

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових-духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування**

**ВОЛОДИМИР СІРЕНКО:
СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ДИРИГЕНТА**

Магістерська робота

Єлізара Пащенко

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

І.Ю. Сухленко

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Є. Пащенко

**Харків – 2020
ЗМІСТ**

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ВИКОНАВЦЯ-ДИРИГЕНТА.....	6
1.1. Диригентська творчість у дзеркалі наукових праць	6
1.2. Базові параметри індивідуального виконавського стилю диригента	11
Висновки до розділу 1.	17
РОЗДІЛ 2 ДОМІНАНТИ СТИЛЮ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ.....	19
ВОЛОДИМИРА СІРЕНКА	19
2.1. Історія розвитку симфонічного диригування в Україні	19
2.2. Творчість В. Сіренка: стислий огляд	23
2.3. Твори українських композиторів в інтерпретації В. Сіренка	25
Висновки до розділу 2.	32
ВИСНОВКИ	33
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЕЖРЕЛ	36

ВСТУП

Актуальність теми. Володимир Федорович Сіренко – знакова фігура в історії української диригентської школи. Вихованець НМАУ імені П.І. Чайковського (клас народного артиста України А. Власенко), вмільний організатор колективного творчого процесу, диригент, який також є і харизматичним медіумом, здатним вести за собою музикантів, запалювати їх вогнем свого натхнення і передавати цей живий вогонь слухачам. Одночасно він є і режисером, і актором. Як режисер, диригент виступає повноважним представником автора виконуваного твору. Тому, перш ніж вийти до оркестру, ретельно вивчає авторський текст, подумки охоплює ціле, визначає темп, характер і баланс звучання, аби під час репетицій вивірити і відпрацювати всі деталі. При цьому, остаточні результати цієї роботи залежать від музикантів, їхньої професійної майстерності, від контакту, що встановлюється з кожним із них у процесі виконання.

В. Сіренко Керував такими відомим оркестрами: Державним академічним симфонічним оркестром Росії імені Є. Светланова, симфонічними оркестрами Московської, Санкт-Петербурзької, Краківської філармоній, Національним філармонійним оркестром Росії, Єрусалимським симфонічним оркестром, Royal Philharmonic Orchestra, оркестром Sinfonia Varsovia та ін. Виступав на відомих сценах: Велика зала Московської консерваторії, Велика зала Санкт-Петербурзької філармонії, Театр на Єлисейських Полях (Théâtre des Champs-Élysées) (Париж), «Концертгебау» (Concertgebouw) (Амстердам), Центр Мануеля де Фалья (Гранада), Зала Філармонії Народова (Filharmonii Narodowej) Варшава), концертна зала Барбіканського центру мистецтв (Barbican Centre) та Кадоган Холл (Cadogan Hall) (Лондон), Сеульському Арт-центрі Seoul Arts Center (Корея), Рой-Томсон-Холл (Roy Thomson Hall) (Торонто).

В. Сіренко записав понад 30 концертних та монографічних програм (в тому числі, Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена, Реквієм В. А. Моцарта, Реквієм Дж. Верді та Реквієм В. Сильвестрова, симфонії № 7 та № 9

А. Дворжака). В репертуарі В. Сіренка симфонії Л. Бетховена, Г. Малера, А. Дворжака, Є. Станковича, Д. Шостаковича, П. Чайковського, велика кількість інструментальних концертів та оркестрових п'єс всіх стилів.

Одним з найголовніших напрямків творчості В. Сіренка є популяризація творів українських композиторів. Також під його керуванням для німецької компанії ECM Records було здійснено запис «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова у виконанні Національного симфонічного оркестру України та Національної академічної капели «Думка». У 2004 р. запис був номінований на здобуття 47-ї премії GRAMMY.

Заслуги В. Сіренка у розвитку музичного мистецтва України були відзначені почесними званнями Заслуженого діяча мистецтв України (1997), лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (2001), Народного артиста України (2008). Можна впевнено стверджувати, що творча постать В. Сіренка займає важливе місце у професійній музиці сучасної України, що, крім іншого, підтверджується й великою кількістю інтерв'ю, які розкривають певні сторони художнього мислення В. Сіренка, але більш глибоке та детальне осмислення творчості митця – справа майбутнього. Це обумовлює й актуальність, й новизну даного дослідження.

Мета дослідження – виявлення домінант виконавського стилю В. Сіренка.

Завдання дослідження:

- систематизувати наукові джерела предметом дослідження яких творчість диригента;
- виявити стильові засади творчості диригента;
- дослідити історію розвитку вітчизняного диригентського мистецтва;
- вивчити виконавське мистецтво В. Сіренка в аспекті розвитку основних тенденцій музичного мистецтва ХХ ст.;
- проаналізувати твори українських композиторів у версіях В. Сіренка.

Об'єкт дослідження – симфонічне мистецтво ХХ - ХХІ ст.

Предмет – творча діяльність В. Сіренка.

В роботі ми опираємося на наступні **методи**:

- *історичний* – для з'ясування факторів, що впливають на розвиток диригентського мистецтва;
- *системний* – скеровує розуміння диригентського мистецтва як цілісної системи, що об'єднує художню свідомість композиторів, слухачів та музикантів-виконавців;
- *стильовий* – виявляє діалектику загального та особливого у трактуванні музичних творів;
- *інтерпретаційний* – досліджує механізми зародження та реалізації композиторського/виконавського музичного твору.

Теоретичною базою дослідження слугують праці:

- історії вітчизняного музичного мистецтва (Л. Архімович [15], М Гордійчук [13], Л. Корній [27]);
- з історії диригентського мистецтва (С. Казачков [19], Ш. Мюнш [38], Ю. Лошков [31]);
- теорій музичного стилю, жанру та форми (О. Лисенко [30], Л. Мазель [33], Є. Назайкинський [42], С. Шип [72]);
- теорії музичної інтерпретації (В. Москаленко [36], Б. Смирнов [60], А. Афанасьєва [3]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є першим, предметом якого стиль музичної творчості В. Сіренка.

У роботі отримали розвиток наукові концепції щодо розвитку диригентського мистецтва (І. Мусін, В. Плужніков) та дослідження індивідуального виконавського стилю (В. Москаленко).

Практичне застосування матеріалів дослідження визначається тим, що вони можуть бути використані в курсах «Історія диригентського мистецтва», «Історія української музики», «Музична інтерпретація».

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (72 найменувань, 7 сторінок). Загальний обсяг магістерської роботи – 42 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ВИКОНАВЦЯ-ДИРИГЕНТА

1.1. Диригентська творчість у дзеркалі наукових праць

Як відомо, розвиток музичного мистецтва у Західній Європі (так само, як і в Україні) відбувався таким чином, що диференціація музичних професій виникла тоді, коли само мистецтво вже досягнуло певного рівня «складності»: склалася базова система жанрів, розквітало мистецтво композиції та виконавське мистецтво, майже всі інструменти симфонічного оркестру отримали свій сучасний вигляд. Але, все ж таки, не зважаючи на постійне ускладнення музичної фактури та поступове збільшення кількості виконавців у колективі, ритмічну злагодженість виконавського процесу у колективі частіше за все забезпечували його учасники – виконувач партії клавесину чи перша скрипка. Разом з цим, робота великих колективів (оркестрових чи хорових) передбачала наявність у штаті музиканта, який би забезпечував весь репетиційний та концертний процес. Цей музикант був не стільки диригентом у сучасному розумінні цього слова, скільки чимось середнім між менеджером, диригентом, бібліотекаром, художнім керівником і, крім вищезазначеного – композитором. Саме таким капельмейстером був Й. С. Бах, Й. Гайдн та навіть Л. Бетховен.

Фактично, першою книгою, присвяченою майстерності диригента став «Досконалий капельмейстер» І. Маттезона (1739 р.). У цій праці систематизовано музично-теоретичні знання перехідної доби межі Бароко і Класицизму й викладено ініційоване самим автором вчення про композицію в дусі риторики і теорії афектів. Професія капельмейстера була поважною та шанованою. На доказ цього наведемо інформацію з книги Л. Кіріліної, про те, що навіть видатні композитори часів Класицизму називали себе не композиторами, а саме капельмейстерами: «Бетховен, як і Гайдн, не використовує нейтрального слова “композитор”, коли говорить про себе або про шанованих їм майстрів в серйозно-піднесеному контексті – найчастіше у

нього фігурують при цьому поняття “художник” і “артист”. Сучасники, бажаючи підкреслити свою повагу до Бетховена, нерідко зверталися до нього як до “капельмейстера” (видавництво “Шотт” адресувало свої листи 1824 і наступних років “його високоблагородію пану придворному капельмейстеру”), хоча вони прекрасно знали, що він не є таким – просто його артистична слава відповідала даному статусу» [24].

Але все ж таки знадобилося ще майже сто років, щоб з’явилася нова музична професія – диригент– музикант, вільний від багатьох обов’язків, що покладалися на капельмейстера. Єдиним завданням якого стало керування оркестровим (чи хоровим) колективом. У цю історію вписані імена багатьох видатних музикантів-романтиків. Назвемо, лише декілька з них:

- Л. Шпор – один з тих диригентів, який почав використовувати диригентську паличку [7, с.32];
- Р. Вагнер та Г. Берліоз, про кожного з яких говорять, що саме він першим повернувся до оркестру обличчям «Вагнер здійснив справжню революцію в мистецтві диригування. Для досягнення більш повного контакту з оркестром він відмовився від звичаю диригувати, стоячи обличчям до публіки, і повернувся обличчям до оркестру» [12, с.21];
- Ф. Мендельсон, завдяки якому з’явилася та затвердилася традиція виконання музики попередніх епох;
- Г. фон Бюлов, який першим здійснив гастрольне турне, керуючи «не своїм» оркестром.

В. Рожок у дисертаційному дослідженні зазначає: «Еволюція музичної культури, розвиток нових виразових засобів, кількісний і якісний ріст оркестрів і хорів, удосконалення свідомості слухача – ці об’єктивні фактори зумовили появу нових критеріїв в оцінці диригента як інтерпретатора художнього твору, керівника колективу, організатора мистецького процесу. Диригент поступово завойовував своє самостійне місце в мистецтві, на диригентському подіумі він був перш за все виконавцем, інтерпретатором виконуваного твору» [54, с.9].

Тож, у середині ХІХ ст. почалася історія, що триває до наших днів – історія видатних диригентів, які створювали оркестри, змінювали суспільне сприйняття творчості певних композиторів а, іноді, сприяли «провалам» певних творів. Поряд з цим, природньо, виникла історія наукового досягнення мистецтва диригування.

На сьогодні, маємо величезний корпус методичних та науково-методичних праць різних жанрів: спогадів видатних диригентів, підручників та навчальних посібників, статей, дисертацій, монографій, інтернет-видань, відео-фільмів та записів репетицій та майстер-класів і, звісно, численні інтерв'ю та рецензії у ЗМІ. Ця об'ємна цілісність все ж таки може бути систематизована за певними ознаками. На наш погляд, доцільно і корисно для нашої подальшої роботи окреслити такі напрями наукового пошуку у царині диригентського мистецтва:

- історія диригентського мистецтва;
- історія розвитку диригентського мистецтва в Україні;
- методичні вчення щодо організації диригентського апарату;
- праці, присвячені дослідженню творчості окремих диригентів;
- праці, де предметом дослідження обрано стильові засади творчості диригента.

Звертаючись до Б. Хайкіна, відомий американський диригент Лорін Маазель якось досить точно помітив: «Дуже хороший диригент, якщо він тільки дуже хороший диригент – не дуже хороший диригент» [67, с.41]. Це означає, що диригент повинен добре знати всі суміжні мистецтва, необхідно, щоб його майстерність, вміння виходили далеко за межі власне диригування. У своєму рідному музичному мистецтві диригенту потрібно бути гранично озброєним. Слух повинен бути не тільки «диригентським», але і композиторським, тобто вухо має автоматично схоплювати неточність у голосоведінні, гармонійну непослідовність, недосконалість форми. Необхідно володіти і композиторською технікою – не тільки для того, щоб диригент мав право сказати композитору, що в його музиці він вважає технічно недосконалим.

Звісно, що історію розвитку мистецтва диригування не можливо уявити собі без постатей видатних диригентів – Г. Берліоза, Л. Стоковського, Г. фон Караяна, А. Тосканіні, Є. Светланова, Г. Рождественського, Є. Мравінського, С. Турчака. Тож, вагомий корпус праць – це спогади про диригентів або їх власні книги, де дещо відкривають таємниці диригентського мистецтва.

Л. Стоковський відзначав: «Диригування є однією з найбільш туманних і невірно зрозумілих сфер музичного мистецтва. Найчастіше дуже великого значення надається зовнішній стороні диригування, у той час як внутрішній сенс мистецтва диригент залишається абсолютно нерозкритим. Музика існує для слуху, а не для ока, тому видима сторона диригування є менш значущою. Єдиним важливим елементом видимої сторони є те, щоб артисти оркестру змогли, читаючи ноти, добре бачити руки та очі диригента. Також і диригент повинен бачити очі виконавців з тим, зоб між ним і оркестром було повне порозуміння та атмосфера товариської колективної роботи. Хороший диригент є органічною складовою частиною оркестру. Разом з оркестровими музикантами він приймає участь у створенні всього музичного цілого – ритму, темпу, фразування, акцентів, поступового наростання кульмінацій, співвідношення усіх окремих частин музичної структури, загальної архітектоніки, стилю. Емоційної виразності. Все це й багато інших задач виконує диригент» [62, с.159].

Також, слід згадати і про унікальну можливість, яку нам подарувало ХХ сторіччя – записи майстер-класів з диригентського мистецтва (це можуть бути не тільки записи безпосередньо уроків, але й записи репетиційного процесу). Чи не найбільшою популярністю користуються записи репетицій Г. Рождественського, який вважав, що «ідеальне виконання досягається тоді, коли диригент пропонує оркестру свою концепцію твору, та в обмін отримує велику виконавчу віддачу» [53, с.39].

Однією з найбільших за кількістю праць є сфера методики диригування. Сюди можна віднести книгу Р. Вагнера «Про диригування», в якій він відзначає: «композиторам не байдуже в якому вигляді їх втори доходять до слухачів. Останні ж, звісно, можуть отримати правильне враження про

музикальний твір лише прослухавши його у гарному виконанні». У навчальному процесі частіше за все використовують наступні книги: Л. Безбородова «Диригування», О. Мусіна «Про виховання диригента», К. Ольхова «Про диригування хором». Підкреслимо, що ці методично-спрямовані нотатки більш сконцентровані, все ж таки, на суто технічному компоненті диригентського мистецтва. При цьому багато викладачів-диригентів вказують на те, що такий підхід вже не є актуальним. Так, Г. Ержемський пише «Техніка диригування залишається фактично незмінною з того давнього часу, коли перед оркестром у якості диригента стояли композитори, які відбивали такт, досконало знали творче полотно своїх творів, але не мали нікого уявлення про техніку диригування» [12, с.41]. Вказуючи на очевидні проблеми у процесі підготовки майбутніх диригентів, Г. Ержемський вважає, що зміні ситуації заважають чотири фактори:

- 1) відділення ритму від музики, що вперше з'явилося при розділенні керівництва оркестром у вісімнадцятому столітті, призвело до вкорінення уявлення про те, що ритм і музику дійсно можна розділити;
- 2) традиційні схеми тактування прийняті за суть техніки диригування;
- 3) міф про те, що «диригентами не стають, а народжуються», продовжує руйнувати нові моделі навчання: до чого турбуватися про уроки диригування, якщо головне - харизма?
- 4) зростаюча віртуозність оркестрового виконання полегшила роботу диригента в наш час: сучасні професійні оркестри здатні відігравати значну частину стандартного репертуару взагалі без усіякого керівництва.

Якщо техніка є настільки важливою в диригуванні, то як якого розглядати: в якості ремесла чи мистецтва?

Очевидно, що як будь-яка творчість, диригування має спиратися на «ремесло» – сукупність вмінь та навичок, володіння якими для диригента є дещо більшим ніж просто професія. На це вказують самі диригенти. Наведемо дві цитати, перша з яких належить Ш. Мюншу «Диригування – це зовсім не

професія, це святе покликання, іноді священослужіння, а нерідко навіть хвороба, від якої можливо вилікуватися тільки після смерті» [38]. Про те саме говорить і український диригент В. Сіренко: «Всі, хто хапаються за диригентську паличку, одразу вважають себе диригентами. Насправді все значно складніше. Це – перш за все професія, і це професія зрілого віку. Справа тут не у магії творчості, хоча мистецтво загалом – річ ірраціональна, а у тому, що як і кожна професія, диригентська складається з набору простих “ремісничих” правил. Треба мати величезний досвід, щоб вміти ними володіти» [8].

В. Плужников характеризує діяльність диригента як «виконавську, оскільки вона пов’язана з просторово-часовим втіленням звуко-інтонаційної сторони музичного тексту. Необхідність природної схильності до цієї діяльності, особливих якостей, оперативних навичок, існування певних історично сформованих нормативів, традиції навчання характеризує її як професію. Ядром цієї професії є керування музичним колективом, що визначає її специфіку. Професійні якості складають фундамент диригентського виконавства, тому що вільне заняття творчістю можливе лише за умов впевненого володіння ремеслом. Перетворюючись у майстерність, ремесло стає мистецтвом» [46, с.11].

Таким чином, ми розуміємо, що творча діяльність музиканта-диригента, як і діяльність будь-якого музиканта-виконавця є, перш за все, намаганням найбільш адекватно відобразити власне світовідчуття. За для цього він виробляє власну систему музично-мовленнєвих ресурсів, та відповідну до неї виконавську техніку.

1.2. Базові параметри індивідуального виконавського стилю диригента

Сьогодні у вітчизняному музикознавстві багато уваги приділяється проблематиці, пов’язаній із виконавським мистецтвом. Іноді, навіть, говорять про те, що вже сформувалася окрема, виконавська, сфера науки про музику. Цей процес цілком закономірний, адже відомо, що постать інтерпретатора

займає все більш значуще місце у сучасній музичній практиці. Витоки цього знаходимо у мистецтві XIX ст., коли імена М. Паганіні, Ф. Ліста, Г. фон Бюлова, Г. Венявського (та багатьох інших) назавжди змінили суспільне сприйняття «табеля о рангах» музичного мистецтва. Це, природньо, сприяло появі методичних та наукових досліджень, об'єктом та предметом яких була саме виконавська діяльність, вивчення параметрів, що обумовлюють її специфіку та стильові аспекти.

Таким чином, перш ніж говорити про стильові засади творчості диригента, необхідно визначитися із розумінням базових категорій інтерпретології, серед яких назвемо такі, необхідні у даному дослідженні – стиль, твір, техніка, система музично-мовленнєвих ресурсів.

Почнемо з поняття стилю. Відомо, що воно набуло актуальності лише на початку XX сторіччя і в той час використовувалось як важливий засіб дослідження композиторської творчості. На це вказує, зокрема, В. Холопова «індивідуальний композиторський стиль став головним сучасним значенням терміну “стиль”» [68, с.166]. Починаючи ж з другої половини XX сторіччя до питань стильових засад музичної творчості зверталось багато науковців, серед яких М. Михайлов, М. Медушевський, Є. Назайкінський. Підкреслимо, що увага названих науковців була сконцентрована саме на композиторській творчості, стиль якої осмислювався як певна система, що, з одного боку, презентує специфіку світовідчуття конкретної особистості, а з іншого – дозволяє досліджувати творчість композитора в контексті історичних чи національних культурних явищ. У якості прикладу наведемо визначення стилю, запропоновані М. Михайловим та Є. Назайкінським:

- М. Михайлова: «Стиль в музиці – єдність організованих елементів музичної мови, обумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [28, с.117];
- Є. Назайкінський: «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творів, що входять до тієї чи іншої конкретної генетичної спільності (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи, народу тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їхній генезис

і проявляється у сукупності всіх без винятку властивостей музики, що сприймається, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [41, с. 20].

Як влучно вказує Є. Назайкінський: «Одна з основних функцій стилю – забезпечення історико-культурної орієнтації слухача в світі музики <...> Стильові ознаки дозволяють слухачеві вирішувати завдання віднесення музики до певної «позиції» в культурі, а через неї – до певних ідеалів, світогляду, змісту. Стиль виявляється при цьому свого роду маркером соціально-історичної цінності змісту, ідеї, методу, крім того, служить віхою і для самооцінки, власне, самого слухача – оцінки смаку, прихильності до того чи іншого слухачького кола» [41, с. 48].

Дуже важливими також є роботи, в яких виконавський стиль розглядається з погляду психології. Так, Ю. Цагареллі пропонує ввести поняття «виконавський стиль діяльності», як такої, що відображає як психологічну (розумову, емоційну, вольову) складову виконавського процесу, так і фізіологічну, тобто механіку ігрових рухів [69, с. 68].

Тут ми природньо приходимо до міркування про важливість техніки виконання та ступень її впливу на втілення художніх задумів музиканта. Адже, з одного боку, основною метою техніки є служіння музиці, тож, вона не може сприйматися як щось відокремлене. Вона потрібна лише як інструмент для досягання творчої мети. Метою ж є вільне вираження через музику сокровених душевних переживань.

Ю. Цагареллі пропонує «розрізнити основу техніки й деталі. Основу техніки становлять рухи, які відображають відмінні риси гри на різних музичних інструментах. Деталі техніки становлять рухи, що виконуються з варіаціями» [69, с. 73]. Сама «структура виконавської техніки включає в себе: м'язову силу, витривалість, швидкість рухів, міжм'язову координацію, сенсомоторну координацію і рухову пам'ять» [там само, с. 204]. Виходячи з цього, розуміємо, що техніка – найважливіший та в чомусь визначальний компонент кожного індивідуального виконавського стилю.

Ю. Ткач зазначає, що володіння диригентом технікою інтерпретації «є,

по суті, творчим методом диригента, що охоплює світогляд, художнє мислення, психологічні, фізичні, психічні особливості, професійні та особистісні якості диригента. Використання методу інтерпретації дозволило вирішувати такі важливі художньо-творчі задачі, як створення цілісного художнього образу, передача задуму автора твору та власних відчутті» [64, с. 359].

Поряд з цим, проблема виконавської інтерпретації музики активно розроблялась у суміжних сферах гуманітаристики – психології, культурології та філософії. В останній вона отримала досить несподіваний ракурс – йдеться про формулювання щодо правомірності вживання поняття «твір композитора» та про справжність існування такого. Так, польський дослідник Р. Інгарден у книзі «Дослідження з естетики» теоретично осмислив музику як інтенціональний об'єкт, певним чином розкривши її сутність на рівні «чистої свідомості», «безпосередньо даних свідомістю» щодо звукових та не звукових моментів, видів, форм, одиниць музичного смислу [17, с. 52].

Звісно, такий ракурс погляду на проблему ролі інтерпретатора у музичному мистецтві отримав гарячу підтримку серед тих музикантів, доля яких донедавна зводилася лише до «вірного відображення авторського задуму». З'явилося декілька фундаментальних праць, де виконавська діяльність досліджувалася у ракурсі стильової проблематиці. Тут назвемо роботу Д. Рабіновича «Виконавець та стиль», де, серед іншого, пропонується одна з перших класифікацій виконавських стилів, яка, за твердженням автора, спирається на вчення про темпераменти. Зазначимо, що це посилення на темперамент є досить умовним, адже як показала Т. Сирятська [59, с. 34], «виконавська діяльність вимагає певного комплексу психологічних рис, що не можуть бути сформовані у флегматиків чи меланхоліків.

Тому, на наш погляд, більш цікавим та таким, що може бути використаним у практичній діяльності, постає інша складова концепції Д. Рабіновича, а саме – твердження про те, що кожен виконавський стиль має певну «ціль» (тут вбачаємо вплив методики К. Станіславського, книга якого «Праця актора» на наш погляд, є обов'язковою для кожного виконавця).

Д. Рабінович виділяє чотири виконавчих типи, вказуючи, що типи, які

формують собою класифікацію «не вивчені, а історично обумовлені. Але й ера існування розвиненого сучасного виконавчого мистецтва не повідомляє їм якості початковості, вони лише стають можливими...» [49, с. 134]. Кожний з запропонованих Д. Рабіновичем виконавчих типів характеризується певною виконавською метою.

- віртуозний тип (мета – вражати);
- емоційний тип (мета – висловлювати);
- раціональний тип (мета – переконувати);
- інтелектуальний тип (мета – осягати).

Зазначимо, що робота Д. Рабіновича користується популярністю у виконавському музикознавстві і навіть отримала продовження у роботах вітчизняних науковців. Так, І. Сухленко у статті «Жанровий аспект виконавської інтонації» пропонує дещо розширити класифікацію Д. Рабіновича, застосувавши до виконавської діяльності жанровий підхід. Авторка зазначає: «Ще зовсім недавно до зони впливу виконавця відносили лише тимчасову, динамічну і, почасти, звуковисотну організацію фактури музичного твору. Сьогодні ж ми розуміємо, що у владі інтерпретатора зміна форми, змісту, а іноді і жанрового способу «твору композитора» (термін В. Москаленко). Звичайно, етюд не може стати сонатою, а токато – піснею, але при наявності в тексті кількох жанрових знаків, виконавець в силах сфокусувати нашу увагу лише на одному з них, що змінить уявлення про твір в цілому [63, с. 23].

Тож, на думку І. Сухленко запропонована Д. Рабіновичем класифікація виконавських стилів, може бути викладена у наступному вигляді:

- моторність - драма - віртуозний тип;
- моторність - лірика - романтичний тип;
- декламаційність - епос - інтелектуальний тип;
- декламаційність - драма - раціональний тип;
- пісенність - лірика / епос - емоційний тип.

Важливо, що на думку авторки «застосування жанрового підходу може істотно прояснити питання, пов'язані з вибором виконавців того чи іншого

репертуару, принципами звуковисотної і тимчасової організації фактури, артикуляції, педалізації й т.ін.» [63, с. 23]. Фактично, йдеться про те, що жанровий підхід може конкретизувати деякі параметри системи «музично-мовленнєвих ресурсів виконавця». Що логічно приводить нас до робіт В. Москаленко та його визначення «стилю музичної творчості, під яким розуміється ««специфіка світовідчуття і музичного мислення індивіда, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» [37, с. 10].

До таких мовленнєвих ресурсів, безумовна, відноситься й жест диригента, про який Н. Біляєва пише так: «Диригентський жест несе семантичне навантаження у власній специфічній формі: це знак, наповнений експресивним художнім змістом, що вирізняє його серед безлічі інших складових процесу передачі музичної інформації. Диригування, як своєрідна мова жестів, що складається з первинних мовних знаків, природно поєднується з немовними формами вираження (копіювання, сигнали та ін.). Мова диригентських жестів є інтернаціональною за своєю суттю і долає відмінності жестикуляції у музичному виконавстві різних народів. Це стає можливим завдяки загальнолюдській логіці тих символів, які лежать в основі диригентського мистецтва взагалі. Диригентський жест можна розглядати як засіб надсилання інформації для створення того чи іншого звучання музики. Звідси величезне значення семантики диригентських жестів, яка, спираючись на абстрактні схеми диригування, варіює їх, завдяки чому виникає безмежна кількість неповторних зразків» [5, с. 25].

Таким чином, можна сказати, що диригування – це вид виконавського мистецтва, що передбачає вміння передавати свої художні наміри колективу виконавців, передати творчий задум автора твору, а також своє розуміння цього твору. Оскільки керівництво колективом музикантів є невідмінною частиною диригування, для диригентського мистецтва дуже важливими є лідерські та організаторські якості, тому що за ним йде колектив виконавців, які повинні вірити в нього, довіряти йому.

Тлумачні словники пропонують таку визначення суті мистецтва

диригування «Диригування – керування музичним колективом (ансамблем, хором, оркестром, оперною виставою) у процесі розучування і публічного виконання музичного твору» [11], але, на наш погляд, це відображає тільки поверхневий, наочний пласт цієї дійсно, найскладнішої з виконавських діяльностей. Тому, у якості робочого, будемо спиратися на власне визначення: **«Диригування – вид виконавської діяльності, що передбачає оволодіння специфічною системою музично-мовленнєвих ресурсів (диригентської технікою) та комплексом комунікативних та організаторських навичок».**

При цьому, як і в інших сферах музикування, можна говорити про стильові засади творчості диригента (романтичний або класичний напрям його творчих пошуків) та про домінанти індивідуального стилю диригента (загальний модус висловлювання та характерну інтонацію), що проявляються як у принципах роботи з колективом, музичним матеріалом та публікою, так і репертуарній політиці.

Висновки до розділу 1.

Диригування – одна із найскладніших музичних професій, що передбачає володіння цілим комплексом як суто музичних, типових для будь якої музичної діяльності здібностей (назвемо), так і загальних вмінь та навичок, які не є необхідними для інших виконавців – це вміння передати свої художні наміри колективу виконавців, передати творчий задум автора твору, а також своє розуміння цього твору.

Диригентська діяльність є предметом наукового осягнення, книги, присвячені їй можна поділити на наступні напрями:

- історія диригентського мистецтва;
- історія розвитку диригентського мистецтва в Україні;
- методичні вчення щодо організації диригентського апарату;
- праці, присвячені дослідженню творчості окремих диригентів;
- праці, де предметом дослідження обрано стильові засади творчості диригента.

Як род виконавської діяльності, диригування, може бути вивчено за допомогою наукового апарату, що вироблено у так званому виконавському музикознавстві, а саме методів жанрового та стильового аналізу, методу інтерпретації.

В диригентському мистецтві стилем є певна система, що, з одного боку, презентує специфіку світовідчуття конкретної особистості, а з іншого – дозволяє досліджувати творчість композитора в контексті історичних чи національних культурних явищ.

РОЗДІЛ 2

ДОМІНАНТИ СТИЛЮ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА СІРЕНКА

2.1. Історія розвитку симфонічного диригування в Україні

Диригентське мистецтво України веде свою історію від часів Київської Русі та щільно пов'язане із розвитком хорової культури та церковного співу. Відомо, що і сьогодні керівництво храмовим хором здійснює регент, до обов'язків віднесено як суто музичні (робота над звучання хору, звуковим балансом, промовою тексту тощо) та і організаторські завдання.

Розвиток же симфонічного диригування як окремої музичної професії безпосередньо розпочався значно пізніше і був пов'язаний із загальним розвитком та демократизацією музичної культури суспільства. Так, «для розвитку вітчизняного оркестрового виконавства величезне значення мало відкриття театрів у Львові (1776), Харкові (1789), Києві (1805), Одесі (1809), Полтаві (1818). Так, у Львівському німецькому театрі операми у 1792–1799 рр. диригував майбутній вчитель Ф. Шопена (1810–1849) Ю. Ельснер (1769–1854), у 1811–181 рр. – Кіпінський (1790–1861). У Полтаві першим виконанням «Наталки Полтавки» І. Котляревського 1819 року диригував Ф. Данильченко, який міг бути й редактором музики до п'єси. В Одесі у 1836–1855 рр. італійськими операми диригував Ж. Буффе» [57, с. 39].

Крім того, необхідно сказати, що поживлення концертного життя та зацікавленість суспільства у музичному мистецтві було спровокована діяльністю відповідних товариств:

- Музичне товариство святої Сесілії заснував син В. Моцарта Ксав'єр у Львові (1826);
- симфонічне товариство у Києві (1824);
- Німецьке Київське співоче товариство (1848);
- Філармонічне товариство в Одесі (1842);
- чернівецьке товариство сприяння музиці (1862) [66, с. 57].

Також необхідно сказати про вагому роль, що відіграло у розвитку вітчизняної музичної освіти та вихованні діяльність Російського імператорського музичного товариства, відділення якого були відкриті у багатьох містах: Києві (1863), Харкові (1864), Одесі (1884), Полтаві (1899), та інших. Відомо, що всі названі вище організації (й ті, що осталися за межами нашої уваги) основною метою ставила музичне просвітництво:

- відкриття музичних класів, консерваторій;
- розвиток вітчизняних композиторської та виконавської шкіл;
- пропаганду світової музичної класики.

Це ставило низку практичних завдань: придбання нот та музичних інструментів, необхідності фінансової підтримки діяльності самих товариств, вирішення питань, пов'язаних із відсутністю достатньої кількості висококваліфікованих музикантів. Ще одною проблемою була відсутність постійно діючих симфонічних оркестрів. Найчастіше, музиканти збиралися під конкретні програми, керували якими «О. Виноградський у Києві, І. Слатін у Харкові, В. Каульбарс та Д. Клімов в Одесі, Д. Ахшарумов у Полтаві, Т. Ганицький у Кам'янці-Подільському» [14, с. 91].

Але справжня історія українського симфонічного диригування розпочалася вже за радянські часи, коли розпочинають роботу:

- харківська філармонія (1928);
- симфонічні оркестри у багатьох містах України;
- театри опери та балету.

На афішах цих організацій можна було побачити прізвища видатних диригентів: Н. Рахлін, О. Климов, М. Канерштейн, К. Домінхен, О. Пресич та інші.

Подальша історія розвитку симфонічного диригування тісно пов'язана із діяльністю відповідних кафедр у вітчизняних мистецьких вишах. Тому стисло оглянемо історії кожної з них.

Почнемо із кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування у Львові, що була відкрита у 1929 році, під керівництвом відомого диригента, композитора та педагога А. Солтиса. (1890–1968). Клас диригування

А. Солтиса закінчили: С. Скровачевський, Є. Колачковський, Р. Куклевич, В. Кшемєньський.

Після цього керівництво кафедрою прийняв один з перших професійних українських диригентів М. Колесса. Показовим є вислів диригента, що окреслює базові орієнтири цього видатного музиканта та педагога: «Навчаючись у кращих викладачів Європи того часу, я мріяв підняти професіоналізм нашої української культури на той рівень, з яким зустрівся там. Це стало моїм орієнтиром і у композиторській, і у виконавській творчості. Спостерігаючи за роботою моїх педагогів, вчився вишліфовувати свої твори, виносити на суд слухачів тільки найбільш опрацьовані, високоякісні зразки. У Празі я бачив найкращих світових диригентів того часу, часто бував не тільки в концертах, але і на репетиціях, і, як губка, вбирав усе, вивчав те, що пізніше реалізовував сам, чим завжди ділився зі своїми учнями, ставши педагогом» [27, с. 103].

Серед відомих учнів М. Колесси видатний С. Турчак, І. Гамкало, Ю. Луців, В. Василевич та інші.

В одеській національній музичній академії імені Н. Нежданової кафедра оперно-симфонічного диригування була відкрита лише у 1992 році. Очолив її тоді заслужений діяч мистецтв Вірменії, кандидат педагогічних наук, професор, академік М. Галустовіч. Нині ж кафедра існує як кафедра оперно-симфонічного та оркестрового диригування.

Одним з провідних і найстаріших університетів України, творчим, науково-методичним центром музично-театральної освіти Слобожанщини є Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського. В. Плужніков зазначає, що історія викладання мистецтва симфонічного диригування у Харкові, яка налічує вже майже 100 років, була досить не простою і розвивалася у декілька етапів, останній з яких пов'язаний із сьогоденням: «В 2008 году по инициативе Т. Веркиной – народной артистки Украины, профессора, почетной гражданки города Харькова, ректора Харьковского государственного университета искусств им. И. Котляревского, доцентами В. Плужниковым и Ю. Янко – главным дирижёром академического

симфонического Из истории становления харьковской школы оркестрового дирижирования 78 оркестра Харьковской филармонии и её директором в третий раз открыт класс оперно-симфонического дирижирования. В 2010-2013 годы его вели профессор Ш. Палтаджян и доцент В. Куценко. С сентября 2016 года работой класса руководит А. Калабухин – народный артист Украины, профессор, почётный гражданин города Харькова, заведующий кафедрой оперной подготовки. В числе выпускников за период обучения 2008-2017 годов – магистр Л. Карачевцева, а также бакалавры Г. Крупская, Т. Куценко, С. Неверов, Т. Никогосян, Е. Радиевская, И. Соловей, Р. Ущাপовский, А. Чемерис, Ю. А. Яковенко» [47, с. 67].

Базовим творчим та навчальним методичним центром, без якого неможливо повноцінно представити минуле і сучасність цього всевітньо відомого навчального закладу, є кафедра хорового диригування Київської державної консерваторії ім. Чайковського - нині Національна музична академія музики П. Чайковського – своїм генезисом, славною історією та зоряним складом викладачів, які працювали і над цим працюють.

Роль кафедри хорового диригування у формуванні професійної музичної освіти в Україні є унікальною. На її початку стояли такі чудові майстри музики, як уже згадані О. Кошиць, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, П. Козицький та багато інших. Їх творча діяльність була унікальним творчим синтезом - ці чудові музиканти створювали музику, водночас керували хорами та активно організовували роботу з організації музично-просвітницької роботи через хорове мистецтво [47].

У 1934 р., після реорганізації Вищого інституту музики і драми в консерваторію та театральний інститут, вона стала провідною хоровою спеціалізацією консерваторії.

2.2. Творчість В. Сіренка: стислий огляд

Володимир Федорович Сіренко народився 1 листопада 1960 р. в селищі Покровська Багачка, Полтавської області. У 1975 р. закінчив на «відмінно» Покровсько-Багачанську музичну школу, вступив до Полтавського державного музичного училища ім. Лисенка і під час навчання захопився мистецтвом диригування. В інтерв'ю газеті «Дзеркало неділі» на відповідь кореспондента «хто перший побачив у вас диригента?» В. Сіренко відповідає: «Мій викладач з диригування в музичному училищі Валентина Жорнова. Диригування прийшло відразу, захопило, щойно почав ним займатися. В класі, під фортепіано, вчився на вступі до «Пікової дами» Чайковського, «Вальсі-фантазії» Глінки, «Пер Гюнті» Гріга. Як жартував один диригент, у «народників» Брамс іде після Будашкіна (Микола Будашкін, 1910—1988 — радянський композитор, двічі лауреат Сталінської премії. — Ред.). Не будеш же обробки народних пісень диригувати все життя!» [64].

Займатися диригування професійно В. Сіренко почав вже від часі навчання у київській консерваторії в класі А. Семешка, а згодом, перейшов в клас професора А. Власенка, Заслуженого діяча мистецтв УРСР, народного артиста України, диригента Національної опери України ім. Т. Шевченка.

Відразу після закінчення навчання він почав працювати асистентом, а з 1990 року - диригентом Державного нагородного академічного симфонічного оркестру України (нині – Національного нагородженого академічного симфонічного оркестру України). У 1990 році він став випускником Міжнародного конкурсу диригування у Празі.

З 1991 року В. Сіренко диригує Почесним академічним симфонічним оркестром Національного радіо товариства України. За час роботи в цій групі (1991 – 1999) він зробив понад 200 записів у фондах Національної радіокомпанії.

З 1999 р. - головний диригент В. Сіренка, а з 2000 р. - художній керівник Українського національного почесного академічного симфонічного оркестру.

Як запрошений диригент співпрацював з Королівською філармонією, Єрусалимським симфонічним оркестром, Державним академічним симфонічним оркестром ЄФ «Світлана Росія», Краковом, Москвою, Петербургом та іншими петербурзькими симфонічними оркестрами.

Вони виступають на відомих сценах: Concertgebouw (Амстердам), Центр Мануеля де Фалла (Гранада), Національна філармонія (Варшава), Барбіканський зал і Кардоган Холл (Лондон), Арт-центр Сеула (Корея), Зал Р. Томпсона (Торонто), Театр Ш. Елісей (Париж), Великий зал Московської консерваторії, Великий зал Петербурзької філармонії.

Він записав понад 30 концертних та монографічних програм на компакт-диску (включаючи Дев'яту симфонію Бетховена, Реквієм Моцарта, Верді, Новий рік, Симфонію А. Дворжака № 7 та № 9). Репертуар В. Сіренка включає симфонії Л. Бетховена, П. Чайковського, Г. Малера, А. Дворжака, Д. Шостаковича, Є. Станковича та інших композиторів, велику кількість інструментальних концертів та оркестрових композицій усіх стилів.

Одним із головних напрямків роботи В. Сіренка є перша вистава та популяризація творів українських композиторів. Говорячи про свідомість цього вибору диригент каже, що вітчизняна музика подобається йому тим, «що вона українська, моя. Відчуваю в ній щось своє... Ну чому я люблю українську літературу, Женю Пашковського чи Юрка Андруховича, хоча виріс на російській? Це вже зараз виявляється, що є в нас Плужник, Косинка, Підмогильний, усе Розстріляне Відродження, ранні Тичина, Рильський... Я ж сільська людина, від землі! І ці речі якось спрацьовують, якісь, як каже Сильвестров, “нити-паутини”...» [64].

«Свої» твори відчуваю хребтом. Це Четверта симфонія Лятошинського, Шоста Станковича, Сьома симфонія і «Мета-вальс» Сильвестрова, «Карпатський концерт» Скорика, «Голосіння» Карабиця...

Відзнаками В. Сіренка за розвиток музичного мистецтва в Україні присвоєно почесні звання:

- Почесний артист України (1997);
- лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2001);

— Український народний артист (2008).

В. Сіренка – учасник українських та закордонних міжнародних фестивалів, таких як «Київ Музик Фест», «Бієнале українського авангарду», фестивалів у Польщі, Іспанії, Великій Британії, Лівані та інших. Підкреслимо, що виступи диригента завжди отримуються схвальні відгуки преси. Наведемо лише два з них:

— «В. Сіренку властивий особливий тон прочитання всіх рівнів музичного твору – від звуку до стилю. Музично-стильовим знаком індивідуальної виконавської манери Сіренка є виразний «кордоцентризм», інакше – «мудрість серця» [16];

— «Увесь зміст твору, всю повноту почуттів, драматургію можна прочитати, дивлячись тільки на диригента: Сіренко викладається повністю. Кожним рухом він переживає найменший нюанс, і це навіть трохи схоже на дитячу безпосередність, простоту і відкритість...» [16].

Але все ж таки найвагомішою перемогою В. Сіренка як представника вітчизняного музичного мистецтва можна вважати той факт, що його запис «Реквієма для Лариси» В. Сільвестрова у виконанні Національного нагородного академічного симфонічного оркестру України та Національної академічної капели України «Думка».

2.3. Твори українських композиторів в інтерпретації В. Сіренка

Однією з домінант композиторського стилю В. Сіренка є пропаганда ним української культури, саме тому ми будемо далі аналізувати твори українських композиторів.

Одним з творів у виконанні оркестру під керівництвом В. Сіренка стала симфонія «Аз Ісус» А. Караманова.

А. Караманов - родоначальник напряму «Релігія у симфонізмі». Як відзначав композитор: «... саме в музиці проявляється моя віра. Релігія, як

первинний імпульс породжувала моє натхнення, піднімала на нову висоту все моє творчість» [25, с. 465].

Цикл з шести симфоній «Бисть» - вершина творчості А. Караманова. Зміст даного циклу конкретизовано самим текстом Одкровення святого І. Богослова (Апокаліпсису), тлумаченням даного тексту святим А. Кесарійським, а також авторської релігійної концепцією. Досить цікавою є форма твору. Використовуючи структуру сонатного алегро, а також принцип тематичного єдності, А. Караманов віддає перевагу вільному співвідношенню розділів-епізодів, об'єднаних між собою за принципом монтажу [20, с. 64].

У 1982 році в Колонній залі Володимир Федосєєв продиригував складену в 1980 році Двадцять третю симфонію «Аз Ісус» (з такої нагоди перейменованої в нейтрально-героїчне «Відроджений з попелу»), а в 1983 році чудовий диригент повторив Двадцять третю і додав до неї Двадцятку симфонію. Партитуру «Аз Ісус» (звичайно, під назвою-псевдонімом) почали видавати до 40-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні.

В симфонії «Аз Ісус» втілено уявлення композитора про царство Христа як мислимому досягненні вічної благодаті в кожній людській душі. Композитор, за його словами, бачить сутність духовності в ідеальному співтоваристві людей планети. Часовий і просторовий звукомір симфонії розгортається між ідилією Едему і утопією Нового Єрусалиму, а власне - в ідеальному метафізичному часопросторі, де стає можливим досягнення вічної гармонії, світлоносного, краси і благодаті. Це висока мрія художника, якого не залишає надія на торжество розуму, благородства і чистоти почуттів людини.

Виконання симфонії А. Караманова - нелегке завдання. Музика А. Караманова володіє гіпнотичним енергетичним впливом, тому кожне нове зіткнення з нею викликає пристрасне бажання влитися в звуковий животворящий процес, долучитися до музичного таїнства, слухаючи кожному слову живий проповіді цієї музики.

Симфонічні партитури композитора масштабні і в кращому сенсі слова розкішні. Величезний склад оркестру (розширена група ударних, введення різних електронних інструментів), багатошаровість вертикалі утворюють

передумови для незвичайно багатого, чарівно барвистого звучання. Все це створює певні труднощі для диригента, пов'язані з розподілом звучності, знаходженням точних динамічних співвідношень в багатошаровій фактурі, особливо в кульмінаційні моменти, які відрізняються у А. Караманова незвичайною світлоносною енергією, радісною екстатичністю. Симфонія «Аз Ісус» рясніє такими кульмінаціями.

Проблеми ці встали і перед диригентом В. Сіренко, котрий виконував в Києві цю симфонію. За його зізнанням перед ним стояла і ще одна складна задача – інтерпретації форми. Треба було досягнути своєї логіки організації симфонії, почути, відчувати цілісність величезного одночастинні твори.

І все-таки - крім технологічних проблем - найважливішим залишається, звичайно, духовне осягнення, розкриття сакрального сенсу музики симфонії. А. Караманов радить при її виконанні (або прослуховуванні) звертатися до релігійного джерела, але одночасно зауважує, що це не завжди необхідно, так як досить уже програмного назви, яке містить в собі основну ідею твору «Аз Ісус»: «Я Ісус послав Ангела щоб засвідчити вам це у церквах. Я корінь і рід Давидів, зоря ясна і досвітня». Основною ідеєю симфонії «Аз Ісус» є духовне відновлення, створення образу Граду Божого - Нового Єрусалиму.

В. Сіренко дозволив собі, виходячи із загальної програмної спрямованості симфонії, вибудувати власну концепцію: це, за його словами, подолання зла, страждання, смерті, можливість припасти до чистого джерела.

Особливої уваги заслуговує диригентська інтерпретація В. Сіренка «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича та «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова.

«Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича був написана у 1992 році та вперше була виконана в Києві наступного року з нагоди 60-річчя Голодомору.

І хоча назва твору говорить про богослужбові натхнення, це мало стосується православної духовної музики. Панахида, яка триває більше сорока хвилин, покликана скоріше як епічна фреска, музична історія про трагедію

людей, а зв'язок із церковним співом, хоча і досі є, є лише одним із засобів вираження.

Твір підтримується в неотональному стилі, майже неоромантичному, що робить його доступним для слухачів, незнайомих із сучасною музикою; Однак Є. Станкович не відхилявся від нових композиційних прийомів. Естетика похоронного будинку в деяких точках підказує твори таких художників, як К. Пендерецький або С. Губайдуліна, але композитор послідовно працює на своїй оригінальній музичній мові.

Те, що відрізняє Панахиду від інших творів епітафійно сумного характеру, - надзвичайна дисципліна композитора в дозованому вираженні. У гучній динаміці небагато фрагментів, і це аж ніяк не кульмінація твору - це смуток і смиренність арії, оспіваної тихим голосом, з ніжним оркестровим супроводом.

Варто відзначити відмінну оркестрацію, в якій зазвичай використовуються ударні інструменти, особливо дзвіночки, що підкреслює сумний настрій твору. Однак Станкович рідко використовує ілюстративні ефекти прямо, буквально, а скоріше обмежується передаванням загальної природи тексту через музику. Він служить розвиненій частині церкви, що допомагає передати колір.

Вісім частин композиції, які не мають заголовків і виконуються без перерви, тісно пов'язані з такими поетичними образами, представленими декламатором, що дозволяє слухачеві безпосередньо сприймати текст.

Музичний стиль Є. Станковича характеризується цитуванням народної пісні та насиченням народнопісенними барвами кожного інтонаційного звороту. Музика композитора за певною схемою ніколи не конструюється, вона вражає афективністю почуттів і рушійною силою в розвитку формотворення. У творі «Панахиди за померлими з голоду» окремі частини твору об'єднані безперервним і мелодичним зв'язком таким чином, що музика, переходячи без перерви одна в іншу, утворює великий цілісний одночастинний твір.

Частини твору за аналогією до церковної панахиди розраховано на два хори (академічний та народний), що виконується квітетом співаків або великим (верхнім) та кліросним (нижнім) хорами, читцем і священиком. В партії баса соло вчуваються елементи заспівів священика. У версії В. Сіренка їх містять баса обох хорів. Партія читця присутня як в церковній панахиді (з богослужбовими текстами), так і в концертній (зі світськими текстами).

Художньою знахідкою композитора є заміщення текстів священика звучанням скрипки соло або оркестру, як, наприклад, в самому початку твору (№1,1-4 і 10-25 такти). Таким чином, між «заспівами» оркестру та респонсорними хоровими «амінь» утворюється діалог, який викликає аналогії з православним канонічним поминальним чином.

В. Сіренко знайшов нові темброві барви в своїй виконавській інтерпретації (замінив чисту фольклорну манеру соло на мікст народної та академічної в частині №6 «Мамо, мамо...»), передавши драматизм й емоційну напругу симфонії. Компроміс виконання одним хоровим колективом «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича дав можливість представляти публіці багаторазово твір, який розрахований на велике число виконавців. Відчуття диригентом форми твору вимагало використання динамічних голосних відтінків (*mf-ff*), порівняно з авторськими, були зрушені темпи всіх частин в бік прискорення.

У 2000 році відбулася прем'єра твору «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова у виконанні В. Сіренко.

«Реквієм для Лариси» (1997 - 1999) для мішаного хору, солістів (альта, тенора) та симфонічного оркестру. Написаний у 7-ми частинах, на канонічні латинські тексти та вірші Т. Шевченка.

«Реквієм для Лариси» – єдиний твір В. Сильвестрова для хору та оркестру. Твір був написаний після смерті його дружини. Музичний стиль твору показовий тим, що на мікрорівні в ньому можна прослідити всю еволюцію композиторського стилю В. Сильвестрова: від авангарду (1-3 частини) до неоромантизму (4 частина) та постмодернізму (5 частина). У

музиці «Реквієму для Лариси» є не тільки прощання та сум, але й протест, висловлений стриманою музичною мовою композитора.

Музикознавців відмічають, що він «значно відступає від жанрового канону (хоча зберігається канонічний текст заупокійного богослужіння та кількість частин), але цілком передається його глибинна суть. Тиха скорбота і, водночас, відчуття життя, відчуття того, що кохана завжди поруч. Адже твір названий «Реквієм для Лариси», а не «Реквієм за Ларисою», як мав би називатися стильово; кінцевий *Requiem æternam* (вічний упокій) замінюється словами *lux perpetua* (вічне світло), що додає відтінку надії... Цікаво, що автор дає коментар, в якому роз'яснює зашифроване у монограмі ім'я адресата — це квінта ля-ре і знизу до-дієз (*La-r/e/-/c/issa*). Квінта готується ще у першій частині, але це ще не монограма, адже звучить вона без звуку сіс. Монограма виразно відчутна у 4-ій та 5-ій частин твору, а також. наче відлуння, у 6-ій.» [50].

Характерна драматургічна риса стилю В. Сильвестрова – хвильова драматургія, зокрема перевалювання періодів спаду та *diminuendo*. Властиві фактурі численні звукові педалі, тло, у межах якого виникають окремі знаки алюзій. Також важливою рисою, яка притаманна його музиці, стали «скороминущість» або «невизначеність», які проявляються як у певній спонтанності мислення, відсутності чітких композиційних схем, так і на рівні інтонаційних побудов, ритмоструктур і звучання загалом, яке межує нерідко з тишею.

Твір був виконаний диригентом В. Сіренко також у 2016 році. Слід зазначити, що ці інтерпретації були різними.

Темпова редакція прем'єри повністю відповідала авторському погляду. Повільну першу частину «*Requiem*» відтіняє швидка та рішуча друга частина «*Tuba Mirum*»; три частини «*Largo*» виконані в зазначеному автором метрономі. Партія соло альту біла виконана в академічній манері «міцним» альтовим голосом. Враховуючи, що в прем'єрному виконанні сольні голоси було розміщено в хорі, доносилася до слухача не сила звуку, а тільки емоційна напруга та тембр. Сповнена музика цієї частини болем й трагізмом в перших

двох розділах, а наприкінці, завдяки прозорій оркестровці та повільному темпу, створено абсолютну містичну картину й підготовлено появу четвертої частини «Прощай, світе...» для тенора соло, хору та арфи.

У першій інтерпретації В. Сіренка виконано соло високим баритоном. Низький чоловічий голос заспівати зможе у високій теситурі тільки фальцетом або мікстом. В даному варіанті був обраний мікстовий спів, що надав твору особливого драматизму.

Показовою, в темповому сенсі, для стилю письма В. Сильвестрова стала п'ята частина *Agnus Dei*: майже в кожному такті відбуваються темпові мікрозрушення. Цей номер В. Сіренко диригував точно за авторськими вказівками, виконуючи уповільнення та зрушення на межах тактів.

Виконавська версія В. Сіренка 2016 року мала певні відмінності, які були продиктовані часом: були змінені склад виконавців соло та розподіл сольних партій – замість соло тенора в четвертій частині прозвучало соло альтя.

Було свідомо вибудовано динамічну шкалу виконання на рівні одного середнього нюансу *mf-f*, за винятком четвертої частини, що, завдяки поєднанню виконавської майстерності артистів та диригентського бачення, прозвучала в найтихіших градаціях динамічних відтінків. Свій початковий нюанс також збільшили характерні для музики В. Сильвестрова динамічні хвилі. В. Сіренко пояснив це тим, що «час іде вперед, і неможливо спиратися на запис, зроблений 16 років тому. Все має бути швидше, так музика легше сприймається публікою».

Таким чином, В. Сіренко вносив корективи у виконання творів в залежності від свого сприйняття, які могли змінюватись з плином часу. Про роботу ж з видатним композитором диригент каже так: «Коли вперше 1999 року ми з піаністом Йозефом Ермінем на Днях української музики у Варшаві виконували «Мета-музику» Сильвестрова, з острахом брався за партитуру. Бо знав, наскільки він вимогливо ставиться до виконання власних творів. Пам'ятаю його авторські концерти в 1980-х, прем'єру П'ятої симфонії зі студентським оркестром Київської консерваторії. Він просто-таки не давав

проводити репетиції, хапав за руки диригента, музикантів! А тепер спокійно все слухає. Каже, що звикає до того, як його музика житиме без його втручання. Нещодавно запитав Валентина Васильовича, коли він принесе наступну «велику» партитуру. Відповів, що все вже написав, тепер пише тільки “багателі”» [64].

Висновки до розділу 2.

Симфонічне диригування – важлива складова сучасного вітчизняного музичного мистецтва. Його еволюція тісно пов’язана із пісенною культурою, що обумовило базові засади диригентської школи. Важливим етапом розвитку стало відкриття відповідних кафедр та відділів у мистецьких вишах України. Тож, сьогодні можемо із впевненістю говорити про наявність потужних регіональних шкіл диригування, кожна з яких пишається видатними музикантами, відомими у всьому світі.

Одним з таких, безумовно, є Володимир Сіренко, який сьогодні представляє нашу країну на сценах всього світу.

Виявлено, що мистецькі пошуки диригента тісно пов’язані із вітчизняною культурою та спрямовані на її популяризацію. Це визначає репертуарну політику колективів, з якими співпрацює В. Сіренко.

ВИСНОВКИ

I

Диригування – одна із найскладніших музичних професій, що передбачає володіння цілим комплексом як суто музичних, типових для будь якої музичної діяльності здібностей (назвемо), так і загальних вмінь та навичок, які не є необхідними для інших виконавців – це вміння передати свої художні наміри колективу виконавців, передати творчий задум автора твору, а також своє розуміння цього твору.

Диригентська діяльність є предметом наукового осягнення, книги, присвячені їй можна поділити на наступні напрями:

- історія диригентського мистецтва;
- історія розвитку диригентського мистецтва в Україні;
- методичні вчення щодо організації диригентського апарату;
- праці, присвячені дослідженню творчості окремих диригентів;
- праці, де предметом дослідження обрано стильові засади творчості диригента.

Як род виконавської діяльності, диригування, може бути вивчено за допомогою наукового апарату, що вироблено у так званому виконавському музикознавстві, а саме методів жанрового та стильового аналізу, методу інтерпретації.

II

Диригування – це вид виконавського мистецтва, що передбачає вміння передавати свої художні наміри колективу виконавців, передати творчий задум автора твору, а також своє розуміння цього твору. Оскільки керівництво колективом музикантів є невідмінною частиною диригування, для диригентського мистецтва дуже важливими є лідерські та організаторські якості, тому що за ним йде колектив виконавців, які повинні вірити в нього,

довіряти йому.

У якості робочого, в роботі запропоновано наступне: *«Диригування – вид виконавської діяльності, що передбачає оволодіння специфічною системою музично-мовленнєвих ресурсів (диригентської технікою) та комплексом комунікативних та організаторських навичок».*

Зазначено, що як і в інших сферах музикування, можна говорити про стильові засади творчості диригента (романтичний або класичний напрям його творчих пошуків) та про домінанти індивідуального стилю диригента (загальний модус висловлювання та характерну інтонацію), що проявляються як у принципах роботи з колективом, музичним матеріалом та публікою, так і репертуарній політиці.

III

Сучасне українське диригентське мистецтво веде свою історію від часів Київської Русі, коли князь Володимир Великий у 988 році запровадив християнство, як офіційну релігію, і в храмах та монастирях почали культивувати церковний спів. Розвиток же симфонічного диригування як окремої музичної професії безпосередньо розпочався значно пізніше і був пов'язаний із загальним розвитком та демократизацією музичної культури суспільства.

Тож, історія розвитку вітчизняного симфонічного диригентського мистецтва, фактично, розпочинається лише на початку ХХ століття. Це відставання дає й позитивні результати, адже є можливість долучитися до вже існуючої у Західній Європі диригентської школи. дослідити історію розвитку вітчизняного диригентського мистецтва.

Зазначено, що розвиток мистецтва симфонічного диригування в Україні можна вивчати під двома кутами зору:

- становлення відповідних кафедр та відділів у мистецьких вишах;
- діяльність виданих диригентів.

IV

Володимир Федорович Сіренко, як музикант яскраво вираженої індивідуальності займає особливе місце в українському і світовому музичному мистецтві ХХІ ст. Цілісність творчої особистості, глибока вкоріненість в українській національній традиції, всеосяжність художніх інтересів, багатогранність культурної діяльності в поєднанні з щоденною титанічною працею і безмежною відданістю мистецтву створюють неповторний культурно-естетичний феномен Володимира Федоровича Сіренка як художника величезного масштабу. Творчі досягнення маестро мають неминущу естетичну значимість як для української, так і для світової музичної культури сьогодення.

V

Однією з домінант композиторського стилю В. Сіренка є пропаганда ним української культури, саме тому ми будемо далі аналізувати твори українських композиторів. Послідовність по відношенню до композиторів української національної школи – творчих орієнтирів з точки зору естетичних принципів і громадянської позиції – забезпечується художніми вподобаннями і устремліннями Володимира Сіренка. У підвалинах ставлення диригента до виконавської діяльності лежить його ясно висловлена естетична позиція музиканта-просвітителя, музиканта- «першопрохідника», відповідно до якої саме йому довіряють прем'єри своїх творів сучасні українські композитори (серед яких особливо можна виділити Е. Ф. Станковича, М. М. Скорика, В. В. Сильвестрова, В. С. Губаренка, І. Карабиця, С. Пилютікова, К. Цепколенко, В. Польової). Прагнення дарувати життя новим творам, які стають новітньою українською класикою є для В. Сіренка потужним творчим імпульсом.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЕЖРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное : Социология музыки / Т. Адорно. - СПб.: Университетская книга Москва, 1999. - 203 С.
2. Академія музичної еліти: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Авт.-упоряд. А. П. Лашенко та ін. — К., 2004. — 680 с.
3. Афанасьєва А.О. Художня інтерпретація як важлива складова диригентського виконавства, 2018. - №45. – С.105
4. Безбородова Л.А. Дирижирование : учебное пособие. - М. : ФЛИНТА, 2017. - 212 с.
5. Біляєва Н.В. Диригентський жест: знак, символ, смисл // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2018. - №48. – С.25
6. Вагнер Р. О дирижировании. - СПб., 1900. – 104 с.
7. Варгафтик А.М. Партитуры тоже не горят. – М.: ИД «КлассикаВ 180 ХХ1», 2006. – 333 с.
8. Володимир Сіренко: Найголовніше у професії диригента – це воля // <https://life.pravda.com.ua/society/2014/04/21/164053/>
9. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. – М. : Сов. композитор, 1981. – 304 с.
10. Гроув Дж. Музыкальный словарь / Дж. Гроув; пер. с англ., ред. и доп. Л. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 128 с.
11. Енциклопедія сучасної України // http://esu.com.ua/search_articles.php?id=24362 Плужніков В.М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX століття : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Віктор Миколайович Плужніков; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – 19 с.

12. Ержемский Г.Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. – СПб.: Издательство ДЕАН, 2007. – 240 с.
13. Історія української музики в бт. Т 1. / ред.кол.: М.М. Гордійчук (відподн.ред.), В.В. Кузик, Л.О. Пархоменко. – К. : Наук. Думка 1989. – 446 с.
14. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість. - К.: Муз. Україна, 1990. – 115 с.
15. Історія української радянської музики: Муз. культура Рад. України / Л.Б. Архімович, Н.І. Грицюк, Л.М. Грисенко та ін. — К.: Муз. Україна, 1990. – 296 с.
16. Історія оркестру - Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України // <http://www.nsou.com.ua/history.html>
17. Ингарден Р. Исследования по эстетике [Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова] [Электронный ресурс] / Роман Ингарден. – М. : Издательство Иностранной литературы, 1962. – 552 с.
18. Каган М С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. — СПб. : Ut, 1996. - 232 с.
19. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка Учебное пособие. - М.: Музыка, 1967. - 111 с.
20. Караманов А. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Ред.-сост. С. Крылатова / Алемдар Караманов. – М. : Классика–XXI, 2005. – 364 с.
21. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти): дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Катрич Ольга Тарасівна. - К., 2000. - 173 с.
22. Кафедра хорового диригування // <http://num.kharkiv.ua/structure/faculties/performing-musicology/choral-conducting>
23. Каюков В.А. Дирижер и дирижирование / В. А. Каюков. - Москва : ДПК Пресс, 2014. - 214 с.

24. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 536 с.
25. Ключкова Е.В. Алемдар Караманов. Симфонический цикл «Бысть» по Апокалипсису (к проблеме влияния религиозного источника на симфоническое мышление композитора) // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. – РнД, 2001. - №1. – С. 465–472
26. Ковалик П.А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Автореф. дис. .. канд. мистецтвознавства. — К., 2002. – 18 с.
27. Корній Л. Історія української музики. - В 2-х ч. - К.: Вид-во М.П. Коць, 1998. – 387 с.
28. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв. : учеб. пособие для музык. вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.
29. Лігус О.М., Лігус В.О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації // «Young Scientist», 2018. - № 1(53). - С.673-676
30. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення / О. Лисенко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. № 7. С. 162—170.
31. Лошков Ю.І. Диригентське оркестрове виконавство Європи (друга половина ХХ ст.) // Культура України, 2013. - №43. – С.186-193.
32. Лошков Ю.І. Диригентське оркестрове виконавство США // Культура України, 2014. - №45. – С.226-233.
33. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки : теорет. очерк. — 2-е изд., испр. и доп. / Л. Мазель — М. : Музыка, 1991. — 80 с.
34. Медведєва І.О. Методи освоєння диригентського жесту в професійній підготовці майбутнього вчителя музики // Вісник ЧГПУ, 2018. - №3(99). – С.239

35. Медушевский В.В. Как устроены художественные средства музыки? / В. Медушевский // Эстетические очерки / [сост.: И. А. Константинов и др.]. - М., 1977. - №4. - С. 79—113.
36. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.02 — муз. мистецтво / Москаленко Віктор Григорович ; Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — К., 1994. — 25 с.
37. Москаленко В.Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2018. - № 123. – С.10
38. Мюнш Ш. Я. — дирижер / Ш. Мюнш. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1982. — 63 с.
39. Музыкальная энциклопедия : В 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – 1056 с.
40. Мусин И. Техника дирижирования. Ленинград. Музыка, 1967. — 352 с.
41. Назайкинский Е В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
42. Назайкинский Е.В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения / Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука : сб. статей / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. - М., 1978. - № 3. - С. 3-12.
43. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. - М. : ВЛАДОС, 2003. - 248 с.
44. Нікітюк О. Поминальна культова музика східної та західної традицій у сучасному хоровому виконавстві, 2016. - №16. – С.62-73
45. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової // <http://odma.edu.ua/>
46. Плужніков В.М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ століття : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Віктор Миколайович

- Плужніков; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – 19 с.
47. Плужников В.Н. Из истории становления харьковской школы оркестрового дирижирования // Аспекти історичного музикознавства, 2017. - №9. - С.67
48. Пучко-Колесник Ю. кафедра хорового диригування НМАУ імені П. І. Чайковського. Від витоків до сьогодення // file:///Users/mac/Downloads/Mysu_2014_14_21.pdf
49. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи / Д. Рабинович. – Вып. 2. – М. : Сов. ком- позитор, 1981. – 230 с.
50. «Реквієм для Лариси» // https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%B2%D1%96%D1%94%D0%BC_%D0%B4%D0%BB%D1%8F_%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8
51. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман; пер. и все доп. под ред. Ю. Этеля. – М. : П. Юргенсона, 1896. – 1531 с.
52. Робинсо П. Герберт фон Караян. Москва: Прогресс, 1981. - 168 с.
53. Рождественский Г.Н. Мысли о музыке / Г. Н. Рождественский. - Москва : Совет. композитор, 1975. - 200 с.
54. Рожок В.І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х — 80-х рр. ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Рожок Володимир Іванович. - К., 1997. - 348 с.
55. Румшевич Д.Андреевич. Симфонический оркестр в ДМШ [Текст]. - Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1973. - 39 с.
56. Рябуха Н.О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості // Культура України, 2012. - №39. – С.234-242
57. Сердюк О.В. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія) / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. – Х.: Основа, 2002. – 400 с.

58. Сильвестров В. Дочекатися музики: Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих С.Пілютиковим. – Кіхв: Дух і літера, 2010. – 368 с.
59. Сирятская Т. Виктор Сирятский - пианист, педагог, композитор, ученый // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Х. : С.А.М., 2012. – С.34-48.
60. Смирнов Б.Ф. Теоретичні основи художньої техніки диригента // Вісник культури та мистецтв, 2018. - №3(55). – С.165
61. Смирнов Б.Ф. Культура сприйняття симфонічного концерту публікою // Вісник культури та мистецтв, 2019. - №2(58). – С.38
62. Стоковский, Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский; пер. с англ. А. Л. Барановой. - М.: Совет. композитор, 1963. - 216 с.
63. Сухленко І. Жанровий аспект виконавської інтонації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2015. – С.23
64. Сюїта для віртуоза. Володимир Сіренко: «Сьогодні деякі люди взагалі не уявляють, хто такий диригент...» // https://dt.ua/SOCIETY/syuyita_dlya_virtuoz_a__volodimir_sirenko_sogodni_deyaki_lyudi_vzagali_ne_uyavlyayut,_hto_takiy_dirig.html
65. Ткач Ю.С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. - №3. – С.359
66. Уколова Л.А. Дирижирование : учебное пособие. - М. : Юрайт, 2017. - 208 с.
67. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Советский композитор, 1984. - 240 с.
68. Холопова В.Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия, 1995. - № 3. – С.165-168.

69. Цагарелли Ю. Психология музыкальноисполнительской деятельности : учеб. пособие. СПб. : Композитор, 2008. - 212 с.
70. Царева Е.М. Стиль музыкальный / Е. М. Царева // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М., 1981. - Т.5. - С. 281-289.
71. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества / Г. Цыпин. - М. : Сов. композитор, 1988. - 384 с.
72. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / Сергій Шип. - К. : Заповіт, 1998. - 368 с.