антифонність виконання. Відмінною ознакою меси Я. Ковалевського є застосування імітаційних почергових нашарувань партій, що, з одного боку, розріджує фактуру, а з іншого – створює безперервну мелодичну лінію, що має ефект спільної молитви прихожан в церкві. Такого ж композиторського принципу «накопичення» у своїх творах дотримується і П. Янчак. Характеризуючи його творчість варто зазначити на превалюванні хорових мініатюр, найяскравішими з яких є «*Kyrie*», «*Libera me*», «*Alelluia*», «*Miserere*», «*De profundis*». В них композитор вдало синтезує розлогі мелодії поруч із остинатними ритмоформулами, різкі темпові контрасти із неймовірною щирістю та кантиленністю мелодій, повторність музичного матеріалу із невловимими ладовими переходами.

Непересічного значення у мистецьких пошуках сучасних польських композиторів отримують псалми. Наприклад, «*Beatus vir*» (пс.112) створений Л. Урбаняком, П. Лукашевським; «*Jubilate Deo*» (пс.99) – М. Малець, Я. Крутул; збірку псалмів для мішаного хору представлено у доробку М. Рачинського. До написання псалмів звертались також Г. Мішкевич («*Deus, Deus meus*» для дитячого хору), О. Ганс. «*De profundis*» (пс.129), що в перекладі «Із глибини взиваю до тебе о Господи, почуй же голос мій», безперечно, отримав найбільшу кількість композиторських прочитань, що проявилось створенням у 2012 році версії псалма Г. Мішкевичем. Митець обирає мішаний склад хору, низьку теситуру, превалювання тихої динаміки, хроматичні інтонації, позначку *misterioso* задля підкреслення сакрального тексту і зримо малює «пучину гріха», з котрої людина звертається до Бога та молить про помилування душі. Власне бачення сакрального тексту явив

слухачам і М. Крамарз, створивши 2021 року «*De profundis*» для мішаного хору та двох солісток. Варто підкреслити неймовірний ефект, що справляє поєднання акордової насиченої фактури хору та «діалог» сопрано *solo* у високій теситурі, що ілюструє спів ангелів. Таким чином досягається контраст між відчуттям небесної благодаті та буремністю гріховного життя.

У творчості композиторів кінця XX – початку XXI століття відбувається активне єднання культур та традицій інших конфесій, що проявилось у створенні «Київської літургії» (2006) Р. Твардовським, «Трьох православних молитов» П. Лукашевського, тріади хорів на православні тексти П. Янчака: «Херувимська. Слава Отцю і Сину» (2012) , «Достойно є» та «Херувимська» (2013). Особливе місце на п'єдесталі польських митців посідає Ш.Годземба-Тритек, представник наймолодшої генерації композиторів, автор більше 15 вокально-інструментальних творів, серед яких: симфонія «Світла» (2011) для трьох хорів та оркестру, «*Cruх Christi salva nos*» (2017) для контратенора, баритона, мішаного хору, валторн, контрабасів та ударних, «*Salve Regina*» (2012) для хору та камерного оркестру. Великого значення у доробку автора отримують твори для дитячого хору, що ознаменувало створення світських «*A Wanderer's Song*» (2015) та мюзиклу «*Pinokio*» (2016). Світський напрямок яскраво представлений у творчості А. Роцлавської-Мусяльчик та А. Зубель, про що свідчить створення мініатюр для дитячого хору «Вітер на пляжі», «Дощ» та експерименти із хоровим звучанням, що представлено у концерті «Гросо» А. Зубель для магнітофона, барокової скрипки, клавесина та двох хорів (2004).

Таким чином, основні засади розвитку сучасного польського мистецтва, насамперед, полягають у постійному створенні та популяризації хорової музики. Панівною тенденцією у хоровій творчості є написання композицій на сакральні тексти та духовна спрямованість світовідчуття. Черпаючи натхнення у стародавніх молитвах, автори переосмислюють та доповнюють традиційні моделі, надаючи їм нового сучасного виміру, при цьому зберігаючи духовний зв'язок із першоджерелом. Будучи практикуючими

диригентами та викладачами, композитори розуміють специфіку людського голосу, а отже генерують неперевершені композиції, що користуються попитом як у виконавців, так і у слухачів. Постійне створення нових опусів молодими польськими композиторами не лише надихає виконавців, а й стимулює експериментувати, вдосконалюватись та створювати інтерпретації, спираючись на значиму думку автора.

Список використаних джерел:

1. О.Зосім Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв XXXIV, Київ 2015. С. 261-271
2. Anna Ročławska-Musiałczyk URL <http://surl.li/ncjht> (дата звернення: 25.10.23)
3. Dr. Marcin Tadeusz Łukaszewski Polska muzyka o tematyce religijnej po 2000 roku URL https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/marcin_tadeusz_lukaszewski_muzyka_sakralna.pdf (дата звернення: 21.10.23)
4. Marek Raczynski URL <http://marekraczynski.com/en/marek-raczynski/> (дата звернення: 20.10.23)
5. Mariusz Kramarz Kompozytor URL (дата звернення: 21.10.23)
6. Strożewski W. “O możliwości sacrum w sztuce”, in Sacrum i sztuka. Krakow, 1989. P. 23–38
7. Szymon Godziemba-Trytek URL <http://www.godziemba-trytek.pl> (дата звернення: 25.10.23)
8. Paweł Bębenek URL <https://liturgia.dominikanie.pl/ludzie/pawel-bebenek/> (дата звернення: 20.10.23)

Мануела Римарчук

СТАВАТ МАТЕР В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA: ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ

Канонічний духовний наспів католицького обряду про страждання Діви Марії під час розп'яття Ісуса Христа - Stabat mater dolorosa (з латинської – «Стояла мати скорботна») – надихає композиторів на увіковічнення цього образу в музиці у різні епохи – від Середньовіччя до сучасності. До образної сфери скорботності та вселенського болю Матері Божої, її благання про дарування Синові життя у раю після смерті, звертались автори різних композиторських шкіл – Ж. Депре, Дж. Палестрина, Дж. Перголезі, Й. Гайдн,

Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Дж. Верді, Дж. Россіні, А. Дворжак, Ф. Пуленк, Кш. Пендерецький, А. Пярт та інші.

Однією з перших чотириголосних «Stabat Mater» (1485) вважається твір І. Даммоніса, у якому композитор відтворює лише першу строфу, «за моделлю якої виконувались наступні» [1].

У XV – поч. XVI ст. визначне місце у формуванні «Stabat Mater» як жанру належить англійським композиторам, - Дж. Брауну, Р. Деві, В. Корнишу, Т. Ешвелю. Серед особливостей творів названих авторів слід вказати:

- «численні компіляції латинського тексту зі спорідненими за структурою строфами чи поезіями-наслідуваннями («Stabat Mater, rubens rosa»);
- 5 – 6-голосний хоровий склад;
- вибаглива мелодична лінія та ускладнена ритміка, які кореспондують із пізньоготичною архітектурою та тогочасними пошуками майстрів нідерландської школи» [1].

Неперевершеними зразками «Stabat Mater» вважаються твори франко-фламандських та італійських композиторів (Ж. Депре, Г. Веербеке, Ф. Гаффуріуса). Для них притаманні:

- «безцезурна або дво (три)-роздільна будова;
- хорове багатоголосся a cappella (3 – 12 голосів);
- наявність тенорового *cantus firmus* з культовим або світським текстом (шансон у Ж. Депре);
- широка ужиткова функція» [1].

Наприкінці XVI ст. з'являється новий тип багатохорного «Stabat Mater» у творчості О. Лассо та Дж. Палестрини.

В епоху Бароко еволюція «Stabat Mater» проявляється у виникненні трьох типів творів: з *basso continuo* (Е. Бартоло, Дж. Сільвані), сольних «Stabat Mater» (К. Сарацині) та кантатних композицій. Названа епоха

характеризується появою так званих «мішаних» жанрово-стильових («in mixto genere») творів та утвердженням наступних атрибутів:

- гомофонно-гармонічний склад;
- виокремленням сольних партій з інструментальним супроводом;
- розширенням масштабів;
- яскраве контрастування образних сфер.

Отже, в епоху Бароко «Stabat Mater» синтезувала в собі особливості театральної («великі вокальні форми та драматичні закономірності» [1]) та світської інструментальної музики («риторичні фігури та суто музичні принципи розвитку матеріалу» [1]).

У XVIII ст. формується новий тип «Stabat Mater» - кантатний з оркестровим супроводом та чергуванням сольних і хорових частин. Крім того, виникли два жанрові різновиди: «*камерна кантата* для одного чи кількох солістів, basso continuo та ансамблю інструментів (А. Скарлатті, Дж. Перголезі, А. Вівальді, Л. Боккеріні) та *велика кантата* для солістів, хору, оркестру (Е. Асторги, А. Кальдари, Ф. Туми, Й. Гайдна)» [1]. У творах названих композиторів було активно адаптовано «систему оперної трагедійної образності та вокальної інтонаційності (арії *lamento*, розгорнуті ансамблі та хори)» [1].

В епоху романтизму продовжується традиції кантатної (твори Ф.Шуберта, Дж.Россіні, А.Дворжака) та мотетної (твори Ш.Гуно, Ф.Ліста, Дж.Верді) жанрових моделей «Stabat Mater». Простежується тенденція до синтезу різножанрових елементів, симфонізації, монументалізації жанру у кантатному типі. Для творів мотетного типу характерні орієнтація на «безцезурний тип композиції та хоровий склад а *cappella* або у супроводі органа» [1]. Особливе місце серед жанрових типів «Stabat Mater» займають композиції, що є «частинами масштабних циклічних форм, відтворюючи драматургічну ситуацію «жанру в жанрі» [1]. Серед них: «Stabat Mater» Ф. Ліста з ораторії «Христос», «Stabat Mater» Дж. Верді з «Чотирьох духовних п'єс». В дану епоху, поетика «Stabat Mater» демонструє «взаємодію

з філософсько-естетичними та художніми концепціями романтизму, збагатившись семантикою емоційно-особистісного світовідчуття в контексті національних музичних традицій» [1].

У ХХ столітті жанрово-стильова еkleктика, що проявлялася у вільному сполученні різного лексичного матеріалу (григоріаніка, джаз, рок-музика, етноджерела та позамузичний ряд сформулювала самобутню новаційну модель «Stabat Mater». У творчості композиторів ХХ ст. «Stabat Mater» представлена у «призмі індивідуально-авторської стилістики, оригінальних лексичних та тембральних рішень» [1]. Наприклад, К.Шимановський написав композицію у «площині народного траурного дійства» [1], де архаїчні пласти польського фольклору синтезовані з григоріатиною та сучасною імпресіоністичною колористикою; твору Ф.Пуленка притаманні «стильова мозаїчність» [1]; К. Пендерецький вводить сонористичні ефекти; композиція А. Пярта характеризується tintinnabula-стиль.

В Україні духовний жанр «Stabat Mater» пов'язаний з активною адаптацією католицької традиції, а також із зумовленою власною розвиненою традицією вшанування Богородиці.

Отже, в процесі стислого аналізу історичного розвитку жанру «Stabat Mater» ми виявили дві основні тенденції:

1. *Церковна.* Яка проявляється у прагненні зберегти первісну приналежність секвенції – виконання у храмі, під час церковної служби. У цих творах простежується опора на духовний зміст твору, виконання у церкві, максимальне збереження молитовності. Тут зупинимо увагу лише на деяких зразках: твори О. Лассо, Дж. Перголезі та ін.

2. *Концертна.* Створення музики виключно для концертного виконання. У церкві звучання таких творів не передбачено, спосіб жанру можна визначити, як кантатно-ораторіальний, з рисами оперної драматургії Дж. Верді, Дж. Россіні, Ф. Лист, Ф. Пуленк, К. Пендерецький, К. Шимановський та ін.

Таким чином, за багатовіковий час розвитку музичного мистецтва, духовний жанр «Stabat Mater» став широко популярним серед композиторів різних епох. Основні тенденції трактування жанру «Stabat Mater» свідчать про широку спрямованість цих творів. XX століття підбиває своєрідний підсумок попередніх епох, узагальнюючи і поєднуючи обидві тенденції із сучасним мистецтвом.

В межах стислої доповіді неможливо розкрити у повній мірі заявлену тему і її проблематику. Виникають різні питання: «Чи можна у творчості інших композиторів, про яких не йшлося в даній доповіді, виявити ці тенденції? Чи існує аналог молитви – поеми «Stabat Mater» в інших віровченнях (протестантизм, православ'я тощо)? Чи можна вважати окремою жанровою гілкою «Stabat Mater» хорові опуси, які написані для виконання а cappella?» Ці та багато інших питань, пов'язані з творчістю різних композиторів та їх ставленням до тексту найдавнішої секвенції, могли б стати основою для подальших досліджень духовного жанру «Stabat Mater» .

Список використаних джерел:

1. Стабат Матер - Вікіпедія. URL https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%82_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80 (дата звернення: 20.10.23).

Вікторія Семіон

ТРАДИЦІЇ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ А. ВЕДЕЛЯ:

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Творчість видатного композитора А. Веделя належить до «золотої» доби української хорової духовної музики другої половини XVIII ст. Вона представлена автографом композитора, що включає 12 концертів і Літургію, а також великою кількістю творів, які не мають переконливих доказів щодо приналежності композитору.

Творчий доробок А. Веделя є актуальною темою для багатьох наукових досліджень (праці Т. Гусарчук [2], А. Кутасевича [4], І. Тилика [6]). Його

твори широко виконуються хоровими колективами, входять до різних концертних програм; друкуються.

Як відомо, жанр хорового концерту є провідним в українському мистецтві XVII–XVIII ст. Від барокового партесного концерту він перейняв принцип концертування, утворення форми «нанизуванням» тематичних побудов і використання поліфонічної техніки [3, с. 127]. Хоровий концерт цього періоду набув і нові ознаки, а саме: циклічну форму, зменшення кількості партій до нормативного чотириголосся та використання класичної тонально-функціональної системи.

Творчість А. Ведея, у порівнянні з його сучасниками, найближче стоїть до традицій партесного концерту. В ній органічно поєднуються елементи української народопісенності, традиції професійної музики та досягнення західноєвропейського музичного мистецтва. Стиль композитора сформувався на перехресті бароко, класицизму та сентименталізму. Визначними рисами його є: експресивність, душевність, ширість; надзвичайна мелодійність; струнка форма та майстерне хорове письмо.

Провідну роль в концертах А. Ведея відіграє поетичне першоджерело, для якого переважно обиралися тексти Святого Письма, зокрема Псалтиря. В жанрі хорового концерту композитора слово підпорядковує собі музику, виступає засадничим формоутворюючим чинником.

Визначимо основи хорового письма А. Ведея на прикладі його хорових концертів:

- нормативна структура багатоголосся, з постійним складом хору (за виключенням ансамблевих побудов);
- перевага мелодичного начала над гармонічним; композитор схильний до широкого розвитку мелодії (в терцієвому потовщенні, з орнаментуванням та елементами вільної імпровізації, з наближенням до інструментального викладу);
- чергування хорового та ансамблевого звучання як формотворчий чинник, а також чергування ансамблів різних складів;

- експозиційна функція ансамблів та їх провідна участь у повільних частинах концертів (на початку частини чи розділу); перевагу мають терцети (в чому вбачаємо вплив традицій кантового триголосся), зазвичай у складі два тенори і бас (два сопрано і альт; альт, тенор і бас); сталий склад ансамблю може виступати як чинник об'єднання частини, натомість змінний склад ансамблю оновлює тематичний матеріал на відстані;
- хорове *tutti* відіграє провідну роль у експонуванні матеріалу в швидких частинах, де присутній імітаційний тип викладу; завершальні побудови викладені в акордовій фактурі, на розвиваючих ділянках форми розшарування тутійного багатоголосся є наслідком використання прийомів поліфонії;
- специфіка фактурної організації підпорядкована вербальному тексту і гомофонно-гармонічному викладу, наділена композиційною функцією як на рівні окремих частин, так і концерту в цілому; характеризується певним виконавським складом (*tutti i soli*);
- поліфонія є одним з найважливіших чинників музичного розвитку та формоутворення; широке використання прийомів імітаційної та неімітаційної поліфонії (як втілення проявів народного багатоголосся) цілком обумовлюється змістом поетичного тексту.

Першочерговим для композитора є не тривалість і точність імітування, а *принцип динамізації*, розгортання музичного матеріалу шляхом демонстрації звучання різних тембрових сполучень. Серед прийомів імітаційної поліфонії композитор активно використовує імітацію, секвенцію, канон. Імітація представлена композитором у вигляді ритмічної імітації (*tutti* у вигляді антифонних перегуків), імітації початкового мотиву, простої імітації та в її поєднанні з засобами секвенційності. Імітація виступає засобом підкреслення семантично значущих слів тексту або веде до кульмінації, може бути імпульсом для подальшого розвитку. Симультанна текстова імітація є для композитора характерною рисою викладу тріо *soli*.

Секвенція у хорових концертах А. Веделя представлена простою секвенцією, двомотивною простою секвенцією та секвенцією в поєднанні зі складним контрапунктом і канонічною секвенцією 1-го розряду у розвиваючих побудовах форми і в кульмінації.

Композитор застосовує канон у хоровому *tutti*. Простий канон є основою фугатних розділів у швидких частинах концерту чи фіналі, має експозиційні функції, розміщується на початку форми. Нескінченний канон першого розряду є епізодичним, підкреслює окремі слова тексту, втілює антифонні перегуки між чоловічою і жіночою частинами хору.

Хорова фактура концертів А. Веделя пронизана осередками з рисами народного багатоголосся. Відповідно до класифікації народного багатоголосся І. Пясковського [5, с. 4–6], виокремимо різні фактурні утворення, а саме:

- протягнений і репетиційний бурдон;
- спонтанна гетерофонія (епізодичне розшарування голосів);
- ознаки спонтанної поліфонії (у вигляді антифонного багатоголосся між двома групами виконавців та контрастного співвідношення голосів);
- риси варіантної підголосковості (у вигляді стрічкового багатоголосся);
- ознаки кантового багатоголосся.

А. Ведель трансформує та переосмислює взяті з народного багатоголосся принципи лінеарності та антифонності пар голосів і груп хору, вдало поєднуючи їх з прийомами імітаційної поліфонії, що стає однією зі стійких ознак його поліфонічної фактури та композиторського стилю загалом.

Традиції хорового концерту А. Веделя, не дивлячись на трагічну долю його творчості, яка довгий час була під заборонаю, все-таки отримали відродження та продовжили своє життя у богослужбовій і концертній практиці. Дослідники вказують на прояви впливу творчості А. Веделя у творах М. Вериківського і О. Кошиця [2, с. 580–583], втілення традицій барокового концерту А. Веделя у концерті І. Карабиця [1, с. 73–76],

відмічають діалоги духовної творчості Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова, С. Острової, І. Тилика зі спадщиною А. Веделя [2, с. 584–599].

Хорова спадщина А. Веделя є джерелом для творчого натхнення сучасних композиторів, які переосмислюючи його композиторські надбання, створюють власні твори присвячені композитору (Ю. Іщенко – Симфонічна поема «Дар Веделю», В. Сильвестров – Диптих для мішаного хору «Присвята А. Веделю», С. Острова «Хоровий концерт пам'яті А. Веделя») [2, с. 562, с. 592–593]. На окрему увагу заслуговують композиторські редакції Л. Дичко концертів А. Веделя «Тебе Бога хвалим» та «Помолихся Лицу Твоєму» [2, с. 572–573].

Отже, духовні концерти А. Веделя по-новому розкрили лірико-драматичну лінію хорових концертів XVIII ст., втілили у глибокій емоційно-душевній музиці відвічні духовні ідеали. Хорова спадщина А. Веделя продовжує своє творче життя, викликаючи активну наукову зацікавленість, композиторський інтерес та виконавську активність.

Список використаних джерел:

1. Гавриленко В. В. Проекції українського бароко в хоровому концерті Івана Карабиця «Сад Божественних пісень». *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського : зб. ст. за матеріалами Всеукраїнської наук.-практ. конф. 25–26 лютого 2016*. Глухів : ПВП «Видавничий будинок «Еллада», 2017. С.73-76
2. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
3. Корній Л. Історія української музики. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. Ч. 2. 387 с.
4. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 18 с.
5. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
6. Тилик І. В. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького та духовного життя України другої половини XVIII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2013. 16 с.

Скобельська Христина

Флейчук Христина

ЛІТУРГІЙНИЙ ГИМН «ЄДИНОРОДНИЙ СИНУ»

У ТВОРЧІЙ ВІЗІЇ О. КОЗАРЕНКА

Серед найяскравіших українських музикантів сучасності особливою харизмою вирізняється творча постать композитора, піаніста, музикознавця, сьогодні, на превеликий жаль, світлої пам'яті, – Олександра Козаренка (1963 – 1923). Митець з глибоким і драматичним нутром, тонкий і щирий за духом інтелігент, у надбанні якого, без жодного перебільшення, відчувається особливий доторк Божого «помазаництва», залишив у скрабниці музичної культури внесок, справжня вартість якого, на наше глибоке переконання, з плином часу лише зростатиме.

Неабиякий творчий слід композитора помітний в царині духовної музики. Будучи першопроходьцем її відродження після примусового забуття в роки радянського тоталітарного режиму, своїм «Ірмологіоном» для струнних (1988 р.), в основі якого давня українська монодія, – О. Козаренко відкрив нову яскраву сторінку у хронології стрімкого розвитку питомих для нашої традиції літургійних і паралітургійних жанрів.

Незважаючи на те, що уся церковна музика митця виявляє композитора як глибоко віруючу людину, він не боїться з нею експериментувати, відкриваючи нові сфери у молитовному діалозі людини з Богом. Одним з найяскравіших прикладів сказаного є створена ним у 2004 році «Українська каллофонічна літургія» для солістів, хору, органу та симфонічного оркестру, яка вперше в українській музиці презентує центральне богослужіння візантійського обряду з використанням оркестру. Нетрадиційною і водночас символічною є сама назва цього грандіозного циклу. Слово «кафолічна», «католицька» у первісному розумінні, яке сформувалося до розділу церков, означало «вселенська» [1]. Тому в такому, на перший погляд, відступі від східної традиції (йдеться насамперед про використання оркестру),

проглядається глибша, можливо, підсвідомо пророча апеляція О. Козаренка до Христового заклику «щоб усі були одно»³ [2, с. 134].

Одним з найпроникливіших номерів згаданої композиції є літургійний гімн «Єдинородний Сину», який поряд із частиною акапельної Літургії автора на цей же текст, власне й став основним предметом нашого наукового і виконавського зацікавлення.

Духовна творчість О. Козаренка досліджувалася багатьма музикознавцями, серед яких слід виокремити Л. Кияновську, О. Коменду, С. Павлишин, Ю. Чекана, І. Нискогуз, О. Мануляка, Л. Мельник, Ю. Ясіновського, Н. Швець-Савицьку, Г. Карась і багатьох інших.

Метою даної статті є з'ясування особливостей індивідуального трактування гімну «Єдинородний сину» О. Козаренком у контексті його значення в церковному обряді.

Літургійний гімн «Єдинородний сину» входить до складу другої частини Служби Божої, яка називається Літургією оглашених та співається по другому антифоні. Існує багато тверджень стосовно того, хто є автором цього гімну, але найбільш достовірним вважають цісаря Юстиніана (527-565), життя якого припадає на роки існування єресей несторіанізму (заперечував єдність у Христі людської і Божої подобі) та монофізитства (проголошує догму про єдину божественну природу Христа, а не боголюдську) [4, с. 235]. Власне, на противагу цим єресям аналізований гімн є уособленням глибоких християнських правд про Христа: згадує про Його Божественне походження, вочленення, смерть і воскресіння, вказує на те, що Христос є «один зі святої Тройці», якому належить така ж честь і слава, як Отцеві і Святому Духові. Закінченням настільки змістовного та насиченого гімну стає прохання, тихе, але сповнене віри: «спаси нас».

О. Козаренко є автором двох Літургій. Перша з них написана спільно з композитором В. Камінським (друга половина циклу) у 1999-2000 рр. і носить назву Різдвяна. Згідно автографу на рукописі, О. Козаренко завершив

³ Євангеліє від Йоана 17:21.

написання своїх номерів «Літургії Слова» у м. Коломия 17 серпня 1999 року. У 2015 році відбулося концертне виконання повної Літургії, яку композитор доопрацював уже як цілісний авторський твір.

В цій Літургії О. Козаренко трактує гімн «Єдинородний Сину» далеко не просто як виголошення догми, а як молитву з глибинним духовним наповненням, komponуючи яскраво виражену, чуттєву мелодію, яку доповнює елегійним фоном з романсовими підголосками. Протягом усього твору відчувається багатшарова палітра задуму: уже перший такт гімну через використання зменшених акордів відразу дає зрозуміти усю важкість і трагічне переживання земної історії Христа; чітко виражена теситурна кульмінація на словах про розп'яття з подальшим просвітленням і абсолютно ліричною мелодикою, що поліфонічно опускається ланками низхідної секвенції на, здавалось би величально-гімнічних словах «Ти один з Святої Тройці, рівнославимий з Отцем і Святим Духом»; абсолютний катарсис в останньому такті, фа-мажорний акорд якого дає світлу надію на мир і спасіння, що є стрижневим проханням даної молитви.

Дуже цікаво, що інтонації мелодії у 14-19 тт. партитури, а також її гармонізація надзвичайно близькі до популярної в Галичині колядки «Нова радість стала» у її мінорному варіанті: так на словах «над вертепом зірка ясна світлом засіяла», як і в літургійному піснеспіві О. Козаренка «Єдинородний Сину» використана низхідна секвенція, проте композитор закінчує гімн піккардійською терцією [4]. Ми можемо лише здогадуватися наскільки свідомим було звернення О. Козаренка до інтонацій колядки, а якщо свідомо, то чи лише через загальний титул даної Літургії як «Різдвяної», а чи як відображення одного з богословських тлумачень тексту гімну «Єдинородний Сину» як такого, що висвітлює події втілення – земного Різдва Ісуса Христа. Та мабуть, в такому багатстві смислів власне і проявляється геній митця, який дає інтерпретаторам можливості їх відчитування.

Ще один гімн «Єдинородний Сину» (Andante doloroso, №7) О. Козаренка ми зустрічаємо в «Українській каліфонічній літургії», в якій цей номер подається зовсім в новому трактуванні. З перших же тактів можна відчуті симфонічність мислення композитора, адже гімн зображено як оперну арію *lamento* з доволі широкою та помпезною кульмінацією. Мелодія побудована на декламаційній основі, сповнена драматизму та болю. Закінчення гімну композитор підкреслює ремаркою «*dolce*», даючи неначе прощальні сольні низхідні ходи спочатку флейті, опісля кларнету і закінчує гімн фаготове «соло смутку» на фоні висхідних пасажів арфи та світлих вкраплень дзвіночків.

Унікальність втілення архаїчної семантики гімну «Єдинородний Сину» в творчій візії О. Козаренка є доволі незвичною, проте, на наш погляд, глибоко-духовною. Композитор привідкриває двері в новий спосіб трактування канонічного слова, використовуючи емоційно-особистісне начало як шлях до духовного самозаглиблення, а відтак наближення до Всевишнього.

В одній з приватних бесід із авторкою статті, Олександр Володимирович сказав: *«Моя справа написати твір, а далі твір стає власністю виконавців – вони його творять»*. Коротко проаналізовані нами літургійні піснеспіви О. Козаренка на текст гімну «Єдинородний Сину» є благодатним матеріалом, що дають інтерпретаторам широкі перспективи співтворення і духовного катарсису.

Список використаних джерел:

1. Климівський Б. Католицький – католик – католицизм. *Патріярхат*. [URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/katolytskyj-katolyk-katolytsyzm/> 11.11.2023]
2. Святе писмо Старого та Нового Завіту. Переклад тексту о. Іван Хоменко. Видавництво отців василіян «Місіонер», 2008. 350 с.
3. Соловій, Мелетій М., о.. Божественна літургія: Історія-розвиток-пояснення. Львів: Свічадо, 1999. С. 234-237.
4. Козаренко О. Твір «Різдвяна Божественна Літургія». *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. [URL: <http://knpu.gov.ua/content/%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%80%C2%AB%D1%80%D1%96%D0%B7%D0%B4%D0%B2%D1%8F%D0%BD%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D1%96%D1%8F%C2%BB> 11.11.2023]

ПОЕТИКА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Г. ГАВРИЛЕЦЬ

Хорові твори є пріоритетним напрямом в мистецькій діяльності Ганни Гаврилець і розвиваються у трьох напрямках: *світські та духовні твори на вірші українських поетів; духовні твори на канонічні тексти; твори, натхненні українським музичним фольклором.* Еволюція творчості композиторки відбувається поступово від одиничного твору, до створення магістрального хорового напрямку. Починаючи роботу з хоровими творами, мисткиня звертається до пейзажної лірики. Пізніше з'являються твори любовної, патріотичної та духовної тематики, яка у другому творчому періоді композиторки стає провідною [2].

Першим зверненням Г. Гаврилець до хорової музики є світські та духовні твори на вірші українських поетів. Цей напрям не є провідним, твори з'являються зі значними часовими перервами, але охоплюють весь спадок мисткині. Композиторка обирає вірші Т. Шевченка, О. Олеся, В. Симоненка, Ф. Млинченка, С. Майданської. Вибір Г. Гаврилець свідчить про її спирання на взірці різних історичних періодів. Так, композиторка звертається до творчості Т. Шевченка як представника Національного культурного відродження XIX ст., О. Олеся як митця першої хвилі Новітнього Відродження (1900-1920 рр.), В. Симоненка як поета-шістдесятника, Ф. Млинченка та С. Майданської як сучасників Г. Гаврилець.

У творі «Три хори на вірші Олександра Олеся» (1983), як першій хоровій спробі, Г. Гаврилець звертається до пейзажної лірики та обирає вірші з поетичного циклу поета «Щороку». В цьому творі втілюється ренесансна за змістом концепція «Пори року», основою якої є коло подій, що змінюються як у природі, так і в житті людини. В музиці на основі вербального тексту поєднується статика та динаміка, що притаманні життєвому циклу.

Хоровий твір «Мій Боже любий, заступись» пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка було створено в 1992 році. Це гаряча молитва про спасіння та заступництво. Після восьмирічної перерви Г. Гаврилець

відкриває духовну лінію хорової творчості. Вибір вербального тексту пов'язаний з відродженням віри в Бога, яке відбулося у свідомості людей після розпаду радянського режиму. Присвята твору М. Березовському свідчить про тяжіння композиторки до національної вірцевості та відродження хорових традицій минулого.

Хор «Lamento» (1993) на вірші О. Олеся присвячений жертвам голодомору 1932-1933 рр. і представляє меморіальний жанр у хоровій творчості Г. Гаврилець. Твір сповнений скорботою, це плач про штучно заморених голодом українців, про трагічну долю Батьківщини.

Хорова мініатюра любовної тематики «Ти до мене прийшла» на слова В. Симоненка (1998) належить до жанру хорової п'єси з тричастинною репризною будовою. Світлий характер музики, що втілюється за рахунок використання сучасної джазової гармонії, протиставляється трагізму нерозділеного кохання, відображеного у вербальному тексті.

Твір «Все упованіє моє...» на вірші Т. Шевченка з поеми «Марія» композиторка створює в 2006 році. В обраних віршах висвітлюється страдницьке життя жінки. Основою поеми Кобзаря є десятий ікос з акафісту Пресвятій Богородиці, покровительки запорізьких козаків. У музиці хору втілюється характер гімнічної козацької молитви.

До *другого напрямку* хорової творчості Г. Гаврилець, належать духовні композиції на канонічні тексти православної та католицької традиції. Вони призначені для концертного виконання і складають більшість серед духовного доробку композиторки. Хорові псалми на тексти з Псалтирі створені як окремі твори концертного характеру. В трактуванні мисткині вони не є циклом, але між ними існують змістовні зв'язки, які свідчать про наявність умовного циклу. Г. Гаврилець використовує молитовні та пророчі типи псалмів. Чотири з них є одночастинними творами, п'ятий – Великодній концерт «Нехай воскресне Бог» – тричастинний хоровий концерт, що є кульмінацією та фіналом умовного циклу хорових псалмів композиторки.

Хорові твори «Херувимська», «Тебе поєм», «Богородице Діво, Радуйся», «Достойно є», «Отче наш» є окремими частинами Літургії. Г. Гаврилець не береться за створення повної Літургії і обирає ті частини, які мають значення змістовної вершини в літургічному циклі.

Хорова спадщина Г. Гаврилець містить зразки духовних католицьких жанрів: «Stabat Mater», «Kyrie eleison», «Miserere». Звернення до цих жанрів свідчить про пріоритетність духовно-образної сфери творчості композиторки. На відміну від православних хорових творів, духовні композиції католицької традиції написані в крупній формі, що не є циклічною. В цих творах мисткиня поєднує традиції минулого та здобутки сучасного музичного мистецтва з індивідуальною композиторською інтерпретацією.

Третій напрям репрезентує твори написані на основі українського музичного фольклору і є найпліднішим у спадщині композиторки: численна кількість обробок обрядових народних пісень, хоровий твір «Жалі, мої, жалі», фольк-концерт «Кроковеє колесо», хорові картини «Пісні волі», ораторія «Барбівська коляда» та музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо».

Особливістю фольклорного напрямку хорової творчості Г. Гаврилець є те, що твори крупної форми оточуються мініатюрами. Першим твором цього напрямку є музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997), а останній – ораторія «Барбівська коляда» (2010). Звертаючись до фольклорних першоджерел, Г. Гаврилець використовує повне коло календарно-обрядових пісень, ліричні та побутові пісні. Більшість з них представлено у музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо». Композиторка втілює в творі унікальну ідею охопити всі віхи історії України – від створенні світу до сучасності. В третьому напрямку хорової творчості Г. Гаврилець найпоширенішою є Різдвяна тема, кульмінацією якої стала ораторія «Барбівська коляда».

Образ Богородиці в хоровій творчості Г. Гаврилець є наскрізним і втілюється в кожному з напрямів. Так у першому, образ Богородиці репрезентований у творі «Все упованіє моє...» на вірші Т. Шевченка; в другому – висвітлюється в хорових молитвах «Богородице Діво, радуйся», «Достойно є», «Тропар до Пресвятої Богородиці» та «Stabat Mater»; в третьому напрямі – втілюється в обробках колядок, щедрівок, кантів.

Хорова спадщина Г. Гаврилець охоплює майже всі жанри хорової музики. Світський напрям, репрезентований на початку творчого шляху композиторки, поступово змінюється на духовний. А умовно фольклорний напрям є найбільшим за кількістю творів і пов'язаний з відродженням національної музичної культури України.

Список використаних джерел:

1. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості : дис. д-ра філософії : 025 / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 325 с.
2. Сухомлінова Т. П. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 36 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012, с. 338–348.

Дмитро Ткачов

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ У КАНТАТІ «ДЖЕРЕЛО ВОГНЮ» ЯНА СІБЕЛІУСА

Творчість Яна Сібеліуса є найбільш вагомим явищем скандинавської музичної культури. У Фінляндії, на Батьківщині композитора, постать митця є уособленням національного героя, оскільки провідна тема його творів – патріотична. Зазвичай ідея національної боротьби у композиціях Я. Сібеліуса втілюється досить завуальовано, через певні образи та символи, що є властивим творчості композиторів-романтиків. Незважаючи на те, що більшої популярності у світовому культурному просторі набули симфонічні твори Я. Сібеліуса, вокально-хорова спадщина митця заслуговує на не меншу увагу.

Кантата «Джерело вогню» («Tulen synty»), написана 1902 року, є одним із найбільш характерних творів патріотичного спрямування та досить яскраво розкриває тему національно-визвольної боротьби. Літературним першоджерелом кантати є 47-ма руна фінського епосу «Калевала», у якій йдеться про занурення містичної країни Калевала у повну та безнадійну темряву, через те, що сили зла вкрали з домівок вогонь. Проведення історичних паралелей дозволяє зробити висновок, що у кантаті змальовується боротьба фінського народу проти руйнівного панування російської імперії, пошук світла серед всепоглинаючої темряви.

Вибір виконавського складу кантати «Джерело вогню» – соло баритон та чоловічий хор, обумовлений втіленням патріотичної ідеї. Важливо зауважити, що використання саме чоловічих тембрів надає кантаті більшої суворості, мужності. Співставлення сольного і хорового епізоду уособлюють боротьбу кожного громадянина за волю всього народу, тобто від індивідуальних страждань – до спільної перемоги. Відповідає цьому задуму і характер звучання кожного розділу – сольний забарвлений невимовною тугою, безнадією, відчаєм, а у хоровому яскраво відчувається сила, енергія, жага боротьби за свободу. Слід зауважити, що хоровий розділ можна розподілити на окремі епізоди, які різняться за темпом, тональним орієнтиром, настроєм – кожен наступний є більш піднесеним, впевненим та просвітленим за попередній. Таким чином, драматургія кантати розвивається мов би «від темряви – до світла». Підсумком стає останній хоровий епізод – урочиста кода, що звучить подібно гімну, затверджуючи перемогу світла, добра, волі.

Музична мова кантати демонструє міцну опору на народну пісенність, що підкреслює тему боротьби за незалежність, уособлюючи фольклорні джерела як символ національної свідомості. Оповідальний характер оркестрового вступу та сольного розділу із плавним, поступовим розгортанням мелодики та наскрізним розвитком тематизму наближується до звучання народних фінських балад. Важливим для зображення патріотичних

образів є використання «запитальних» інтонацій, які обумовлені літературним текстом: «Чому сонце пішло назавжди? Чому місяць позбавив свого світла?» та підкреслюють страждання національного героя, що знаходиться у пошуках справедливості. Наслідують фольклорні традиції й хорова фактура, у якій превалюють октавні унісони або дублювання в дециму, властиві фінській пісенній традиції. Тематизм хорового розділу також має національно-танцювальне походження, що сприймається як голос усього фінського народу, що об'єднався у боротьбі за визволення. Примітною деталлю тут є обігравання квітнаної інтонації як по горизонталі, так і по вертикалі, використання ладів народної музики.

У оркестровій партії найбільш явно вже у першому розділі, на тлі загальної туги, проявляється тема заклику до боротьби, втілена у висхідних квартових інтонаціях у поєднанні з пунктирним ритмом. Ця тема лунає у виконанні гобою соло, як джерело надії на порятунок від загарбництва. Фоном для проведення теми стає розмірений поступовий рух чвертями у партії низьких струнних, що нагадує образ траурної ходи та посилює відчуття драматизму. Раптовий бурхливий потік, викладений хвилеподібним хроматичним рухом у струнній групі, відіграє роль переходу від драматичного сольного розділу до героїчного хорового. Надалі, протягом усього хорового розділу, оркестрова тканина значно підсилює епічність звучання, вдаючись подекуди до прийому звукопису – гомін натовпу народних повстанців (тремоло tutti на початку хорового розділу), імітація тріумфального маршу у заключному епізоді.

Неординарною є гармонічна мова кантати. Відмітною рисою її стають відсутність яскраво виражених тональних орієнтирів, опора на модальність. З одного боку, це повною мірою відображає самотність композиторського стилю самого Я. Сібеліуса, якому притаманно домінування складних співзвуч, акордів нетерцієвих сполук, відмова від класичних гармоній. З іншого боку відсутність тональних центрів підкреслює національно-визвольну ідею, втілюючи образ пригніченого народу, символізує втрату

будь-якої опори, допомоги у боротьбі проти окупаційної влади. Лише у середньому розділі хорової частини, де вперше з'являється виражений тональний центр – просвітлений e-moll, який далі переходить у однойменний мажор. Чітке визначення тональності має й кода – вона викладена у Es-dur, що характеризують як тональність величі, могутності.

Отже, кантата «Джерело вогню» є найбільш вагомим громадянським твором Я. Сібеліуса, оскільки втілює ідею національно-визвольної боротьби фінського народу проти панування російської імперії. Драматургія кантати опосередковано наслідує бетховенську симфонічну концепцію («від мороку до світла»). Здійсненню цієї концепції та втіленню патріотичних образів композитор підпорядковує усі засоби музичної виразності. Музична мова твору гармонічно поєднує у собі як самобутність композиторського стилю Я. Сібеліуса, так і наслідування народно-пісенним традиціям, яке набуває значення символу пробудження національною свідомості, жаги до боротьби.

Катерина Токало

УКРАЇНСЬКІ БАРОКОВІ ПАРТЕСИ: ЗАБУТІ КОМПОЗИТОРИ

Партеси - музичне надбання українського народу, яке сягає в давнину понад 300 років, унікальний вид в парадигмі європейського бароко, адже створені кирилицею на відміну від усіх решти зразків які написані на латинські тексти, із спільною технікою та концепцією музичного викладу. Ця тема малодосліджувана, маловідома в музичному середовищі і звичайно, практично невідома для широкого загалу. Багато нотних зразків загублено, вивезено за межі України, в тому числі росію.

Історико-культурна спадщина, втілюючи цінності різних поколінь українців, відтворює багатовікову історію розвитку нашого суспільства та надає кожній особистості стале відчуття приналежності до національної спільноти. Ці аспекти в рази актуалізувалися від початку повномасштабного вторгнення в Україну російської федерації.

Війна кардинально змінила життя і побут українського народу. Виклики, перед якими постало українське суспільство, змінили наші життєві пріоритети, цінності та уявлення про світ. Водночас, війна суттєво вплинула на діяльність митців, сферу культури та креативних індустрій, всі ресурси спрямовані на порятунок життя, волонтерство, допомогу армії. А нація без культури не може існувати. Тому є велика потреба відновлення культурно-мистецької діяльності. Необхідно створювати оновлені культурні сенси та практики, спрямовані на єднання та взаєморозуміння українського соціуму, утвердження громадянської позиції та підйом патріотичного духу.

Мене, як художнього керівника та диригента камерного хору Кредо (м. Луцьк), дуже цікавить стиль музичного бароко. З початком повномасштабної війни кожен громадянин переосмислив своє відношення до національного надбання. Тому я стала цікавитися здобутками українців цієї епохи. Виявила для себе більше, аніж очікувала. Про епоху бароко дуже мало інформації і лише кілька музикознавців в Україні вивчають цей пласт музики.

Партесні концерти дуже складні для виконання, багатоголосні і віртуозні, тому їх виконують одиниці професійних хорових колективів.

Слухання їх викликає в мене неймовірні емоції, це ціла галактика музичної виразності, ця музика змінює настрій, впливає на свідомість, у ній закладений високий рівень інтелекту та освідченості наших предків. Коли починаю працювати над партитурами партесів твориться магія, голоси звучать по-іншому, ця музика дивним чином змінює мене і все, що навколо. Також мені як диригенту-хормейстеру, цікаво розібрати складні партії, досконало вивчити їх з хором і скласти все в загальне полотно художнього виконання.

Дослідження партесної музики розпочалися у 1960-х роках з ініціативи Онисії Яківни Шреєр-Ткаченко. А перші наукові праці з української партесної музики належать учениці О.Я. Шреєр-Ткаченко – Н.О. Герасимовій-Персидській. Продовжують цю справу учні

Н.О. Герасимової-Персидської: Іван Кузьмінський, Євгенія Ігнатенко, Богдан Дем'яненко. Індивідуальним дослідницьким шляхом працює науковиця Ольга Шуміліна, яка веде дослідження партесної музики з 1995 року по даний час, є визнаним фахівцем у галузі української музики доби бароко (професорка, докторка мистецтвознавства). Має більш ніж 25-річний досвід роботи у музично-рукописних архівах України та інших країнах.

На даний час, завдячуючи музикознавиці Ользі Шуміліній, є багато нововіднайдених, реконструйованих зразків українських барокових партесів, тому мене, як диригента-хормейстера, це пріоритетно зацікавило та наштовхнуло на ідею створення грантової заявки та реалізації культурного проєкту.

3 листопада 2023 року відбулася презентація культурного проєкту «Українські барокові партеси: забуті композитори», грантової програми Відновлення культурно-мистецької діяльності, ЛОТ.2 Стипендія (Українського Культурного Фонду) в кіно-концертному залі РЦ Промінь, м. Луцьк (<https://youtu.be/1XMJbhrHtF0?si=eBhLQoEbUwYtOfT->).

Метою проєкту є відкриття давніх українських композиторів та відтворення партесів - унікального явища європейського музичного бароко. Тлумачення для широкого загалу значення слова – партес. Відновлення мистецької спроможності стипендіата, підвищення виконавського рівня хорового колективу.

Збереження давньої української музичної спадщини – партеси, як цінності та національної пам'яті українського народу, шляхом проведення культурно-просвітницьких наукових заходів та оцифрування і популяризації нематеріальної культурної спадщини, для збільшення кількості споживачів культурного продукту, - надалі сприятиме утвердженню української ідентичності, формуванню спільних цінностей суспільства.

Змінити усталені стереотипи про хор засобом просування хорового мистецтва на рівень популярного і доступного широкому колу населення, через вдосконалення професійного виконавського рівня хормейстера

К. Токало та камерного хору «CREDO», способом пропаганди та поширення культури хорового співу, що сприятиме розвитку вокально-хорового мистецтва краю та України, для задоволення духовних та естетичних потреб громадян.

Результатами грантового проекту стали інноваційні культурні продукти:

1. Музичний кліп: партесний концерт «Дух Твой Благий», Симеона Пекалицького <https://youtu.be/mG5loSQM1Yc?si=-jVOo7ZcjrUH0nam>

2. Музичний кліп: партесний концерт №11 «Ізбавлення посла Господь», Івана Домарацького
https://youtu.be/8_sNAaKN6wA?si=NdGCQM_fika04AM0

Відео подкасти «Українські барокові партеси: забуті композитори» в 3х серіях:

- Витоки https://youtu.be/s2jFTrvJa3M?si=H_QgLEOFUYehxVcL

- Персоналії <https://youtu.be/4UrZWmZ9Jtw?si=VEyvUJW5vseIoV2g>

- Партесний спів в Луцькому Хрестовоздвиженському Братстві
<https://youtu.be/IsZbxmRaWFA?si=fsdJGax4wqRle2ty>

Для подальшої роботи реалізація даного проекту стане фундаментом розвитку мене як спеціаліста, хору та хорового мистецтва нашого регіону.

Сприятиме розвитку та популяризації українського музичного бароко та відродження забутих українських композиторів.

Створена концертна програма та майбутнє її поповнення - українські партеси, що дасть можливість зробити серію концертів, гастрольне турне, представляти нашу давню музику за кордоном.

Реалізований проєкт може стати майданчиком для створення регіонального і всеукраїнського хорового конкурсу партесів, і в такий спосіб популяризація цього стилю в Україні.

В теперішньому стані, в умовах війни, потрібно відроджувати національну музичну давню спадщину. Переосмислювати культурну роль України в світі! Оживляти українську забуту музику, і ставити в пріоритет

виконання зразків хорових творів українських композиторів. Це наш обов'язок!

СЛАВА УКРАЇНІ!

Ірина Федорова

ВТІЛЕННЯ СТИЛЮ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ НА ПРИКЛАДІ РЕКВІЄМУ В. А. МОЦАРТА

У XVIII ст. ідеї просвітництва набувають розквіту. Мистецтво, зокрема музика, спрямовується на розуміння внутрішнього світу людини. Відтепер виникає необхідність ставлення до реквієму як до художнього твору, що зумовило вихід його за межі церкви. Requiem В. А. Моцарта з'являється в липні 1800 року і стає історично першим взірцем концертного реквієму, він формує основи подальшого розвитку цього жанру. У своєму останньому творі В.А. Моцарт переймає засади літургійної моделі жанру та розширює його зміст музичними засобами виразності. На сьогодні Requiem не тільки залишається у програмах провідних хорів світу, але й широко використовується у підготовці майбутніх диригентів [2].

Музична мова Requiem значно виходить за межі стриманості, об'єктивності суто церковної музики. У чергуванні номерів рельєфно простежується єдина драматургічна лінія: вступ і експозиція, кульмінаційна зона, перехід до контрастної образної сфери та фінал. Основною тональністю композитор обирає d-moll, яка у його творчості постає як трагічна, рокова. У зв'язку з зазначеною семантикою саме у цій тональності написані ключові з точки зору драматургії номери: «Requiem aeternam», «Dies irae», «Lacrimosa» та «Cum sanctis tuis».

Привертає увагу вибір композитором оркестрового складу твору—традиційна струнно-смичкова група, у групі дерев'яно-духових відсутні флейти та гобої, натомість них введені басетгорни; у групі мідних духових відсутні валторни, а є труби й тромбони; з ударної групи присутні литаври. Таким чином звучання оркестрової партії має темне, похмуре забарвлення, що значно підкреслює образну сферу траурної меси. Втілення цієї тембрової

особливості твору засобами фортепіано стає одним із провідних завдань виконавця.

У основі меси відносно небагато тематичних елементів, які відтворюються вже у «Requiem aeternam» та сприяють виникненню міцних інтонаційних зв'язків у всьому творі. Значення лейтінтонацій набувають оспівування тоніки вступними тонами та півтонові звороти, за якими закріпилась семантика скорботи, плачу.

«Requiem aeternam» складається з двох частин, співвідношення яких нагадує поліфонічні цикли Й. Баха. Музика номеру пронизана скорботно-трагічним настроєм. У його першій частині декілька разів рельєфно проводиться траурна тема – головна тема твору (оспівування тоніки вступними тонами і поступове сходження до терції). Спочатку ця тема лунає в оркестрі у виконанні басетгорнів та фаготів на тлі фактурно розрідженого акомпанементу струнних, а потім у хорі у вигляді стретти. Центральна частина «Kyrie eleison» є двотемною фугою. Обидві теми, що звучать одночасно, мають спорідненості з поліфонічним стилем Й. Баха та Г. Ф. Генделя та спираються на властиві бароковій добі інтонації. Яскравим прикладом є використання зм. 7 у першій темі, яка традиційно використовувалась для втілення трагічних образів.

Частина «Dies irae» змальовує картину всепоглинаючого жаху та має певні зв'язки з величністю стилю Г. Ф. Генделя. Тремоло струнно-смічкових, сигнальні інтонації труб і дріб литавр створюють відчуття грандіозної сили та підкреслюють образну сферу смертельного страху, паралізуючого жаху. Хорова партитура здебільшого представлена тут монолітною могутньою масою. Виділяється з моноліту лише партія сопрано, завдяки використанню широких стрибків, що звучать неначе вигуки відчаю. Після цього шаленого руху настає певний спокій. Звучить частина «Tuba mirum», яка розпочинається урочистим сигналом тромбону – сповіщенням про початок Божого суду. Інструментальну тему підхоплює соло басу, а потім по чергово її проводять тенор, альт і сопрано. Висхідна послідовність

голосів символізує шлях душі до Бога. Образна сфера започаткована у «*Tuba mirum*» продовжується і у двох наступних частинах – покайній хоровій молитві «*Rex tremendae*» та світлому проникливому квартеті солістів «*Recordare*». Сповнений містичних очікувань «*Confutatis*» за силою свого драматизму має деяку спорідненість з «*Dies irae*». Ця частина втілює муки приречених на вічний неспокій. Більшої моторошності звучанню надає оркестрова партія, яка нагадує бурхливий потік нескінчених страждань грішної душі. На тлі оркестру лунають похмурі репліки басів та тенорів, що проводяться канонічно. Протиставляються їм сповнені молитовності фрази жіночої групи «*Voca me*» – «призови мене». Унікальним для доби віденських класиків гармонічним новаторством є завершення даної частини, де В. А. Моцарт використовує низку хроматичних модуляцій. Цей прийом покликаний створити відчуття занурення у безодню. Всесвітньо відома «*Lacrimosa*» є ліричним центром реквієму. Це прояв чистої, піднесеної скорботи, щирі благодатні сльози, які контрастно змінюють атмосферу жаху й гніву попередніх частин. Двотактовий вступ, побудований на інтонаціях зітхання, виконується струнною групою без використання басових інструментів, завдяки чому звучання стає більш трепетним, позбавленим земної оболонки. Саме у цій частині втілюється відхід душі, очищеної й покайної до Царства Небесного. Надалі, протягом розгортання даної частини, цей мотив продовжуватиме свій розвиток як у оркестрі, так і в хорових партіях. Після вступу у хорі та мідних духових з'являється чуттєво-проста тема, яка відображає філософське ставлення епохи класицизму до смерті, до її святості та неминучості. Зі злагодженої акордової фактури хорових партій виділяється верхній голос – найбільш пісенний, мелодично розвинений. Музичний матеріал теми «*Lacrimosa*», єдиний у всьому реквіємі, не знаходить інтонаційної спорідненості в жодній з інших частин. Наступні частини Реквієму завершують «драму» та здійснюють остаточний перехід до іншої образної сфери. У «*Domine Jesu*» відбувається діалог між темою каяття та певного тріумфування. Хорова fuga, яка завершує частину, затверджує

панування світлої радості. Перший розділ «Hostias» звучить дуже спокійно, як світла прониклива розмова з Богом, а другий повторює фугу з попередньої частини. «Sanctus» та «Osanna» демонструють урочистий, стримано-тріумфуючий характер. Фінал Реквієму побудовано на матеріалі перших номерів зі зміненним вербальним текстом.

Таким чином, стилістика Requiem В. А. Моцарта вимагає від виконавців перш за все точності відтворення нотного тексту автора через культуру інтонування, надзвичайного слухового контролю з метою відтворення усіх нюансів фактури, артикуляції, тембрової палітри (як при виконанні вокально-хорових партій, так і оркестрових). Яскраве, переконливе втілення цих особливостей у поєднанні зі стриманістю та лаконічністю, властивій музиці класицизму, визначає якість виконавської інтерпретації твору.

Список використаних джерел:

1. Вербицька-Шокот І. *Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть*. Дис. ...канд. мистецтвознавства Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського. 2007.
2. Лісніченко І. *Реквієм Д. Форреста: рівні композиторської та виконавської інтерпретації* (Master's thesis). 2021
3. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал–К, (1), 2008. С. 106-114.
4. Ніколаєвська, Ю. В. *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть*: монографія. Факт. 2020.

Марія Черторижська

ДУХОВНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ХОРОВИХ ТВОРІВ В. СТЕПУРКА

Характерною прикметою творчості сучасних композиторів є незгасаючий інтерес до духовної тематики, яка охоплює традиції риторики, гомілетики, герменевтики, релігійної комунікації. На сьогодні існує потреба у розробці таких методів і підходів, які б сприяли поглибленому розумінню специфіки релігійної музичної мови та творів духовної тематики загалом. Одним з наукових підходів на цьому шляху може стати духовно-семантичний, спрямований на аналіз музики як знакової системи,

запропонований О. Александровою [1]. Даний метод дозволяє повніше охарактеризувати світогляд композиторів в контексті їх стилю й виявити духовну семантику музичної мови, а також функції поетичного слова (за його наявності) як підґрунтя релігійних символів і смислів у вокально-хоровій творчості.

В. Степурко – без перебільшення, непересічна і багатовимірна постать у часопросторі української музичної культури сьогодення. Його діяльність цілком підходить під визначення *феномену універсальної творчої особистості*, розглянутого О. Комендою в аспекті *діяльнісного універсалізму*. Це проявляється в життєтворчості В. Степурка через «... жанрово-стильову багатогранність творчості <...>, глибину <...> художніх узагальнень, смислову всеохопність художніх концепцій, присвячених вічним питанням, <...> винятково високу міру творчого обдарування» [6, с. 18].

Композитор реалізував себе у широкому колі жанрів, проте щиро любов і величезну популярність серед слухачів, виконавців, музикознавців, здобула хорова творчість композитора, де він розкрився найбільш продуктивно. Саме у його духовній музиці прослідковується поєднання автентичного і традиційного з новаційним, бо він є творцем «... особливих сакральних творів, стилістика яких орієнтована на етнокультуру, на національне українське коріння мистецтва» [2, с. 151]. Завдяки хормейстерській практиці, викладацькій та композиторській діяльності, В. Степурко досконало володіє хоровим письмом, є майстром живого відчуття хорового звучання та надзвичайно чуйним до виконання своїх творів.

Особливе місце в творчості композитора посідає цикл «Монологи віків. Псалмодія для мішаного хору і солюючих інструментів» у 14-ти частинах [7]. На прикладі даного твору християнська семантика простежується, починаючи з назви композиції – *псалмодія*; відображена у вербальній першооснові – *канонічний текст*, взятий з Псалтиря; продемонстрована у

тембровому виборі; закарбована в числовій символіці; втілена у драматургії твору.

Псалмодія «Монологи віків» має композиційно-драматургічні особливості, що простежуються на макро- та мікрорівнях. Підпорядкування кожної частини твору єдиному задуму віддзеркалює макросферу: цикл побудований як одна велика містка проповідь, що охоплює сюжет всієї історії людства – від закладин світу, Старого Завіту, через хресні муки та подвиг Ісуса Христа до майбутнього, прийдешніх поколінь. Мікросфера виявляється на рівні кожного твору як цілісної побудови, що розкриває конкретну християнську тему. Крім того, у циклі наявне унікальне драматургічне рішення, яке демонструє чітку кристалізацію концептів соборності та особистісної молитви.

Усі частини об'єднані тематично в невеликі, але завершені композиції по два твори (за спільним солюючим інструментом та логікою назв частин), де кожен перший твір в групі – відображає ідею соборного зібрання віруючих, спільної молитви від імені народу, а кожен другий – переключає до молитви особистої, внутрішніх переживань людини. Ці два концепти пов'язані і взаємодіють між собою – і соборність, і індивідуальна молитва спонукають до духовного зростання.

Характерною ознакою «Монологів» є наскрізний символізм. Більш виразно він прослідковується в тембрових рішеннях на рівні зіставлення частин та «... об'єднує тексти псалмів у музичну містерію про Трійцю, подвиг Христа, біль, який несе зречення, радощі у вірі» [5]. Використання вірменського музичного інструменту з тисячолітньою історією – дудука, асоціюється з Ноевим ковчегом і Араратськими горами. Флейта теж відносить до прадавнини, бо споконвіку супроводжувала людство у різноманітних художніх втіленнях. Труба як «небесний» інструмент, що багаторазово згаданий у Святому Письмі від створення світу до подій Апокаліпсису, є символом могутності і влади Господа Саваофа, а також влади земних царів. Бароківі традиції проростають у дуетах *solo* скрипки спільно з сопрано, і *solo* альту (інструменту) з тенором, занурюючи слухача у

події страстей і пасіонів. Приглушений голос віолончелі – найбільш вдале рішення для зображення печальних і трагедійних сторінок історії людства. Звучання саксофону репрезентує ритм сучасності.

Однією зі складових духовно-семантичного підходу є виявлення числової символіки. За формою – це 14-частинний цикл, де сама кількість частин є символічною і не випадковою для іудео-християнської релігії: «14» нагадує біблійні рядки про родовід Христа по 14 поколінь (Біблія, Мт. 1:17). Думка про вищенаведені покоління вбачається небезпідставною, особливо якщо відштовхуватись від назви і концепції даної псалмодії («Монологи віків»). Середня (центральна) частина № 7 «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (Пс. 21) присвячена Великому Подвигу Христа, Його стражданню та майбуттю, яке людство отримало через Його жертву. Боговтілення і є центральною точкою літочислення. Кількість *чотирнадцять* – це подвоєне *сім*, котре здавна вважалося священним числом (символіка повноти і довершеності). Ці ж 14 частин у циклі якраз-таки діляться на групи по дві, які об'єднані одним солюючим інструментом, що чергуються наступним чином. Квадрівіум непарних – це духові: I. дудук, III. флейта, V. труба, VII. саксофон. Тривіум парних – струнно-смічкові: II. скрипка, IV. альт, VI. віолончель. Тут знову можна вдаватись до символіки чисел: «Трійця» струнно-смічкових (три іпостасі Бога, три складові живого єства людини – дух, душа і тіло) й «ангельська» *четвірка* (чотири Євангелія, істоти з чотирма ликами біля престолу Божого, сторони світу, роги жертовника у Старому Завіті, вершники Об'явлення тощо).

Невід'ємною складовою духовно-семантичного підходу є визначення жанрової поетики. Досліджуваний цикл композитор іменує псалмодією, що в даному випадку реалізовано в різних утіленнях, відповідно до визначень цього поняття. Узагальнимо розрізнені тлумачення цього багатовимірного явища в музикознавчій науці. Псалмодія – це: спів псалмів у *вільній ритмічній мелоречитації*; збірник релігійно-моралістичного спрямування на основі псалмів; суттєва, центральна *частина* католицького богослужіння – Літургії Годин, що передбачає вільне розташування псалмів та їх

інтонування; *спів, що виконується під акомпанемент* струнного інструменту, зазвичай арфи; *форма молитви*; літературно-музичний *архетип*: псалмодія – не тільки комплекс прийомів, але, – акт, форма і практика побудови й реалізація певної тексто-звукової структури, що виконується згідно з загальними принципами, які існують, повторюються або час від часу змінюються від їх походження до наших днів [8].

Багатовікову національну хорову духовну музичну традицію В. Степурко продовжує у прийомах хорового письма, у поєднанні сольного звучання з ансамблевим (респонсорність), зіставляючи різні групи хору (антифонність), що є характерною рисою українського автентичного та біблійного способу співу, монодійності і псалмодіювання.

Отже, духовно-семантичний підхід до аналізу хорових творів сприяє осмисленню як глибинних смислів і символів музичної мови, так і *місії* сучасного митця – за участю мистецтва впливати на духовну свідомість суспільства. Авторське прочитання В. Степурком богослужбових, сакральних текстів розширює можливості композиторського тлумачення канонічних жанрів, їх філософсько-поетичного осягнення.

Список використаних джерел:

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
2. Бакумець А. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття : дис. ... док. філософії. Київ, 2021. 253 с.
3. Бардашевська Я. Визначальні мотиваційні чинники в семантичному зрізі концепцій хорової акапельної творчості Віктора Степурка: до проблеми світогляду митця. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 1. С. 145–151.
4. Василенко О. Авторський аналіз музики як тенденція творчості сучасних європейських композиторів (на прикладі Віктора Степурка). *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 55–62.
5. Д'ячкова О. «Світ ще не втрачено, якщо людина може освячувати хліб і воду»: За псалмодію «Монологи віків» композитора Віктора Степурка висунуто на здобуття Шевченківської премії. *День*. 2012. 20 жовтня. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/svit-shche-ne-vtracheno-yakshcho-lyudyna-mozhe-osvyachuvaty-khlib-i-vodu> (дата звернення: 20.10.2023).
6. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2020. 519 с.
7. Степурко В. Монологи віків. Псалмодія для хору та солюючих інструментів [Ноти]. Київ : Камерний хор «Київ», 2016. 68 с.
8. Nowak A. T. Psalmodya jako archetyp europejskiej kultury muzycznej. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*. Warszawa : Instytut Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk, 2009. T. 54, N. 3–4. S. 255–273.

СЕКЦІЯ 4

ДИРИГЕНТСЬКА ТА ВОКАЛЬНА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Оксана Васильєва

У Юйтянь

ОСОБЛИВОСТІ МОВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Сучасна вища освіта спрямована на формування професійної культури, ключовими елементами якої є вміння володіти мовою та навичками спілкування. Музична мова – це особливий вид комунікації, який відкриває широкий спектр можливостей для виразності та взаємодії. Вона дозволяє виражати емоції, почуття, думки та ідеї через мелодії, ритм та гармонію. Саме тому мовна компетентність вчителя музичного мистецтва має велике значення у їх вокальній підготовці. Взаємодія педагога та учня у процесі вокального навчання вимагає високого рівня мовної вправності, оскільки це впливає на якість комунікації, свідомість та ефективність освітнього процесу. Крім того, вокальна підготовка включає роботу над вимовою та вокальною технікою і безпосередньо пов'язана з мовною компетентністю майбутнього музичного педагога. Розгляд цієї проблеми може сприяти покращенню якості музичного освіти та розвитку вокальних здібностей здобувачів, і тому вона залишається актуальною для подальших досліджень та розвитку музичної педагогіки.

Узагальнення результатів наукових праць щодо означеної проблеми дозволяє виокремити наступні питання її дослідження. У роботах дослідників А. Дем'янюк, О. Демської-Кульчицької, М. Пентилук, К. Рудніцької, Л. Сидоренко та Н. Тільняк визначається сутність термінів «мовна компетентність» та «професійна мовна компетентність». Мовну

компетентність як інструмент професійного спілкування досліджували Л. Василевська-Скупа, Л. Дузь, Т. Кучай. Впливу мовлення на вокальне виконання присвячено роботи за авторством А. Попової, Л. Яньхуа, В. Ємельянової, В. Ковбасюка та В. Садовського. Аналіз взаємозв'язку мовної компетентності та якості музичної освіти провели Г. Падалка, І. Глазунова та Ч. Пенчен. Оцінка та розвиток мовної компетентності вчителів розкриті у дослідженнях В. Кожем'якіної, В. Боса, Л. Орехової та О. Кравченко-Дзондзі.

Аналіз наукової літератури стосовно особливості мовної компетентності вчителя музичного мистецтва у контексті вокальної підготовки, дозволяє виокремити аспекти, які необхідно розглянути для ґрунтовного дослідження означеної теми.

На думку науковців Н. Овчаренко, А. Михайлова, О. Потебні, А. Хуторської вокальне мистецтво представляє синтез слова і музики. У цьому сенсі співвідношення між словом і музикою грає вирішальну роль у розумінні змісту вокальних творів. Поетичний текст стає джерелом організації музичної мови та моделлю художнього образу вокального твору. Тільки усвідомлена праця над словом вокальної композиції дозволяє створити її переконливе художнє трактування. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає освітні компоненти, які б сприяли розвитку вміння інтерпретації творів вокальної музики. На наш погляд, такі нормативні дисципліни, як: «Аналіз музичних творів», «Музичне виконавство у мистецькій освіті», а також введення у предмет «Постановка голосу» художньо-педагогічного аналізу вокального репертуару, мають стати підґрунтям для розвитку здатності виразно передавати зміст пісень, романсів, арій.

Внаслідок аналізу праць щодо інтерпретації вокальної музики виокремлюють підхід, який розглядає слово як самостійну семантичну одиницю, а не лише як пасивний елемент музичного виконання.

В процесі вивчення вокальних творів вчитель музичного мистецтва повинен розуміти і використовувати музичну термінологію та музичні поняття. Володіння музично-теоретичним арсеналом мовної лексики, необхідної для пояснення та допомоги учням, необхідне для їх музичного розвитку та зацікавленості у вокальній музиці. Тому дисципліни, які забезпечують, вокальну підготовку вчителя музики мають містити спеціальні вокальні тезауруси. Так, під час вивчення курсу «Хорознавство» або «Шкільне хорознавство» студенти опановують такі вокальні терміни, як тип вокального дихання, дихальна опора, звукоутворення, резонатори, звуковедення, дикція, артикуляція, орфоепія, фонетика тощо.

Для точного відтворення художньо-поетичного змісту вокального твору учитель музичного мистецтва має опанувати знання з орфоепії, науки про сукупність правил літературної вимови та її звукових особливостей. Оволодіння вимовними нормами має стати основою для розвитку фонетичної та вимовної грамотності музичного педагога і врешті решт формуванню гарної дикції та артикуляції. Особливо важливо це для вокального навчання, де вимова та артикуляція мають велике значення.

Значення орфоепії, на погляд В. Антонюк, полягає в її здатності відображати ментальність нації, а також у розкритті зв'язків з корінням вокального мистецтва, таких як: фольклор, національна література, мистецтво та спів. Це підкреслює значення знання норм вимови та вміння правильно їх використовувати як важливого елементу загальної культури та освіченості особистості. Нормативний аспект орфоепічної досконалості розглядається як стале, об'єктивне та непересічне явище в культурі мови, і, відповідно, у культурі вокального виконавства.

Розглянемо спершу суть орфоепії, як невід'ємної частини усного спілкування. На думку, Л. Янхуа, її суть включає здатність чітко та переконливо передавати інформацію і досягати успіху в комунікативних ситуаціях, зокрема, у педагогічній діяльності. Знання сукупності

національних мовних норм забезпечує єдність звукового оформлення усного мовлення та полегшує мовну комунікацію.

Необхідно зазначити, що вчитель не тільки повинен мати розвинуті орфоепічні уміння, а і вміти коригувати фонетичні помилки учнів. Майбутній педагог має володіти методикою вокальної роботи з дітьми і бути здатним доступно пояснити вокальні вправи для розвитку артикуляційних і дикційних умінь, зрозуміло донести квінтесенцію пісень.

У вокальній музиці часто використовують тексти на різних мовах. Вчитель повинен бути здатним працювати з іншомовними текстами та знати мовні особливості, щоб допомогти своїм учням розуміти та вірно виконувати пісні на мові оригіналу. Правила певної мови охоплюють різні структурні сегменти мови. До них належать фонетичний (звуковий), морфологічний (структура слів), синтаксичний (структура фрази та слова), лексичний (словниковий) та стилістичний (особливості мовного стилю). Вивчення цих аспектів мови належить до предметної області лінгвістики, а саме до такого підрозділу, як фонетика.

Як зазначають дослідники І. Драч, О. Знаменська, Є. Титов, А. Ковбасюк, фонетика є наукою, яка розвивалася на стику орфоепії (вивчення коректної мови звуків) та фізіології (вивчення фізичних аспектів звукоутворення). Ця наука виникла завдяки психофізіологічному підходу до розуміння сприйняття мови. Вона містить процеси «обробки мовного сигналу», які враховують первинний слуховий аналіз звуку, виділення акустичних ознак та фонетичну інтерпретацію, що означає аналіз і розуміння звуків та їх ролі в мовному сприйнятті та вимові. Отже, для достовірного і переконливого виконання вокального твору вчителю музики важливо розвивати фонетичний слух і вимову.

Втім варто зазначити, що фонетичне сприйняття, хоч і важливе у формуванні мовної компетентності, але не є єдиним аспектом, необхідним для успішної комунікації. Для розуміння змісту висловленого не менш важливу роль мають високий рівень інтонування та мелодика мови.

У світлі обраної теми дослідження доречно звернути увагу на відмінність вокальної та розмовної вимови, яка полягає у використанні при співі значно більшого діапазону, більш насиченого тембру та сили, пролонгованого і редукованого виконання голосних, скороченої і швидкої вимови приголосних, активізації артикуляційного апарату.

Так, артикуляція в неформальному спілкуванні у повсякденному житті значно відрізняється від ораторського мистецтва або вокальної і театральної декламації. Останні вимагають володіння навичками ораторства та здатність впливати на відчуття слухачів за допомогою артикуляції, надаючи особливу увагу чіткій та максимально зрозумілій дикції, як результату вдосконаленої артикуляційної техніки, контролю над диханням та емоційного виразу в мовленні.

Особливого значення у розвитку мовної компетентності вчителя музики набуває оволодіння артикуляційною технікою як апаратом мовлення. Процес оволодіння артикуляційною технікою включає в себе формування в особистості артикуляційної бази, що представляє собою систему стійких та постійних рухів мовних органів. Такі рухи зберігаються у свідомості, слуховій і руховій пам'яті як сукупність характерних для конкретної мови зразків та стандартів для всіх звуків та їх комбінацій.

Вчені розглядають вокальну мову як унікальний засіб задоволення соціокультурних, музично-естетичних потреб суспільства, в якій об'єднані мовні й музичні засоби. Виконання вокальної музики вимагає від співака глибокого розуміння аспектів усього художнього змісту та вірного передачі фонетичного та інтонаційного аспектів, з нарахуванням досягнення чіткості та високої якості вимови словесного складового художнього образу.

Загалом мовна компетентність вчителя музичного мистецтва в контексті вокальної підготовки має бути багатогранною та глибокою, а також має сприяти на здатність учнів виконувати вокальну музику та розуміти її сутність.

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну весь світ зміг спостерігати протистояння нашого народу. Громадянський опір діє на усіх фронтах, тож мистецтво та культура також не залишаються осторонь. Особливого значення набуває саме хорове мистецтво, яке постає символом єднання української та європейської спільноти.

Вперше об'єктом втілення війни постає монументальний хоровий твір «Майдан – 2014» В. Сильвестрова, який поєднує у цілісній художній формі прийоми, що є типовими для традицій національної і західноєвропейської музичних культур. В. Сильвестров визначає «Майдан – 2014» як «цикл циклів». Таке визначення акцентує на новаторській природі монументального хорового твору. Кожен цикл розкриває свій образ Майдану – України. Твору властива «фрескова» драматургія, де малі цикли різними засобами втілюють символи України та розкривають найвищі цінності буття Людини.

Цикл «Сльози» (В. Сильвестрова) створений у цьому ж ідейному руслі. Це хорове полотно а capella без слів. Прелюдія, Прощальний вальс, Пастораль, Колискова, Елегія, Ранковий вальс та Постлюдія – назви частин і водночас посилення до їхніх жанрів, в більшості інструментальної природи. Частини циклу стають гранями цілісного лірично-меланхолійного образу.

Хор «Київ» під орудою маестро Миколи Гобдича виконав прем'єру циклу «Сльози», що сприймався як хоровий реквієм, де вимовлені лише два слова – «Dies irae». За словами автора твору В.Сильвестрова, його мелодії – непередаваний біль через безневинні жертви трагедій у Бучі, Ірпені... (2)

«Псалми війни» Євгена Станковича продовжують монументальну лінію військових творів у творчості композиторів. Всеукраїнська прем'єра (жовтень 2019 р.) цього масштабного музично-театрального дійства відбулася одразу у трьох містах країни: у Харкові («Схід-Опера»), Києві

(Національна Опера України) і на сцені Львівської національної опери. «Псалми війни» втілюють у музиці пам'ятні історичні моменти в житті нашої країни, адже вони буквально «наживо» фіксують наше сьогодення. У ораторії Євгена Станковича лунали віршовані тексти поетів доби Незалежності, написані у 1991-2021 роках. Зокрема, вірші Ліни Костенко, Миколи Вінграновського, Дмитра Лазуткіна.

Продовженням героїко-патріотичних композицій є кантата «Майдан–Війна» Романа Никифоріва (текст Надії Дички). Кантата створена 2016 року та присвячена відзначенню нашою державою 25-річчя Незалежності. Твір вперше прозвучав у виконанні Галицького академічного камерного хору, під керівництвом народного артиста України, диригента Василя Яциняка.

Антивоєнна опера Ганса Краса «Брундібар» вперше прозвучала в Україні 31 жовтня 2023 року на сцені Колонної зали Національної філармонії України. Твір виконав дитячий хор Київського державного музичного ліцею імені М. Лисенка. Опера стала мистецьким символом боротьби з абсолютним злом. Прем'єрні вистави «Брундібара» відбулися ще під час II Світової війни у концтаборі Терезієнштадт в окупованій тодішній Чехословаччині. Як відомо, участь у них брали діти – бранці табору.

Окрім безпосередньо військової тематики, композиторів приваблюють духовні тексти, що надають можливість виразити внутрішні почуття людини за допомогою молитви. Кантату на канонічний текст *Salve Regina* для мішаного хору, соло баритона та фортепіано Д.Малого створено 2022 року для американського хору коледжу Міддлбері (штат Вермонт, диригент Джеффі Бітнер). Драматургія кантати побудована за принципом «від темряви до світла», що відтворює шлях понівеченої, але незламної української держави від руйнівної війни до світлої перемоги, до довгоочікуваного миру у домівках і серцях кожного українця.

Мистецькі проекти у воєнні часи чинять потужний вплив на соціум, дозволяючи об'єднати люд у спільній боротьбі. Ідеологічний потенціал таких проектів, що реалізується через художньо-емоційну форму, виступає одним

із шляхів супротиву, засобом прояву тих почуттів, які є спільними для усіх громадян України та європейської спільноти. Крім того, вони є ефективним засобом комунікації, який дозволяє донести власні страждання та біль, віру та сподівання до представників інших країн.

На сьогодні нам відомі декілька концертних проектів, на яких хочеться зосередити увагу. Серія барокових концертів на допомогу ЗСУ, що відбулась за підтримки Національного університету «Львівська Політехніка», під орудою диригента Народної хорової капели «Гаудеамус» Романа Мачишина. У програмі прозвучала «Чакона» і «Stabat Mater» Дж. Перголезі у супроводі камерного оркестру й солістів. Твори були обрані не випадково: «Чакона» присвячена пам'яті дітей, які загинули під час війни, а «Stabat Mater» звучав як уособлення скорботи українських матерів.

Хоровий проект, який відбувся у серці Києва під назвою «Київ живе, Київ звучить!» зачарував слухачів 14 квітня біля Андріївської церкви. Молодіжний колектив з 20-ти хористів продемонстрував усьому світу єдність та міць українського народу. Для киян це дійство стало справжнім святом. Жителям столиці вдалось почути безсмертний гімн, молитву за Україну, сучасні обробки народних пісень а cappella. Автором ідеї проекту є Владислав Лисенко – випускник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського.

Серед цікавих заходів також є мистецький проект «Ми є!» у м. Рівному. Великодній концерт організовано за участю місцевих митців та музикантів з Києва, Дніпра, Одеси, Кривого Рогу, які через війну переїхали до міста Рівне. Завдяки проекту, який втілила Рівненська обласна філармонія глядачі мали нагоду почути твори сучасних українських композиторів: Є. Станковича, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець та естонського композитора Ерккі-Свен Тюйра, який у перші дні війни написав твір «Ukrainale».

Війна – це руйнування, мистецтво – символ відродження, вид духовної зброї, засіб психологічного захисту суспільства. Мистецтво актуалізує та підтримує міжнародний інтерес до України, тим самим наближаючи

перемогу. У сучасних реаліях поширення набувають мистецькі твори, написані у довоєнні часи, які отримують нове життя, створюється і нова музика, тематика якої висвітлює актуальні для сучасної української культури події.

Список використаних джерел:

1. Дорофєєва В. (2017). *Теоретичні аспекти сучасної української музики* Київ : Ліра-К.
2. Український інтернет-журнал «Музика» <https://mus.art.co.ua/ukrainskyy-tyzhden-v-oksfordi-pid-znakom-valentyna-sylvestrova/>
3. Richard J. (2011) Art in the Time of War. *Journal «Article»*. Center for the National Interest, 113, 16–26.

Вікторія Михайлець

ФОРСУВАННЯ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ В УМОВАХ ОНЛАЙН НАВЧАННЯ

Процес дистанційного навчання триває майже чотири роки. За цей час у вокальному вихованні виникли певні постійні нові чинники, які мають вплив на формування вокальних навичок. Для визначення та аналізу цих факторів порівнюємо умови формування вокальних навичок під час онлайн та офлайн спілкування.

На початку окреслим доведені чинники, що є постійними, базовими. По-перше, спів, як психофізіологічне явище є умовним рефлексом. А значить для його виникнення, формування та розвитку необхідні певні умови. Крім того, відомо, що підґрунтям процесу співу (фонації) є центри в корі головного мозку – слуховий, руховий та зоровий. Також необхідно пам'ятати про закономірності процесів активізації та гальмування у функціонуванні головного мозку. По-друге, формування співу, як умовного рефлексу є процесом комплексним, тобто не можна тренувати щось окремо (атаку звуку, вокальне дихання, інтонацію, звуковедення тощо).

Однією зі складових утворення вокальних навичок є когнітивна сфера особистості, до якої входять такі пізнавальні процеси як: відчуття, сприйняття, увага, пам'ять, мислення, уява. Досягнення нейронаук в їхньому дослідженні достатньо великі як в теоретичному, так і в практичному плані.

Вони підтверджують взаємозв'язки всіх пізнавальних процесів, що були встановлені попередніми психолого-педагогічними дослідженнями. Тому, під час процесу навчання необхідно дотримуватися їх комплексного розвитку та саморозвитку.

Тепер розглянемо нові умови, які виникли в результаті дистанційного навчання та проаналізуємо, чи є вони форсуванням в роботі голосового апарату. Згадаємо, що форсуванням голосу вважається *будь-яке* перебільшення психофізіологічних та голосових можливостей виконавця, в наслідок вокально-технічних або виконавських недоліків. Результатом форсованої роботи голосового апарату є напруження зайвих м'язів організму, переважно гортані та шиї.

Тепер проаналізуємо відмінності в роботі онлайн та офлайн навчання.

1. Робота з концертмейстером чи фонограмою. Ці дві форми роботи спрямовані на формування відчуття ансамблю. Але, коли вивчення твору відбувається з концертмейстером, студент більше уваги приділяє власним відчуттям голосового апарату, і процес формування вокальних навичок є в пріоритеті. Концертмейстер враховує темпоритм виконання твору (що є особистісно-орієнтовним підходом), і таким чином створення ансамблю не заважає, а сприяє розвитку вокально-технічних навичок. При роботі з фонограмою студент повинен підпорядковуватись вже заданому темпоритму. В цьому випадку на перше місце виходить напрацювання відчуття ансамблю, а не робота голосового апарату. Це створює наступні наслідки: збільшення уваги на декілька об'єктів – ансамбль (зовнішня увага) та робота голосового апарату (внутрішня увага), що приводить до прискорення втоми та падіння працездатності. Інший спосіб роботи з фонограмою – вивчення вокальної партії на інструменті під фонограму для створення певного образу в музичній пам'яті, і лише потім працювати з вокальною технікою. Цей варіант більш затратний за часом і трохи змінює послідовність формування рефлексного комплексу.

2. Спрямованість уваги під час вивчення твору та запису відео.

Нейропедагогіка доводить, що мозок здатний вбирати інформацію одночасно в умовах сфокусованої уваги і периферійного сприйняття. Якщо вміло організувати процес навчання, то можна використовувати особливості периферійного сприйняття як конструктивний чинник. Наприклад, кінематографісти звертаються до фонові музики для посилення контексту фільму. Однак, механізм периферійного сприйняття може виступати і як деструктивний елемент, який відволікає увагу від головної цілі. В таких випадках необхідно наголошувати на пріоритетах та контролювати їх.

Процеси свідомості і підсвідомості в мозку людини перебігають одночасно. У процесі навчання ми отримуємо набагато більше інформації, ніж нам здається. На студента, наприклад, впливає не тільки і не стільки те, що сказав викладач, а весь комплекс внутрішніх (колишній досвід, емоційний стан, рівень мотивації, індивідуальні характеристики учня тощо) і зовнішніх (загальна атмосфера в класі, звук, світло і пр.) факторів середовища навчання. Про цей фактор у вокальному вихованні необхідно пам'ятати завжди, оскільки внутрішні фактори бувають більш вагомими, ніж зовнішні. Крім того, вони постійно змінюються.

Коли студент з викладачем знаходяться в одному приміщенні, викладач сприймається як частина об'єкту зовнішньої уваги, яка контролюється ними обома. Тобто навантаження на увагу студента помірне, воно зручно розподілене. При дистанційному спілкуванні у студента виникає додатковий об'єкт уваги – викладач на екрані пристрою. Тобто, навантаження на увагу збільшується, воно мусить тримати три об'єкти: викладач, зовнішній простір (акустика, сторонні звуки, люди тощо) і відчуття власного голосового апарату. Частіше за все, саме внутрішня увага на власні відчуття виявляється найменшою, і, відповідно, формування вокально-технічних навичок або не відбувається, або дуже не стійке, тобто без присутності викладача самотійно студент його вже не зробить.

3. *Формування вокальних навичок в обмежених приміщеннях та неможливість публічних виступів.* Сценічне хвилювання – це психічний стан, що виникає під час спроби людини встановити контроль над слухацькою увагою. На переживання цього стану впливають психологічні та фізіологічні особливості організму людини, її мотиваційний стан, рівень володіння музичним матеріалом і навички вольової саморегуляції. Під час концертного виступу, з одного боку, демонструються набуті студентом уміння й музична художність виконання творів, з іншого – набувається досвід публічної музикально-артистичної діяльності. Отже, концертний виступ як складова підготовки студентів співаків є необхідним засобом для успішного напрацювання ними виконавських навичок і надає практичний досвід публічного виступу майбутнім фахівцям, що значно розширює можливості професійної реалізації.

Зважаючи на різні акустичні умови класів, концертних залів та відкритих майданчиків співаки повинні пам'ятати, що для керування процесом звукоутворення необхідно використовувати власні резонаторні відчуття і вокально-технічні навички, а не силу звуку та його гучність. В цьому сенсі вони повинні бути впевненими в своїх здібностях співати в різних акустичних умовах, тобто, володіти внутрішнім слуховим та м'язово-вібраційним контролем. Внутрішній слух, як зворотній м'язово-акустичний контроль в співі, допомагає виконавцеві не тільки успішно подолати акустичний дисбаланс залу, а й грамотно пристосуватися до ансамблевого виконання і співвідносити свої вокальні можливості до вимог колективу, змінюючи не техніку співу, а ступінь індивідуальної вокальної виразності.

Беззаперечно, що робота з підготовки майбутніх співаків до концертних виступів має відбуватися систематично на кожному занятті. Протягом навчання майбутні музиканти повинні набувати достатнього досвіду участі в публічних заходах та отримувати знання, що будуть необхідними для них на шляху до професійності. На жаль, в умовах дистанційного навчання такий досвід не можливий, або дуже обмежений.

Список використаних джерел:

1. Вознюк О. В. Нейропедагогіка – потужний ресурс освіти дорослих. *Андрагогічний вісник* (10). 2019. С. 19-27.
2. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія / Г.Є.Стасько, О.Д.Шуляр та ін. Івано-Франківськ: Видавн.ПНУ, 2010. 336 с.
2. Максименко С.Д. Загальна психологія: Навчальний посібник. Київ: «Центр навчальної літератури», 2004. 222 с.

Наталія Михайлова

ЕФЕКТИВНЕ ЗАСТОСУВАННЯ МОДЕЛЕЙ ЛІДЕРСТВА В ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІЙ ОСВІТІ

Потреба в інноваційному лідерстві стала особливо гострою в епоху глобальної конкуренції, швидких технологічних змін, політичних і соціальних потрясінь у багатьох сферах людської діяльності. Нова міждисциплінарна галузь в українському науковому просторі – концепція лідерства – активно вивчається та розвивається на теренах західноєвропейського й американського музикознавства. Саме досвід закордонних науковців дозволяє зробити певні припущення, щодо необхідності застосування моделей лідерства в диригентсько-хоровій освіті.

Насамперед слід замислитись над питанням: «Що робить ефективним хорового диригента?» Відповідь на нього повинна визначати зміст багатьох курсів фахової підготовки диригента-хормейстера. Передбачається, що основною перевагою навчальної програми є те, що набуття низки вмінь, навичок та широкої бази знань адекватно підготує диригентів до майбутньої професійної діяльності. Однак багато студентів працюють старанно, щоб відповідати різноманітним вимогам курсу, проте не завжди досягають успіху у керуванні хором. Іншими словами, не дивлячись на те, що вони володіють багатьма фаховими компетентностями, цим студентам іноді чогось бракує.

Знову постає питання: «Чого ж бракує?»

Безперечно, після набуття необхідних знань, вмінь та навичок диригент повинен використовувати їх для забезпечення ефективного керування музичним колективом, стати його лідером. Адже зазвичай лідерство

визначається як процес, за допомогою якого лідер впливає на групу послідовників для досягнення спільної мети. Отже, питання лідерства – що це і чи можна його розвивати – заслуговує значної уваги у професійній підготовці диригентів.

Рей Робінсон [3] у своєму дослідженні вказує на чотири передумови успішного лідерства:

- 1) брати на себе відповідальність;
- 2) формувати психологічне середовище, щоб створювати відповідну атмосферу для виконання спільного завдання;
- 3) мати здатність до розвитку вокально-хорових навичок учасників колективу;
- 4) створити спільне задоволення від процесу сумісного музикування.

Щодо останнього, на думку Робінсона, керівник хору повинен переконати співаків, що вони є частиною високоякісного музичного досвіду, який може відбутися лише під його керівництвом.

Натомість Мартін Чемерс [2], провідний дослідник у галузі лідерства, зазначає, що існує стільки визначень лідерства, скільки й теоретиків. Він визначає лідерство як процес соціального впливу, а ефективне лідерство – як успішне застосування впливу для досягнення місії. Іншими словами, ефективні лідери можуть спонукати до співпраці інших людей та використовувати ресурси, надані цією співпрацею для досягнення мети.

Зазначу, що теорії лідерства, як правило, є дотичними до одного з двох напрямків: перший – базується на припущенні, що лідерство вроджене (лідерами народжуються, а не виховуються), і, другий – поведінковий, який стверджує, що лідерство є поведінкою чи низкою поведінкових дій. Сучасний стан дослідження теорії лідерства доводить, що ефективність визначається не лише особистими якостями лідера, але і його манерою поведінки щодо до інших. Тобто деякі аспекти лідерства можуть бути

спрямовані на моделювання ефективних форм поведінки, що підлягають вихованню та корекції та формують стиль ефективного керівника.

Отже, в сучасній науці існують три основні теоретичні підходи до лідерства:

- Поведінковий (в якому лідерство розглядається як стиль поведінки лідера);
- Ситуативний (в якому лідерство розглядається як стиль поведінки, який змінюється в залежності від ситуації);
- Трансформаційний (в якому лідерство передбачає сприйняття потреб послідовників і задоволення цих потреб) [1].

Модель «трансформаційного лідера» є темою на вістрі теорії лідерства і може бути легко застосована до диригента.

Дослідники відзначають, що харизма та керівництво, що надихає є найважливішими компонентами трансформаційної моделі лідерства. Надзвичайним є те, що послідовники хочуть ідентифікувати себе з харизматичним лідером. Окрім володіння фаховими компетентностями, впевненість у собі та рішучість, продемонстровані лідером, змушують колектив глибоко поважати цю людину. Лідер здатний через натхнення та емоційну підтримку підвищити рівень мотивації групи. Особистий магнетизм є цінною якістю, проте диригенти й без цього природного дару можуть досягти лояльності групи, проявляючи турботу, підтримку та щирі відданість своїм студентам.

Трансформаційний лідер має здатність надихати на спільне бачення власної інтерпретації художнього твору. Послідовників надзвичайно приваблює відданість задуму, частково через його переконливу демонстрацію, що надихає, запалює. Трансформаційні лідери навівають віру та довіру, що дозволяє тим, кого вони ведуть, позбутися своїх сумнівів і «братися до дії».

Оскільки трансформаційний лідер досягає продуктивності через людей, важливість колективу не більша, ніж значущість кожної окремої людини.

Трансформаційний лідер поважає окремих членів не за обсяг або якість їхнього виробництва, а за те, ким вони є, і за їхню внутрішню цінність для колективу. Успішні результати виникають з розвитком кожної особистості, ніхто в групі не є незначним. Важливо шукати унікальні способи, які допоможуть зробити свій внесок у розвиток колективу пересічному музиканту, а також знаходити якомога більше можливостей для розвитку своїх здібностей найбільш обдарованим студентам.

Кожен диригент повинен усвідомлювати, що він є педагогом-вихователем, а не просто створює найкращий музичний продукт. Трансформаційний лідер моделює поведінку його послідовників. Цю характеристику трансформаційного лідера також описують як «управління довірою» [1]. Група дуже швидко дізнається, що вона може покластися на лідера, який є саме тим, ким він здається. Великий часовий проміжок, протягом якого студенти спілкуються зі своїми наставниками дає можливість для величезного впливу на здобувачів освіти як позитивного, так і негативного. Незалежно від свого бажання – наставники є моделями для своїх студентів як особистості та як музиканти. Багато студентів обрали майбутню сферу діяльності зважаючи на бажання наслідувати свого вчителя.

Трансформаційні лідери пишаються тим, що їхні найкращі студенти замінять їх у майбутньому, оскільки сформовані ними музичні стандарти та особистісна поведінка стануть у нагоді їхнім послідовникам як у житті так, і в професії. Трансформаційні лідери завжди дають іншим змогу діяти, рости та самим ставати лідерами. Диригенти можуть заохочувати відповідальність, ініціативу та лідерство у своїх студентах, водночас вимагаючи поваги, дисципліни та відданості. Щоб ефективно розширити можливості студентів, диригент повинен продемонструвати належну лідерську поведінку, яка не тільки забезпечує виконання завдань, але й сприяє індивідуальному розвитку студента. Мотивація членів хору, гурту чи оркестру стає набагато більш внутрішньою, коли прагнення працювати впливає з бажання робити внесок і бути частиною колективу. «Заохочуйте серце» – саме ці слова мають стати

лейтмотивом професійної діяльності кожного лідера, за думкою Г. Апфельштадта [1].

Досить часто спілкування між диригентом і колективом є негативним і повністю залежить від результатів виступу хору, оркестру. Така поведінка є загальноприйнятою в лідерстві «стилю транзакцій». Транзакційний лідер найбільше зацікавлений саме у видатній роботі, що репрезентує його як успішного керівника. В обмін на успішну діяльність транзакційний лідер пропонує реальну винагороду, однак, коли продуктивність колективної праці погіршуються – стосунки між керівником та хором руйнуються. В той час як трансформаційне лідерство – процес, який підіймає керівника та колектив (диригента та учнів) на вищий рівень мотивації та моралі. Він характеризується зниженням особистих інтересів лідера на користь зростання колективної зацікавленості в успіху, згуртованості та процесі співпраці. Успішний симбіоз, який виникає в під час взаємодії лідера та колективу, вчителя та учня – і є основа трансформаційного лідерства.

Ефективність такого лідерства досягається завдяки якісним змінам в особистих стосунках між керівником та колективом. Керівника оцінюють як ефективного не тільки через здатність виробляти хороший продукт, але і як лідера, що разом з колективом є єдиним чітко функціонуючим організмом, який отримує взаємну винагороду через свою відданість спільній справі. Трансформаційний лідер є не диктатором, а стимулом. Коли диригенти демонструють свій ентузіазм, діляться досвідом, надихають власними ідеями, спонукають до особистісного розвитку, надають можливість самостійно приймати рішення та заохочують, підтримують та спілкуються про подальші творчі плани, результатом будуть студенти, які мають власне бачення, силу та здатність втілити їх в життя. Звуки захопливого виконання музичного твору згодом згаснуть, але студенти, які були дотичними до цього дійства та в його процесі поступово зростали як особистості, назавжди змінять свій світ.

Список використаних джерел:

1. Apfelstadt H. «Applying leadership models in teaching choral conductors» The Choral Journal 37 (8), 23-30
2. Chemers M. «An Integrative Theory of Leadership» in Martin Chemers and Roya Ayman, eds., Leadership Theory and Research: Perspectives and Directions (San Diego: Academic Press, 1993): 294.
3. Robinson R. «The Challenge of Choral Leadership in the Twenty-first Century» in Guy Webb, ed., Up Front: Becoming the Complete Choral Conductor (Boston: ECS Publishing, 1993)

Ганна Саламатова

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ХОРОВОГО ТВОРУ НА ФОРТЕПІАНО: З ДОСВІДУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Втілення вокального характеру звучання хорового твору на фортепіано стикається з труднощами, зумовленими принципово іншою – клавійно-ударною – природою фортепіано. Подолання цих труднощів потребує особливих навичок і певної стратегії для їх поетапного формування.

Стратегія формування навичок:

1. Концентрація уваги на внутрішній уяві справжнього звучання хорового твору.
2. Відбір виконавських засобів для передачі характеру цього звучання.
3. Використання певних піаністичних прийомів, зумовлених обраними засобами.
4. Практика (реалізація – відпрацювання – перевірка) в реальному звучанні фортепіано. На цьому етапі відбувається відбір більш вдалих варіантів.

Початку гри піаніста передує особливий жест. Він корелює з ауфтактом диригента. І саме це визначає характер звучання музики. А певний характер музичного твору визначає і відповідний характер «піаністичного ауфтакту».

Ігор Шамо: хорові твори а cappella з циклів «Чотири хори на вірші І. Франка» та «10 хорів на вірші українських поетів» (фрагменти):
<https://drive.google.com/file/d/115WyQk6LhfNww0O1A0dcrZ-D1mrEo05p/view?usp=sharing>

Безпосередній дотик до клавіатури визначаємо як прийом. Оскільки моторно-рухова організація людської діяльності не послуговується вербальним аспектом мислення, існує необхідність вдаватися до образних елементів, як більш первинних. Саме це емоційне і цілісне сприйняття допомагає пояснити рухово-м'язову компоненту організації фортепіанного виконавства. Для відтворення вокального характеру необхідно напрацювати такі м'язові відчуття, які дозволяють «вагомо і м'яко» спиратися на клавіши без поштовхів, без ударів; «глибоко» «занурюватись» у клавіатуру, ніби у «в'язку рідину», «подушку», «масло», «мед». Д. Січинський хор а cappella «Непереглядною юрбою» (фрагменти):

<https://drive.google.com/file/d/1FN2aMWSucOeM0Pp4pgbSwgSEQE86TcwA/view?usp=sharing>

Фактура. Аплікатура. Педалізація.

1. Фактура потребує такого розподілення між руками, щоб максимально зручно було передано характер, якого прагне автор. Таким чином допускається скасування деяких звуків, подвоєнь чи октавних переносів тощо. Кожний випадок – особливий і вимагає творчого підходу.

2. Аплікатура. Цьому питанню треба приділяти окрему увагу. Необхідно опрацьовувати заздалегідь з урахуванням оригінального темпу. Фіксація аплікатури є обов'язковою. Вчити треба принципово по нотах, поступово і поетапно наближаючись до потрібного темпу. У хоровому виконавстві переважає штрих legato. Тому важливо його досягнення за рахунок, зокрема, аплікатури. Такий підхід забезпечить надійний стабільний, а головне – художній результат.

3. Педалізація. Використання «запізнюючої» педалі допомагає підкреслити кантиленність звучання, додає об'єму, збагачує тембрально. Але неприпустимо робити її заміником штриха legato. Застосування напівпедалі – специфічного прийому для утримання окремого звуку басової партії чи акорду на далекій відстані. Частково її функції виконує сучасна «третя»

педаль. «Ліва» педаль застосовується для створення необхідної фарби, ефекту сурдини, *mormorando*, *pianissimo*, *subito piano*.

Технічне опанування хорової партитури саме у фортепіанно-виконавському вимірі – це найкоротший і найефективніший шлях до переходу на мистецький рівень в управлінні хором для студента-диригента.

Олена Яструб

САКРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XXI СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР

Актуальність теми зумовлена затребуваністю поглибленого дослідження сакральної творчості українських композиторів XXI століття у виконавському вимірі. Феномен православної монодії, що є репрезентантом українського духовного співу на етапі генези, привертає увагу митців сьогодення. Тож сучасна музична наука увиразнює актуальні тенденції розвитку музичної культури України, у даному випадку, фокусуючи дослідницький інтерес на композиторській і виконавській інтерпретації зразків православного богослужбового монодичного співу.

В рамках наукової розвідки детальніше розглянемо композиторську спадщину Олександра Козаренка (1963–2023) з урахуванням її першоджерел, адже наскрізним у доробку митця виявляється звернення до кореневої традиції богослужбового співу. Окреслена наукова проблема відповідає й актуальному культурно-мистецькому контексту сьогодення, що стосується акапельного хорового мистецтва і репрезентації у виконавському вимірі духовних творів О. Козаренка.

Композиторська творчість Олександра Козаренка знаменує появу нової віхи відродження українського духовного співу у композиторській інтерпретації після його довготривалої заборони у XX столітті (згадаємо вершинні зразки хорової творчості митців «*нової школи*» української духовної музики першої третини XX століття, за О. Козаренком).

«Острозький триптих» О. Козаренка (1994) для мішаного хору *a cappella* є винятковим фактом опрацювання одного з найяскравіших явищ української гімнографії – маловідомого *острозького напіву*⁴ XVI століття як пам'ятки давньої монодичної традиції українського духовного співу.

В рамках наукової розвідки стисло надамо результати здійсненого інтерпретаційного аналізу композиції «О Тебi радується» з циклу «Острозький триптих» О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії, який уможлиблює засвідчити *якість* виконавської інтерпретації твору (на прикладі аудіозапису виконання твору Заслуженої хорової капели «Трембіта» – лауреата національної премії імені Тараса Шевченка, Львів, диригент М. Кулик; аудіозапис із серії CD «Духовна музика України»).

В основі «Острозького триптиха» покладено три піснеспіви різних богослужбових жанрів: кондак Пресвятій Богородиці «*Возбранной воєводи*», псалом «*Блажен муж*» та задостойник «О Тебi радується».

Малодосліджена хорова композиція «О Тебi радується» в рамках циклу привертає увагу диригентів-практиків та науковців у сфері сучасного хорового виконавського мистецтва.

Враховуючи першорядність ролі вербального тексту у побудові форми «О Тебi радується» О. Козаренка, визначаємо наявні п'ять розділів із кодою (які втілюються у відповідних віхах музичної драматургії):

I розділ	II розділ	III розділ	IV розділ	V розділ + Coda
I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа + «СлаваТобі»
<i>initio</i>	<i>motus</i>			<i>terminus</i>

Свідченням прямої спадкоємності жанрово-стилістичних принципів давніх піснеспівів монодії постала опора на модальну систему, відсутність розміру та тактових рисок (уніфікованої метричної системи) у хоровій партитурі. На етапах *initio* та *motus* музичної драматургії твору митець

⁴ Напів – це система богослужбових піснеспівів православної монодії. Функціонування термінів «напів» і «наспів» співіснують у музичній науці сьогодення (зокрема, медієвістиці) для означення одного художнього явища.

використав принцип розгортання тематичного ядра з хорового унісону в фактурному викладі у терцію. Слід відзначити, що повернення до терцієвого викладу жіночим (або чоловічим) хоровим складом є одним із сталих композиторських прийомів опрацювання острозького напіву: йдеться про майстерне залучення О. Козаренком стилістики партесного письма (кантовий виклад) та провідних принципів співу Києво-Печерської Лаври (рух паралельними терціями, квінтами, секстами та октавами, децимами). На рівні музичної драматургії логічним завершенням твору (функція *terminus*) постають п'ятий розділ та кода (славословіє), де засвідчено нову, здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності як торжества величі острозького напіву – символу вічності, духовної незламності та віри.

На рівні побудови всього твору, шляхом зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку кожного нового розділу у виконавській інтерпретації «розцвічується» звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість. Перший розділ («*О Тебi радується*» *piano, dolce, Giocoso ma tranquillo*) виконує функцію *initio* як початкове тематичне ядро на рівні побудови цілого, з хорового жіночого унісону якого проростає увесь подальший розвиток. На витриманому устої *g* у партії альтів досягнуто майстерність володіння ланцюговим диханням.

Так, фактурна просторовість постає одним із принципів композиторського мислення О. Козаренка у другому розділі композиції («*О священная церкви*», *tr*) і у всій красі втілена у виконавській інтерпретації. Просторовість фактури досягнуто шляхом вступу партії тенорів у квінту (*h-f*) та басовою відповіддю у квінту (*a-e*) на слові-концепті «*Раю*», за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устою *g*. На такому самобутньому колористичному тлі викладена канонічна імітація в октаву, де партія сопрано (*risposta*) та партія альтів (*proposta*) у хоровому виконанні капели демонструють виразність хорової дикції у вимові твердої «*р*» («*раю*»), шиплячої «*с*» («*словесний*») та об'ємне звучання чоловічої

партії, що виконує фундууючу функцію, з подальшим поступовим темповим заповільненням (динамічним спадом та м'якою атакою звуку під час завершення).

Продовженням другого розділу («Дівственная похвало», *mf*) є унісонний, тембрально-виразний та м'який за характером звучання, заспів тенорової партії (з тону *h*), з подальшим вступом басової партії на тон нижче (*a*), із подовженими тонами *g – d – fis* у партії других тенорів у фазі кадансування.

Третій розділ («Із нея же Бог воплотися», *forte*) у виконавській інтерпретації постає першою кульмінацією шляхом досягнення чоловічого тембрального ансамблю, що вирізняється терцієвим викладом у партії тенорів, на фоні більш подовжених витриманих звучань у партії басів (які розходяться в октаву, квінту, кварту та сходяться в унісон).

Динамічний контраст на рівні виконавської драматургії втілено у четвертому розділі твору «Ложесна бо Твоя престол». Злагоджений хоровий ансамбль партії альтів та тенорів (виклад тематизму у сексту та в одному метро-ритмічному напрямку), з залученням м'якої атаки звуку та принципом *legato*, створюють відповідний образний молитовний стрій.

П'ятий розділ та кода постають логічним завершенням композиції (*terminus*), увиразнюючи архітектоніку будови цілого. У виконавській інтерпретації «Слава Тобі» (кода) за рахунок поступового заповільнення, де мелодичний рух у сексту партії сопрано та партії тенорів на устої *d* у партії басів м'яко огортає тембральним звучанням, досягнуто вершинну точку драматургічного розвитку: від прозорого жіночого звучання до соборного величання Пресвятої Богородиці (усім складом хору).

Висновки. «О Тебi радується» у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» визначається злагодженим ансамблем, експресією звучання та високою якістю інтонаційно-тембральної виразності на всіх етапах розвитку драматургії, створюючи відповідний молитовний стрій виконуваного твору (богородична гімнографія). Довершена артикуляція

церковнослов'янського тексту засвідчує високу професійність на рівні репрезентації традицій богослужбового канонічного співу.

«Острозький триптих» О. Козаренка постає відповідним еталону православної монодії (більше – українському духовному співу) в композиторській і виконавській інтерпретації. Дослідження сакральної творчості О. Козаренка в аспекті композиторської і виконавської інтерпретації українського богослужбового співу, що актуалізується нині в музичній науці, визначає перспективи подальших наукових розвідок.

Олексій Яцюк

ОСОБЛИВОСТІ ТА МЕТА ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРУ В ШВЕЙЦАРІЇ

Українська культура, мистецтво з 24 лютого 2022 року опинилось під загрозою, бо лютий загарбник поставив собі за мету знищити український народ, його надбання та цінності. Нині триває боротьба за збереження української унікальності, боротьба за світле майбутнє нації як на фронті, так і далеко за його межами. Однією з музичних культурних візитівок України є хорова музика. У різні епохи української історії пісня була важливим виявом культури. Унікальні українські мелодії передають широкий спектр емоцій. Але українська культура сприймалась у світі завжди через призму російської, тому вона була утиснена. Зараз, коли про Україну говорять у всьому світі, коли всі знають про героїзм українського народу, з'являється можливість знайомити світ з унікальною українською культурою, яка дійсно вартує уваги всього світу.

Внаслідок російської агресії з України тимчасово виїхали декілька мільйонів українців. В багатьох країнах відчиняються центри для українських біженців. Одним з таких є український культурний центр «Prostir» («Простір») в місті Люцерн (Швейцарія), відкритий групою небайдужих швейцарців. Культурною візитівкою центру є однойменний хор під керівництвом молодого диригента Олексія Яцюка з українського міста

Харкова. Всі учасники хору є українцями, які були змушені тимчасово покинути свою країну через війну. Колектив складається з людей різноманітних професій: лікар, вчитель, менеджер, психолог, професійний музикант. Але їх всіх об'єднує любов до хорової культури України.

Хор був створений в серпні 2022 року і вже за цей час, завдяки кропіткій професійній роботі, він встиг напрацювати значний репертуар та демонструє високий рівень хорового мистецтва. Колектив поставив за мету презентувати неймовірно яскраву хорову культуру України і знайомити з нею слухачів в Швейцарії.

Радість, задоволення, щастя – саме з такими емоціями йдуть місцеві поціновувачі музики після концерту хору. Приємне здивування відчують слухачі, коли дізнаються про першоджерело відомого твору «Carol of the bells», який є лише інтерпретацією творчого доробка Миколи Леонтовича, або коли дізнаються історію виникнення «Summertime», натхнення його автора Дж. Гершвіна від обробки колискової «Ой ходить сон» Олександра Кошиця.

Важливим завданням є повний контакт слухача з виконуваними творами хору. Для цього перед кожною піснею треба донести сенс, зміст твору, його образну складову та відповідний творчий посил. Також слухачі отримують перед концертом буклети з літературним перекладами текстів пісень. Таким чином вдається найкраще допомогти слухачам поринути у неймовірний вирій емоцій, які закладені в сенс та зміст українських творів, які зачіпають струни душі кожного.

Програма хору «Простір» дуже різноманітна. До репертуару входять твори українських композиторів, обробки та унікальні аранжування українських народних та різдвяних пісень, твори західноєвропейських композиторів, традиційні народні пісні Швейцарії та твори композиторів сучасності.

Відбулися численні концерти хорового колективу, який бере участь у благодійних концертах на підтримку України, виступає на телебаченні та

привернув до себе увагу ЗМІ, в тому числі українського державного телебачення.

Справжній фурор викликав у публіки великий концерт з українським оркестром в Культурному Конгрес-Центрі Люцерну (KKL), - одному з найбільших залів Швейцарії, організований для допомоги місту Харків, його мистецьким закладам. В концерті брав участь хор «Простір», склад якого був підсилений випускниками та діючими студентами з харківських музичних закладів. В програмі хору прозвучали яскраві твори, які уособлюють та репрезентують українську хорову культуру та мистецтво.

Таким чином українська хорова музика лунає далеко за межами країни, увесь світ знайомиться, захоплюється нею, відбувається процес її популяризації та розвитку. Попри загарбницькі бажання агресора, українська музика лунає, вона постійно розвивається і залишається важливою частиною культурного надбання України.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабошина Ольга — заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист та диригент хору Вінницького фахового коледжу мистецтв імені М. Д. Леонтовича, художній керівник та головний диригент Подільського камерного хору «Леонтович-капела» Вінницької обласної філармонії імені М. Д. Леонтовича, голова Вінницького осередку Всеукраїнської хорової спілки імені М. Д. Леонтовича

Батовська Олена — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Белік-Золотарьова Наталія — кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Jeffrey Buettner (Бюттнер Джеффрі) — доктор музичного мистецтва, керівник хорових колективів та професор музики імені К. А. Джонсона Міддлберського коледжу (Міддлбері, штат Вермонт)

Василенко Лілія — викладач I категорії відділу «Хорове диригування» Криворізького обласного фахового музичного коледжу Дніпропетровської обласної ради

Васильєва Оксана — кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Вишневецька Анна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Воскобойнікова Вікторія — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури

Гмиріна Світлана — старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка

Заверуха Олена — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка

Іванова Юлія — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Калініна Інна — магістр I року навчання кафедри кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Іванова Ю. М. кандидат мистецтвознавства, доцент, ХНУМ імені І. П. Котляревського

Ковальська Вілена — магістр I року навчання кафедри кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Іванова Ю. М. кандидат мистецтвознавства, доцент, ХНУМ імені І. П. Котляревського

Ланіна Тетяна — старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка

Літвінова Катерина — магістр 1 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Михайлова Н.М. кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І.П. Котляревського

Мигаль Софія — магістр 2 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Белік-Золотарьова Н.А., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Михайлець Вікторія — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Михайлова Наталія — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Олійнікова Олеся — керівник аматорського хору, органіст (м. Сківе, Данія)

Плужніков Віктор — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, доцент кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури

Прокопов Сергій — заслужений діяч мистецтв України, професор, художній керівник хору студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, завідувач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

Римарчук Мануела — магістр 1 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Батовська О.М. доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Саламатова Ганна — провідний концертмейстер кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Семіон Вікторія — магістр 1 року навчання кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Александрова О.О. доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Скобельська Христина — художній керівник народного аматорського ансамблю пісні і танцю «Лемковина», бакалавр кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. **Науковий керівник:** Флейчук Х.О. кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА імені М.В. Лисенка

Сухомлінова Тетяна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка

Тан Фань — аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. **Науковий керівник:** Батовська О.М. доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Теслер Тамара — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури

Ткачов Дмитро — магістр 1 року навчання кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. **Науковий керівник:** Іванова Ю.М. кандидат мистецтвознавства, доцент, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Токало Катерина — асистент-стажист кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Львівської Національної Музичної академії імені М. Лисенка; викладач хорového диригування КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР. **Творчий керівник:** Флейчук Х.О. кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА імені М. В. Лисенка

У Юйтянь — здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. **Науковий керівник:** Васильєва О.В. кандидат педагогічних наук, доцент, ХНПУ імені Г.С. Сковороди

Федорова Ірина — провідний концертмейстер кафедри хорového диригування та академічного співу Харківської державної академії культури

Флейчук Христина — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Черторижська Марія — магістр 2 року навчання кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Александрова О.О. доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Чумак Олена — заслужений діячка мистецтв України, старший викладач кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, хормейстер Харківського академічного театру музичної комедії

Шамова Юлія — магістр 2 року навчання кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Батовська О.М. доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ імені І.П. Котляревського

Шен Хао — магістр 2 року навчання кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. **Науковий керівник:** Батовська О.М. доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

Яструб Олена — здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня «доктор філософії» (кафедра інтерпретології та аналізу музики), викладач кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Яцюк Олексій — магістр 2 року навчання кафедри хорového диригування та академічного співу Харківської державної академії культури. **Науковий керівник:** Чорна А.О. старший викладач ХДАК

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1. ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОГО ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО ТА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Белік-Золотарьова Н.</i> Знакові постаті Харківської диригентсько-хорової школи	4
<i>Плужніков В.</i> Творчий внесок В. С. Тольби в розвиток оперно-симфонічного мистецтва України	7

СЕКЦІЯ 2. ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ТА ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Батовська О.</i> Оперні твори Р.Вагнера: хорознавчий аспект	13
<i>Воскобойнікова В.</i> Хорові спілки та асоціації південно-східного регіону Франції..	20
<i>Іванова Ю.</i> Жіноче хорове виконавство в Україні: історичний аспект.....	25
<i>Ланіна Т., Гмиріна С.</i> Концертна діяльність студента-вокаліста як важлива складова процесу фахової підготовки.....	28
<i>Олійнікова О.</i> Сучасне хорове виконавство в Данії.....	31
<i>Прокопов С.</i> Комплексний підхід до роботи над твором у класі хорового диригування.....	33
<i>ТеслерТ.</i> Вплив естрадно-пісенної творчості Вололимира Івасюка на розвиток українського вокального мистецтва.....	39
<i>Чумак О.</i> Виконавська концепція щодо втілення хорових персонажів опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні.....	41
<i>Шен Хао</i> Особливості музичного живопису у вокальному циклі «Пастелі» К. Данькевича.....	48
<i>Тан Фань</i> Інноваційні прикмети сучасного дитячого хорового виконавства Китаю.....	50
<i>Шамова Ю.</i> Інтерпретація жанрового канону <i>Алілуя</i> в західноєвропейській хоровій музиці: від середньовіччя до сьогодення	52

СЕКЦІЯ 3. ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

<i>Buettner J.</i> Community building in the choral curriculum.....	57
<i>Бабошина О.</i> Тенденції розвитку міжнародних конкурсів (на прикладі проведення фестивалю-конкурсу A RUGINIT FRUNZA DII VII (м. Кишинів, Молдова).....	65
<i>Василенко Л.</i> Мистецькі заходи під час війни.....	67

Вишневецька А. Хорова творчість В. Мішкініса: феноменологічний аспект.....	70
Заверуха О., Ланіна Т. Виконавська майстерність співаків вокальних ансамблів «The voices», «Face2face» як передумова успішного концертного виступу.....	72
Калініна І. Музично-образна драматургія «Misa de Buenos-Aires» Мартіна Палмері.....	75
Літвінова К. Стильові параметри хорової творчості Е. Раутаваара на прикладі «Missa a cappella».....	77
Мігаль С. Напрями розвитку сучасної польської хорової музики.....	82
Римарчук М. Stabat Mater в сучасній хоровій музиці а cappella: питання еволюції...86	
Семіон В. Традиції хорових концертів А. Веделя: сучасний погляд.....	89
Скобельська Х., Флейчук Х. Літургійний гімн «Єдинородний Сину» у творчій візії О.Козаренка.....	94
Сухомлінова Т. Поетика хорової творчості Ганни Гаврилець.....	98
Ткачов Д. Художнє моделювання національно-визвольної боротьби у кантаті «Джерело вогню» Яна Сибеліуса.....	101
Токало К. Українські барокові партеси: забуті композитори.....	104
Федорова І. Втілення стилю віденських класиків на прикладі Requiem В. А. Моцарта.....	107
Черторижська М. Духовно-семантичний підхід до аналізу хорових творів В. Степурка.....	111

СЕКЦІЯ 4.

ДИРИГЕНТСЬКА ТА ВОКАЛЬНА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Васильєва О., У Юйтянь Особливості мовної компетентності вчителя музичного мистецтва у контексті вокальної підготовки	116
Ковальська В. Хорове мистецтво України часів російсько-української війни.....	120
Михайлець В. Форсування голосового апарату в умовах онлайн навчання	124
Михайлова Н. Ефективне застосування моделей лідерства в диригентсько-хоровій освіті.....	127
Саламатова Г. Специфіка втілення хорового твору на фортепіано: з досвіду концертмейстера.....	132
Яструб О. Сакральна творчість українських композиторів ХХІ століття: виконавський вимір.....	134
Яцюк О. Особливості та мета діяльності українського хору в Швейцарії	138
Відомості про авторів	141

Наукове видання

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

**МАТЕРІАЛИ VII МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

2 – 3 листопада 2023 року

CHORAL CONDUCTING EDUCATION:

**SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
VI INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE**

2 – 3 November 2023

під ред. проф. Бєлік-Золотарьової Н. А.
та проф. Батовської О. М.

Підписано до видання 1.11.2023.

Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman.

Ум. друк. арк. 8,31. Електронний ресурс

Видавець: ФОП Панов А. М. Свідоцтво серії ДК № 4847 від 06.02.2015 р.
м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10, оф. 6,
тел.: +38(057)714-06-74, +38(050)976-32-87, copy@vlavke.com