

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

**MINISTRY OF CULTURE
AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
DEPARTMENT OF CHORAL, OPERA AND SYMFONY CONDUCTING**

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА: СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

**МАТЕРІАЛИ VIII МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
14 – 15 листопада 2024 року**

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

**VIII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND
PRACTICAL CONFERENCE
14 – 15 November 2024**

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

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

**МАТЕРІАЛИ VIII МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
14 – 15 листопада 2024 року**

**MINISTRY OF CULTURE
AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
DEPARTMENT OF CHORAL, OPERA AND SYMPONY CONDUCTING**

**CHORAL CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
VIII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
14 – 15 November 2024**

KHARKIV - 2025

УДК 78.03.0712.087.68

Д 47

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(протокол № 7 від 30.01.2025 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. VIII міжнародної наук-практ. конф., 14-5 листопада 2024 р. / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А. та проф. Батовської О. М. – Харків : ФОП Панов А. М., 2025. 174 с.

ISBN 978-617-8113-85-8

Збірник містить матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проходила 14 - 15 листопада 2024 року кафедрою хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. До збірника увійшли наукові доповіді широкого кола питань з академічного хорового та оперно-симфонічного мистецтва.

УДК 78.03.0712.087.68

ISBN 978-617-8113-85-8

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

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1.
ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОГО
ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Бабошина О. Ювілейні заходи на Вінниччині до 110-ї річниці від дня народження Павла Муравського	7
Белік-Золотарьова Н. Слово про Вчителя (до 100-річчя від дня народження Л. М. Венедиктова)	10
Чучман В. Конкурс українських хорів у Львові, присвячений сторіччю від дня народження Миколи Лисенка: актуальні рефлексії	12

СЕКЦІЯ 2.
ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Buettner J. Artistic Citizenship in Choral Music Pedagogy	17
Воскобойніков Ф. Церковно-співочі гласові традиції Харкова кінця XVIII - початку XIX століття	27
Іванова Ю. Жіночий хор у творчості українських композиторів: історичний контекст та сучасні виміри	30
Корчак В. Народна художня хорова капела Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського як осередок підготовки хорового диригента	34
Михайлова Н. Специфіка вокально-ансамблевого виховання студентів-акторів	40
Місько Г., Овод Н. Молодіжний хор факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка як осередок формування хорової культури здобувачів вищої освіти	44
Перцева Г. Давньогрецькі піснеспіви у хоровій творчості сучасних композиторів (на матеріалі фестивалю хорової музики до 200-річчя Іонічної Академії острова Корфу)	48
Повстянко О., Власова Є. Створення інтересу у дітей на заняттях з вокального та хорового музикування	51
Прокопов С. Хоровий концерт М. Березовського «Всі язиці воспещите руками» (Es- dur) в інтерпретації студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського	53
Сухомлінова Т. Вільні аранжування Наталії Белік-Золотарьової в репертуарі хору оперної студії ХНУМ імені І.П. Котляревського	58
Чумак О. Рівні взаємодії хормейстера і балетмейстера в процесі постановки оперної вистави	62
Яценко Г. Роль церковних хорів у збереженні української духовно-пісенної спадщини	66

СЕКЦІЯ 3. ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Батовська О. Особливості текстової основи і музичної лексики «Stabat Mater» К. Шимановського	72
Гмиріна С., Точкова С. До питання створення виконавської інтерпретації української народної пісні «Став я пити у п'ятницю»	76
Мигаль С. Авторська виконавська концепція Missa Film Stetinum П.Янчака	80
Ороновська Л., Ороновський А. Виконання «Misa in Tango» Мартіна Пальмері як особлива мистецька подія в м. Тернополі	85
Ткаченко І. «Реквієм для живих» Д. Фореста: особливості інтерпретації жанру	90
Атаманчук Е.-Б., Топорівська Я. Диригентська діяльність Євгена Гунька	92
Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю кінця XX – початку XXI століть у наукових студіях: систематологічний аспект	96
Яструб О. Духовна творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століть: жанрово-стильовий аспект	99

СЕКЦІЯ 4. ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Бабій О., Коляда Ю. Цифрові технології навчання на заняттях хорового диригування	102
Васильєва О. Інтерактивні методи як ключ до ефективного викладання хорового диригування	107
Карпенко Є. Особливості функціонування навчального хору в умовах дистанційного навчання	112
Михайлець В. Розвиток творчих компетентностей у вокально-хоровому мистецтві: нейропедагогічні підходи та інновації	116

СЕКЦІЯ 5. НАУКОВІ РОЗВІДКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

Галь Е. Особливості професійної реалізації хормейстера в культурному середовищі Норвегії	119
Грудінін П. Суб'єктивний художній образ як драматургічна основа для диригентської інтерпретації (на прикладі Симфонії № 9 А. Дворжака)	121
Дяченко О. «Ятранські ігри» І. Шамо як зразок стилізування купальського театралізованого дійства в українському музичному мистецтві	125
Ковальська В. Специфіка хорового письма у циклі В. Сильвестрова «Сльози»	129
Лелюк М. Хорові прелюди Г. Майбороди: жанрово-стильовий аспект	132
Мінджія Р. Образно-емоційні метаморфози твору Еріка Вітакера «When David heard»	135
Римарчук М. Художньо-виконавське моделювання «Mater Dolorosa» Є. Волошиної	138
Шамугія І. Традиції духовного жанру в Реквіємі Моріса Дюруфле	141

СЕКЦІЯ 6. ДОСВІД РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

<i>Саламатова Г.</i> Методи роботи концертмейстера в класі хорового диригування в умовах дистанційного навчання	146
<i>Голенко О.</i> З досвіду роботи концертмейстера у класі хорового диригування С.М. Прокопова	149
<i>Колонєй Г.</i> Хорова звучність у фортепіанній інтерпретації: специфіка та деякі засоби виконання хорових партитур	153
<i>Присталова С.</i> Психологічні аспекти роботи концертмейстера зі студентами у класі сольного співу	157
<i>Прокопович О.</i> Особливості виконання на фортепіано партії оркестру у вокально-симфонічних композиціях	161
<i>Рукіна О.</i> Форми роботи концертмейстера у класі хорового диригування в умовах дистанційної освіти	163
<i>Фісун М.</i> Специфіка виконання концертмейстером творів кантатно-ораторіального жанру та оперних сцен в ансамблі зі студентом	166
<i>Відомості про авторів</i>	170

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Ольга Бабошина

ЮВІЛЕЙНІ ЗАХОДИ НА ВІННИЧЧИНІ ДО 110-Ї РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО

Вінницька земля народила та виплекала багатьох видатних композиторів, хорових диригентів, громадських діячів, таких як: Микола Леонтович, Родіон Скалецький, Костянтин Семенов, Климентій Домінчен, Данило Бойченко та інших. Серед цієї плеяди митців особливе місце належить Маестро Павлу Івановичу Муравському - патріарху українського хорового мистецтва, Герою України, народному артисту України, лауреату премії ім. Т.Г.Шевченка, професору, почесному академіку Національної академії мистецтв України. Павло Іванович народився 30 липня 1914 року в с. Дмитрашківка Піщанського району Вінницької області. Хорова спільнота Вінниччини надзвичайно пишається своїм земляком і неодноразово вшановувала непересічний талант творчого генія. Його ім'я стало символом професіоналізму, майстерності та відданості хоровому мистецтву — справі всього життя Павла Івановича. Ще за життя митець отримав численні відзнаки, а в рідному краї відбулися пам'ятні події, в знак величезної шани таланту диригента: Міжнародний фестиваль хорового мистецтва (2010), відкриття музею-садиби (2009), на відкритті якого був почесним гостем був сам маестро. У жовтні 2018 подільський край втілює давню мрію хорового майстра — було створено молодіжний камерний хор «Леонтович-капела» при Вінницькій обласній філармонії ім.М.Д.Леонтовича (художній керівник та головний диригент — заслужена діячка мистецтв України Ольга Бабошина).

Все життя П.Муравського було присвячене жертвному служінню хоровому мистецтву. Його професійний шлях розпочався у Київському

музичному технікумі (1934), а подальша освіта у консерваторії (1941) заклала фундамент та орієнтири подальшої творчої кар'єри.

Перші вагомі кроки творчої діяльності припали на роки Другої світової війни, під час якої П.Іванович створив та очолив ансамбль пісні і танцю Північної Тихоокеанської флотилії. Саме в період виконавської роботи з яким були закладені домінуючі риси стилю та стандарти хорового виконання, які стали еталонними для всіх подальших творчих проєктів митця.

Протягом багатьох років (з 1946 по 1964 рр.) практична діяльність хормейстра була тісно пов'язана із провідними колективами країни: Державною академічною капелою «Думка» (Київ) та Державною українською капелою «Трембіта» (Львів), що в майбутньому отримало відбиток на якості звуку, неперевершеному відчутті музики та творчого тандему із хоровими колективами. Важливою та знаковою для подальшої кар'єри стала педагогічна нива, адже в цей час П.Муравський трудився викладачем диригентського відділу Київського музичного училища. Понад 40 років митець співпрацював з хором та викладав на кафедрі хорового диригування Київської державної консерваторії (нині — Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського). Він став наставником та творчим батьком величезної кількості висококваліфікованих, професійних диригентів-хормейстерів, тим самим започаткувавши унікальне явище української культури: «Хорова школа Павла Муравського». Визначною стала і виконавська діяльність диригента, адже Павло Іванович виконав та записав на платівку, касети та компакт-диски близько тисячі композицій різноманітних авторів, зокрема: Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, Г.Сковороди, Дж.Верді, В.Моцарта, Л.Бетховена та інших. Неоцінений внесок зробив видатний хормейстер по збереженню та популяризації творів М.Леонтовича — створивши записи 30-и творів подільського композитора.

У 2024 році хорова спільнота України святкує 110-у річницю від дня народження маестро П.Муравського та 10 роковини смерті митця. З нагоди цих ювілейних дат на Вінниччині було проведено низку заходів. Зокрема, 30

липня 2024 (саме в день народження) в обласній бібліотеці імені В.Отамановського відбувся знаковий захід, науково-просвітницька зустріч, на якій провідні хормейстери, методисти та митці міста та області доповідали про життєтворчість, специфіку виконавського мислення, феномен П.Муравського та наголошували на безумовній любові Павла Івановича до хорового мистецтва; 30 липня та 6 жовтня 2024 року в с.Дмитрашківка (батьківщині хормейстера) в музеї-садибі відбулися творчі зустрічі з його земляком та послідовником Федором Ущатовським, який і став ініціатором створення даного музею та зміг увіковічнити досягнення наставника. В цей ювілейний рік, за моєї ініціативи, разом з викладачами Вінницького фахового коледжу мистецтв імені М.Леонтовича та викладачами Вінницького державного педагогічного університету імені М.Коцюбинського 21 жовтня буде проведена Всеукраїнська наукова конференція «Видатний Маестро української хорової справи: до 110-ї річниці від дня народження Павла Муравського». До участі в якій долучилися провідні науковці, хормейстери, дослідники творчості П.Муравського з різних регіонів України.

Підсумовуючи зазначу, що життєтворчість П.Муравського була, є та буде взірцем самовідданого, жертвовного служіння своєму народові. Творчим кредо та лейтмотивом виконавської діяльності диригента стало саме збереження і примноження унікального духовного надбання: українського хорового співу — над чистотою, досконалістю та пропагуванням якого протягом 75 років творчо-педагогічної праці невпинно трудився геній, митець Павло Іванович Муравський. Ставши символом любові до хорової справи, його спадщина та творчий шлях залишається безмежним осередком натхнення, любові до хорового виконавства та віри у професію всього життя, як для сучасних так і для майбутніх поколінь музикантів.

Наталія Бєлік-Золотарьова

СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ

(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Л. М. ВЕНЕДИКТОВА)

Про геніального хорового диригента, володаря безлічі звань і премій: Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, державної — імені М. Лисенка, написані чисельні статті, відгуки в пресі, монографія, адже виконавська діяльність Л. Венедиктова склала епоху в українському музичному мистецтві.

Ця доповідь є спробою відтворити незабутні миттєвості спілкування з визначним Майстром і стисло окреслити чинники, що сприяли розбудові самобутнього стилю в роботі Л. Венедиктова з оперним хором.

Як постановник хорів у понад ста спектаклях: від «Лоєнгіна» Р. Вагнера до «Турандот» Дж. Пучіні, від «Кармен» Ж. Бізе до «Ярослава Мудрого» Г. Майбороди, від «Наймички» М. Вериківського до «Тараса Бульби» М. Лисенка Л. Венедиктов прагнув до художньо-досконалого звучання хорового колективу: то могутнього, то проникливо-чуттєвого, то рішучого, то пронизливо тихого... Згадую, що опера М. Лисенка «Тарас Бульба» завжди відкривала і закривала оперні сезони київського театру опери та балету імені Т. Шевченка. Це були незабутні враження, коли за пультом — С. Турчак, а на сцені хори, підготовлені Л. Венедиктовим. Найяскравішим спогадом є сцена, коли за лаштунками тихо звучали початкові рядки знаменитої пісні «Засвітали козаченьки», а потім козаки, посилюючи динаміку з кожним куплетом, струнко виходили на сцену і під час потужної кульмінації глядачі вставали в єдиному пориві.

Які ж чинники вплинули на становлення мистецького кредо Л. Венедиктова? Безперечно, це батьківські настанови, який був прекрасним знавцем вокалу і керівником чисельних хорових колективів. Випускник Придворної співацької капели, М. Я. Венедиктов був, за словами сина, «чарівником вокального звуку» (Каравацька, 2014, с. 57) і зразком досконалості у досягненні художньо-переконливої інтерпретації.

Наступним чинником стало навчання у класі Г.Г.Верьовки, неперевершену майстерність якого Л. Венедиктов надзвичайно шанував. Спілкування з Майстром надало йому розуміння: тонкощів українського бельканто, важливості синтезу в хоровому масиві різних тембрів, обрання для хору красивих, насичених голосів, як налаштовувати на втілення творчих завдань різних за характером і темпераментом артистів хору.

Третій чинник — любов до театру. В інтерв'ю О. Летичевській Л. Венедиктов сказав: «Коли я опинився в театрі, виникло відчуття, що тут я народився. Мене страшенно цікавив весь оперно-хоровий репертуар – я з головою заглибився у його вивчення» (Летичевська, 2014, с. 137). Спостереження за працею видатних майстрів В. Пірадова, О. Климова, а особливо В. Тольби і К. Симеонова, осмислення їх методів репетиційної роботи, диригування оперними виставами – це стало новою, наступною сходинкою у навчанні, у віднайденні власного виконавського стилю. Отже, **четвертий чинник** — безперервне навчання, пошук нових методів, аналітична робота, яка не переривалася ніколи.

П'ятий чинник — диригентська майстерність митця. Диригентський жест Л. Венедиктова містив неймовірне відчуття звуку, гнучке фразування, різноманіття динамічних барв. Навіть з оркестром маестро «відходить» від диригентської схеми, підкорюючи величезний оркестрово-хоровий колектив власній творчій волі завдяки енергетиці, харизмі, переконливим звуко-образам його мануальної техніки. Окрім опер, хором під орудою Л. Венедиктова створені неперевершені інтерпретації вокально-симфонічних творів, зокрема Requiem'ів В. А. Моцарта і Дж. Верді, «Дзвонів» С. Рахманінова, «Хустини» Л. Ревуцького, а також низки акапельних композицій.

Митець неодноразово підкреслював, що його прагнення спрямовані на те, щоб хор українського оперного театру був визнаний у світі. **Шостим, одним із найважливіших, чинників** є неймовірне розуміння вокалу, його тонкощів, обрання до свого, венедиктівського, хору артистів із прекрасними голосами, бо обожнював їх... Л. Венедиктов майстерно створював тембрально насичене

звучання хорового колективу, коли тембр кожного співака, поєднуючись з іншими, створював різнобарвне і, разом з тим, монолітне, ансамблево довершене вокальне «полотно». Не нівелювання тембральної різноманітності, а, навпаки, поєднання, що допомагало в розкритті семантики змісту оперного і не тільки оперного! творів.

Наостанок підкреслю, що понад 100 випускників його класу з диригування успішно працюють на мистецькій нові. Серед них: композитори (В. Степурко), диригенти (В. Шейко), хорові диригенти (Б. Пліш), хорознавці (О. Летичевська), які з вдячністю згадують настанови Вчителя. Пишаюся тим, що мала честь навчатися у великого оперного хормейстера.

Список використаних джерел:

1. Каравацька, Л. І. (2014). Майстер оперного хору: стильові риси творчості Л. М. Венедиктова. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 31. С. 55–63.
2. Летичевська, О. (2014). Майстер хорового звучання. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 1, 123-144.

Василь Чучман

КОНКУРС УКРАЇНСЬКИХ ХОРІВ У ЛЬВОВІ, ПРИСВЯЧЕНИЙ СТОРІЧЧЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИКОЛИ ЛИСЕНКА: АКТУАЛЬНІ РЕФЛЕКСІЇ

Мистецька постать Миколи Лисенка завжди була авторитетною та шанованою в культурному середовищі Галичини. Тож, у 1942 р., попри воєнне лихоліття, галичани вважали своїм обов'язком гідно відзначити столітній ювілей корифея української музики. Наприкінці липня — на початку серпня у Львові, в умовах німецької окупації, було проведено конкурс українських хорів, присвячений сторіччю від дня народження М. Лисенка («Перший краєвий конкурс хорів у Галичині у сторіччя народин Миколи Лисенка»). Ця культурно-мистецька подія стала наслідком наполегливої і скоординованої

праці її організаторів, а також десятків диригентів та сотень хористів з Галичини, Посяння і Холмщини.

Ідея організації цього конкурсу зародилася в ентузіаста хорового співу і культурного діяча, тогочасного директора Інституту народної творчості у Львові, греко-католицького священника Северина Сапруна. Метою конкурсу, крім відзначення столітнього ювілею М. Лисенка, було задекларовано наступне: підвищення культурного і мистецького рівня українських хорів у Галичині; популяризація творів великого українського композитора серед галицьких хорів; допомога українським самодіяльним хорам консультаціями кращих майстрів хорового мистецтва, покращення роботи хорових гуртків; зацікавлення хоровим співом ще ширшого кола українського громадянства; піднесення значення хорової самодіяльності у національному вихованні (*Альманах першого красового конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка, 1943, с. 13*).

Згідно з регламентом («правильником»), у конкурсі могли брати участь усі хорові гуртки сіл і міст краю, що діяли при читальнях, церквах та інших установах, а також хори навчальних закладів. Кожен хор, який виявив бажання брати участь у конкурсі, мусів підготувати щонайменше три хорових твори М. Лисенка і повідомити про свій репертуар повітову чи окружну комісію, які, оцінюючи хори, дотримувались таких критеріїв: якість інтерпретації творів; зіспіваність хору; його зовнішній вигляд та дисципліна (*Альманах першого красового конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка, 1943, с. 20*).

Конкурс проходив у чотири етапи: місцевий, повітовий, окружний, крайовий. До участі в конкурсі зголосилось загалом 450 хорів. Після проведення місцевих відборів до повітових конкурсів було допущено 163 хори. Рішенням повітових комісій до участі в окружних конкурсах було допущено тільки 72 хори з дванадцяти округ: львівської, самбірської, стрийської, станиславівської, коломийської, чортківської, тернопільської, золочівської, перемиської, а також по одному колективу з Ярослава, Сянока і

Криниці. Повітові конкурси відбулися 10–31 травня, а окружні — 5–15 червня 1942 р. Рішенням окружних комісій до участі в крайовому конкурсі було допущено 26 найкращих українських хорів з Галичини, Лемківщини і Посаяння: 16 сільських і 10 містечкових. Поза конкурсом до крайового свята було допущено 4 великоміські репрезентативні хори: Дрогобицький і Станиславівський «Бояни», Станиславівська «Думка» і Львівська «Сурма». Всі хори, крім індивідуально вибраного репертуару, були зобов'язані вивчити три твори М. Лисенка: «Ой, діброво, темний гаю», «Ой гай, мати» і «Час додому, час» (*Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 13-16).

В п'ятницю, 31 липня 1942 р. в залі Львівського оперного театру відбулися конкурсні прослуховування. Кожні 10–15 хвилин на сцену по черзі виходили хори і виконували свою програму. Співаки всіх хорів були вдягнені у типові для своєї місцевості народні костюми («строї») (*Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 17).

Виступи хорів слухала численна публіка. Присутні в залі театру українські художники робили рисунки деяких хорових колективів. Того ж дня представники всіх хорів під проводом о. С. Сапруна відвідали митрополита Андрея Шептицького (*Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 20-21).

В суботу, 1 серпня тривало продовження конкурсних прослуховувань, а по завершенні, всі хористи, вдягнені в концертні строї, з організаторами конкурсу і диригентами на чолі, пройшли організовано ходою від оперного театру до Святоюрської гори, щоб там, на площі перед Архикаatedralьним храмом, віддати шану митрополиту Андрею. Всі разом заспівали «Боже великий, єдиний», а зворушений митрополит привітав хористів і вділив їм своє благословення (*Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 22-24).

Пополудні того ж дня відбулося засідання журі конкурсу, до складу якого входили: Василь Барвінський, Ярослав Вітошинський, Михайло Волошин, Євген Козак, Микола Колесса, Зиновій Лисько, Григорій Лужницький, Станіслав Людкевич, Роман Любінецький, Антін Малюца, Михайло Михалевич, Йосиф Москвичів, Кость Паньківський, Зенон Попель, Роман Прокопович, Северин Сапрун, Лев Туркевич, Євген Цегельський, Тарас Шухевич. Всі члени журі були вражені високим мистецьким рівнем колективів-учасників, особливо сільських хорів [2, с. 97].

Після детального обговорення виступу кожного колективу, було розподілено призиви місця у всіх трьох категоріях хорів (сільських, містечкових, великоміських), а також відзначено кращих диригентів кожної категорії: серед керівників сільських хорів — Василя Якуб'яка з Печеніжина; містечкових — Степана Прокоп'яка з Ходорова; великоміських — Миколу Колессу, який керував станіславівською «Думкою». Після голосування, результати конкурсу було оголошено диригентам хорів. Перші три хори кожної категорії одержали цінні нагороди та грошові премії. Крім того, сільським хорам, які зайняли 4–8 місця, було виділено по 500 злотих. Усі диригенти одержали по 500 злотих і посріблені батути. До виступу на фестивалі української пісні журі допустило по три перші хори з кожної категорії, а також хори з Криниці та Заліщиків (*Альманах першого красивого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 26-28).

Неділя 2 серпня 1924 р. почалася святковою Службою Божою у храмі Преображення Господнього. Під час богослужіння співали хори з Підгайців, «Думка» зі Станиславова, хори з Острова та Піддністрян. Після Літургії всі хористи зібралися в оперному театрі, де відбувся фестиваль. В залі була присутня донька композитора — Мар'яна Лисенко, яку всі привітали оваціями. Було офіційно оголошено результати конкурсу і нагороджено учасників. Завершення фестивалю було величним і вражаючим. На великій сцені розмістилися всі хори, загальною кількістю понад 1200 хористів і спільно виконали «Ой, діброво, темний гаю», «Ой гай, мати» та «Час додому,

час» М. Лисенка. Завдяки добрій погоді, фестивальну програму ввечері того ж дня було повторено в Стрийському парку (*Альманах першого красивого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 31-34; Шнерх, 2001, с. 94-102).

Важливою організаційною складовою конкурсу було оформлення сцени та забезпечення призового фонду. Для кращих хорів були приготовлені лаврові вінки, срібні чаші, статуї та картини, які були придбані за кошти українських установ. Для учасників хорового свята та глядачів було видано програмки конкурсу з текстами конкурсних творів, портретом М. Лисенка та цікавими виписками про композитора, зібраними В. Витвицьким. Організатори конкурсу подбали також про мистецьке оформлення сцени оперного театру, на задній кулісі було розміщено великих розмірів портрет композитора роботи професора М. Михалевича (*Альманах першого красивого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка*, 1943, с. 16).

Конкурс українських хорів, присвячений сторіччю від дня народження М. Лисенка, який відбувся у Львові влітку 1942 р., став проявом надзвичайно потужного консолідаційного потенціалу українського хорового мистецтва. Проведений в умовах німецької окупації, хоровий конкурс, присвячений століттю корифея української музики, став не лише неординарною мистецькою подією, але й яскравою маніфестацією українського національного духу. Цьому сприяла сума факторів: спів творів М. Лисенка на найпрестижнішій сцені Львова; яскравий вигляд хористів, одягнених у барвисті народні строї; урочиста хода хорів від оперного театру до собору св. Юра. Значна кількість хорів з великих міст, малих містечок і найвіддаленіших сіл Галичини засвідчила активну заангажованість у цій події широких верств української спільноти. Організація конкурсу була б неможливою без інформаційної інфраструктури Інституту народної творчості, яка вочевидь базувалася за мережі філій культурно-просвітницьких товариств («Просвіта», «Боян», «Рідна школа» та ін.) та підтримувалася парафіяльними громадськими осередками української греко-католицької церкви. Урочиста

зустріч хорів-учасників конкурсу з митрополитом Андреем Шептицьким яскраво засвідчила великий авторитет його особи та очолюваної ним церкви. Також варто відзначити високий рівень кооперації в рамках хорового конкурсу представників різних видів мистецтв та меценатів: музикантів, художників, скульпторів, ювелірів (оформлення сцени та поліграфічної продукції, графічні замальовки під час конкурсу, виготовлення цінних призів). Матеріальну та фінансову підтримку конкурсу надали українські інституції. Ця культурно-мистецька подія стала яскравим прикладом сомоорганізації українців у критичні моменти історії, консолідаційним чинником при цьому виступило хорове мистецтво.

Список використаних джерел:

1. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка. (1943). Львів : В.Гораль. 62 с.
2. Шнерх, С. (2001). Незмовкна пісня. Львів: ТеРус. 215 с.

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Buettner Jeffrey

ARTISTIC CITIZENSHIP IN CHORAL MUSIC PEDAGOGY

Choral music has always been a genre of and for people, and in the 21st century the needs of the people in a choral ensemble have in many cases become a part of the activity and identity of the ensemble. Academic choirs reflect the student body and other factors of the associated school, but more than ever the needs of the individual members affect their participation in the choir. The ensemble that takes care of its members may serve its musical aspirations more effectively and meaningfully when each singer feels a sense of belonging and community care musically and socially. In my experience, and according to the students who sing in

the choir at my liberal arts college, students who are encouraged socially tend to contribute more musically. The term *artistic citizenship* refers to the idea that as artists, we have abilities and learned skills that we can use to engage in our community and to create a positive experience for another person through our art. I find this to be an effective strategy for choral pedagogy in the liberal arts, including how ensemble identity is a part of ensemble auditions, rehearsal and performance.

In this presentation I will discuss how the concept of artistic citizenship is changing my approach to auditions, choral warmups and musicianship exercises, and performance perspective. My traditional approach to the ensemble has included repertoire and rehearsal strategies to encourage confident and healthy singers who are global-minded artists. The concept of identity in that approach is anchored in two basic assumptions: one, that the singer will feel better as they develop their voice, and their knowledge of a variety of music including music they personally enjoy as well as music they find challenging or new; and two, the success of the ensemble is a part of identity building of the individual singer, that when the choir sounds and feels good, the individual is too. A curriculum of repertoire that represents historically silenced voices, different cultural and indigenous traditions, folk traditions, new music, and a component of the choral canon has been successful with my students. However, in recent years I have been compelled to reevaluate how I lead the ensemble and how I address identity in the learning process.

Today, I believe that many choral singers seek more personal relevance in their ensemble to feel inspired and engaged, which is different than I have experienced in my own training and professional activity. Basic elements of program development may be consistent with past practices, but I perceive a need for more responsiveness to the social needs of the ensemble than in the past. The concept of *artistic citizenship* is helpful towards how one might expand or adjust traditional approaches to teaching choral music. Consideration for ensemble identity and community engagement now shapes my approach to auditions, choral warmup, concert programming, and long-range planning, much of which is borrowed from other ensembles and conductors, including community engagement activities.

Auditions

Repertoire choice for auditions, whether timely or traditional, can set a tone that represents the ensemble community including interpersonal expectations, philosophical motives, and performance and engagement goals. In other words, audition repertoire can share elements of the identity of the ensemble – it does communicate this in any case – as well as serve to evaluate a singer’s technique and musicianship. For some choirs, an entirely skills-based audition that places singers effectively may be effective, especially if singers are paid, or if music students are required to participate in order to complete their diploma and pursue academic or professional music leadership and performance. However, the extracurricular, community, or school ensemble not directed towards music employment may need to accommodate singers in different ways. An ensemble audition process that projects values of citizenship and identity as well as musicianship guidelines can evaluate singers on vocal ability and development as well as important issues of identity, respect, and citizenship. On a professional or conservatory level, the same might be accomplished by a purely musicianship audition coupled with a repertoire list and performance agenda that includes aspects of citizenship. But the liberal arts student, or the community member who brings a diverse history of personal and professional life experience, comes to the audition with potentially less of a professional music outlook. That singer will benefit from the audition that engages them personally and intellectually in the context of music, including in the music they prepare for the audition. Finally, the professional singer will bring only strength to this approach, as well; it is increasingly common for our conservatories and university ensembles to engage social issues in repertoire and practice, and for professional ensembles to adopt an ethical standpoint as part of their demonstrated identity. In this presentation I will share a few ideas about how artistic citizenship has influenced my approach to auditions, rehearsal warmup, and performance.

Auditions

In the audition I hope to project the identity of the ensemble through my interaction with the new singer, in the music of the audition, and by involving current

singers in the process. My essential audition involves vocal exercises and musicianship and music reading exercises to determine the fit of a new singer with the present ensemble. I have expanded that to twenty to thirty minutes that begins with a conversation with a new singer about interests, expectations, and goals, and a warmup that explores the singer's range and tone and also truly allows them to warm up to sing repertoire. Then, we sing reading exercises that I have chosen to represent the general reading expectation of the ensemble and perhaps specific challenges in upcoming repertoire. The final part of the audition includes singing two or three selections from repertoire that I have chosen to reflect fundamental aspects of ensemble identity. Recently, these include *Sanctus*, by Clemens non Papa (1510-1555, Netherlands) and *Peace I Leave With You* by Amy Beach (1867-1944, USA). *Sanctus* is a canon, which allows me to sing with the student, and the text is the single Latin word "sanctus" (holy). *Peace I Leave With You* is by an American woman composer known better for instrumental music; the text is a personal gesture of peace (New Testament, Book of John 14:27). The piece is reasonably easy to learn, it presents reasonable but not exceptional musical challenges that encourage expression without being difficult, and it is a traditional piece for current students in the choir. Singers who succeed in the initial audition sing these pieces with the choir, to show musicianship capabilities and to develop a sense of the new singer and how they interact in the ensemble. Following that second audition I hold a brief discussion with the current members to hear their appraisal of the auditions (several may happen at once at this stage). The choice of repertoire does include technical and musicianship challenges, but the message of the text also emphasizes issues of identity and purpose for the auditioning singer, embedding community values in the audition process.

Choral Warmup

My singers meet twice weekly, for two hours each rehearsal. The warmup portion that begins each rehearsal is the only vocal pedagogy most singers receive in their time at my college. Some do have professional vocal instruction, but that number has declined recently. An increasing number of students I teach also sing

with informal music groups such as a cappella groups, folk groups, rock bands, and in musical theater, which work with very different aesthetics and goals. The choral warmup is a critical moment in which to shift singer habits towards choral technique, and the musical demands and choral sound that my ensemble needs to produce. To complement vocal pedagogy with fundamental music literacy, I teach vocal exercises that are pleasant and instructive but also playful and mindful. [PDF: Choral Warmups – Intervals]

Performance

My college chapel is the best place to sing on campus, the architecture itself is a work of art and the acoustics are warm yet clear for articulate ensemble singing. I recently programmed a concert of music based on ideas of identity, including songs by Fred Rogers, a very well-known television host and composer famous in the United States for programming for young children. Lovely as this chapel may be there is no stage or backstage, and because several texts of that particular program related to individual identity and recognition I chose to open the concert with the singers in the audience, talking with audience members and socializing; when the introduction of the first piece began, singers began singing wherever they were in the chapel and gradually made their way to the stage. The gesture was inclusive of the audience, there was no formal stage entrance that separated performers from listeners. The humor and personality of the ensemble was shared in different ways by the different singers. It was fun, and yet it challenged singers to perform in a different way than they typically would.

I endeavor to teach cultural and musical traditions and encourage students' interpretive abilities through programs unified by conceptual issues, including the environment (2023) and seasonal change (2024). Extended metaphors in the poetry of these programs allowed for creative individual interpretation, while also helping singers to project an awareness of the major concepts as an ensemble. For choirs whose goals or identities are more closely related to activism, a more direct approach is often exciting and productive. My colleague Jason Thoms (North Dakota, USA) leads Dakota Pro Musica, which produces two to three concerts per year and whose

mission is profession music in community engagement. Projects include an opera based on the story of American explorers Lewis and Clark, and in my own experience, a program of Ukrainian choral music that engaged a large Ukrainian diaspora in North Dakota. In February 2024, a professional ensemble performed two concerts of sacred and secular Ukrainian music for urban and rural Ukrainian communities in North Dakota. I sang and guest conducted portions of the concert, including Vladimir Stetsenko's *Vesnyanka*, for which I wrote an English singing translation so the English-speaking singers and audience would understand the words of some portion of the program. The concert venues were filled by audience, and both were followed by dinners of homemade Ukrainian food provided by members of the local Ukrainian American community. This ensemble's identity is expressly one of citizenship, and because that is part of their identity, their singers are committed, and their public appeal and commercial support is feasible.

I have found the concept of artistic citizenship to be an inspiring framework for many aspects of my choral leadership, including programming, auditioning, and warming up the ensemble and approaches to performance that can benefit or inspire community in the ensemble and beyond the concert hall. The identity of the ensemble that I conduct is changing rapidly, stimulated by the many issues that affect the lives of young people. By infusing just a few citizenship ideas into my approach to auditions and choral warmups, students are guided towards the musical and extra musical concepts in the repertoire as well as realizing more connection to each other, and to choral music as a pedagogy linked to human need, identity, and community.

Appendix: Music Examples

Interval Warm Ups

Words and music by Jeff Buettner

Seconds

Legato

Sec-onds step-ping light - ly, ev - er to de - light me, sec-onds de - scend - ing,____
 gra-cious-ly wend - ing,____ sec-onds step-ping, sec-onds step - ping.

Thirds

Legato

Thirds, skip - ping o - ver notes, oth - er ones re - sound - ing;
 sing - ing thirds, mark my words, you'll be smil - ing soon.

Fourths

Climb - ing, voic-es as-pir-ing, sing out a quar-tal mel-o-dy, leap in fourths to-day!

Fifths

With verve

Sing - ing fifths we fly so high, voic - es soar - ing in the sky!
 do sol sol fa mi fa do do re sol la re mi ti do

Sixths

The sixth is a leap of love and de-vo-tion; ma - jor, mi - nor, what e - mo-tion!

Sevenths ("When Seventhing")

When sev-enth-ing, my heart does sing with notes ofteem-ing ard - or,
 And I can sing most an - y - thing
 If sev-enth-ing I sing with you.

Sing Legato by Kenneth Jennings (1982)

An example of mindful composition for musicianship in choral pedagogy.



Sanctus

Canon

Clemens non Papa (1510-1555)
 Flanders (Belgium)

Sanc - - - - - tus, sanc -
 4 - - - - - tus, sanc - - - - -
 7 - - - - - tus, sanc - tus.

Performance suggestion: sing in 4-part canon mixed voices; 2-3 (ATB) may conclude two beats after (S) final whole note, on open F sonority.

Peace I Leave With You

John 14:27

Amy Beach (1867-1944)

Andante
pp *cresc.*

Soprano
Peace_ I leave with you, I leave with you, my_ peace,____

Alto
Peace_ I leave with you, I leave_ with you, my peace, my_

Tenor
Peace_ I leave with you, I_ leave_ with you, my peace, my_

Bass
Peace I leave with you, I leave with you, my peace, my_

7
pp *cresc.*

S
____ I_ give un-to you. Not as the world giv-eth give I

A
peace I_ give un-to you. Not as the world giv-eth give_ I

T
peace I_ give un-to you. Not as the world giv-eth give_ I

B
peace I give un-to you. Not as the world giv-eth give_ I

13

S un - to you. Let not your heart be trou - bled, let

A un - to you. Let not your heart be trou - bled, let

T un to you. Let not your heart be trou - bled, let

B un - to you. Let not your heart be trou - bled, let

Dynamic markings: *mf* (measures 13-15), *p* (measures 16-18).

19

S not your heart, your heart be trou - bled.

A not your heart, your heart be trou - bled.

T not your heart, your heart be trou - bled.

B not your heart, your heart be trou - bled.

Dynamic markings: *pp* (measures 19-24).

Bibliography:

1. Dakota Pro Musica. 2023-2024 Season. <https://www.dakotapromusica.org/2023-2024-concert-season.html> “Building Community Concerts are programmed with repertoire to enhance the commemorations, celebrations, and cultural awareness of local communities.”
2. De Quadros, André. 2012. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Elliott, David. 2012. “Music Education as/for Artistic Citizenship.” *Music Educators Journal*, September 2012, Vol. 99, No. 1 (September 2012), pp. 21-27.

Sage Publications, Inc./The National Association for Music Education.
<https://www.jstor.org/stable/41692691>

4. Elliott, David, Marissa Silverman, and Wayne Bowman, editors. 2016. *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. Oxford: Oxford University Press.

5. Gaunt Helena, et al. "Musicians as 'Makers in Society': A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education." *Frontiers in Psychology*. August 2021. doi: 10.3389/fpsyg.2021.713648

6. Jennings, Kenneth. 1982. *Sing Legato*. Neil A. San Diego, CA: Kjos Publishing Company.

7. Kerz Welzel, Alexandra. 2021. *Rethinking Music Education and Social Change*. Oxford: Oxford University Press.

Воскобойніков Федір

ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ГЛАСОВІ ТРАДИЦІЇ ХАРКОВА КІНЦЯ XVIII - ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ

Духовенство і віряни Слобідсько-Української і Харківської єпархії, що була заснована в 1799 році, а особливо сучасні харківці добре знали класичний хоровий концерт. Канти і концерти виконувалися як на архієрейських богослужіннях, так і на численних урочистостях, що стосувалися міських зустрічей високоповажних гостей або важливих локальних подій. Так, дияконські та священницькі хіротонії, які звершував харківський єпископ Христофор Сулима в нижньому Трьохсвятительському храмі Покровського собору супроводжувався співом двох хорів — архієрейського на правому кліросі і колегіумського — на лівому (Лашенков, 1984, с. 123). Хори були мішані, складалися з чоловіків та хлопчиків і поділялися на стандартні партії дискантів, альтів, тенорів і басів.

Але більшість міських церков, тим більше периферійних міських та сільських церков губернії, частіше за все користувалися в богослужінні традиційним дяківським співом. Якщо в деяких міських храмах і виконувалися

партесні піснеспіви, то це більш було схоже на пародію. Звичайному співу дячків допомагали любителі з числа парафіян, в цей період не цуралися співу на кліросі навіть заможні церковні ктитори. Іноді це набувало характеру змагання, де один співак намагався перекричати іншого, один клірос – переспівати інший. Наспів використовувався переважно схожий на наспів Києво-Печерської Лаври, в який дячки іноді вносили різноманіття, надаючи йому характеру народних пісень (Багалий, 1912, с. 871).

Ще з останніх десятиліть XVII сторіччя щонеділі та на церковні свята в Харкові звершуються богослужіння грецькою мовою, в яких приймає участь як вихованці Харківського колегіуму, так і греки, які перебували у місті з метою торгівлі. З 1787 року такі богослужіння з благословення єпископа Феоктиста звершував колегіумський викладач грецької мови священник Василій Снесарев (Лебедев, 1886, с. 17). Джерело вказує на регулярне звершення саме обідні, Літургії. Але можна припустити, що грецький спів і читання лунали в колегіумській церкві і на утрєні перед обіднею, бо є сучасна традиційна практика грецького богослужіння та тогочасна харківська практика звершення утрєні вранці. А у складі всенічного бдіння, тобто ввечері напередодні свята, ця частина богослужіння закріплюється в Харкові тільки в останній третині XIX сторіччя (Багалий, 1912, с. 870).

З 1772 року Святіший Синод розпочинає друк нотних ірмолів, які містили гласові розспіви північних зразків знаменного розспіву. В 1790-х роках 13 екземплярів друкованих ірмолів передаються єпископом в благочиння Харківського Духовного Правління з настановою обрати на місцях дияконів або дячків, майстерних у нотному співі, для навчання інших (Багалий, 1905, с. 339).

Тож можна стверджувати існування в Харкові на рубіжі XVIII-XIX століть трьох різних традицій гласового співу: київської, знаменної і грецької. Остання з них, ймовірно, ґрунтувалася, перед усе на аутентичних грецьких зразках, які співалися представниками традиції у відповідних гласам ладах, а співаки колегіуму вже навчалися і слідували наведеним зразкам. Навряд чи

грецький розспів набував широкого розповсюдження в Харкові, бо практикувався тільки в одному храмі, носив навчальний характер для вихованців колегіуму і, можливо, надавав деяку духовно-культурну підтримку грецьким купцям.

Київська ж і знаменна традиції мали існувати в декількох варіантах в залежності від співацьких можливостей і розвитку парафій. Чотириголосний архієрейський хор мав можливість співати монодійні записи київського розспіву гласів в гармонійному звучанні. Доказами такого припущення можуть служити:

1. професійність хору у виконанні хорових концертів і кантів (Лашенков, 1893, с. 189);
2. використання ще в навчанні дітей рекомендацій співу «повним тоном», тобто з дублюванням нотної монодії верхньою терцією (Феоктист, 1811, с. 126);
3. подібна практика чотириголосного співу за монодійним нотним записом в богослужінні Києво-Печерської Лаври (*Нотный обиходъ*, 1910, Передмова, II).

Такий спосіб виконання гласових піснеспівів наближав їх звучання до правил класичної гармонії, переважно базуючись на паралельних мажорно-мінорних співвідношеннях.

В парафіяльній практиці дяківського співу київський розспів міг звучати одноголосно, двоголосно з терційним дублюванням, з басовою функціональною підтримкою — все в залежності від здібностей конкретних дяків, співаків і парафіян, що до них доєднувалися. Якщо на деяких парафіях дотримувалися монодійного знаменного розспіву по друкованих або рукописних ірмолях, то і тут могли бути варіанти скорочення обіходного ладу зі стандартних дванадцяти до дев'яти ступенів (Феоктист, 1811, с. 128).

Порівняння гласових текстів, однакових за змістом і богослужбовою функцією, але різних за мелодійною традицією, є доволі важким дослідницьким завданням, що вибудовує модель генезису розспівів. Дякуючи

існуванню тогочасних нотних і невменних джерел, а також нинішньому продовженню кожної з перелічених гласових традицій, сучасник має можливість не тільки дослідити, але й відчутти і, навіть, відтворити різноманіття інтонацій, які харківці спрямовували до Творця Всесвіту.

Список використаних джерел:

1. Багалий, Д. И., & Миллер, Д. П. (1905). История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год): Т. 1. XVII–XVIII века. Тип. и литография М. Зильберберг и С-вья.
2. Багалий, Д. И., & Миллер, Д. П. (1912). История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год): Т. 2. XIX-й и начало XX-го века. Тип. и литография М. Зильберберг и С-вья.
3. Лашенков, Н. А. (1893). Материалы к столетию Харьковской кафедры. Христофор — первый епископ Слободско-Украинский и Харьковский. Харьковский сборник, (7), 121–262.
4. Лашенков, Н. А. (1894). Материалы к столетию Харьковской кафедры. Христофор — первый епископ Слободско-Украинский и Харьковский. Харьковский сборник, (8), 99–170.
5. Лебедев, А. С. (1886). Харьковский коллегиум как просветительный центр Слободской Украины до учреждения в Харькове университета.
6. Нотный обиходъ Кієво-Печерскія Успенскія Лавры (Часть 1. Всенощное бденіе). (1910). Типографія Кієво-Печерскія Успенскія Лавры.
7. Феоктист (Мочульский). (1811). Детское словеснословие и песнопение: грамматика, логика, риторика и поэзия с нотным пением, в кратких правилах и примерах. (2-ге вид.). Университетская типография.

Юлія Іванова

ЖІНОЧИЙ ХОР У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА СУЧАСНІ ВИМІРИ

Різнорманітний, яскравий репертуар хорового колективу є запорукою його конкурентоспроможності в умовах сучасного хорового виконавства. Якщо для

мішаного хору композитори пишуть досить багато, то творчість для жіночого хору представлена у значно меншому обсязі. Найпоширенішим напрямом хорової творчості композиторів є духовна музика. Становлення духовної гілки творчості починається ще за часів існування жіночих монастирів, де створювали наспіви саме для жіночого співу (наприклад, найвідомішим є наспіви Вознесенського монастиря у Києві), наспіви складали талановиті черниці. Така практика написання творів для жіночого хору протрималася майже до XIX ст.

Пізніше почали з'являтися розгорнуті авторські духовні твори для жіночого складу. Відомо про Літургії — Д. Бортнянський Літургія для триголосного жіночого хору та Літургія св. Іоанна Золотоуста П. Демущького. Також були написані й окремі духовні твори Д. Бортнянським. Серед західноукраїнських композиторів слід виокремити Б. Кудрика, духовна творчість якого налічує близько 10 композицій для жіночого хору.

Своє друге народження отримує духовна музика у кінці XX ст.. Одним з таких зразків оновленої духовної музики стала Перша Літургія для жіночого хору а capella на канонічні тексти Л. Дичко (1990 р.). Також у творчості мисткині є декілька псалмів.

Масштабним та самобутнім у царині духовної музики є хоровий цикл В. Рунчака «На смерть Ісуса» (Cantus Canonicus) 1991р., духовна кантата О. Козаренка “Богородичні пісні” або «Чотири молебні пісні до Діви Марії» (1995 р.) Духовний диптих Михайла Шуха (2003) складається з двох контрастних мініатюр - лаконічна, споглядальна "Виконання всіх благих" та емоційно насичена, драматична "Молитва до Святої Трійці". Окремі духовні твори, псалми та молитви для жіночого хору представлені у творчості Є. Станковича, М. Скорика, Ю. Іщенко, Г. Гаврилець, В. Степурка, Б. Фільц, В. Польової, І. Алексійчук.

Сучасні українські композитори продовжують звертатись і до канонічних латинських текстів. Зокрема відомі кантати І. Щербакова “Stabat Mater”, В. Птушкіна “Salve Regina”.

Активізація розвитку світського хорового виконавства, що спостерігається у другій половині XIX століття, суттєво вплинула на творчі орієнтири композиторів того часу. Звертаючись до фольклорного напрямку, композитори часто використовують жіночий хор як інструмент для відтворення традиційних жанрів, таких як колискові, ліричні пісні та обрядові мотиви, що у фольклорі традиційно виконувались жінками. (може про опери сказати тут?) Одним з перших композиторів-авторів творів для жіночого хору був М. Лисенко. Хор "Матушка Царица, сонце наше красно", створений на честь 50-річного ювілею Київського Інституту шляхетних дівчат (1886 р.) став першим досвідом роботи митця над жіночою партитурою. Пізніше були написані Молитва («Боже великий, єдиний»), слова О. Кониського, «Тихесенький вечір» на слова В. Самійленка для жіночого хору у супроводі фортепіано.

На західноукраїнських землях приблизно у ті ж часи для жіночого хору писали О. Нижанківський — відома кантата «Ясна зоря засвітила» (сл. С. Сембратовича) у супроводі фортепіано.

Ліричний хор «Червона калина» (1911 р.) є єдиним твором для жіночих голосів у спадщині К. Стеценко.

Після подій 1917 року творчість композиторів для жіночого хору представлена патріотичними піснями та урочистими кантатами, наприклад, їх досить багато у спадщині А. Штогаренка.

Лише у другій половині XX століття, появою «нової фольклорної хвилі» інтерес митців до створення композицій для жіночого хору відроджується. Наприклад, фольклорна кантата О. Яковчука «Ой в борі, борі» для солістів та жіночого хору а cappella (1993), фольк-концерт для жіночого хору Г. Гаврилець «Кроковеє колесо» (2004), хоровий концерт Ю. Алжнєва «Світання Оранти», містерія-дієво І. Алексійчук «Потойбічні ігри» для жіночого хору, електронного запису, варгана та ударних (слова О. Степаненко). Хоровий концерт М. Шука «Чаклувальні пісні» (2010) для жіночого хору на слова О. Криворучко не належить безпосередньо до фольклорного напрямку, а повною

мірою відображає властиву хоровій творчості митця полістилістичність. Проте у творі простежується міцна опора на фольклорну пісенну традицію, зокрема широке використання елементів звуконаслідування, характерних інтонацій.

Також композитори продовжують у своїй творчості традиції класичної музики. Концерт Ю. Алжнева Концерт №3 “Пробудження” — (Концерт-пастораль)

Три хорові фантазії для жіночого хору «Листи із мушлі» (2005) І.Алексійчук написані на текст поетеси Олени Степаненко втілюють духовну тематику та мають молитовний характер, незважаючи на приналежність до світської музики. “Супраментальний сон” містерія-диптих В. Степура — оригінальний театралізований твір, що складається з двох “Паван” (у засніжених тонах та у місячних тонах).

У творчості харківських композиторів небагато композицій для жіночого хору. У хоровому циклі Т. Кравцова “Хорові прелюди” є чудові три жіночі хори (“Одцвіли фіалки”, “Тіні” та “Сніжинки”), де яскраво виявляється майстерність композитора у звукописі. В. Дробязгіна створила два твори для жіночого хору а *cappella*, об’єднані весняною тематикою — “Весна” та “Травневий сад”. У творчому доробку Г. Фролова - композитора, завідувача музичною частиною Харківського академічного театру є яскравий твір для жіночого хору та фортепіано “Весняні заклички”, у якому поєднані фольклорні інтонації з ритмами джазу.

Найбільш цінним джерелом натхнення для композиторів є виконавська діяльність високопрофесійних жіночих хорових колективів. Завдяки чому з’являються твори-присвяти. Відомий псалом 67 Л. Дичко присвячений керівниці хору “Павана” Л. Байді. Цьому ж хору присвячено містерія-диптих В. Степура. Один із найбільш знаних псалмів Г. Гаврилець “Блаженний, хто дбає про вбогого” написано для жіночого складу хору “Київ”. Цикл «П’ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» на тексти японських поетів епохи середньовіччя для жіночого хору а *cappella*, тамтама і паличок (1989) Л. Дичко

присвятила відомій диригентці, засновниці Миколаївського жіночого хору Світлані Фоміних. “Весняні заклички” Г. Фролова присвячені жіночому хору “Розмай” (Харківська педагогічна академія). Велика кількість творів присвячена жіночому хору Київської муніципальної академії музики ім. Глієра та його керівниці Галині Горбатенко. Із цих творів-присвят Г. Горбатенко було укладено нотну збірку.

Композитори, що пишуть музику для жіночого хору стикаються з деякою обмеженістю тембру жіночого хору, тому намагаються урізноманітнити музичні засоби виразності, використовуючи особливі види артикуляції, способи звуковидобування, ритми, фактуру, тощо. Але особливе значення у виконанні творів для жіночого хору набуває професіоналізм хормейстера, що створює яскравий образ хорового твору.

Володимир Корчак

НАРОДНА ХУДОЖНЯ ХОРОВА КАПЕЛА ЧОРТКІВСЬКОГО ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО ЯК ОСЕРЕДОК ПІДГОТОВКИ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

Постановка проблеми. Хорове мистецтво як важлива сфера музичної культури являє собою дуже об’ємний і ще не до кінця вивчений пласт колективної творчості. Потенціал цього виду мистецтва успішно реалізується в рамках навчального процесу. Системність і педагогічні підходи до організації співу в хорі є запорукою успішного оволодіння здобувачами освіти необхідними навичками співу. Становлення особистості хорового диригента — складний і багатогранний процес, який у своїх наукових розвідках описували М. Колеса, К. Пігров, В. Доронюк, Г. Голик та багато інших.

Спів в хорі для майбутнього диригента є запорукою розуміння практичних засад диригентської діяльності, які йому доведеться втілювати в життя в процесі роботи з колективами різних типів — від дитячого до мішаного академічного хору. Тому практична хорова підготовка є край

необхідною для формування творчої уяви, моделювання необхідних результатів творчості та мистецьких пошуків.

Виклад основного матеріалу. Диригентсько-хорова підготовка здобувачів освіти Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського є важливим аспектом становлення майбутнього музичного педагога в контексті розвитку освітніх процесів сучасності. Хорові традиції Чортківщини — славетного співочого краю, батьківщини творця стрілецького гімну «Ой у лузі червона калина» Степана Чарнецького, мають давні і глибокі корені розвитку культурного життя на цих теренах за часів правління різних імперій, кожна з яких залишила свій слід у мистецькій історії цього мальовничого краю.

Окремі наукові розвідки в напрямку дослідження даної проблематики проведено у статтях Я. Чорпіти, А. Базалінського, І. Виспінського, В. Корчака та ін.

Починаючи з післявоєнного періоду основою культурного життя Чортківщини стала учительська семінарія, яка була заснована у 1940 році. Невдовзі в ході історичних реформ освіти цей навчальний заклад було перетворено у Чортківське педагогічне училище. У 1957 році на базі цього навчального закладу було засновано відділення «Музичне мистецтво», яке стало осередком підготовки спеціалістів в галузі музичної освіти. З цього часу починається активний розвиток хорового мистецтва краю і активізація культурно-освітнього простору загалом.

За свою шестидесятилітню історію музичне відділення створило яскраву сторінку у розвитку музичної культури та освіти Чортківщини. Постійне прагнення до розвитку та вдосконалення себе на ниві музичного мистецтва, надало можливість здобувачам освіти та викладачам представити до уваги глядачів низку високохудожніх концертних програм та освітньо-мистецьких проєктів. Колективи «Музичного відділення» є активними учасниками багатьох культурно-мистецьких заходів не лише на сцені рідного коледжу, але й поза його межами. Наші колективи представляли себе на сценах Києва,

Дрогобича, Івано-Франківська, Тернополя, районних центрах краю та ін. Вони є лауреатами багатьох міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсів, а з 1995 року є щорічними переможцями обласних творчих конкурсних звітів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації, учасниками районних та обласних творчих звітів.

Важливу роль в хоровому житті коледжу та міста Чорткова загалом відіграв народний художній камерний хор «Brevis», який був заснований у 2005 році викладачем диригування, Володимиром Максимлюком. У 2017 році диригентом і хормейстером цього колективу був призначений викладач Володимир Корчак. За весь період своєї діяльності цей колектив виконав кращі зразки української духовної музики та твори сучасних композиторів.

Народна художня хорова капела – це творча лабораторія в якій здобувачі освіти не лише отримують важливі навички вокально-хорового співу та диригування, але й формуються як самодостатні творчі особистості, які пізніше продовжують свій професійний шлях як хормейстери, керівники церковних хорів, артисти муніципальних хорових колективів, солісти закладів культури. Мішаний хор на той час в Чортківському педагогічному училищі утворився в 1980-х роках. Від часу заснування колективу, багато років поспіль ним керував викладач диригування, знаний в регіоні, хормейстер — Іван Кікіс.

Серед випускників останніх десятиліть: Наталія Равлів, Володимир Корчак, Наталія Іванків, Олеся Дем'янів, Олександра Крикніцька — хормейстери, викладачі фахових дисциплін, творчі особистості, солісти та артисти в рідній alma mater та поза її межами. Серед відомих у краї диригентів — випускники коледжу: Богдан Дерев'янка — професор кафедри диригування Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, хормейстер; Андрій Пастушенко — голова Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, поет-композитор, педагог і хормейстер; Анатолій Ороновський — заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист, голова ПЦК «Хорове диригування» Тернопільського мистецького фахового

коледжу імені Соломії Крушельницької, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка; Володимир Осташ — хормейстер, художній керівник муніципального чоловічого хору «Боян Дрогобицький».

В середовищі народної художньої хорової капели виховалися і сформувалися такі творчо-мистецькі особистості як: Лариса Ороновська — доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка, кандидатка педагогічних наук; Микола Дудко, Надія Чужак - солісти муніципального хору «Легенда» (м. Дрогобич); Марія Тихоліз, Микола Сисак — солісти Національного гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія»; Марія Іжук — учасниця камерного хору «Moravski» (м. Київ); Іван Водвуд — соліст Тернопільської обласної філармонії та багато інших.

Навчально-методична робота народної художньої хорової капели зосереджена на заняттях хорового класу, де здобувачі отримують необхідні знання та практичні навички, згідно навчальної програми. Важливою складовою підготовки майбутнього диригента є проведення занять з практикуму роботи з хором, які разом з хоровим класом становлять єдиний освітній компонент. Робота над формуванням колективних фахових компетенцій проводиться систематично і цілеспрямовано відповідно до навчальної програми.

За більш ніж сорокалітню історію хорова капела виконала кращі зразки хорової музики українських та зарубіжних композиторів. Сьогодні добірка репертуару хорової капели щороку оновлюється, поповнюючись кращими зразками української та світової хорової культури. Виконання хорових обробок та оригінальних творів сучасних українських композиторів, творів різних стилів та жанрів музики це та особливість, яка відрізняє мішану хорову капелу від інших хорових колективів коледжу. В репертуарі хору в різні роки звучали твори українських композиторів: Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Вахнянина, М. Лисенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, Г. Майбороди, А.

Кос-Анатольського, М. Леонтовича, а також зарубіжних: А. Вівальді, Ф. Шуберта, Дж. Пуччіні, В. А. Моцарта. В останні роки репертуарна збірка хорового колективу поповнилася творами сучасних композиторів О. Чмут, Є. Станковича, І. Бідака, М. Скорика та інших, а також аранжуваннями популярних творів, які творчо опрацьовує керівник Володимир Корчак. Репертуарною базою хору є духовні твори Дж. Каччіні, С. Франка, обробки народних пісень М. Леонтовича.

У сучасному сьогоднішньому хоровий колектив, як уже попередньо зазначено, очолює викладач диригування Володимир Корчак у співпраці з талановитим концертмейстером Мартою Кікіс. За останнє десятиліття народна художня хорова капела стала лауреатом Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. С. Крушельницької (м. Тернопіль), у грудні 2022 року колектив здобуває звання Лауреата I премії у Всеукраїнському конкурсі мистецтв «Різдвяне диво» м. Київ, а у березні 2023 — колектив виборює Гран-прі у Міжнародному конкурсі мистецтв «Перлина лотоса» м. Київ, а у травні 2023 року стає Лауреатом I премії II Всеукраїнського конкурсу мистецтв «Українська весна». Хорова капела є лауреатом Міжнародного конкурсу мистецтв «Гран-Прі» (I премія), фестивалю-конкурсу колядок в Національному університеті «Острозька Академія». Помітною є і творчо-проектна діяльність колективу, яка реалізується у зйомках відео-сюжетів до хорових творів. У мережі Facebook та на YouTube ці відео сюжети набирають десятки тисяч переглядів.

Окремим аспектом підготовки диригента в Чортківському гуманітарно-педагогічному коледжі є проведення конкурсу диригентської майстерності ім. Миколи Леонтовича, який вже вісімнадцять років поспіль об'єднує талановитих диригентів та їх наставників у творчому змаганні. Вже традиційно конкурс проводиться у два тури: перший – диригування хорового твору під фортепіанний акомпанемент, другий — диригування хоровим колективом наживо. Народна художня хорова капела є активною учасницею конкурсу диригентської майстерності.

Висновки. Підсумовуючи вищезазначене можна стверджувати, що народна художня хорова капела Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського проводить активну освітньо-творчу і навчальну роботу. Хоровий колектив є мистецьким фундаментом і середовищем навчальної творчості формування світоглядної концептосфери майбутніх диригентів, завдання яких і полягає у продовженні справи розвитку і популяризації хорового мистецтва нашої України.

Список використаних джерел:

1. Голінатий, П. (2018). На вістрі неспокою. Дрогобич. Повіт. 32 с.
2. Корчак В.А., Ороновська Л.Д. (2015). Вокально-хорова підготовка студентів музичного відділення Чортківського гуманітарно-педагогічного коледжу ім. О. Барвінського (на прикладі камерного хору «Brevis»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 13. С. 139-144.
3. Музична Тернопільщина: Бібліогр. Показчик [уклад. В. Миськів; Вступ. ст. О. Смоляка; Ред. Г. Жовтко]. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008, 288 с.
4. Офіційний сайт Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського, 2024, URL: https://chpu.te.ua/structure/school_department/viddilennya-muzychne-mystecztvo/ (Дата звернення 01.11.2024)
5. Facebook–сторінка ЧГПФК ім. О. Барвінського (відеопроєкт «Як ласкаво дивиться Марія») URL:<https://www.facebook.com/100017371897651/videos/2005277299857591/> (Дата звернення 01.11. 2024)
6. Facebook–сторінка ЧГПФК ім. О. Барвінського (відеопроєкт «Роди, Боже, жито») URL:https://www.facebook.com/PakholokRoman/videos/490570479912097?locale=uk_UA (Дата звернення 01.11.2024)

7. Facebook–сторінка ЧППФК ім. О. Барвінського (відеопроєкт «Степом»)
URL:https://www.facebook.com/PakholokRoman/videos/233203209412573?locale=uk_UA (Дата звернення 01.11.24)

Наталія Михайлова

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ

Актуальність вокально-ансамблевого виховання як необхідної складової сучасної театральної педагогіки обумовлена зростаючими вимогами до професійної акторської майстерності. Буремне сьогодення стало викликом для всієї мистецької спільноти. Театр, як відображення суспільства, не може залишитись осторонь глобальних подій і змушений адаптуватися до нових умов, намагаючись зберігати при цьому свою самобутність та творчий потенціал. Сьогоднішні здобувачі освіти повинні набути необхідних знань, умінь та навичок для успішної професійної діяльності та конкурентоспроможності на ринку праці в майбутньому. У цьому контексті вокально-ансамблеве виховання набуває особливого значення, оскільки спонукає не лише до опанування технічною складовою вокального виконання, а й виховує гнучкість, емоційну чуйність, здатність до колективної взаємодії.

Проте слід зауважити, що вокально-ансамблева робота зі студентами-акторами має ряд особливостей. В першу чергу — строкатість музикальних здібностей здобувачів освіти, оскільки під час вступних іспитів пріоритетною є акторська гра абітурієнта. Саме тому на початковому етапі роботи хормейстеру необхідно збалансувати якісний і кількісний склад партій на кожному курсі. Ускладнює це завдання наявність студентів, що знаходяться у мутаційній або пост мутаційній фазі розвитку голосового апарату та потребують додаткової уваги викладача. Крім того, необхідно враховувати індивідуальні темпи формування та розвитку вокальних вмінь та навичок кожного здобувача освіти. Деякі студенти швидко опановують технічні аспекти співу та злагоджену роботу в ансамблі, тоді як інші потребують більшої кількості часу для розвитку слуху, інтонаційної точності та чуття

ритму. У зв'язку з цим педагогічний підхід має бути диференційованим, з урахуванням потреб кожного студента, що дозволяє максимально розкрити їхній творчий потенціал і сприяти гармонійному розвитку музикальних здібностей. Важливо створити мотиваційне середовище, яке б надихало студентів на постійне вдосконалення. Підтримка з боку викладача, акцент на досягнення кожного учасника ансамблю та позитивна атмосфера на репетиціях допомагають підвищити впевненість у власних силах. Крім того, хормейстер повинен використовувати інноваційні підходи, які сприяють активному залученню студентів у процесі навчання, зокрема інтерактивні вправи, творчі завдання та імпровізаційні елементи, які дозволяють проявити індивідуальність кожного.

Традиційним для театральної освіти є ставлення до курсу як до творчої майстерні на чолі з майстром-наставником. Саме він обирає художній напрямок розвитку групи, ініціює творчі проєкти та, за потреби, залучає фахівців для їх реалізації у межах курсу. Збалансованість ансамблевих партій забезпечить можливість багатоголосного співу не лише для концертного виконання музичного твору, а й у виставі. Зауважимо, що під час театральної постанови на навчальній сцені студенти повинні навчитися швидко змінювати свої функції, трансформуючись з актора в співака, або ж танцюриста. Такий універсалізм формує актора синтетичного плану, що є затребуваним у сучасному театрі. Окрім того, кожен здобувач освіти – актор, що має опанувати своє амплуа у навчальній виставі, згідно з задумом майстра-режисера. Доволі часто виникає суперечність між необхідною сценічною мовою персонажу та вокальною природою голосу. Сценічний образ вимагає вимови в низькому регістрі з, переважно, залученням грудного резонування, в той час як студент має високий голос за природою (сопрано, тенор). Під час репетиції хормейстеру необхідно взяти до уваги цей фактор та налагодити вокально-ансамблеву роботу таким чином, щоб виконавці не лише опанували певні технічні навички, але й усвідомлювали різницю між мовним та співочим інтонуванням. В нагоді стануть теоретичні знання щодо

будови голосового апарату та, безпосередньо, процесів фонації. До того ж варто залучати під час розспівування вправи з доволі розлогим діапазоном, що поєднують звучання голосу в різних регістрах. Проте на практиці цей процес досить складний та довготривалий, потребує постійної уваги та контролю не лише хормейстера, але й педагога з сольного співу.

Вокальне ансамблювання у навчальній виставі має ряд специфічних особливостей, що безпосередньо впливають на стрій під час виконання. За режисерським задумом дійство може відбуватися в будь-якому сценічному просторі та мати різні конфігурації розташування персонажів під час вистави. Ансамблеві партії іноді опиняються на великій відстані одна від одної, що значно погіршує можливість точного інтонування та дотримання метроритмічної єдності під час виконання. Застосування фонограми також ускладнює виконавський процес, оскільки обмежує його варіативність, що іноді суперечить природній неповторності кожної вистави. Адже вистава вимагає емоційної гнучкості, в той час як фонограма є досить статичним її елементом, що не в змозі реагувати на сценічні зміни в реальному часі. Доволі складним для акторів-початківців виявляється і завдання синхронізації між учасниками ансамблю та фонограмою не лише з точки зору темпу та ритму, але й динамічного балансу, особливо в приміщеннях із поганою акустикою. Це вимагає великої концентрації й точності не лише від кожного виконавця, але й групи, що забезпечує технічну підтримку вистави. Задля вирішення низки питань, що виникають під час практичної діяльності студента-актора хормейстеру необхідно постійно співпрацювати з усіма учасниками постановочного процесу — режисером-постановником, звукорежисером, балетмейстером та ін.. Адже лише в співпраці можна досягти ідеального балансу між усіма складовими синтетичного багатогранного явища — театральної вистави.

Отже, акторське мистецтво сьогодні потребує більшої глибини у створенні образів та вміння працювати з глядачем не лише через текст, але й через гуртовий спів, що розширює можливості сценічного впливу. Вокально-

ансамблеве виховання формує у майбутніх акторів здатність до швидкої адаптації в різних жанрах і стилях, вміння пристосовуватись до різноманітних сценічних умов, як того вимагають сучасні постановки або перформанси, в яких ансамблевий спів і акторська майстерність взаємопов'язані. Окрім того, важливо відзначити, що ансамблеве виконання сприяє розвитку емпатії, відчуття відповідальності та здатності до компромісу, що є необхідними навичками не тільки на сцені, а й у професійній комунікації в театральному колективі. Уміння підтримувати партнерів по сцені, чути та доповнювати один одного – усе це виховується саме під час вокально-ансамблевих занять і стає запорукою успішної творчості.

Список використаних джерел:

1. Гринь, Л.О. (2011). Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів. ЗНУ
2. Дорошенко, В.О. (2010) Сольний спів як засіб виховання студента-актора: навчально-методичний посібник. Колегіум.
3. Каблова, Т. Б. (2018). Вокальний ансамбль як засіб комунікації. Молодий вчений, 2(2), 517-519.
4. Юзвизин, М.Т. (2018). Вокально-ансамблева техніка в хорі. Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика. Інститут інноваційної освіти, 49 –55.
5. Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Mykhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue no, 11(2), 141-146.

Галина Місько, Наталія Овод

**МОЛОДІЖНИЙ ХОР ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ ТНПУ ІМЕНІ
ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА ЯК ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ
ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Важливим осередком формування вокально — хорової культури є робота хорового класу, які забезпечують на факультеті мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка — хорова капела «Освіта» (керівник Галина Яценко) та Молодіжний хор (мистецький керівник та диригент Галина Місько). Представимо коротко формування історичної довідки створення Молодіжного хору.

Сформувався хоровий колектив на факультеті мистецтв у лютому 2016 року за ініціативи завідуючого кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, професора Богдана Водяного, основним завданням якого було - це практикум роботи з хором. Саме такий науково-творчий підхід відкрив ширші можливості у доборі репертуару, студенти брали ті твори, які їм подобались, шукали нові форми та зображальні засоби. Перший успіх колективу прийшов у 2018 році на III Всеукраїнському парафіяльному фестивалі-конкурсі «Возвеселімся, всі разом нині», на якому колектив представляв театралізоване дійство за мотивами «Колядок та щедрівок» композитора М. Лисенка.

У виступі колективу поєдналися декілька пріоритетних напрямків у відтворенні різдвяної традиції, зокрема: реконструкція зимових обрядових дійств на сценічних площадках (свято Андрія, різдвяні ворожіння, Святий вечір та ін.), традиційні ходіння з вертепом та колядування, шедрування, де використані всі атрибути, притаманні цьому дійству (різноманітні вертепні персонажі, різдвяна зірка, декорування, віншування та ін.). Тернополяни та гості міста, теплими аплодисментами вітали учасників колективу, журі гідно оцінили виступ молодіжного хору, який став дипломантом фестивалю (1 місце).

З часом цей фестиваль став традиційним місцем, де хорові колективи демонструють кращі взірці різдвяної хорової спадщини українських композиторів-класиків (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Ф. Колесса, С. Людкевич, В. Барвінський та ін.), творчості сучасних як українських (М. Колесса, Б. Фільц, Л. Дичко, В. Степурко, О. Токар та ін.), так і зарубіжних композиторів.

Ще однією вагомою перемогою (Диплом I ступеня) був відзначений колектив у також традиційному для тернополян та гостей міста, започаткований Тернопільською міською радою та управлінням культури і мистецтв, відкритому міжнародному, міжконфесійному фестивалі-конкурсі «Я там, де є Благословіння» у 2019 році. У програмі прозвучали хорові твори «Отче наш» Володимира Хлисти, «Libera me» Габрієля Форе.

З кожним роком репертуар колективу поповнюється, вагоме місце в якому займає — «Хорова Шевченкіана». Це хорові твори: «Садок вишневий коло хати» Богдана Вахнянина, «Чи ми ще зійдемося знову», «Сонце заходить» Станіслава Людкевича, «Думи мої», обробка для хору Євгена Козака, «Рече та стогне Дніпр широкий», музика Григорія Гладкого, обробка для хору Левка Ревуцького, «Заповіт», обробка для хору та оркестру Гната Хоткевича, серед хорової української класики — твори Кирила Стеценка зі збірки «Українські колядки і щедрівки для мішаного і однорідного хору», такі як «Ой, на річці на Йордані», «Ой, сивая зозуленька», «Ой, ясная красна в лузі калина», «Що то за предиво», «Добрий вечір тобі», «Нова радість стала», «Ой, видить Бог», «Василева мати», «Днесь поюще».

Важливе місце у виконавській та навчальній практиці колективу займають хорові обробки різдвяної пісенності М. Леонтовича («Пречиста Діва», «Ой, посеред двору», «Ой, сивая зозуленька», «Щедрик», «Коза», «Ой, там за горою», «Ой, у полі плужок оре»), Ф. Колесси (збірка хорових обробок «На Щедрий вечір» серед яких «Павоньки ходять», «Ой, попід луги»), О. Кошиця («Ішли тріє царі», «В Вифлеємі граді», «Ангели в небі», «Дивная новина», «Що в пана дядька», «Ой, дивнеє народження»), Я. Яциневича («Ой,

в Єрусалимі», «А в Києві-граді», «Восклікніте, Янголи», «Предвічний родився по літі», «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили»), А. Гнатишина («Бог народився», «Понад Вифлеємом», «Возвеселімся всі разом нині», «Радуйтеся всі людиє»).

Впродовж багатьох років Молодіжний хор факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка готує різноманітні мистецькі програми, також магістерські творчі проекти, популяризуючи, у тому числі, і кращі взірці хорового мистецтва. Так, у репертуарі колективу — творча програма, в якій репрезентовані твори класика української хорової музики М. Лисенка, а саме: «Колядки і щедрівки», «Колядки» з опери «Різдвяна ніч», зокрема «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Ходив-походив місяць по небу»(2018), творчий проект «Інтонія Різдва у стрілецькій музі» де пошановувачі хорового мистецтва могли почути твори Р. Купчинського («Не плач, Рахиле»), Я. Ярославенка («Бог предвічний»), С. Людкевича («Бог предвічний»), ряд творів М. Гайворонського, твори сучасних композиторів (2019).

Продовжуючи традицію популяризації різдвяної тематики, колективом було репрезентовано магістерську концертну програму «В очікуванні дива» (магістрантка Ільків Ірина, 12.10.2018), де прозвучали різдвяні колядки українських та сучасних композиторів. Зокрема пошановувачі різдвяних колядок могли почути твори «Бог Предвічний» С. Людкевича, «На свят вечір» І. Недільського, «У зеленім ліску» М. Дацка, «Різдвяна колискова» О. Токар, «Тешуть теслі» О. Жданкіна, «Ой хто, хто Миколая любить» та ін.

Цікаву мистецьку програму було підготовлено до 185-річчя Владислава Заремби спільно зі студентами вокалу (клас доцента Наталії Овод).

У концертному виконанні прозвучали відомі твори: «Повій, вітре, на Вкраїну», «Козак виїжджає, дівчинонька плаче», «Ой місяцю, місяченьку! Не світи нікому» на слова поезій М. Петренка і С. Руданського, «Така її доля» та ін. Зокрема, більшість аудиторії з цікавістю слухали відомі романси, які часто трактували як народні.

Ще один цікавий творчий проєкт «Співаймо разом» було реалізовано за співпраці Молодіжного хору (мистецький керівник Галина Місько) з польським студентом Хубертом Мікошею (клас доцента Наталії Овод). Серед численних творів звучали романси композитора на слова польських авторів: «Jam ci oddal serce moje» (сл. А. Яновича) та «Piosenka i Mazurek» (сл. Ф. Добровського).

У другій частині концерту слухачі могли послухати різдвяні колядки: «Anioł pasterzom mówił» («Ангел пастирям мовив»), «Bóg się rodzi» («Бог роджений») з «Пісенника для наших дітей» («Śpiewnik dla naszych dzieci»). У концертній програмі були виконані також українські колядки, які є аналогами польських. Так, для прикладу, «Anioł pasterzom mówił» – має наш аналог «Ангел пастирям мовив», «Небо і земля» – «Dzisiaj w Betlejemі», колядка «W żłobie leżą» – «В яслах лежить». Цікавим аспектом у цій програмі стало зіставлення виконання польських колядок сольо, а українських — у хоровому аранжуванні Галини Місько.

Висновки. Сучасні реалії сьогодення спонукають до пошуку ефективних форм міжпредметної інтеграції та взаємодії у форматі дистанційної та мішаної форм навчання. Молодіжний хор впродовж (2020-2024) брав участь у численних Міжнародних конкурсах, гідно реперезентуючи українське хорове мистецтво. Відео-роботи колективу збирають тисячі переглядів у соціальних мережах.

Отже, аналіз результатів навчальної та концертно-виконавської діяльності Молодіжного хору свідчить про значну зацікавленість студентів сучасними тенденціями розвитку хорового мистецтва, в ознайомленні як з автентичним різдвяним фольклором, так і з його використанням у творчості професійних композиторів, активізує молодь в напрямку збереження народних музичних обрядових традицій та відтворення їх у сучасному хоровому середовищі.

Список використаних джерел:

1. Антологія української пісні. (1967). Т.1. Колядки, щедрівки / Ред. В. Завітневич. Нью-Йорк.
2. Гринчук І. П., Місько Г. С., Овод Н. М. (2022). Мистецькі проекти інтегративного типу: дослідницький і виконавський аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 3, 190–195.
3. https://youtu.be/nlrJA8_NvN4
4. <https://youtu.be/5TWD5DdiTkI?si=RZTvRHloFRdWo2Wg>
5. https://youtu.be/KNz7_86f7eM?feature=shared

Ганна Перцева

ДАВНЬОГРЕЦЬКІ ПІСНЕСПІВИ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА МАТЕРІАЛІ ФЕСТИВАЛЮ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ДО 200- РІЧЧЯ ІОНІЧНОЇ АКАДЕМІЇ ОСТРОВУ КОРФУ)

Острів Корфу (грецькою – Керкіра) є одним із найвідоміших островів Іонічного моря. Його унікальність полягає в поєднанні багатой культурної спадщини, мальовничої природи та значного впливу різних європейських культур. Завдяки численним зеленим ландшафтам, оливковим гаям і цитрусовим садам, Корфу вважається одним із найзеленіших островів Середземномор'я. Його кліматичні умови сприяють проведенню численних мистецьких заходів: фестивалі, конкурси, вебінари за участю співаків-солістів та хорових колективів, як дорослих так і дитячих.

Історія Корфу тісно пов'язана з впливами Венеції, Франції та Британії, що сприяло формуванню унікальної музичної культури. Лише з 1943 року острів став частиною Грецької землі. Цей вплив різних культур проявляється у хорових традиціях, які зберегли елементи католицької та партесної музики. Наприклад, у церковних літургіях можна почути характерне для острова інтонування, що відрізняється від наспівів північної частини континентальної Греції.

Особливе місце на Корфу займають фестивалі, які є важливим інструментом збереження та популяризації культурної спадщини. Зокрема, у рамках фестивалю, присвяченого 200-річчю Іонічної академії, протягом чотирьох місяців було переведено різні мистецькі заходи. У червні проходив фестиваль театральних колективів, у липні — інструментальної музики (солісти, ансамблі та оркестри), у серпні — виставки художнього мистецтва. Вересень був присвячений хоровим колективам, серед яких активно було представлено дитяче хорове виконавство. Учасниками фестивалю стали колективи з островів, континенту та найближчих країн Європи. Важливо, що діти співають без будь-яких зусиль, вони отримують насолоду від співу та приходять на хорові репетиції, як на свято. Участь у такому фестивалі дає можливість юним хористам отримати досвід творчого спілкування, яке виникає в просторі свята, відчувати радість творчого процесу. Такі заходи залучають набагато більше молоді, учасників та педагогів, ніж традиційні, більш професійні академічні конкурси. Головна мета такого фестивалю — розвиток творчої особистості, дати можливість юним музикантам відчувати себе частиною великої музичної спільноти.

Фестиваль до 200-річчю Іонічної академії має цікаву програму, він триває не декілька днів, а протягом кількох тижнів, що вирізняє його серед подібних заходів. Програма фестивалю передбачає участь колективів із різних країн, які зазвичай перебувають на острові протягом кількох днів. Наприклад, хоровий ансамбль із Сербії вдень має репетиції, а ввечері вже виступає із сольною програмою тривалістю 45–60 хвилин, а решту часу мають для екскурсій та відпочинку на морі.

Особливе місце у культурному житті Корфу займає релігійний аспект. Як зазначають самі мешканці, острів має власну ідентичність: «Корфу — це не Греція і не Європа, це Корфу-Керкіра, столиця семи островів». Тут ще більше, ніж у самій Греції проявляється відданість християнству. Більшість репетицій хорових колективів проходять у церквах. Зазвичай вони проводяться після

завершення літургії, що дає унікальну можливість усім відвідувачам храму спостерігати за репетиційним процесом.

Дитячі хори, такі як "Агіос Спиридон" (кер. проф. К. Каліоріду) виконують переважно духовну музику, зокрема твори сучасних композиторів. Цей хор був названий на честь заступника Керкіри — святого Спиридона. Більша частина дітей, які беруть участь у даному хорі, не має музичної освіти випускниками музичних шкіл, але завдяки постійним заняттям і концертам вони швидко розвивають музичний слух і навички співу.

На острові Корфу музична освіта дітей має свою специфіку. Учні, які навчаються у музичних школах, починають із вивчення сольфеджіо, що є основою їхньої музичної підготовки. Протягом перших двох років діти відвідують хор і заняття з сольфеджіо, а вже після цього обирають музичний інструмент для подальшого навчання.

Під час спілкування з диригенткою дитячого хору "Агіос Спиридон" Кристиною Каліоріду було обговорено питання, як швидко діти опановують навички співу «з листа». Диригентка зазначила, що завдяки регулярній роботі з репертуаром а cappella учні швидше розвивають музичний слух та вчаться точному інтонуванню різних інтервалів. Мелодичні особливості грецької музики також сприяють прискореному формуванню музичних навичок.

Репетиції хору проходять тричі на тиждень і нерідко супроводжуються участю у фестивалях, конкурсах та концертах. Завдяки цьому діти із задоволенням займаються хоровим співом. Репертуар хору включає твори місцевих композиторів, присвячені природним та культурним пам'яткам острова Корфу, а також духовній тематиці, яка прославляє святині острова.

У фестивалі також взяли участь чоловічі ансамблі з прилеглих островів, зокрема ансамбль «Контрис Закинтос² під керівництвом Теодороса Коркумеліса та «Ліксурі» під керівництвом Ніколааса Бальзамоса. Їхній стиль виконання вирізняється цікавою манерою інтерпретації нотного тексту, яку можна описати як своєрідне «плавання² в музичному матеріалі. Ця

характеристика є унікальною рисою кафалонійської музичної традиції, яка формує автентичний музичний почерк ансамблів регіону.

Фестивалі сприяють інтеграції дітей у глобальну культурну спільноту, забезпечуючи їм можливість обміну досвідом із колегами з інших країн. Вони також виступають платформою для творчого спілкування, формування художнього смаку та підвищення рівня виконавської майстерності. Такі заходи є не лише культурними подіями, але й важливим етапом виховання творчої особистості.

Кожен колектив, незалежно від вікової групи, складу, продемонстрував свою унікальну хорову культуру, даруючи слухачам частинку музичної спадщини своєї країни. Фестиваль став справжнім святом хорового мистецтва, об'єднавши учасників із різних куточків світу.

Хоча час фестивалю минув так само швидко, як і літнє тепло, існує надія, що після завершення війни наші колективи також долучаться до цього музичного свята, представляючи свою творчість на острові Корфу.

Олена Повстянко, Єва Власова

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО ІНТЕРЕСУ У ДІТЕЙ НА ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МУЗИКУВАННЯ

Інтерес є невіддільною частиною музичного сприйняття та музично-творчої діяльності людини. Його значення важливе — він спонукає опановувати знання, розширювати кругозір, активно шукати шляхи та способи поглибленого пізнання, долаючи труднощі та перешкоди. Для виникнення музичного інтересу у дитини потрібна наявність позитивних емоцій. Цікаві заняття викликають бажання старанно займатися цим предметом і в результаті дають хорошу успішність.

Попри те, що дана проблема розглядалася в багатьох наукових працях та дослідженнях (Бібік Н., Ветлугіної Н., Дорошенко Т., Ороновської Л., Падалки Г., Строгаль Т., Черкасова В., Шевчук А., Шинкаренко А. та ін.), на наш

погляд, питання формування музичного інтересу учнів — залишається недостатньо вивченим. Вищесказане стало підставою вибору теми даної доповіді.

Оскільки гра відіграє важливе значення у житті дитини, поруч із навчальною діяльністю, у процесі формування досліджуваної якості необхідно використовувати комплекс музично-дидактичних ігор. У сучасній педагогіці існують різні види ігор, - музичні, дидактичні, ігри-драматизації, рухливі, ігри-забави та інші.

Переважно пізнавальне навантаження мають *дидактичні ігри*.

Основний елемент даного виду гри — дидактичний. Він точно встановлює цілі використання гри. Наступний елемент — ігрове завдання — визначає дії учнів, створені задля реалізації дидактичного елементу з урахуванням набутих знань, їх закріплення, чи здобуття у процесі гри.

Гра створює на уроці атмосферу невимушеності, емоційної чуйності, творчості. Дитина переживає події, що розігруються, добровільно вступає у відносини з оточенням, робить досить складні дії, які у звичайній обставині здаються йому непривабливими або недоступними. Дитина у процесі гри проявляє організаторські здібності, активність, волюві якості, цілеспрямованість та винахідливість при вирішенні ситуації, демонструє емоційність та артистизм. Поступове ускладнення ігор, їх змісту сприяє збагаченню музичного досвіду та творчих можливостей дитини. Прикладами такого виду ігор є «Зіпсований телефон», «Відгадай-но» та ін.

Для розвитку звуковисотного слуху у дитини використовують ігру «Дзвіночки» — для зіставлення трьох звуків, різних за висотою, для розвитку гармонійного слуху — гру «Скільки нас співає?», для розвитку музичного слуху та чистоти інтонації — гру «Музична луна», для формування ладотонального слуху, відчуття та знаходження тоніки — гру «Вчений коник».

Отже, завершуючи доповідь, зауважимо, що ретельно продумані зміст, методи та способи кожного заняття, визначення музично-дидактичних ігор,

співочих вправ є запорукою успішного створення творчої атмосфери на заняттях з вокального та хорового музикування.

Сергій Прокопов

**ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО «ВСІ ЯЗИЦІ
ВОСПЛЕЩИТЕ РУКАМИ» (ES- DUR) В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
СТУДЕНТСЬКОГО ХОРУ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Представлену тему обрано не випадково. Автор цих рядків упродовж двох десятиліть працював як хормейстер, диригент, а останні роки як художній керівник студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. В репертуарі хорового колективу цього періоду були достатньо широко представлені не тільки масштабні твори кантатно-ораторіального жанру західноєвропейських композиторів Й. С. Баха, А. Вівальді, Л. Бетховена, Г.Ф. Генделя, Ф. Мендельсона, В. Моцарта, Р. Шумана, а й духовні концерти видатних українських композиторів-класиків XVIII ст. Д. С. Бортнянського, А.Л.Веделя, М.С.Березовського. В концертних програмах різних років прозвучали хорові концерти №№ 3, 4, 15, 21, 27, 32 Д. Бортнянського, «Помолихся лицю Твоєму всем сердцем» і «Тебе Бога хвалим» А. Веделя у оркестровій редакції Лесі Дичко, перше виконання яких у Харкові відбулося відповідно у 2017 і 2018 роках.

Окремої уваги заслуговує робота студентського хору над духовними творами М. Березовського. Крім всесвітньо відомих «Не отвержи мене во время старости», «Unser Vater» (останній був виконаний хором під керівництвом хормейстера О. Фаргушки), вперше у Харкові прозвучали хоровий концерт «Всі язиці восплещите руками» (Es- dur) та окремі частини хорового концерту «Да воскреснет Бог». Вони увійшли до збірки «Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти. Частина А. Концерти чотириголосні» (концепція видання, упорядкування, реконструкція та спецредакція Мстислава Юрченко), одним з рецензентів якої мав честь бути

автор цієї доповіді. Слід нагадати про наявність у творчій спадщині М. Березовського двох концертів Es - dur і C - dur, що написані на один і той самий текст. Прем'єра «мі- бемоль» мажорного концерту відбулася у Харкові майже одночасно з презентацією у Києві збірки та компакт - диску, що містить дев'ять хорових концертів у виконанні Патріаршого хору ГКЦ та хору Українського фонду духовної музики (керівник М. Юрченко). Існують також записи хорового колективу під орудою Романа Рудницького, ансамблю під керівництвом Наталії Хмільовської. Ми не ставили за мету здійснення компаративного аналізу виконавських версій цього твору. Проте торкнулися деяких характерних рис його прочитання різними колективами.

Основою для знаходження виконавської інтерпретації хорового концерту «Всі язиці воспещите руками» для нас були, перш за все: образна сфера (текст Псалма 46, вірші 1-8), особливості структури (семичастинна композиція), темпова драматургія (шкала від Largo до Allegro), звучання хору з точки зору різних видів ансамблю, індивідуальний стиль композитора. Концерт підтекстований слав'янською мовою з українською вимовою, додано також англійську транслітерацію. 46-й псалом називають урочистою піснею, в якій усі народи закликаються до прославлення Бога. Бог захищає обраний народ і є грозною силою для його ворогів. Відповідно до контрасту, закладеному в тексті, композитор відтіняє хвалебний характер музики 1-ї, 5-ї, 7-ї частин проникливими інтонаціями 3-ї, 4-ї, 6-ї частин і навіть драматичним звучанням окремих епізодів 2-ї частини. Як вже зазначалося, в композиційній організації даного концерту проявилася тенденція до збільшення кількості частин порівняно з класичним варіантом форми концерту, що сирася, як правило, на послідовність 4-х частин. На думку О. Шуміліної, це пов'язано із пошуком композитором нового стилю і відбувається «внаслідок дублювання, тобто включення до складу циклу декількох жанрових або повільних частин замість однієї» (Шуміліна, 2012, с.190). Зокрема, IV, V частини менуети, II, VI частини ніби- повільні. Припускається, що цей принцип потрапив у хоровий концерт із західноєвропейської сюїти.

7 частин хорового концерту «Всі язичі восплещите руками» відрізняються одна від одної тональностями (Es - dur, c - moll, f - moll, C - dur, F- dur, d - moll, g - moll, Es - dur), метрами (3/4, 4/4, alla breve, 3/4, 3/2, 4/4), темпами (Allegro [energico], Lento, Con moto, Andantino, Allegro, Adagio, Fuga). У зв'язку з тим, що нотний текст хорового концерту не є остаточно вивереним (на що вказує автор збірки), його виконавське прочитання залишається варіантним. Так, темп 1-ї частини Allegro [energico], обраний композитором, трактується часто, на нашу думку, як занадто швидкий. У такому випадку затактові восьми тривалості у другому такті на слові «восплещите» сприймаються як легковажні, що не відповідає передачі урочистого характеру, який має символізувати «зібрання народів у вселенському масштабі» [1, с. 10]. Окремо слід сказати про хорові унісони в цьому концерті, використання яких не було характерним для духовних творів М. Березовського, знайдених раніше. Виразна сила унісону, яким відкривається даний концерт, передається величним низхідним рухом по звуках «мі - бемоль» мажорного тризвуку. Вже перший звук «мі - бемоль²», на який припадає незручна голосна «і», криє в собі небезпеку неточного інтонування, ансамблеві труднощі. Ми вимагали від співаків концентрації уваги на внутрішньому відчутті не тільки висоти, а й певного об'єму звуку. Завершення першої частини «до - мінорним» тризвуком в хоровому викладі збігається зі вступом ансамблю солістів на початку другої частини. Використання *ritardando* замість *ritenuto* на межі цієї ділянки форми сприяє, на нашу думку, більш логічному зв'язку частин в плані співвідношення Allegro і Lento. В диригуванні відбувається перехід від звичайної 4-дольної схеми на дроблену, що має поєднуватися з гнучким фразуванням, кантіленим співом солістів паралельними терціями і секстами. Додаткові вокальні труднощі виникають при виконанні стрибка на ундециму в партії жіночих голосів (такт 30).

У 26 - 28, 31, 33 тактах ланцюг зменшених септакордів, декілька стрибків у басовій партії на збільшену октаву, що є енгармонічно рівною малій

ноні роблять цей епізод достатньо важким для виконання. Тому певну увагу на репетиціях було приділено аналізу гармонічних сполучень, закономірностей ладово-інтонаційних зв'язків, керуючись одним із принципів в роботі над гармонічним строєм в хорі: чую те, що знаю.

Третя частина написана «в партесній, навіть ренесансній техніці» (Березовський, 2018, с. 11). Головним завданням в роботі з хором над нею було досягнення урівноваженості голосів, плавності голосоведення, кантиленного співу. Дещо інший підхід до штрихової палітри спостерігаємо у виконанні цієї частини хором під керівництвом М. Юрченка (запис 2018 р.). Манера подачі слова є акцентованою, навіть скандованою, що можна пояснити прагненням виконавців підкреслити смислові відтінки тексту: «Покори люди нам і язикі под ноги наша». Незважаючи на відсутність в партитурі відповідних позначок, це може бути доцільним, якщо сила і гострота акцентів спирається на такий принцип як міра. Світла за характером музика четвертої частини (C- dur) виконується неповним складом солістів (кантова фактура). Для її виконання (як і для інших частин циклу) потрібні якісні, достатньо сильні голоси. В останніх 4-х тактах звучать всі партії хору (tutti).

У V-й частині композитор застосовує прийоми хорового письма, які додають інтонаційної виразності, навіть зображальності: октавні унісони на слова «во гласі трубні», що передають звучання труб, юбіляції в партіях солістів, висхідний унісонний рух по звуках «фа - мажорного» тризвуку на початку частини ніби ілюструють вознесіння Господа («Взиде Бог»). VI частина достатньо складна для виконання: непростий, хоча і зрозумілий тональний план, темп *Adagio*, використання хроматизмів, тиха динаміка. Особливої виразності додає діалог солістів і хору: молитовно — пісенний характер партії солістів (сопрано, альт) на слова «Пойте Богу нашому» і стримані, стверджувальні інтонації хору на слово «Пойте». В плані драматургії ця частина створює яскравий контраст із сьомою частиною (*Fuga*), яка завершує хоровий концерт. За визначенням О. Шуміліної, fuga є двотемною. Незвичайність її трактовки М. Березовським полягає в тому, що

обидві теми жодного разу не звучать одночасно, як це має бути в фугах з роздільними експозиціями (Шуміліна, 2012, с. 214). Яскрава, ришуча перша тема («Яко Цар всея землі Бог») являє собою переважно пощабельну мелодичну лінію. Велика секунда вгору «сі- бемоль - до» на слово «Цар» в емоційному плані може сприйматися як рух до світла. Вона потребує «гострого» інтонування, оскільки має тенденцію до пониження. В експозиції перша тема проводиться у всіх голосах за принципом почергового вступу від басової партії до більш високих голосів від *mf* до *f*, що сприяє появі першої кульмінаційної вершини в партії сопрано у п'ятому такті. Для досягнення динамічної рівноваги голосів слід враховувати позначки в партитурі, які означають, що тема має звучати нюансом гучніше ніж протискладення. Друга тема «Пойте розумно» є вельми короткою, довжиною в один такт (достатньо рідкісний випадок). Але композитор надає їй великого значення в драматургії фуги. Крім чотирьох проведень в експозиції, вона має два додаткових проведення, а далі активно розвивається. Саме друга тема звучить в головній кульмінації в заключних 284, 285 тактах у вигляді стретних імітацій в жіночих і чоловічих голосах на *forte* у високій теситурі. Такі прийоми викладення та насичений розвиток обох тем вимагають від співаків великої роботи над тембровим і метроритмічним ансамблем, вибудування динамічного плану. Незважаючи на те, що кожна з частин хорового концерту не відрізняється масштабністю, одним із важливих і складних завдань для виконавців є досягнення цілності семичастинної композиції.

Отже, ознайомлення з раніше невідомими духовними творами М. Березовського, зокрема з хоровим концертом «Всі язиці воспещите руками» та іншими новознайденими концертами, робота над ними в хоровому класі, у класах диригування, їх концертне виконання були надзвичайно корисними для студентів-хормейстерів, сприяли формуванню високохудожнього репертуару.

Список використаних джерел:

1. Березовський, М. (2018). Віднайдені хорові концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні. Антологія української духовної музики. Вип. V. Серія «А». Ред.-упоряд. М. С. Юрченко. Київ: Видавничий дім «КОМОРА», ГО «Український фонд духовної музики».
2. Шуміліна, О.А. (2012). Стильова динаміка української духовної музики XVII - XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Монографія. Донецьк.

Тетяна Сухомлінова

ВІЛЬНІ АРАНЖУВАННЯ НАТАЛІЇ БЕЛІК-ЗОЛОТАРЬОВОЇ В РЕПЕРТУАРІ ХОРУ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ХНУМ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Хор оперної студії ХНУМ імені І.П. Котляревського є творчим колективом, який у ХХІ столітті успішно приймав участь у постановці таких шедеврів оперного мистецтва, як «La traviata» Дж. Верді, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Le nozze di Figaro» В. А. Моцарта, «Dido and Aeneas» Г. Персела, «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича та ін. Окрім цього, хоровий колектив оперної студії під керівництвом Н.А. Белік-Золотарьової створював концертні програми, був учасником різноманітних творчих заходів і фестивалів в Харкові та Україні. Пласт української хорової культури займав провідне місце в репертуарі хору. Виконувались твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, М. Лисенка, М. Леонтовича. Серед сучасних українських авторів — композиції М. Скорика, Г. Гаврилець, А. Шуха, В. Стеценка, Ю. Алжнева, О. Літвінова, Т. Кравцова, В. Птушкіна, О. Похило.

Творчий талант Наталії Андріївни Белік-Золотарьової як диригента-практика з багаторічним досвідом відобразився в створенні нею обробок, вільних аранжувань українських народних пісень та редакцій хорових обробок інших авторів. Серед них — вільні аранжування (визначення Н. А. Белік-Золотарьової) «Рече та стогне Дніпр широкий», «Владико неба і

землі» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського; обробки українських народних пісень «Ой літає соколونько», «Ой, верше, мій верше»; редакції обробок інших авторів: «Чуєш, брате мій» в обробці К. Стеценка, коломийка «Чіді-ріді» в обробці М. Гобдича.

Так, вільне аранжування української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» було створено Н. А. Белік-Золотарьовою для концерту хору оперної студії 11 березня 2014 року, присвяченого 200-річчю від Дня народження Т. Г. Шевченка. Хормейстерка ретельно готувалася до цієї праці, вивчаючи відомі обробки Д. Крижанівського, Б. Лятошинського, Є. Козака тощо.

Вільне аранжування «Реве та стогне Дніпр широкий» написано для мішаного хору *a cappella*, у *es-moll*, *Andante*, зберігаючи і подекуди посилюючи гімнічний характер композиції. Для цього Н. А. Белік-Золотарьовою було використано прийоми для масштабування хорового звучання та переформатування партій між собою.

Починається твір із заспіву всіх партій в октавному унісоні в динаміці *f*. Звучання в гомофонно-гармонічному складі з'являється в 2-му такті. Гармонічна мова має деякі зміни, але не виходить за межі традиційної обробки. Епізодично виконистовується втора партії сопрано, октавне подвоєння басів на початку речення та висхідний верхній тетрахорд в мелодичному виді мінору в тій же партії. Друге речення першого куплету масштабується за рахунок епізодичного використання *divisi* в партіях сопрано, тенорів та басів.

Другий куплет у трактуванні диригентки отримує гомофонно-гармонічний склад письма. Починається, як і перший куплет, з октавного унісону всього хору, але без одиночного октавного подвоєння басів, втори партії сопрано та мелодичного висхідного ходу партії басів. Це пов'язано з виконанням другого куплету в динаміці *p*. Друге речення виконується з використанням одиночного *divisi* в партії сопрано, а також додаються виразні мелодичні рухи в партії тенорів та басів.

Третій куплет має імітаційний виклад (сопрано-альти, тенори, баси), що створює розробковий характер. Більш швидкий темп (*poco a poco*) створює схвильований характер. Використовуються деякі зміни в гармонії (в партії тенорів) та епізодична втора в партії сопрано. Перехід до другого речення створює аллюзію до обробки Є. Козака за рахунок застосування висхідного мелодичного руху тенорів і басів. На словах «раз у раз скрипів» (*a tempo*) Н. А. Белік-Золотарьовою використовується ритмічний прийом паузування на кожному слові, що передає зміст вербального тексту та сприяє логічному завершенню куплету. Повтор приспіву виконується *mormorando* без паузування.

Четвертий куплет є кульмінаційним та вербально повторює перший. На відміну від октавного унісону першого куплету він має гомофонно-гармонічну фактуру, октавне подвоєння басової партії та підголосок в теноровій партії на основі висхідного верхнього тетрахорду в мелодичному виді мінору. В другому реченні для посилення звукового масиву застосовані *divisi* партій сопрано, тенорів і басів. На словах «горами хвилю підійма» Н.А. Белік-Золотарьова варіює мелодичну лінію на слові «підійма» разом з іншими партіями з *divisi*. У фінальному куплеті застосований перерваний каданс, де диригентка використовувала *sp*, після якого завершальний каданс на *ff* звучав ще більш апофеозно, що надавало могутності та створювало образ Дніпра — символу незламної України.

Обробка К. Стеценка «Чуєш, брате мій» (текст пісні «Видиш, брате мій» написав поет Богдан Лепкий (псевдонім Нестор) 1910 року, а мелодію — його брат Лев — 1915) створена композитором для мішаного складу хору, *a cappella*, в *e-moll*. Структура композиції відповідає куплетній формі, що характерно для фольклорних зразків. Темп — *andante sostenuto* відповідає тужливому, драматичному характеру обробки.

Форма твору в редакції Белік-Золотарьової Н.А. — куплетно-варіаційна, тональність *f-moll*. Варто зазначити відмінності від оригінальної обробки К. Стеценка. Починається редакція із заключної фрази приспіву *mormorando*

у партій сопрано, альтів і тенорів, а під'єднання басів додає особливої оксамитової барви і відчуття туги. Цей прийом створює **відчуття далекого відлуння**, підсилює образ **відлітаючих журавлів**, що є ключовим символом пісні.

Окрім двох куплетів у К. Стеценка, додано ще один, третій, *mormorando*, на *pp*, що сприяє посиленню драматизму твору. Приспів після такого варіанту звучання куплету звучить ще більш приречено, безнадійно. Основна мелодія повторюється у кожному куплеті з певними варіаціями в гармонії, фактурі та динаміці. Н. А. Белік-Золотарьова передбачала звучання куплетів на ланцюговому диханні, тому паузи, які є у К. Стеценка, в цій редакції відсутні.

Великого значення набувають слова у приспіві «Кличуть: кру, кру, кру», що є звуконаслідуванням журавлиного кличу і для посилення тужливого характеру у виконанні хору оперної студії під орудою Н. А. Белік-Золотарьової застосовувалися акценти на восьму з крапкою у пунктирному ритмі з *diminuendo* до шістнадцятої. Фермата у тенорів наприкінці першої фрази приспіву кожного разу була іншою: то природно переходила до наступної фрази без зняття, то навпаки — звучання тенорів ніби обривалося на останній ноті. Кульмінаційна вершина у приспіві теж кожного разу мала іншу динамічну фарбу: *mf*, *f*, *subp*. Надзвичайно пронизливо звучала тиха кульмінація — останні три акорди «кру, кру, кру» на *staccato* з поступовим стишенням звучання до *ppp*, що мало нагадувати, за висловом Н. А. Белік-Золотарьової, удари грудочок землі об труну. З іншого боку, це є символом зниклих вдалечині журавлів...

Вільне аранжування української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» та редакція обробки К. Стеценка «Чуєш брате мій» авторства Н. А. Белік-Золотарьової у виконанні хору оперної студії ХНУМ імені І.П. Котляревського стали візитівкою цього хорового колективу.

Список використаних джерел:

1. Белік-Золотарьова, Н.А. (2019) Нариси з історії хору оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П.Котляревського. Харків : ТОВ «Планета-Прінт».

Олена Чумак

РІВНІ ВЗАЄМОДІЇ ХОРМЕЙСТЕРА І БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

Оперна вистава є багатовимірною структурою, де різні мистецькі складові функціонують як взаємопов'язані компоненти єдиного процесу. Подібно до механізмів у складному пристрої, вони синхронізуються та взаємодіють для забезпечення гармонійного поєднання. На думку О.Летичевської, «Хоровий колектив в опері — гілка багаторівневої структури театрального «виробництва». Він є завершеною системою виконавських засобів, що роблять його повноцінним інструментом для втілення художнього змісту виконуваних музичних творів» (Летичевська, 2018, с. 21).

Водночас, оперне мистецтво не тільки музичне, але й сценічно-видовищне. Тому завдяки взаємодії хору з іншими учасниками оперної вистави, зокрема з балетом та оркестром, створюється гармонійне поєднання музичних та сценічних складових. На сьогодні аспекти діалогу в синтетичних видах мистецтв мистецтвознавці надають особливої уваги. Одним із актуальних напрямів є взаємодія музики та хореографії в оперній виставі.

Традиція інтеграції балетних сцен в оперній постановці тривалий час зберігалася завдяки візуальній привабливості, що завжди захоплювала театральну публіку. Проте в XIX столітті концепція використання хореографічних елементів почала змінюватися. Балетні сцени, які спочатку мали суто декоративний характер, поступово отримували значну драматургічну функцію. Це вимагало від композиторів продуманого і цілеспрямованого використання хореографії для досягнення більшої інтеграції між музикою та дією.

Хореографічна складова покликана була зробити невидиме та абстрактне видимим і відчутним на емоційному рівні, звернутися до чуттєвого та емоційного глядацького сприйняття. Проте в класичному сценічному просторі переміщення артистів хору часто носило суто ілюстративний або технічний характер, відповідно до ремарок на кшталт «сидять», «стоять», «різко повертаються», що перетворювало виставу на своєрідний концерт. У таких умовах артисти хору взаємодіяли механічно, стаючи елементами, вписаними в загальну картину, але без внутрішнього драматургічного зв'язку. Та в сучасній оперній виставі переміщення артистів хору на сцені вже не зводиться до простого естетичного розташування, воно перетворилося на важливий пластичний інструмент, за допомогою якого глядачеві передається глибинний сенс ідей, закладених у сценічну дію. Тому постановні практики висувають вимогу до артистизму виконавців, що має проявлятися не лише у вокальній досконалості, а й у здатності до створення багатопланового театального дійства. На цьому тлі зростає важливість співпраці, ефективного комунікування та взаємодії усіх учасників творчого процесу та постановників: диригента, режисера, хормейстера, хореографа, сценографа та ін. — для досягнення справжньої художньої єдності та динамічної узгодженості. Це співробітництво дозволяє інтегрувати різні художні елементи в єдине сценічне дійство, передбачати всі ускладнення постановочного процесу.

Оперний спів змінює природу сценічної гри, змушуючи тіло артиста відходити від правил звичайної драматичної виразності. Фізичні рухи відповідають загальній метро-ритмічній організації та емоційному змісту музики, створюючи органічну форму взаємодії між голосом і тілом. Тому, поряд з особливою увагою до хореографічного компоненту, мізансцени для хору ретельно розробляються режисером у співпраці з хореографом та хормейстером, враховуючи різні фактори: смислове навантаження, яке покладається на хор у конкретних сценах; функціональність театального костюму; розташування персонажів на сцені; акустичні особливості зали; емоційне навантаження артистів хору та ін. Урахування багатьох компонентів

сприяє гнучкості хореографічних рішень у процесі постановки. Саме завдяки цьому артисти хору мають можливість усвідомлено рухатись, створювати різні пластичні рішення для віддзеркалення емоційної палітри та смислової глибини музичного твору. Звукова відповідність між музикою та пластичними рухами пропонує безліч варіантів для інтерпретації однієї й тієї ж музичної теми. Ця варіативність дозволяє знайти найбільш вдале рішення для кожного артиста хору. Формуючи хореографічно-пластичні образи, балетмейстер має враховувати вокально-технічні особливості хорового фрагмента, що вимагає глибокого розуміння того, як фізичні навантаження можуть вплинути на якість звукового виконання. У цьому процесі хормейстер, розуміючи межі фізичних можливостей артистів, допомагає балетмейстеру знайти компромісні рішення, які не шкодять вокальному виконанню. Хореографічні елементи мають бути адаптовані таким чином, щоб не порушувати природний вокальний процес, не ускладнювати виконання хорових партій чи заважати йому. Наприклад, складні хореографічні рухи у швидкому темпі (сцени «Ярмарок» та «Вальс» із опери «Фауст» Ш.Гуно, фінал опери «Самсон і Даліла» К.Сен-Санса, I дія опери «Турандот» Дж.Пуччіні та ін.).

Сучасні вистави доповнюються, крім балетної пластики, відеорядом та комп'ютерними ефектами. Із власного досвіду постановки проекту «Ніч в опері» з хоровим колективом Харківської опери, де брали участь диригенти Володимир Гаркуша, Сергій Гаркуша, Олена Радієвська, можу стверджувати, що тенденції використовувати хореографічне мистецтво як засіб посилення сценічної виразності перетворює оперні вистави на багатогранні та динамічні видовища. Наведу приклад плідної співпраці з балетмейстером-постановником цього проекту Антоніною Радієвською. Для виконання в проєкті було затверджено твір Карла Дженкінса «Adiemus», який представляє унікальне поєднання сучасної музичної форми з орієнтальними мотивами. Композитор створює звуковий ландшафт, що апелює до глядацького сприйняття як незвичний, але гармонійний симбіоз культур.

Тому, як стверджував у бесіді з авторкою цієї статті сценограф-постановник Олександр Лапін, він намагався перевести сприйняття глядачем фундаментального прошарку театального екранування у новий жанровий потік без руйнування класичного набутку.

Завдяки зверненню до сучасного стилю танцю хореографічні рішення балетмейстера посилювали емоційний вплив вистави (плавний, м'яко перехідний танцювальний рух перебував у постійному потоці змін та був орієнтований на постійну трансформацію художньої енергії). Для створення сценічного одягу були розроблені й спеціальні лекала з ефектом «вітру», з додатком склеювання тканин. Костюми самі собою створювали атмосферну пластику в статичних позиціях, підкреслюючи балетні рухи без перевантаження. Однак через надмірно щільний графік проведення оперних вистав та емоційне виснаження артистів хореографічні репетиції в той період викликали напруження серед виконавців. Мені як хормейстеру-постановнику цього проекту довелося шукати компроміси для врегулювання конфлікту. Зі спогадів А.Радієвської: «Важливо було враховувати специфічні особливості, які пов'язані з вокалом. Тому добирала такі пластичні рішення, щоб виконавцям не довелося зупинятися під час танцю. Взагалі ця робота була цікава тим, що розкривала ще і психологію людей, які, по-перше, співають, по-друге, танцюють під час свого співу». Творча уява балетмейстера додала образної глибини та пластичної виразності, тому цей проект набув вражаючої сценічної видовищності, яка підкреслювала його художню цілісність та емоційну силу. Важливу роль у цьому відіграла творча співпраця хормейстера і балетмейстера, яка дала змогу артистам хору гармонійно об'єднати хореографічне та вокальне мистецтво.

Таким чином, хореографія в сучасних виставах стає потужним драматургічним ресурсом в опері, розширюючи можливості для розкриття сюжетних ідей та емоційних станів.

Список використаних джерел:

1. Бутенко, Л. (2002). Оперно-хорове виконавство. Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової.
2. Вовкун, В. (2020). Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 37, 207-211.
3. Летичевська, О. (2018). Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М.Венедиктова. Київ: Національна Академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського.
4. Рой, Є., Литвиненко, В., (2019). Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40.

Галина Яценко

РОЛЬ ЦЕРКОВНИХ ХОРІВ У ЗБЕРЕЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНО-ПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ

Постановка проблеми. Традиція церковного співу в Україні має багатовікову історію, починаючи з часів прийняття християнства Київською Руссю в 988 році. Формуючись під впливом Візантії, церковний спів розвивався самобутньо, поєднуючи елементи народної культури та музичні підходи кожного наступного історичного періоду, завдяки чому, з часом, український церковний спів став унікальним явищем. Становлення церковної співочої традиції проходить етапи від знаменного розспіву, на зміну якому приходить багатоголосся, через партесний спів, що поступово поширюється і досягає свого розквіту у Золоту добу церковної музики, до модерного хорового виконавства нашого часу.

Виклад основного матеріалу. Церковний хоровий спів є невід’ємною частиною богослужінь у православній та греко-католицькій традиції, він є засобом духовного єднання, способом служіння Богові. Головним завданням хору у храмі є прослава Бога, хор виконує роль «голосу громади», беручи

участь у спільному зверненні до Господа. Спів хору об'єднує всіх присутніх у храмі, допомагаючи їм пережити єдність і силу спільної молитви. Хоровий спів допомагає створити атмосферу, яка підкреслює сакральність місця і моменту.

У храмі голоси хору, що наповнюють простір, додають відчуття небесної присутності і величності божественного, принаймні кожен з прихожан намагається це відчувати.

Учасники церковного хору, застосовуючи свій талант до співу, жертвують його на благо інших, задля глибшого пізнання Божої величі усіх, хто користується з цього дару. Це благородна місія співака та його особистий духовний поступ на шляху до спасіння.

Українська духовна пісня займає важливе місце в репертуарі церковних хорів. В греко-католицькій церкві цей пісенний жанр виступає як паралітургічний (за О. Зосім), у православному середовищі дослідниця пов'язує їх жанрову приналежність із «традицією церковного співу західної генези» (Зосім, 2019, с.298).

Духовні піснеспіви міцно утвердилися у церковній традиції, не втрачаючи своєї актуальності та популярності й до сьогодні. Саме такий - традиційний, у певному сенсі, класичний духовний репертуар є унікальним поєднанням народної музичної традиції з глибокою християнською символікою та духовним змістом. Тематика духовних пісень відображає важливі аспекти християнського життя і духовного досвіду людини. У їх текстах міститься глибокий символізм, що спонукає до роздумів над значенням віри, людських чеснот та прагнення до спасіння.

Серед духовних пісень є пісні присвячені Богу як Творцю, Володарю світу, Його прославі, які виражають глибоку повагу до Його сили, любові та милосердя. До прикладу, духовний гімн «Боже Великий, Єдиний» на сл. О. Кониського, муз. М. Лисенка, що вже традиційно виконується у храмі після Літургії. Особливого піднесення надає хорове виконання, до якого

залучаються віряни, це об'єднує спільноту у надії та довірі до Бога, що надважливо в часи випробувань.

Церковний хор виконує постійне служіння, згідно з церковним календарем, протягом всього літургійного року. Хор слідує за змінами у піснеспівах, які відповідають тому чи іншому святу або періоду посту, і вчасно адаптується, щоб забезпечити послідовність літургійних змін. У різдвяний період головними піснеспівами стають колядки, в яких славиться народження Ісуса Христа. Давно відомі традиційні колядки, такі як: «Бог Предвічний», «Во Вифлеємі», «Небо і земля», «По всьому світу», та багато інших мають місце в репертуарі церковних хорів поруч і з сучасними їх аранжуваннями, і з модерними авторськими колядками, які відображають реалії сьогодення. Наприклад, «Коляда» сл. і муз. І. Федішин, «Нічка та ясная» сл. і муз. В. Богачука, «Там во Бахмуті» сл. і муз. О. Вітвіцького, та багато інших.

Звучання сучасних аранжувань та нових колядок у виконанні церковного хору додають свіжості та оновленого значення різдвяним богослужінням. Зберігаючи традиційну різдвяну атмосферу, вони мають нові тексти та мелодії, що часто звертаються до сучасних тем або підкреслюють актуальні цінності, як-от мир, єдність, взаємоповага та надія. Такі коляди зазнають впливу сучасної музики, проте адаптація їх під церковний хор все одно зберігає відповідний духовний характер виконання.

Період Великого посту супроводжується цілою низкою страсних пісень, що доповнюють репертуар церковних хорів. Виконання хором цих піснеспівів підкреслює значущість Христових страждань, об'єднуючи церковну спільноту у переживанні цієї скорботи, створюючи емоційний і духовний зв'язок між хором і вірянами, які переживають трагічний аспект християнської історії разом. Старовинні духовні і сучасні музично-поетичні духовні твори, присвячені стражданням Ісуса Христа, є однаково цінними для збереження церковної музичної спадщини.

Урочистої піднесеності надає виконання церковними хоровими колективами Воскресних пісень, які відзначаються світлими мелодіями, часто

в мажорному ладі. Швидкий темп і динаміка співу передають радісні емоції, що символізують перемогу Христа над смертю. Хор, виконуючи ці піснеспіви, створює атмосферу тріумфу, наповнюючи храм звуками торжества. Давні піснеспіви, які передають спадковість традиції, та сучасні аранжування, що додають нових барв у спів, дозволяють оновити звучання та зберегти актуальність Пасхальних богослужінь для сучасних вірян.

Спів духовних пісень церковними хорами протягом літургійного року створює циклічність їх застосування, що уможливило збереження церковної традиції, яка є невід’ємною частиною національної культури, та збереження історичної пам’яті християнської спільноти. Традиційний репертуар і стиль виконання піснеспівів передають не лише мелодії та тексти, але й особливу духовну атмосферу, яка формувалася століттями. Завдяки цим традиціям церковні хори виконують роль хранителів віри, культурної спадщини та спільної ідентичності (Гринишин, 2024, с.21). Виконання традиційних пісень об’єднує сучасну громаду вірних з попередніми поколіннями, а це зміцнює відчуття єдності та приналежності до спільної релігійної історії.

Діяльність церковних хорів за межами храму є важливою частиною їх служіння, що виходить за рамки суто богослужбової практики. Вони виступають на культурних, благодійних та освітніх заходах, популяризуючи духовну музику і роблячи її доступнішою для ширшої аудиторії. Така діяльність є особливим способом поширення духовних цінностей і підтримання культурної спадщини. Багато церковних хорів бере участь у концертних програмах, фестивалях духовної музики, культурних і міжконфесійних заходах.

В епоху цифрових технологій, завдяки інтернету духовна пісня може значно розширити коло своїх споживачів, тому багато церковних хорів записують альбоми, відеокліпи, транслюють богослужбові чи концертні виступи онлайн. Це сприяє передачі традиційної духовно-пісенної спадщини та її популяризації серед аудиторії по цілому світі.

Досить часто церковні хори запрошуюють для участі у важливих пам'ятних подіях, наприклад, у Днях пам'яті загиблих або на державних святах, де у їх виконанні звучать гімни, патріотичні та духовні пісні. Виконання духовних пісень за межами храму дозволяє донести цей репертуар до аудиторії, яка не завжди бере участь у богослужіннях, але цінує духовну музику. Це збагачує культурний простір і підвищує інтерес до християнських традицій та історії.

Сучасний розвиток суспільства й технологій відкриває нові можливості для діяльності церковних хорів в Україні, задля поглиблення їх духовного впливу на суспільство. Розширити горизонт служіння церковних співочих колективів може проведення онлайн-концертів та прямих трансляцій богослужінь на платформах YouTube, Facebook, та інших соцмереж. Корисним може бути створення музичного контенту для мобільних застосунків із записами церковного співу, молитов і хорових духовних композицій. Мобільні застосунки такого роду зроблять духовну музику доступнішою для повсякденного прослуховування. Хорові диригенти та учасники церковних хорів можуть проводити майстер-класи та навчальні вебінари з церковного співу, розповідати про техніку виконання духовних піснеспівів, історію хорової музики, роль співу в богослужінні тощо. Це не лише допоможе популяризувати духовний спів, а й розвиватиме музичну майстерність молодих виконавців. Створення дитячих та молодіжних церковних хорів допоможе залучити молоде покоління до хорового співу, розвиватиме в них музичні здібності та поглибить розуміння духовних цінностей. Цікавими формами діяльності для таких хорових колективів стануть інтерактивні екскурсії та музично-духовні подорожі, а також співпраця з міжнародними духовними колективами, завдяки якій українські колективи можуть інтегрувати нові музичні практики, дізнатись більше про інші традиції церковного співу і, водночас, представити світові українську духовну музику.

Висновки. Отже, збереження традиційного церковного співу сприяє зміцненню духовної християнської спільноти. Традиційні піснеспіви допомагають солідаризувати спільноту де кожен вірянин, незалежно від віку

або життєвого досвіду, може відчувати себе частиною єдиної молитовної громади. Церковні хори відіграють важливу роль у збереженні та переданні духовно-пісенної спадщини. Вони є не лише виконавцями, а й хранителями багатовікових традицій, що охоплюють і релігійні, і культурні цінності народу. Завдяки їх діяльності духовні піснеспіви стають доступними для ширшого загалу, зберігаючи автентичні стилі та змістовну глибину. Церковні хори сприяють духовному збагаченню суспільства, зміцнюючи зв'язок між поколіннями та формуючи почуття належності до єдиної культурної й духовної спадщини. Діяльність церковних хорових колективів поза межами храму, участь у культурних, благодійних, освітніх та міжконфесійних заходах робить духовну музику частиною суспільного життя і джерелом моральної підтримки для багатьох. Таким чином, церковні хори є неоцінним скарбом, завдяки якому зберігається жива пам'ять нашої духовної пісенної культури, що продовжує надихати та об'єднувати.

Список використаних джерел:

1. Гринишин, Н. (2024). Вплив церковного багатоголосого хорового співу на українські культурні та націєтворчі процеси. *Fine Art and Culture Studies*. № 3. С. 17-22.
2. Зосім, О. (2019). Духовна пісня в жанровій системі сакральної музики: питання термінології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. С. 295-299.
3. Українська духовна музика. URL: https://ukrspiritmuz.net.ua/pages/5_1.html
4. Церковний хор та його особливості. URL: https://www.rozdum.org.ua/?page_id=5223 (дата звернення: 04.11.2024).

СЕКЦІЯ 3

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Олена Батовська

ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТОВОЇ ОСНОВИ І МУЗИЧНОЇ ЛЕКСИКИ «STABAT MATER» К. ШИМАНОВСЬКОГО

У кантаті «Stabat Mater» (op. 53, 1926) К. Шимановського простежується як синтез традицій *musica sacra antique* різних історичних музичних етапів та стародавніх пісенних народних пластів.

У цьому творі поєдналися різні мотиви творчості композитора-модерніста, з'являються і духовні шукання. Шимановський тут знаходить свій власний релігійний *modus operandi*.

Композитор прагнув написати твір, у якому буде представлена у своєрідному сплаві музика народна і церковна. Він мріяв про твір, що минає своїм корінням в стародавні селянські обряди. Спочатку Шимановський задумав «селянський реквієм», в якому збирався об'єднати народні джерела з культовими. У пошуках відповідного тексту він перечитував вірші Міцкевича і Кохаського, цікавився «Похороном молодця», «Сумним весіллям» і «Жнивими» Івашкевича. На жаль, «Реквієм» так і не був написаний. Але ідея створення траурного твору не залишала композитора. Результатом духовних пошуків стала кантата «Stabat Mater» на польський переклад латинського тексту Ю. Янковського.

Текстовою основою кантати є польський переклад традиційного латинського тексту. Істотне значення набуває польський текст. Подібно Брамсу в Німецькому реквіємі, Яначека в Глаголическій месі, Шимановський звертається в кантаті до рідної мови, яка багато в чому зумовила інтонаційний словник кантати. З 20 строф католицького гімну у творі були використані тільки шість: 1, 5, 9, 13, 15, 19.

Твір сповнений відзвуків народних дум і почуттів, голосінь і плачів. За драматургією - це лірико-епічний твір. У його основі дві образні сфери. Одна з низ пов'язана з художньо узагальненим образом смерті, друга, — з її осмисленням (індивідуальним і колективним). Ці образні сфери втілено двома контрастними інтонаційними шарами, які доповнюють один одного. Для першого характерний епіко-драматичний і драматичний початок. Для другого — ліричний або лірико-епічний. Лірична інтонаційна сфера багатопланова: лірико-психологічними є I і III частини, лірико-епічними - IV і VI частини. Епіко-драматична сфера більш монолітна (II і V частини). Опора на польські, зокрема гуральські, фольклорні основи переважають у ліричному пласті. У епіко-драматичному пласті безпосереднє звернення до народних джерел відбувається всього один раз (композитор звертається до автоцитати і прийомів псалмодування). Лірична інтонаційна сфера внутрішньо розвивається, а епіко-драматична — доволі статична. Процес їх взаємодії відбувається в різних площях - від зіставлення в експозиції двох сфер, через виявлення конфліктності (середні розділи) до затвердження просвітленого початку у фіналі — ось драматургічна канва цього твору, в якому все підпорядковано логіці симфонічного розвитку.

Щодо свого твору К. Шимановський писав: «У польському перекладі древній наївний гімн постає переді мною у всій своїй образній безпосередності, стає як би «розфарбованим» добре відомими мені фарбами в порівнянні з архаїчним олівцевим малюнком оригіналу. Я і тут намагався якомога повніше реалізувати свої передумавлення про «національну музику», як я її розумію. В даному випадку, це - музика релігійна, але вона не повинна бути офіційно літургійною, далекою від усього земного, в той же час, і не повинна механічно відтворювати «народні» зразки в цьому жанрі»^[1].

К. Шимановський написав *Stabat Mater* для оркестру, трьох солістів (сопрано, альт, баритон) і мішаного хору.

У кантаті 6 частин. Всі вони, за винятком хорового розділу II частини, спираються на інтонації, родинні секвенції «*Stabat Mater*». З Григоріанського

хоралу запозичуються багато тематичних мотивів і прийоми їх розвитку: трихордові і тритонові інтонації, окремі короткі поспівки терцового діапазону, оспівування мелодійних устоїв і розспіви окремих складів тексту, а також варіантно-варіаційний принцип мелодійного розвитку. При цьому Шимановський не цитував, а «складав» в народному дусі, створюючи тим самим матеріал для втілення власних музичних ідей, в тому числі і в роботі над творами великої форми»^[2].

Кантата Шимановського поєднує в собі стилістичні риси різних епох і культур. Польський музикознавець Леон Маркевич виявляє в ній «близькість інтонацій кантати польським релігійним пісням і гімнам XV-XVI століть. ... В «Stabat Mater» ... в органічній єдності з'єдналися самі різноманітні витoki: інтонації народних і релігійних пісень, слов'янська плагальність, а також каденції в дусі допалестриновської епохи. Народні лади і класична мажоро-мінорна система є сусідами з елементами хроматичного звукоряду, дисонує акордіка, імпресійно-колеристично трактуються інструментальні тембри»^[3]. З'єднати сучасність з архаїкою — така була задача Шимановського в «Stabat Mater».

У *гармонійній мові* кантати часто використовуються квінтово-октавні паралелізми, численні квінтові органні пункти, типові для народної музики, а також натуральні 7-і шаблеві лади — лідійський, еолійський, давньогрецький, фрігійський. У той же час Шимановський широко використовує паралельні тризвуки, характерні для модальних систем.

У *музичній лексиці* «Stabat Mater» можна виділити *три основних витoki*:

- архаїчний фольклорний пласт,
- традиції старої професійної музики,
- сучасний музичний мову.

Вони утворюють три зрізи звукової тканини твору, в якому тембри виступають знаком, що відзначає приналежність до того чи іншого пласту музичної культури.

Сольні жіночі голоси як основний засіб побутування пісенного фольклору тісно пов'язані з народною гілкою мистецтва, *баритон і хорова партія* як фактурно-темброва константа культової музики — провідники традиції професійної школи старих майстрів; сучасна ж музична лексика зосереджена в *оркестровому пласті*, який є самою вибуховою, імпульсивним ланкою в кантаті.

Генезис всіх основних тем I, III і VI частин, що представляють скорботно-ліричну лінію твору, сходить до фольклорному плачу, ліричної протяжної пісні. Шимановський не використовує жодної цитати, але чуйно відтворює характерні особливості плачу і манеру його інтонування. Примітно проте, що звертаючись до польського релігійного селянського фольклору, композитор намагається використовувати ті його якості, які близькі багатовіковим традиціям культової професійної музики - польської та загальноєвропейської. Такі атрибути, які об'єднують фольклорний плач і хорал: самодостатня логіка мелодійних ладів, закономірність будови мелодики (формульність, пощаблевистість, повторність), варіантно-варіаційний спосіб розвитку, специфіка якого в кожній з частин диктується природою тематизма. У цілісної же форм кантати виділяється один найбільш характерний тип мотиву, що пронизує увесь твір: цим структура «*Stabat Mater*» близька принципам побудови старих мес.

Інтонаційна основа «*Stabat Mater*», виростаючи з глибин польської народної музики, увібрала в себе елементи інших інтонаційних джерел — григоріанського хоралу (опора на початкові інтонації секвенції «*Stabat Mater*»), музики епохи органума (техніка фобурдон), Ренесансу (елементи поліфонії строгого стилю, деякі ладові закономірності музики XVI ст.), бароко (елементи вільного стилю), XVIII ст. (деталі оркестровки). Всі інтонаційні джерела створюють органічний сплав, тому їх об'єднують напружені інтонації музичного мистецтва XX ст. і особливо народної музики: польської народної ліричної, протяжної і гуральською пісні, думи, голосінь, а також української та російської багатоголосої протяжної пісні. Таким чином, народний фольклор

стає важливим фактором у даній кантаті. За глибиною думки, внутрішньому багатству трагічних образів, «Stabat Mater» є своєрідною «гуральською п'єсою», справжнім «народним реквіємом».

Широта мелодійного дихання вокальних партій (сопрано, мецо-сопрано, тенор, баритон), майстерно зіставлених у хоровому та оркестровому пластах, виразність, що поєднується зі стриманістю, — все це характеризує «Stabat Mater» як твір *нового стилю* композитора.

[1] <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pretvorenie-teksta-stabat-mater-v-duhovnoj-horovoj-muzyke-istorija-i-sovremennost.html>.

[2] <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pretvorenie-teksta-stabat-mater-v-duhovnoj-horovoj-muzyke-istorija-i-sovremennost.html>.

[3] <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pretvorenie-teksta-stabat-mater-v-duhovnoj-horovoj-muzyke-istorija-i-sovremennost.html>.

Світлана Гмиріна, Світлана Точкова

ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «СТАВ Я ПИТИ У П'ЯТНИЦЮ»

Українські пісні відомі у багатьох країнах і звучать у різних куточках світу. Вони стають закордонними хітами, використовуються у рекламних роликах, як, наприклад, «Щедрик» М. Леонтовича компанії Chanel, саундтреками до всесвітньо відомих кінострічок. Українська народна пісня «Став я пити у п'ятницю» не є виключенням. Вона виконується відомими єврейськими співаками, наприклад Шломо Нізіном, різноманітними вокальними колективами, серед яких хор «Слов'янські голоси» в Брайтоні (Англія). Пісня стала нігуном, своєрідним духовним гімном і молитвою єврейського народу.

Нігун, або нігунім є центральною частиною у богослужінні в хасидському юдаїзмі і базується на тематичних уривках. До неї можуть включати цитати з Тори, класичних єврейських текстів, біблійні вірші. Форма нігун представляє наспів без слів. Повторювані звуки-склади, фрази, на кшталт, «ой-ой-ой», «біб-бім-бам», «лай-лай-лай» або «ай-ай-ай» виконуються замість літературних текстів. Деякі нігуни співаються як плачі-голосіння, інші можуть бути

радісними або переможними. В цілому можна сказати, що це здебільшого вокальна імпровізація.

Специфіка манери виконання цих пісень полягає у співі а *cappella* під ритмічні оплески та художній свист. Мелодія священних нігунім мала постійно оновлюватися. Паства підхоплювала мелодію за цадиком (благочестивим праведником). Зазвичай нові нігуни писав придворний кантор-співак (хазан). Обов'язковою умовою при створенні нігуна — мелодія в жодному разі не повинна повторюватися. Також заборонялось запозичувати мелодії в інших хасидських релігійних громадах. Цікаво, що мелодії та ритми українських пісень ця заборона не поширювалася. Тому придворні кантори брали за основу українські народні пісні, козацькі танці, військові марші та перекладали їх на традиційні синагогальні лади. Характерною рисою нігунів є те, що їх можна співати до безкінечності, починаючи з початку знову і знову, поки душі виконавців не відчують трансцендентного стану та божественної присутності.

У деяких випадках хасидські священні пісні виконувалися зі словами. Причому не лише на їдиші чи івриті. Є цілий ряд сакральних пісень (саме сакральних, а не побутових), де тексти повністю чи частково виконуються українською мовою з українським мелосом. Майже всі українізовані нігуни з'явилися в XIX столітті, а деякі ще раніше. У цей період українська мова і український мелос були для місцевих євреїв фактично «рідними». Саме це сприяло зануренню в історію даної пісні та підштовхнуло до створення власної інтерпретації. Так, євреї живуть поруч з українцями вже понад тисячоліття і, відповідно, з часом сталась культурна асиміляція. Відбувся процес прийняття єврейським народом звичаїв і традицій українського народу зі своєю культурою. Для всіх євреїв, що проживали і проживають зараз на території України, українська мова стала такою ж рідною, як їдиш та іврит. Теж саме сталось з музикою і співом. У пісні «Став я пити у п'ятницю» ми чуємо як музичні і пісенні традиції двох народів переплітається між собою.

Сюжетна лінія української народної пісні про п'яничку та розгульний спосіб життя, на перший погляд, здається непримітною та малоцікавою. Втім, після її запозичення хасидами, вона дещо змінилася і набула іншого сенсу. Пісня розповідає про “хазяїна” — “Всевишнього”, перед яким обов'язково доведеться відповідати за свої гріхи.

Композиція має складну автентичну вокальну мелодію з використанням східних ладів. Вона надзвичайно мелодійна з різноманітними розспівуваннями та ритмічними фігураціями. До українського першоджерела, додані рядки пісні на їдиш — єврейською мовою, що належить до західної групи германських мов:

Став я пити у п'ятницю, у п'ятницю,

Пропив, ай-ай, пропив свою телицю.

Треба, треба знати, як гуляти,

Треба, треба знати, як брехати.

Ой, хешбн-цедек одавати,

Перед паном хазяїном отвічати.

А ми п'єм, так п'єм, да ми гуляєм,

Ун мір трінкен яїн азой ві маїм.

Ун мір зогн але цузамен лехаїм...

Для сучасних хасидів – це найвідоміша та найпопулярніша сакральна пісня, яку вони вивчають у дитинстві та виконують до сьогодні, як певну молитву, не розуміючи українського тексту. За популярністю серед нігунів українського походження, пісню «Став я пити у п'ятницю» можна порівняти хіба що з нігуном «Не журіться хлопці». Для українців «Став я пити у п'ятницю» – це народна пісня, яку було обрано в роботу зі здобувачем-магістром в класі сольного співу задля створення більш сучасної версії виконання у світському концертному просторі.

У процесі роботи над інтерпретацією української народної пісні «Став я пити у п'ятницю», було додано до основного музичного матеріалу народної пісні частину іншого нігуну «Шум у лісі», зробивши таким чином своєрідний

вокаліз, який поєднує між собою куплети і вибудовує драматургію пісні. Цей вокаліз має висхідну мелодію в натуральному мінорі та пунктирний ритм, який додає гостроти і є особливою рисою нігунів. Проспівування мелодії без тексту на склади «бай-бай» додає відчуття заколисування. Куплети мають низхідну мелодію, побудовану на широких інтервальних ходах. Кожні два рядки з текстом в куплеті змінюються вокалізом-нігуном. Висока теситура і низхідні ходи куплету контрастують із висхідним вокалізом, створюючи враження постійно мінливого синусоїдного мелосу цього твору.

Так як пісня є молитвою, то в ній превалує сакральний початок. Вона має відповідний настрій та глибину виконання. При відтворенні молитви у виконанні, велике значення належить тембральному забарвленню, стану співака, його емоційній виразності. Споглядальність у звучанні забезпечується за допомогою плавного виконання, витонченого фразування, просторовістю звучання, котре базується на протяжних звуках, злагодженні підкреслених слів.

Щоб зробити цю народну пісню більш доступною і популярною для слухача, було створено студійне аранжування. На противагу традиційних нігунів *a cappella*, виконання пісні під фонограму набуло більш сучасного звучання. За формою пісня стала зрозумілішою для слухача тим, що має 4 куплета і 4 приспівів + коду (А – В – А1 – В1 – А2 – В2 – А3 – В3 – coda). Постійні повтори, з одного боку, додають пісні хітовості, а з іншого – вона швидше запам'ятовується не тільки виконавцем, але й слухачем. Українська народна пісня «Став я пити у п'ятницю» є унікальним феноменом у вітчизняній і єврейській культурі, оскільки поєднує в собі релігійну символіку, народні мотиви та мелос. Виконавська інтерпретація нігуну зосереджується на розкритті її концептосфери — молитви, якій характерне духовне споглядання, певна медитація, що досягається стриманою емоцією, зосередженістю у виконанні, максимальною зв'язністю звуків, динамічною сталістю (хоча залежно від емоційного піднесення динаміка може змінюватись). Водночас, дана версія пісні стала більш цікавою для виконавця і сучасного слухача.

Список використаних джерел:

1. Проект «КЕШЕР». «Став я пити у п'ятницю» – найвідоміший хасидський нігун! Режим доступу: <https://www.projectkesher.org.ua/library/stav-ia-pyty-u-p-iatnytsiu-nayvidomishyy-khasydskey-nihun/>
2. <https://texty.org.ua/articles/101687/svyashenni-hasydski-pisni-nihunim-inodi-j-dosi-vykonuyutsya-ukrayinskoyu-yevrejski-melodiyi-micno-uvijshly-v-ukrayinsku-vesilnu-muzyku/>

Софія Мигаль

АВТОРСЬКА ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ

MISSA FILM STETINUM ПЯНЧАКА

Виконавська інтерпретація займає цільне місце у музичному виконавстві, проте важливим аспектом є усвідомлення диференцій та специфіки розуміння терміну «виконавська інтерпретація» в цілому. Згідно з В. Москаленком, цей процес передбачає точність відображення внутрішньої структури твору без змін у композиторському задумі чи інструментарії (Москаденка, 2012). Особливо важливим аспектом виконавської інтерпретації у хоровому мистецтві є взаємодія хормейстера та хорового колективу. Як зазначає Ч. Гао, яскрава творча індивідуальність керівника, його майстерність та інноваційні рішення створюють атмосферу співтворчості, де кожен учасник хору відчуває себе частиною цілісної інтерпретації твору (Гао, 2023, с. 59). Водночас, за І. Бермес, композитор у своїй творчості синтезує, вдало комбінує соціальні запити, художні цінності та традиції, які стають основою для подальшої виконавської інтерпретації (Бермес, 2002, с. 169).

Яскравим прикладом реалізації виконавської інтерпретації у хоровому мистецтві є творча постать П. Янчака, котрий, завдяки своїй освіті та досвіду практикуючого хорового диригента ефективно втілює як творчі, так і професійні аспекти диригентського мистецтва, гармонійно поєднуючи різні рівні мистецького амплуа.

Авторська інтерпретація «Фільмової меси» – знакового твору митця – отримала найбільшу кількість позитивних відгуків. Цікавим є те, що циклічний твір «*Missa Film Stetinum*» на сьогодні є єдиним актом звернення до багаточастинної композиції, бо, на даному етапі життєтворчості, для стильових вподобань притаманна певна камернізація та звернення до жанру хорових мініатюр. Маестро є представником дуального типу виконавців (композитор=виконавець), тому на сцені, безумовно, отримує першість, адже підносить авторський задум та музичну концепцію циклу «із перших вуст». Створення виконавської концепції є процесом, у якому диригент формує її відповідно до свого творчого бачення, спираючись на глибоке розуміння стилю твору, технічний потенціал колективу та художню ідею. Хоровий колектив, у свою чергу, активно залучається до втілення авторського задуму, стаючи важливим елементом реалізації диригентської концепції.

Прем'єрне виконання меси під орудою митця відбулося у червні 2019 року в костелі Святого Мартіна в місті Вижишк. Проведення прем'єри у церкві є глибоко символічним, оскільки костели вважаються ідеальними архітектурними просторами для сакральної музики. Це зумовлено їхніми унікальними акустичними властивостями, естетичною відповідністю та традицією виконання музичних творів у середовищі, для якого вони створювалися. Ключовим елементом у комунікації між диригентом і хоровим колективом виступає жестова мова хормейстера, яка стає своєрідною «матеріалізацією» композиторського задуму, провідною ланкою між відчуттями митця та їх відтворенням у реальному часі.

Досліджуючи специфіку диригентської техніки та взаємодії П. Янчака з хоровим колективом під час виконання, слід акцентувати увагу на органічності та глибокій проникливості фразування, а також на високому рівні мануальної техніки. Одним із важливих аспектів технічного втілення меси П.Янчаком-диригентом є застосування так званого «полярного» жесту, що дозволяє чітко та виразно взаємодіяти із окремими оркестровими групами, партіями солістів та, звісно ж, хоровим колективом. Завдяки використанню

хвилеподібної структури фразування диригент досягає складної динамічної палітри, поєднуючи принцип економії жесту з максимальним рівнем свободи та пластичності рухів, що в свою чергу сприяє гармонійній взаємодії всіх виконавців. Одним із ключових диригентських завдань є коригування звучання для досягнення ансамблю, звукового балансу між оркестром і хором; солістами, хором і оркестром. Довершений стрій та злагодженість досягнута за рахунок ретельного репетиційного процесу та комунікації диригента із виконавцями безпосередньо під час концертного виконання. Диригент застосовує «жести-заклики», котрі покликані виокремити із загального звучання певну партію або співацький голос. Цей принцип яскраво простежено у всіх частинах меси. Важливого значення відіграє об'єднуючий жест, котрий спрямовує внутрішні моделі ідеального звучання кожного окремого співака в єдине русло. Панівного значення, особливо у ліричних епізодах номерів циклу меси, отримує принцип мелосу, що став підґрунтям до обрання жесту погладжування/витягування.

Композиторська концепція «Фільмової меси» натхненно відтворена автором у виконавській. Тому, враховуючи те, що за диригентським пультом стоїть творець музики, безсумнівно, вибудування темпової, тембрової драматургії відповідало авторському задуму. Так, вирішального значення у трансформації музичного образу отримує саме темпова драматургія, що вирішена композитором на рівні межування контрастних епізодів та частин меси. Тому синтез протилежних темпових градацій потребував різнобічного, гнучкого технічного втілення. Вагомого значення отримує й тембральна драматургія. Композитор обирає солюючі голоси оркестру, партії солістів-вокалістів, дублювання, нашарування партій, або ж навпаки «мінімізує» барвистість тембрів виконавців задля досягнення бажаного акустичного ефекту. Цей принцип простежується у кожній з 5 частин меси та можемо унаочнити його на прикладі тембрального розгортання першої частини: *Оркестровий вступ (струнна група) – соло баритону – хор – соло баритону – хор – соло 2 тенора – хор – соло 1 тенора – хор.*

Диригент втілює авторську концепцію за рахунок наскрізного розгортання музичних побудов, підносячи драматичне напруження до третьої, центральної частини *Credo*. Необхідно зазначити на майстерності розгортання циклу та створення єдності, що характеризується наявними інтонаційно-сенсовими зв'язками між 1 та 5 частиною та 2 і 4. Таким чином *Credo* ще більше підкреслює та поєднує близькі між собою частини, проте не втрачаючи ідентичності та унікальності музичного висловлювання.

Схематично трансформацію художнього образу можемо простежити за рахунок темпових та тональних змін, а також ремарок митця з приводу характеру виконання:

Kyrie (a-moll) Lento maestoso Gloria (a-moll – E-dur – a-moll) Allegro energico Credo (d-moll – cis-moll e-moll c-moll–B-dur) Moderato appassionato Sanctus (B-dur) Moderato con amore Agnus Dei (b-moll – g-moll – b-moll) Moderato misterioso.

Перша частина циклу побудована за принципом імітацій, тому панівного значення у диригентського втіленні *Kyrie* отримує саме адресне диригування, чітке та, водночас плавне, «вплітання» партій оркестру/голосів хору чи солістів до загальної фактури та підпорядкування вступів попередній динаміці, штриху та характеру виконання. Щодо диригентської техніки П.Янчака варто підкреслити важливість диференційованого жесту, що передає найтонші трансформації художнього образу за рахунок контрастної динаміки, синкопування, пунктирних ритмів, вступів з неповних долей такту та ін.

Наступною, полярною за характером до стриманої першої частини - є *Gloria*, що насамперед, відтворює закладений у літературному першоджерелі текст хвалебного гімну «Слава во Вишніх Богу». Композитор-диригент демонструє абсолютну свободу жестів, змінюючи їхню амплітуду й напрямок залежно від планів диригентського втілення (ближній і дальній) та позицій (верхня, середня, нижня), що дозволяє вибудувати багат шарову музичну драматургію.

Найбільш експресивною та багатогранною частиною меси є «*Credo*», у якій П.Янчак знову ж використовує різноманітну амплітуду жестів, тим самим викликаючи зміни настрою і характеру виконуваної музики. Для підкреслення емоційної насиченості й різних художніх образів митець змінює жести від об'ємних і насичених (наприклад, у фразах «*Et in Spiritum Sanctum*») до мінімалізованих і зосереджених (як у «*Et incarnatus est*»). Особливої уваги заслуговує кисть маестро, яка є рухомою, плавною, породжує та адаптується до найменших змін музичного матеріалу. Простежено застосування різних видів положення кисті, серед яких найбільш затребуваними стали кисть-прохання та кисть-заперечення.

Стриманий темп наступної частини вимагав абсолютної свободи диригентського апарату, легкості та витонченості. Плавні ауфтаки, відчуття звуку в жесті, постійна виконавська практика стали результатом переконливого, щемливого втілення пісні серафимів. Важливим аспектом виконання стала кропітка робота диригента з колективом в режимі реального часу, що проявилася у моментальному коригуванні якості звуку, єдності колективу та рухомій, живій динаміці та метроритму виконання.

Фінальна частина меси є надскладною в ритмічному та ансамблевому відношенні. Хорові речитації *a cappella* вирізняються мінімалізованим диригентським жестом, що сприяє об'ємному та стриманому звучанню хору. П.Янчак досягає ідеальної синхронізації між хором та оркестром, створюючи ефект злиття двох реальностей – земної та вічної, які символічно уособлені хором та струнною групою інструментів.

Завдяки вдалому розрахунку - фінальне благання, квінтесенція ідеї меси «Даруй нам мир» звучить повнокровно, насичено та потужно. Вдала амплітуда, диригентська воля та сила підготували колектив до генеральної кульмінаційної зони, дозволили проголосити фінальні слова переконливо, завершивши цикл ствердженням постулату про заспокоєння душі та вічне життя після смерті.

Підсумовуючи зазначимо, що диригентський стиль П. Янчака відзначається глибоким розумінням музичної тканини, бездоганною мануальною технікою, а також здатністю досягати виразної музичної інтерпретації за рахунок тісної співпраці з музикантами. Його робота над «Фільмовою месою» демонструє його феноменальні здібності як творця і виконавця власних творів.

Список використаних джерел:

1. Бермес, І. (2002). Особливості комунікації «композитор-слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник НАККІМ*. Київ. № 2. С. 168 – 173.
2. Гао, Ч. (2023). Хорова творчість І.Шамо: специфіка виконавської інтерпретації : дис. ... д-ра філософії. Харків. 301 с.
3. Москаленко, В. (2012). Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналізу музичних творів. 272 с.
4. Piotr Janczak Missa Film Stetinum [Video] dyr. P. Janczak ; Polski Chór Meski, Orkiestra kameralna Virtuoso z Bydgoszczy. YouTube.URL:<https://www.youtube.com/watch?v=k-nrkcWZidk&t=289s>
5. Polska agencja muzyczna URL:<https://polskaagencjamuzyczna.pl> (accessed: 25.10.2024)

Лариса Ороновська, Анатолій Ороновський

ВИКОНАННЯ «MISA IN TANGO» МАРТИНА ПАЛЬМЕРІ ЯК ОСОБЛИВА МИСТЕЦЬКА ПОДІЯ В М. ТЕРНОПІЛІ

Постановка проблеми. Вагомою подією у мистецькому житті м. Тернополя у 2024р. на нашу думку, стало виконання твору «*Misa in Tango*» аргентинського музиканта та композитора Мартіна Палмері.

Ця подія, безперечно, об'єднала та згуртувала як хорових так і оркестрових диригентів, поціновувачів інструментального і вокально-хорового мистецтва галицького Краю.

У викликах та реаліях сьогодення, військової агресії російської федерації на нашій землі, хвилювання і невизначеності, мистецька хорова спільнота

Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької, презентувала вперше, поєднання виконання протилежних жанрів: меси та танго, адже перше-це католицьке богослужіння, а танго - пристрасний аргентинський танець, далекий від релігійних канонів. Це неабияк заінтригувало мистецьку публіку та викликало інтерес. Музика аргентинського композитора – Мартіна Палмері відзначається глибоким розумінням музичних форм і технік, а також має здатність виражати найбільш вразливі емоції людської Душі.

Італійське походження і аргентинська прописка композитора просто не давали шансу Палмері не створити твір, який би став симбіозом поєднання цих двох культур.



Виклад основного матеріалу. Автором «Меси Танго», або як її ще називають «Меса Буенос Айрес» — є аргентинський композитор і диригент Мартін Палмері.

Як результат, у 1996 році Мартін Палмері створює католицьку месу для хору, солістів, бандонеону та камерного оркестру у стилі Нуево танго, засновником якого став композитор — Астор Пяцолла.

У цьому ж році відбулась світова прем'єра у виконанні Національного симфонічного оркестру Куби. Через три роки на чисельні прохання диригентів автор робить переклад для симфонічного оркестру і твір починає свою тріумфальну ходу містами Америки і Європи.

Партитура меси містить традиційний латинський текст, а от в оркестровці ви відчуєте всі найбільш привабливі риси танго. Мартін Палмері використовує інструмент — Бандонеон (ісп. *bandoneón*) — музичний інструмент, різновид гармоніки, партія якого впродовж твору дозволяє зберегти найбільш сакральне для аргентинської музики — Душу Танго.

2013 рік стає новою сторінкою у житті твору Мартіна Палмері. Месу Танго обирають ключовою композицією аби віддати шану інтронізації колишнього кардинала Буенос Айреса, який став Папою Франциском, посилаючись на аргентинське походження понтифіка.

Мартін Палмері — є символом творчості та відданості мистецтву, його життя і робота служать великим натхненням для багатьох шанувальників музики по всьому світу, та головними впливами на його музику були — аргентинська культура та традиції, класична музика та різноманітні експерименти з музичними стилями. Він використовує інструменти які мають аутентичний звук та атмосферу, все це пов'язане з культурою Аргентини.

Отож, молодий та енергійний мистецький керівник і диригент студентського хору «Соломія» Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. Соломії Крушельницької — Андрій Голодрига (випускник Львівської музичної Академії ім. М. Лисенка), та камерний оркестр цього ж навчального закладу, художній керівник — Тарас Видиш, замислили мистецьку авантюру, яка стала знаковою подією для м. Тернопіль. Солоісти: Наталя Присіч-вокал, Руслан Вненьк — баян, Віталій Бобровський — рояль.

Меса складається з 6-ти частин:

Kyrie eleison (Господи помилуй)

Gloria (Слава во вишніх Богу)

Credo (Вірую. Це символ віри латинською мовою)

Sanctus (Свят Господь Бог Саваот)

Benedictus (Благословен хто йде в ім'я Господнє)

Agnus Dei (Агнецъ Божий)

Виконання «**Misa in Tango**» стало потужним емоційним зарядом, який відчувається у кожному наступному музичному фрагменті. Також і хор і оркестр у цьому творі, вміло поєднали глибину своїх почуттів через музично-виконавську мову, відтворюючи кожен звук з великою дикційною філігранністю.



(Емоційні жести диригента)

Беззаперечно високої похвали тут заслуговує робота диригента та вміння оперувати виразністю свого диригентського жесту.



(виразність диригентського жесту...)

Висновки. Після блискучої римської прем'єри Меса танго отримала шанувальників у цілому світі і видається прогнозованим, що після першої прем'єри твору у нашому місті усі відвідувачі, слухачі, поповнять ряди прихильників такої особливої музики. Завдяки цій музиці, — розмірковував Мартін Палмері, — навіть ті, хто не є релігійним, або хто не має міцної віри, зможуть дізнатися про сакральний світ значно більше.

З великим успіхом у новому концертному залі ТМФК ім. Соломії Крушельницької відбулася прем'єра твору Меса Танго (див. <https://youtu.be/YhavWRujxpo>), з одного боку це був — ризик і водночас амбітний виклик який був реалізований на високому мистецько-професійному рівні.

Список використаних джерел:

1. Стиль танго <https://www.levinemusic.org/>

2. М. Черепанин, М. Булда. (2023). Становлення жанру танго в контексті творчості Астора П'яцолли. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* № 44. (Мистецтвознавство). Рівне. С.52-57.

Ірина Ткаченко

«РЕКВІЄМ ДЛЯ ЖИВИХ» Д. ФОРРЕСТА: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ

«Реквієм для живих» (Requiem for the Living) американського композитора Дена Форреста — це сучасний твір, що привносить нове бачення в традиційний жанр реквієму. Замість класичного спрямування на пам'ять про померлих, Форрест створює музичну композицію, спрямовану на тих, хто ще живе. Головна особливість твору Форреста полягає в його намірі просити спокою і милосердя не для мертвих, а для живих. Даний твір поєднує традиційні елементи реквієму з сучасними музичними підходами та світоглядними ідеями, що робить його унікальним в контексті сучасної хорової музики.

П'ять частин «Реквієму для живих» Дена Форреста формують оповідь про життя та особисту боротьбу з болем та смутком. Вступна частина Реквієму містить традиційні тексти Introit і Kyrie, які є проханням про спокій і милосердя, про пощаду для живих. Друга частина, під назвою Vanitas Vanitatum, відображає людські страждання на землі, висвітлюючи сум'яття та печаль, з якими стикається людина. Третя частина – Agnus Dei – закликає до звільнення і миру, підкреслюючи необхідність звільнення людства від марнославства, болю, смутку та руйнування. Четверта частина – Sanctus – пропонує три різні перспективи: погляд на Небо (Всесвіт), на Землю (таку, яку видно з космосу) та на Людство (чудових носіїв образу Бога). Завершує Реквієм частина Lux Aeterna, яка відповідає на першу молитву про спокій; в ній дарується світло і відпочинок як для покійних, так і для живих. Остання частина Реквієму підводить до розуміння того, що наш спокій і мир у Бозі.

Оригінальність концепції Реквієму «Для живих» Д. Форреста виражається у декількох аспектах композиторської інтерпретації жанру.

Перший аспект, що свідчить про трансформацію жанру під впливом композиторського бачення, пов'язаний зі зміною його призначення. У розумінні композитора ХХІ століття Реквієм, традиційно заупокійна меса, перетворюється на спомин про живих, які, «не усвідомлюючи цього», стають грішниками, що не витримали спокуси і не досягли спокути. У його трактуванні земне життя, переповнене повсякденними турботами, стає своєрідним «*introit*» до посмертного відспівування. Реквієм Д. Форреста постає як попередження і нагадування про Страшний Суд, коли час перетворюється на вічність, а Реквієм стає виявом цього Суду, що починається ще за життя людини, готуючи до остаточного вироку.

Другий аспект інтерпретації Реквієму зумовлений загальною концепцією Страшного Суду, що починається до смерті грішника. Це пояснює відсутність традиційної частини «*Dies irae*» — композитор замінює її текстом зі Старого Завіту, книгою Екклесіяста, «*Vanitas vanitatum*» («Суєта суєт»). У цьому контексті інтонаема «*Dies irae*» стає знаком Страшного Суду, що впливає на інтонаційну драматургію частини. Для Д. Форреста суєтність земного життя, яка позбавляє людину молитовного стану, стає передумовою важкого покарання після смерті.

Третій аспект композиторської інтерпретації Реквієму спричинений впровадженням інтонами середньовічної секвенції у загальну інтонаційну структуру першої частини Реквієму («*Introit-Kyrie*»). У середньовічному Реквіємі і його наступних зразках ідея «*Dies irae*» не виходить за межі конкретної частини, тоді як у творі Д. Форреста вона набуває більшого значення, стаючи наскрізною інтонаемою для всієї композиції. Зміна порядку частин Реквієму (переміщення частини «*Agnus Dei*» на третє місце і «*Sanctus*» на четверте) також свідчить про переосмислення жанрового архетипу.

Включення до заключної частини Реквієму фрази «*Lux Aeterna*» разом з поверненням первісної інтонаційної ідеї, що з'явилася в початковій частині,

вказує на прагнення композитора до створення арочної драматургії твору. Формування інтонаційно-вербальної «арки» між крайніми частинами хорового циклу свідчить про мету композитора об'єднати образні полюси загальної концепції твору та надати живим надію на спасіння.

Визначені аспекти композиторської інтерпретації Реквієму в творі Д. Форреста підтверджують створення оригінальної авторської художньо-філософської ідеї заупокійної меси, що робить його важливим внеском у сучасну хорову музику.

Таким чином, «Реквієм для живих» Д. Форреста не лише збагачує традиційний жанр, а й пропонує нову перспективу на питання життя і смерті, закликаючи слухачів до глибоких роздумів про власне існування, а завдяки своїй оригінальній концепції, твір Форреста відкриває нові можливості для інтерпретації хорової музики, роблячи акцент на людських переживаннях та духовних пошуках.

Список використаних джерел

1. Гулеско, І.І. (2002). Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. Харків: ХДАК.
2. Лісніченко, І. (2021). Реквієм Д. Форреста: рівні композиторської та виконавської інтерпретації: магіст. робота за спец. 025 "Муз. мистецтво", Харків. держ. акад. культури, Каф. теорії та історії музики. Харків.
3. Cope, Lindsey Lane. (2015). The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for the Living. University of Tennessee.
4. Williams, Paul D. (2013). "Dan Forrest and Bel Canto - Who Knew There Could Be a "Requiem for the Living". CVNC.

Елеонора-Богдана Атаманчук,

Ярослава Топорівська

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНА ГУНЬКА

Постановка проблеми. Творчий доробок, новаторські підходи та вміння об'єднати людей навколо мистецтва — все це робить хорових диригентів ключовими фігурами в розвитку хорового мистецтва та музичної культури

загалом. До низки видатних диригентів Тернопільщини увійшов хормейстер, педагог, композитор, аранжувальник, заслужений артист України, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка — Євген Гунько.

Вже на початку професійної діяльності його постать захоплювала своїм неабияким талантом, невпинною мистецькою енергією, наполегливою педагогічною працею та вагомими творчими здобутками.

Виклад основного матеріалу. Євген Гунько (06.02.1940 – 05.07.2019) народився на Івано-Франківщині в селі Завалля, здобув музичну освіту в Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької та Львівській консерваторії імені М. Лисенка, був головним диригентом Чернівецького та Хмельницького музично-драматичних театрів.

З 1984 року Євген Іванович викладав в Тернопільському державному педагогічному інституті, сьогодні це Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (ТНПУ).

З перших днів роботи у вищому навчальному закладі Євген Гунько розпочинає активну діяльність із студентськими колективами. У 1984 році на факультеті підготовки вчителів початкових класів був створений жіночий хор, який очолив Євген Іванович, на той час — старший викладач кафедри естетичних дисциплін та методики їх викладання.

Жіночий хор під керівництвом Євгена Івановича здобув визнання за межами міста Тернополя і отримав звання «Народний самодіяльний». Під час роботи із жіночим хором диригент дотримувався методики роботи, яка була спрямована на розвиток цілісного академічного звучання. У репертуарі жіночого хору було близько 30 творів різних епох і стилів, серед яких українські твори, народні пісні в аранжуванні диригента, зарубіжна класика. Під керівництвом професійного хормейстера, у якого за плечима досвід диригентської діяльності у провідних музично-драматичних театрах, жіночий хор брав участь у мистецьких виступах, творчих заходах та став вагомою концертною одиницею міста Тернополя (Канюка А Г., Проців Л.Й., 2018).

У 1984 році Євген Гунько очолює студентський колектив — хорову капелу «Освіта». На увагу заслуговують основні методичні засади, що стосуються не лише вокально-технічної, а й художньої роботи. Загалом він продемонстрував майстерність інтерпретатора хорових композицій. Митець наголошував на значущості форми та драматургії кожного твору, а також на відтворенні художнього образу та оригінального письма композитора, результатом чого були майстерна та переконлива інтерпретація як хорових, так і інструментальних творів. Щороку репертуар хорової капели «Освіта» поповнювався новими творами, що особливо яскраво проявилось наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років, у часі національного відродження української держави (Місько, Смоляк, 2018).

Євген Іванович був одним із перших диригентів, хто використав елементи хореографії для створення художнього образу. У репертуарі колективу багато зарубіжних творів італійською, німецькою, іспанською, англійською, польською мовами.

Керівництво жіночим хором перейняла у 1993 році Галина Місько, а хоровою капелою «Освіта» — Богдан Іваноньків у 2001 році (Іздепська-Новіцька, 2018, с. 83; Місько, Смоляк, 2018, с. 71).

На особливу увагу заслуговує створений Євгеном Гуньком студентський чоловічий вокальний квартет «Акорд» (1998 р.), художнім керівником якого Євген Іванович був до останніх днів свого життя. Його учасниками стали студенти першого курсу Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка: Володимир Футорський (I тенор), Володимир Гапій (II тенор), Ярослав Пиріг (баритон), Віктор Забчук (бас) (Топорівська, 2018, с. 95).

З перших днів роботи з чоловічим квартетом Євген Гунько, як художній керівник, спрямовував зусилля на вдосконалення вокальних і технічних навичок учасників квартету. Особливу увагу він приділив гармонійності звучання колективу. Уже в кінці першого року роботи репертуар чоловічого квартету «Акорд» налічував більше десяти творів. Першою мистецькою

презентацією була програма «Допоки музика звучить». Через декілька років удосконалена програма прозвучала у залі Тернопільської обласної філармонії, а опісля квартет здійснив концертне турне містами Німеччини. Новий етап в історії вокального квартету «Акорд» розпочався у 2004 році у Тернопільській обласній філармонії під керівництвом заслуженого артиста України Євгена Гунька, концертмейстер — Антоніна Канюка (Топорівська, 2018).

У цей період Євген Іванович інтенсивно працював над вдосконаленням вокально-технічних навичок учасників ансамблю, що дозволило досягти високої точності в технічних і динамічних нюансах виконання. Колектив гастролює за кордоном, збирає повні концертні зали та бере участь у телевізійних проєктах, серед яких «Голос країни». Квартет виконав українську народну пісню «Ой, чий то кінь стоїть» в обробці митця Гунька. Ця обробка увійшла до збірника авторських хорових обробок «Ой, музику дуже люблю», присвяченому 70-літньому ювілею Євгена Гунька. Загалом у репертуарі колективу налічується близько 200 творів: українські народні пісні, колядки та щедрівки, світова музична класика, духовні та сучасні вокальні твори.

Висновки. Отже, диригентська діяльність Євгена Гунька заслуговує на глибоке дослідження. Його внесок охоплює як створення оригінальних аранжувань, так і значущу педагогічну роботу, завдяки якій він виховав цілу плеяду диригентів. Очолювані ним хорові колективи стали провідними в регіоні та демонстрували динамічний розвиток хорового мистецтва на Тернопільщині. Чоловічий квартет «Акорд» залишається одним із найуспішніших творчих проєктів Євгена Гунька.

Список використаних джерел:

1. Іздепська-Новіцька, М.І. (2018). Жіночий хор факультету мистецтв. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія/ вид. Шкафаровський Ю. М., Тернопіль, 80–95.*

2. Канюка А. Г., Проців Л. Й. (2018). Творча діяльність диригентського класу Євгена Гунька. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)* : колективна монографія. Тернопіль: вид. Шкафаровський Ю. М., 315–321.
3. Місько Г. С., Смоляк О. С. (2018). Хорова капела «Освіта». *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)*: колективна монографія. Тернопіль: вид. Шкафаровський Ю. М., 63–80.
4. Ой, музику дуже люблю. (2010). Обробки для хору та чоловічого квартету Євгена Гунька. Тернопіль: кафедра музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін. 44 с.
5. Топорівська, Я. В. (2018). Чоловічий вокальний квартет «Акорд». *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)*: колективна монографія. Тернопіль: вид. Шкафаровський Ю. М., 94–107.

Тан Фань

СУЧАСНЕ ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ТА КИТАЮ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ У НАУКОВИХ СТУДІЯХ: СИСТЕМАТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Музикознавче осмислення проблем дитячого хорового мистецтва представлено доволі ґрунтовно і викладено у численних дослідженнях. Аналіз наукової та методичної літератури дає можливість виокремити три напрямлення наукової думки з проблематики дитячого хорового мистецтва:

- 1) історія й теорія дитячого хорового виконавства;
- 2) специфіка роботи з дитячим хором;
- 3) композиторська практика у сфері дитячого хорового виконавства.

Перша група «Історія і теорія дитячого хорового виконавства»

розглядає наступні питання:

· історії та теорії розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю, які розглянуті у дослідженнях О.Бенч-Шокало, І.Бермес, І.Герасимової, С.Горбенко, А.Гуменюк, П.Гушоватого, Ю.Іванової, Л.Куненко, А.Лашенко, Лінь Хай, О.Михайличенко, Т.Смирнової, А.Соколової, Л.Ятло та інших;

· духовні та фольклорні джерела вітчизняної та китайської хорових культур у дослідженнях О.Бенч-Шокало, О.Васильєвої, Вен Дзюнь, Л.Долинської, Н.Якобенчук та інших;

· дитяче хорове виконавство як феномен музичного мистецтва – роботи І.Бермес, Л.Долинської, Ю.Іванової, Н.Кречко, А.Немерко, А.Юдіна.

Друга група «Специфіка роботи з дитячим хором» представлена роботами наступних авторів: Н.Атамасенко, Н. Бабіченко, А.Балабан, М.Вішленков, Ж. Зваричук, Ю.Іванова, Ма Гешунь, П.Муравський, Ян Хуннянь, С. Прокопов, Ю. Пучко, Л.Хлебнікова, Чжон Вийгуо, В.Юнда, Л. Ятло, Жень Сюлей, Кайсень Ян, Сун Цунінь, Цяо Банлі, Лю Фань, Гуй Цзюньцзе, Кайсень Ян Лю Бинцян, Юань, Ма Гашун, Ян Кайсень та інших.

Третя група «Композиторська практика у сфері дитячого хорового виконавства» представлена дослідженнями: Н.Андрос (Н.Королук), С.Горбенко, І.Гулеско, Н.Дніпровської, Л.Долинської, Т.Дубровного, А.Завальнюк, Ю.Іванової, Л.Корній, О.Михальченко, А.Немерко, Л.Пархоменко, Ю.Пучко, Л.Сенченко, Л.Серганюк, А.Терещенко, Б.Фільц, Л.Шегда та інші.

Аналіз літератури з питань методики дитячого музичного виховання і дитячого хорового співу довів, що зазначена проблематика активно розробляється науковцями, але, переважно, у сфері музично-педагогічної науки і загальноосвітньої школи.

Разом з тим, на сьогодні, у дитячому хоровому мистецтві накопичено значний досвід, який висвітлює стан хорового виконавства, у тому числі і дитячого. Розглянемо деякі найбільш показові науково-методичні дослідження.

Розробка проблем дитячого хорового мистецтва на Україні розпочалася наприкінці ХХ ст. Однією з перших робіт, де розглядається «хорова культура» як система, є ґрунтовна монографія «Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку» А. Лашенка.

У дисертаційному дослідженні Л. Долинської «Дитячий хор як виконавський феномен» розкрито деякі аспекти специфіки функціонування сучасного дитячого хору як виконавського феномену.

У статті Н. Кречко та Н. Якобенчука «Дитячий хоровий спів та його роль у музичній культурі» окреслено зміну функціонального призначення хорового виконавства.

Стаття Н. Дніпровської «Дитяча хорова музика як джерело й чинник духовного виховання» присвячена питанням духовного виховання дітей засобами хорового співу.

Серед харківських фахівців дитячого хорового співу вирізняється педагогічна діяльність С.М. Прокопова та Ю.М. Іванової. Науково-методичні праці С.М.Прокопова, зокрема, — «Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти» і стаття «Шляхи розвитку музичних здібностей дітей в хорі «Весняні голоси», — стали хрестоматійними для багатьох керівників дитячих колективів.

Ю.М. Іванова у дисертації та наукових працях «Дитяча хорова культура Харківщини кінця ХХ ст.», «Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві», — ділиться безцінним багаторічним досвідом роботи з дитячим хором.

Наукові дослідження питань розвитку хорового мистецтва Китаю розпочалися з кінця 1980-х років. Проблематика висвітлювалась в аспекті взаємозв'язків китайського та європейського хорового мистецтва, засвоєння

європейського досвіду на ґрунті національної специфіки. У дослідженнях китайських науковців активно вивчаються окремі аспекти хорової творчості.

У ґрунтовному дослідженні Яна Хунняня «Навчання дитячого хору» висвітлено специфіку роботи з дитячим хором. Автор, розглядаючи питання щодо, указує на важливі складові методики навчання дітей хоровому співу: дихання, звук, характер, мелодія та емоція.

Отже, активні процеси розвитку сучасного дитячого хорового мистецтва України і Китаю потребують спеціального наукового дослідження. Це широке коло питань, — від самої специфіки цього виду мистецтва до більш вузької проблематики репертуарної політики, співробітництва з сучасними композиторами, впливом інших видів мистецтв, формами виконавської презентації.

Олена Яструб

ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Наш час безпосередньо пов'язаний з активізацією процесів культурної глобалізації. Хорова практика України з 1990-х років до тепер є спрямованою на відродження традиції духовного співу.

Ознаками, що підтверджують життєздатність національної духовної хорової традиції у XXI столітті, є її дослідження в музичній науці, примноження новітніми зразками композиторської творчості, а також збереження та відновлення у виконавській практиці сьогодення багатовікового мистецтва духовного співу.

На початку 1990-х років з'являються представники молодшої генерації композиторів, головною метою яких була репрезентація української духовної традиції. Серед них — випускники Київської та Харківської консерваторій, у тому числі духовна композиторська творчість В. Польової, О. Щетинського, В. Журавицького, О. Козаренка, які навчалися у класі видатних постатей

української культури — М. Скорика, І. Карабиця, В. Борисова, Ю. Іщенко та ін.

Мета доповіді полягає у дослідженні духовної творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть у жанрово-стильовому аспекті.

В рамках обраної проблематики обмежимося розглядом одного із можливих прикладів означеної тенденції, у даному випадку обрано духовну хорову творчість Олександра Козаренка (1963–2023), зважаючи на її роль в музичній культурі кінця XX – початку XXI століть та більш детально зупинимось на розгляді духовного хорового циклу митця «Острозький триптих» (1994) для мішаного хору *a cappella*.

Як зазначають дослідники, митець один із перших, хто на початку 1990-х років серед українських композиторів (разом з Л. Дичко) звернувся до духовної тематики, забороненої у радянський період з його панівною атеїстичною ідеологією (Коменда, 2018).

Прикметно, що наскрізним у духовній творчості композитора виявляється звернення до кореневої традиції професійного українського церковно-співочого мистецтва — православної монодії.

В основу духовного хорового циклу «Острозький триптих» О. Козаренка покладено опрацювання зразків монодії XVI століття.

Гимнографічна тематика величання Пресвятої Богородиці постає панівною на образно-змістовному рівні циклу “Острозького триптиха” як цілого, який розпочинається кондаком «*Возбранной восводи*» (I) та увінчується задостойником «*О Тебї радується*» (III). Відтак, богородична гимнографія обрамляє цикл, а драматургічним контрастом постає центральний номер «*Блажен муж*», що характеризується втіленням позачового молитовного виміру, в якому композитор маркує початок твору, але не визначає межі його завершення¹.

¹ Авторська ремарка *Da capo al Fine (Ad Libitum)*.

Етимон жанрового імені «триптих» (або «складень» в іконописі) апелює до визначення циклу як *звучної ікони*.

На підставі здійсненого системного аналізу циклу встановимозаконмірності композиторської інтерпретації українського духовного співу, що зумовлюють його жанрово-стильову самобутність:

- збереження жанрової природи напіву, з проекцією на сольне виконання;
- фактурне розгортання-збагачення (почергове додавання окремих партій голосів);
- поєднання мелодекламаційного та силабічного принципу ритмотворення;
- засвідчено опору на стилістику партесного концертного жанру та спів Києво-Печерської Лаври;
- часте збереження середніх теситурних умов, підкреслюючи у такий спосіб значущість богословського змісту у співаному слові;
- провідну роль тембрової драматургії як наскрізного принципу композиторського стилю в опрацюванні православної монодії;
- орієнтацію на молитовний жанр (задостойник, псалом, кондак) у тричастинній композиції.

Вкажемо на залучений О. Козаренком антифонний спосіб виконання в центральному номері «Блажен муж», зокрема *solo* баса, та *tutti* хору, що інспірований найдревнішим в історії богослужбового співу жанром антифону (і, відповідно, способу виконання). Таким чином, О. Козаренко наслідує *ангелогласну* природу співу.

Досліджуваний цикл у виконавській інтерпретації львівської хорової капели «Трембіта» (під орудою М. Кулика), яка бере свій історичний відлік від «Львівського Бояна» 1891 року, визначається якістю інтонаційно-тембральної виразності на всіх етапах розвитку драматургії, створюючи затребуваний молитовний стрій.

І на завершення наведемо думку О. Козаренка, який визначав якості і значення духовного надбання національної культури так: «Попри можливі прорахунки авторів сучасної духовної музики <...> важливим є повернення духовної творчості українських композиторів до основного русла музичного семіозу. <...> На цій основі цілком можливим є вихід у новий вимір своєрідності музичного комунікату, а значить — неповторності та нововіднайденості актуальності української музики в європейському контексті» (Козаренко, 2002).

Список використаних джерел:

1. Коменда, О. (2018). Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Музичне мистецтво, Вип. 2, С. 148.
2. Козаренко, О. (2002). Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Каллофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, Ч. 1., 150–160.

СЕКЦІЯ 4

ДИРИГЕНТСЬКА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Олена Бабій, Юлія Коляда

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Цифрові технології активно інтегруються в усі сфери освіти, і музична педагогіка не є винятком. В процесі вивчення освітнього компоненту «Хорове диригування» щораз частіше окрім традиційних, використовуються цифрові технології що дозволяє суттєво підвищити якість освітнього процесу. Зокрема, розширити навчальні можливості для здобувачів освіти, таких як доступ до онлайн-ресурсів, індивідуалізація навчальних програм, навчання в очному,

дистанційному та змішаному форматі, гнучкий розклад занять, розвиток цифрових компетентностей, можливість практичного застосування знань та покращення комунікації з викладачами (Романюк, 2021). «Специфіка формування фахової компетентності майбутнього вчителя мистецтва та музичного мистецтва у процесі професійної підготовки потребує певного підґрунтя, а саме: комплексу методичного забезпечення з диригентсько-хорових дисциплін та відповідних педагогічних умов для набуття професійного досвіду у процесі теоретично-практичної роботи» (Білоус, Заячківська, 2024).

Цифрова технологія навчання – це сукупність інструментів, методів і ресурсів, що використовують сучасні інформаційні та комунікаційні технології для підтримки і покращення освітнього процесу. Вона може включати як апаратні засоби (комп'ютери, планшети, інтерактивні дошки), так і програмне забезпечення (онлайн-платформи, мобільні додатки, освітні симулятори) для доступу до навчальних матеріалів, проведення занять, тестування та зворотного зв'язку. Цифрові технології навчання забезпечують значне розширення доступу до освітніх ресурсів завдяки використанню інтернету, електронних бібліотек та освітніх платформ, створюють умови для інтерактивної взаємодії між студентами та викладачами шляхом проведення онлайн-курсів, відеоконференцій та використання віртуальних платформ. Крім того, цифрові технології дозволяють індивідуалізувати навчальний процес, адаптуючи його до індивідуальних потреб і темпів кожного студента за допомогою штучного інтелекту, навчальних алгоритмів та аналітичних інструментів. Завдяки мультимедійному контенту, симуляторам і віртуальним лабораторіям підвищується ефективність засвоєння матеріалу, що сприяє більш глибокому розумінню навчальних модулів.

«Хорове диригування» — це освітній компонент (або його частина), вивчення якого вимагає не лише ґрунтовних теоретичних знань, але й розвитку практичних навичок, зокрема координації рухів, управління колективом і музичної виразності. Традиційні методи навчання, такі як індивідуальні

заняття з викладачем та репетиції з хоровим колективом, залишаються базовими організаційними формами, які гарантують ефективне засвоєння знань і розвиток практичних навичок. Проте впровадження цифрових технологій відкриває нові можливості для розширення освітнього потенціалу здобувачів освіти і викладачів, надаючи сучасні інструменти для вдосконалення навичок диригування та розвитку професійних компетентностей. Цифрові технології значно сприяють полегшенню багатьох аспектів навчання хорового диригування, зокрема в управлінні хоровим колективом, аналізі виконання, створенні та редагуванні партитур, а також у розвитку власної техніки диригування. У порівнянні з традиційними методами, цифрові інструменти підвищують точність і систематичність навчального процесу, водночас спрощуючи доступ до навчальних матеріалів і зворотного зв'язку. Це дозволяє студентам отримувати більш об'єктивну оцінку свого виконання, сприяючи ефективнішому вдосконаленню виконавських навичок і підвищуючи загальний рівень професійної підготовки в сфері хорового мистецтва (Сисоєва, 2022). Розглянемо перелік найпоширеніших цифрових ресурсів для занять з хорового диригування.

Віртуальна хорова практика. Завдяки спеціалізованим програмам, студенти можуть керувати віртуальним хором, який реагує на жести диригента в реальному часі. Ці програми моделюють поведінку хорового колективу, що дозволяє студентам тренувати свої навички диригування навіть за відсутності справжнього хору. Такий підхід є особливо корисним для індивідуальних занять. Для впровадження віртуальної хорової практики, яка дозволяє студентам управляти віртуальним хором у реальному часі, існує кілька спеціалізованих платформ. Ось деякі з них: «Smart Music» — програма, що надає можливість музикантам грати або співати разом із записами, надаючи зворотний зв'язок про точність виконання. Вона підтримує функцію інтерактивного виконання; «Chorus Connection» — платформа, спеціально розроблена для управління хоровими колективами, що дозволяє диригентам організовувати репетиції, розподіляти партитури та здійснювати дистанційне

навчання; «Virtual Choir» — це концепція, яку реалізують різні платформи (такі як YouTube), де співаки з усього світу можуть записувати свої виступи та об'єднувати їх у відео хору. Кожна з цих платформ має свої особливості і може бути використана в залежності від потреб здобувачів освіти та педагогів.

Віртуальні платформи для репетицій та самостійних занять. Використання програмного забезпечення для симуляції хорових репетицій дозволяє тренуватися з віртуальним хором у режимі реального часу. Такі програми, як Conducting Masterclass, дають змогу моделювати різні хорові колективи, варіюючи склад, динаміку та інтерпретацію твору. Практична порада: для ефективного використання таких програм рекомендується починати з базових композицій, поступово ускладнюючи репертуар, зокрема включаючи твори з різними ритмічними малюнками та стилями.

Програмне забезпечення для створення і редагування партитур. Програми, такі як «Sibelius», «Muscore» або «Finale», дозволяють здобувачам освіти та викладачам створювати, редагувати й аналізувати партитури у цифровому вигляді. Вони значно спрощують роботу з нотним матеріалом та дозволяють швидко вносити зміни, що є зручним під час занять і підготовки до репетицій. Практична порада: здобувачі освіти можуть використовувати такі програми для самостійної підготовки репетицій. Наприклад, створювати фрагменти партитур, що містять складні ритмічні або гармонічні фрагменти, і проводити з ними аналіз до заняття.

Мультимедійні засоби для навчання техніці диригування. Використання відео для аналізу та самоперевірки є ефективним інструментом для вдосконалення техніки диригування. За допомогою камер або смартфонів студенти можуть записувати власні репетиції або заняття, а потім переглядати записи, звертаючи увагу на жести, координацію та інтерпретацію. Відео також дозволяє викладачам давати точний зворотний зв'язок, підкреслюючи моменти, що потребують корекції. Практична порада: використовуйте функції сповільненої зйомки для детального аналізу власних рухів. Це допоможе

краще зрозуміти, як кожен жест впливає на виконання хору, і виправити технічні недоліки.

Онлайн-платформи для дистанційного навчання та зворотного зв'язку Викладачі можуть використовувати платформи на кшталт Zoom, Google Classroom або Microsoft Teams для проведення дистанційних занять. Це особливо важливо в умовах дистанційного навчання або для студентів, які не мають змоги відвідувати заняття очно. Онлайн-платформи дозволяють не лише проводити індивідуальні заняття, але й організовувати дистанційні хорові репетиції, де студенти можуть диригувати віртуальним хором, долучатися до занять з будь-якого місця перебування (що особливо актуально в наш час), переглядати навчальні відео, отримувати зворотний зв'язок від викладачів та взаємодіяти з колегами. Практична порада: під час проведення дистанційних занять важливо використовувати функцію запису для подальшого аналізу. Студенти можуть переглядати заняття, звертати увагу на рекомендації викладача та самостійно виконувати вправи та отримати персональний зворотний зв'язок.

Впровадження цифрових технологій, попри їх численні переваги, супроводжується низкою викликів. Одним із ключових є проблема технічного забезпечення. Не всі навчальні заклади або студенти мають доступ до сучасного програмного забезпечення та обладнання, що може спричинити нерівність у можливостях отримання освіти. Крім того, важливо враховувати, що цифрові технології не можуть повністю замінити живе виконання або безпосередню взаємодію з хором. Технології мають виступати доповненням до традиційного навчання, а не його заміною, забезпечуючи баланс між цифровими та практичними методами розвитку професійних компетенцій (Остапенко, 2023).

Висновки. Цифрові технології відкривають нові горизонти у навчанні хорового диригування, сприяючи підвищенню доступності, гнучкості та індивідуалізації навчального процесу. Використання віртуальних хорів, мультимедійних матеріалів та онлайн-ресурсів значно підвищує якість

освітнього процесу і дозволяє студентам розвивати свої диригентські навички на новому рівні. Проте варто акцентувати увагу на важливості живої практики з хоромим колективом, яка залишається незамінним елементом хорового мистецтва, забезпечуючи глибоке розуміння виконавської майстерності та сприяючи формуванню професійних компетенцій майбутніх викладачів мистецтва та музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Сисоева, С. (2022). Цифровізація освіти: педагогічні пріоритети. Національна академія педагогічних наук України. Київ. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: https://naps.gov.ua/ua/press/about_us/2545/
2. Романюк, О. (2021). Цифрові платформи у розвитку диригентської техніки студентів музичних академій. Київ: Видавничий дім «Наука». 120 с.
3. Остапенко, О. (2023). Цифрові платформи у розвитку диригентської техніки студентів музичних академій. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»* № 16. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://surl.li/eptlqx>
4. Білоус О., Заячківська З. (2024). Формування диригентсько-хорової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор.
3. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка. 294 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://surl.li/pwrpgq>

Оксана Васильєва

ІНТЕРАКТИВНІ МЕТОДИ ЯК КЛЮЧ ДО ЕФЕКТИВНОГО ВИКЛАДАННЯ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Підвищення сучасних вимог до професійної підготовки фахівців у сфері диригентсько-хорової освіти диктує необхідність пошуку нових ефективних шляхів, спрямованих на активізацію навчально-пізнавальної та творчої діяльності студентів, їх всебічний розвиток, а також формування ключових

спеціальних компетентностей. Одним із шляхів поліпшення освітнього процесу є впровадження інноваційних методів навчання в диригентсько-хорову практику. На сьогодні інтерактивні методи навчання є одними з найпопулярніших і найефективніших способів підготовки студентів різних спеціальностей, оскільки вони сприяють розвитку умінь активної взаємодії між всіма учасниками освітнього процесу.

Узагальнення сучасних досліджень з обраної теми дозволяє розглядати термін «інтерактивне навчання» як спосіб пізнання, що реалізується через такі форми спільної діяльності студентів, як: обмін інформацією, спільне розв'язання проблем, моделювання творчих ситуацій, оцінка виконання своїх одногрупників і свого власного виконання (Мережко, 2013, с. 109). Саме так відбувається перехід від теорії до практики, оскільки інтерактивне навчання передбачає просування від формування нового досвіду до його теоретичного осмислення через практичне застосування. Важливою складовою інтерактивного навчання є інтерактивні методи. Вони ґрунтуються на активній взаємодії студентів не тільки з викладачем, а й між собою, а також на переважанні студентської активності в освітньому процесі, що в решті решт підвищує роль здобувача в процесі навчання.

Необхідність застосування інтерактивних методів у процесі навчання диригуванню пов'язана з кількома ключовими факторами. Насамперед саме вони активізують навчальний процес, залучаючи студентів до дієвої участі, що сприяє кращому засвоєнню матеріалу не лише на теоретичному, але й на практичному рівні. Так, Л. Шумська пропонує використовувати конференції окремого класу хорового диригування. Такий формат, на її погляд, дозволяє сформулювати узагальнені проблемні завдання та сприяє розвитку креативного і наукового потенціалу студентів. Під час них можливо організовувати групові дискусії для обговорення результатів практичної роботи з вокальним ансамблем класу, організовувати попередні читання наукових доповідей з метою їх апробації, ділитися враженнями від спільного відвідування репетицій або концертів тощо. Обговорення та аналіз інформації

у групах дозволяє студентам усвідомлювати та закріплювати знання, оцінювати різні точки зору та формувати власні думки на основі колективного аналізу (Шумська, 2017, с. 14)

Основною метою предмету «Хорове диригування» є підготовка здобувача до роботи з хором. Одним з ефективних інтерактивних методів формування цих ключових диригентських компетентностей є «модельовання диригентських ситуацій» або «рішення ситуацій» (Костенко, Шумська, 2019, с. 30). Він дозволяє відтворювати реальні умови, з якими студенти можуть зіткнутися під час репетицій або виступів. Завдяки цьому методу майбутні диригенти отримують можливість практикувати диригування в умовах, наближених до реальних, відпрацьовуючи практичні навички керування хором, взаємодія з колегами, спілкуватися з ними про виконання, давати та отримувати зворотний зв'язок. Це розвиває комунікаційні навички, необхідні для ефективної взаємодії під час репетицій. Модельовання ситуацій часто включає вирішення реальних проблем, які можуть виникнути під час диригування, наприклад, конфлікт у групі, труднощі з виконанням партій або необхідність корекції під час виступу.

З метою розвитку мануальної техніки студентів при постановці диригентського апарату на початковому етапі навчання можна застосувати роботу в мікрогрупах та парах. Викладач спершу вибирає музичний фрагмент, наприклад, із різними динамічними змінами, а потім демонструє основні диригентські жести їх втілення. Студенти працюють у парах: один виконує роль диригента, а інший - викладача. Завдяки такому моделюванню ситуації здобувачі вчаться аналізувати свої дії, покращують постановку диригентського апарату, розвивають впевненість і професіоналізм у своїй диригентській діяльності.

Аналіз сучасної науково-педагогічної літератури вказує, що «інтерактивність» вважається однією з провідних ознак сучасних інформаційних цифрових технологій. Використання інтерактивних цифрових методів у викладанні хорового диригування набуває все більшої важливості в

умовах сучасного освітнього середовища, особливо у форматі дистанційного навчання. Вони відкривають нові можливості для інтерактивності та залучення студентів у процес навчання.

Використання інтерактивних інструментів у навчанні хоровому диригуванню стає важливим аспектом сучасної педагогічної практики, оскільки вони сприяють активізації навчального процесу і розвитку ключових навичок у студентів. Ефективним засобом у навчанні хоровому диригуванню є інтерактивні дошки. Вони відкривають додаткові можливості для візуалізації та активізації навчального процесу. Інтерактивні дошки дозволяють викладачам і студентам одночасно працювати з нотними партитурами, відео та іншими мультимедійними матеріалами. Це дає можливість в реальному часі аналізувати диригентські рухи, демонструвати різні технічні аспекти диригування, а також одразу вносити корективи в процес навчання.

Інтерактивні дошки також сприяють ефективній роботі з графічним зображеннями диригентських схем, дозволяючи одночасно робити малюнки і викладачу, і студенту. Викладачі можуть прямо на дошці підкреслювати важливі моменти, вказувати на помилки або уточнення, що допомагає студентам краще запам'ятовувати матеріал, розвивати просторове мислення і розуміти нюанси техніки. Таким чином, інтерактивні дошки значно підвищують ефективність навчання, роблячи процес більш наочним, динамічним і доступним для студентів, що сприяє кращому засвоєнню матеріалу та розвитку практичних навичок диригування.

Узагальнення останніх публікацій щодо сучасних методів викладання хорового диригування доводить, що дослідники виділяють відеоаналітику як спосіб розвитку інтелектуальних умінь майбутніх диригентів. Опанування студентом диригентських прийомів відбувається через самостійну роботу під час перегляду навчальних відео, які їм надсилає викладач. В них викладач демонструє та пояснює різні диригентські прийоми на прикладі конкретних творів. Перевага таких записів полягає в тому, що їх можна переглядати неодноразово, зупиняючи на потрібних моментах. Відеозапис викладача

дозволяє детально розкласти процес диригування на мікроетапи, що допомагає стежити за виконанням певних технічних прийомів (Карпенко, 2021, с. 348).

У своїй практиці для організації швидкого зворотного зв'язку зі студентом під час заняття з хорового диригування он-лайн ми застосовуємо запис з екрану диригування учня. Це дозволяє детально аналізувати його диригентську техніку. Така відеофіксація дає змогу нам виділяти помилки, зупиняти відео на ключових моментах і детально розбирати кожен жест. Це сприяє глибшому самоаналізу, допомагає учню вдосконалювати свої навички та коригувати диригентські прийоми. Крім того, запис дозволяє порівнювати прогрес у техніці диригування з часом, що робить навчальний процес більш ефективним і наочним.

Унаочнення процесу викладання хорового диригування є важливою рисою застосування інтерактивних методів навчання. В сучасній педагогічній диригентсько-хоровій практиці перспективним є використання тренажерів і віртуальних симуляторів. Так, А. Бондаренко використовує авторський тренажер ТДТС як доцільний інструмент для формування диригентсько-технічних навичок у студентів першого та другого курсів закладів вищої освіти. Він допомагає їм краще зрозуміти основи диригентської техніки, опанувати ключові прийоми та вдосконалювати навички диригування, а також сприяє самостійній роботі над технікою, дає можливість контролювати власні дії, виправляти помилки та підбирати диригентські прийоми для вираження свого індивідуального сприйняття хорового матеріалу (Бондаренко, 2019, с. 30).

Нинішні можливості інтернету відкривають нові потенції у процесі навчання хоровому диригуванню. Існує кілька інтерактивних програм і цифрових ресурсів, які можуть допомогти студентам вивчати основи диригентської техніки. Деякі з них спрямовані на візуалізацію жестів диригента, роботу з ритмом, а також на тренування мануальної техніки. Така платформа як «Conducting Masterclass» пропонує майстер-класи, які

допомагають студентам опановувати основні рухи та навчатися, аналізуючи роботу відомих диригентів. Додаток «Maestro: The Conducting Game» в ігровій формі моделює процес диригування оркестром або хором. Студенти можуть взаємодіяти з хором, вчитися правильно розуміти партитуру та використовувати відповідні жести.

Отже, інтерактивні методи навчання не лише активізують навчальний процес, але й сприяють всебічному розвитку особистості студента, готуючи його до успішної професійної діяльності.

Список використаних джерел:

1. Бондаренко, А. В. (2019). Інтелектуально-творчий розвиток студентів у класі хорового диригування. КДПУ.
2. Карпенко, Є. (2021). Дистанційне вивчення хорових дисциплін: втрати та знахідки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 1(39), 345–351. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-57>
3. Костенко, Л. В., Шумська, Л. Ю. (2019). Методика викладання хорового диригування. НДУ ім. М. Гоголя.
4. Мережко, Ю. В. (2013). Інтерактивні методи та прийоми роботи зі старшокласниками на основі вивчення української вокальної музики. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова* Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, (15(20)), 107–114. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/9703>
5. Шумська, Л. (2017). *Хорове диригування*. НДУ ім. М. Гоголя.

Євген Карпенко

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ НАВЧАЛЬНОГО ХОРУ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

В період пандемії коронавірусу та військового стану в Україні стала розповсюджуватись дистанційна форма навчання. І сьогодні деякі університети та інститути України, які знаходяться у прифронтових областях, змушені проводити заняття дистанційно. Не є виключенням Навчально-

науковий інститут культури і мистецтв, який входить до структури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Слід зазначити, що подібні інститути, що функціонують на базі педагогічних навчальних закладів, здійснюють підготовку не тільки музикантів, але й вчителів музичного мистецтва. Таким чином, в навчальному хорі беруть участь хорові диригенти, академічні та естрадні вокалісти, а також майбутні вчителі музичного мистецтва. Певна строкатість контингенту вимагає ретельного індивідуального підходу до кожного учасника хору. І ця необхідність значно зростає за умови переходу на дистанційну форму навчання.

Відомо, що предметом вивчення хорового класу є методи та прийоми набуття студентами співацьких та диригентських вмінь та навичок.

Метою курсу хорового класу є опанування студентами стійких навичок хорового співу, оволодіння методами та прийомами керування хором, усвідомлення значення хорового співу для національної культури України.

Вже перша згадка про мету хорового класу викликає питання: Як можна досягти її, коли немає можливості проведення аудиторних занять, відпрацьовування навичок колективного співу, керування хором за допомогою диригентських жестів?

Дійсно, музичні колективи (хори, оркестри) стикаються з великими проблемами, бо не можуть повноцінно функціонувати. Проте необхідно пам'ятати, що військовий стан не може тривати вічно, і з поверненням до мирного життя хори будуть функціонувати в традиційному режимі. Тому перед керівниками навчальних хорових колективів постає завдання: максимально ефективно використати час дистанційних занять з тим, щоб кожний хорист здобув весь можливий комплекс співацьких і диригентських навичок.

Постає закономірне питання: чи можна цього досягти? На бажання опустити руки не варто звертати уваги. Втрата кількох років навчання може привести до безповоротних втрат. Як свідчить практика, і в умовах

дистанційних занять можна добиватися значних успіхів в підготовці кваліфікованих співаків та керівників вокальних колективів.

Запорукою успішного виконання хорового твору є, зокрема, впевнене знання хорових партій, їх виразне виконання. Звичайно, вивчати партії доводиться індивідуально. Студент вивчає партії, потім надсилає запис викладачу. Надалі вони зустрічаються за допомогою відео зв'язку, і викладач висловлює свої побажання стосовно корекції виконання.

Робота з вивчення партій здійснюється як під наглядом викладача, так і з залученням студентів старших курсів в якості керівників. Як свідчить практика, подібні онлайн репетиції зацікавлюють здобувачів освіти і дозволяють не тільки краще оволодіти необхідним музичним матеріалом, але й навчитися проводити заняття, відчувати його темп, корегувати недоліки виконання. Навіть в часи оф лайн занять перші кроки майбутніх диригентів часто давалися досить важко. Розгубленість приводила до того, що студент втрачав контроль над ситуацією, роздумував над кожним словом. Онлайн репетиції з групою співаків хорового класу під орудою старшокурсників здатні допомогти їм напрацювати певний стереотип поведінки. Керівник має бути впевненим, але коректним, вміти робити короткі та влучні зауваження.

Крім того, ефективною виявилася робота по запису багатоголосся. Звичайно, колективне виконання в режимі онлайн не приносить гарних результатів. Проте створення багатоголосного запису шляхом поступового накладання голосів може давати цікаві результати. Вже в процесі створення двоголосся здобувач освіти має добиватися не тільки синхронності звучання з тим голосом, який йому був щойно надісланий, але й встановлювати динамічний баланс, слідкувати за манерою звукоутворення. Стосовно манери звукоутворення слід зазначити особливо: наявність в хорі естрадних співаків, виконавські манери яких дуже індивідуалізовані, потребує тривалих зусиль в напрямку приведення манери співу до «спільного знаменника». Тут потрібна велика роз'яснювальна робота. Окремі співаки вважають, що спів у хорі їм може зашкодити. Це неправильна точка зору. Оволодіти багатим спектром

вокальних барв може бути корисним для пошуку індивідуальної манери виконання соліста. Навички колективного співу в подальшому можуть знадобитися під час ансамблевого виконання.

Необхідність індивідуального підходу диктується різним рівнем підготовки хористів. Випускники музичних коледжів, училищ культури і мистецтв, безумовно, значну частину роботи з вивчення партій можуть виконати самостійно. Викладачу залишається слідкувати за якістю вокалу та уточнювати художні деталі. Випускники музичних шкіл, як свідчить практика, не завжди здатні самостійно вивчити партію без помилок. Таким студентам доводиться приділяти більше уваги.

Але є категорія здобувачів вищої освіти, яка має слабку музичну підготовку. Такі хористи є серед вокалістів. Деякі з них звикли вивчати пісні на слух. Тому і хорові партії доводиться з ними вивчати на слух, що не виключає демонстрацію нотного тексту під час заняття онлайн.

Для такого контингенту співаків створюються фонограми партій. Концертмейстер записує потрібну партію, виконуючи її на фортепіано. Поряд з цілісним записом партії важливо мати партію, розділену на невеликі фрагменти. Співак може прослухати фрагмент кілька разів і запам'ятати його, а потім перейти до вивчення наступного фрагменту.

Проте складність ситуації полягає в тому, що деякі співаки-початківці не сприймають звук фортепіано, а здатні вивчити партію тільки «з голосу». Для таких студентів партію треба наспівати, записати та надіслати їм для вивчення на слух. Можливо вчити партію і під час онлайн репетиції, такі форми роботи можна чергувати. Якщо викладач сам не може записати виконання партії, це має зробити один зі здобувачів освіти, представник тієї ж партії, представником якої є вокаліст.

Список використаних джерел:

1. Бондаренко А. І., (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*, 3 (192). 69–72.

2. Заболотний, І. П., (2006). Основи хорознавства: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Суми: ВВП «Мрія-1» ТОВ, 179.
3. Замороцька В. В., (2019). Дистанційне навчання у формуванні інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музики. *Науковий вісник ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*, 2 (45), 70–74
4. Плющик Є.В., Омельчук В.В., Федорченко В.К., (2010). Лекції з курсу «Хорознавство». 1-е вид. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 191.
5. Самолюк Н., Швець М. (2013). Актуальність і проблемність дистанційного навчання. *Нова педагогічна думка*, 1.1., 193.

Вікторія Михайлець

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ: НЕЙРОПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ ТА ІННОВАЦІЇ

Сучасний фахівець вокально-хорового мистецтва повинен володіти комплексом навичок та компетенцій, що відповідають вимогам сьогодення цього мистецького напрямку. Вони мусять оволодіти навичками свідомого поєднання інновацій з усталеними вітчизняними та світовими традиціями у виконавстві, музикознавстві та музичній педагогіці. Дослідники вказують, що для розвитку творчих компетентностей у вокально-хоровому мистецтві важливо застосовувати інтегративні педагогічні методики, які поєднують різні види мистецтва, сприяючи формуванню естетичного смаку та творчих навичок у майбутніх виконавців і педагогів. Зокрема, поєднання естетичних і світоглядних концепцій допомагає студентам глибше розуміти як теоретичні, так і практичні аспекти професії, а також сприяє емоційній зануреності в творчий процес.

Сучасні інновації в хоровому мистецтві (використання композиторами нетрадиційної форми хорового письма, немuzичних зображальних ефектів, зближення з хореографією, театральним мистецтвом та ін.) відкривають перед

учнями нові можливості самореалізації в синтетичних формах виконавської діяльності. Якість організації та керування вокально-хоровою діяльністю у нових її проявах багато в чому залежить від професійної майстерності фахівця музичного мистецтва, показниками якої є педагогічний і виконавський артистизм (Клубкова, 2019). Формування компетентностей також потребує розвитку особистісних якостей, таких як гнучкість і здатність до самовдосконалення. Використання елементів театральної педагогіки додає артистизму в хоровій діяльності, що підвищує як технічну, так і емоційну підготовку, необхідну для творчого зростання керівників хорових колективів і педагогів.

З появою нових вимог, завдань, набуттям навичок і знань, а також плануванням поступово зростає і активність мозку. Під час розвитку рухових дій мозок бере активну участь як у плануванні, так і у виконанні рухів. Людський мозок може адаптуватися і створювати нові зв'язки через новий досвід завдяки нейропластичності. Ця якість впливає на адаптаційні процеси для набуття нових навичок і сприяє загальним життєвим змінам. Постійні зусилля ведуть до вивчення нового, набуття досвіду та формування мислення, спрямованого на розвиток. Вивчаючи нові рухові дії, здобувачі вищої освіти змушують мозок зосереджуватися на складних системах, підвищуючи його здатність до навчання. Регулярна фізична та рухова активність має важливе значення для розвитку нейропластичності. Мозок — це унікальний орган з індивідуальними особливостями, системами пам'яті, а також швидкістю і гнучкістю розумових процесів. Його розвиток стимулюється вільною творчою діяльністю, відсутністю стресів і перенапруження, а також оволодінням новими навичками і науками. Важливим показником вокально-хорової підготовки є спрямованість на навчання руховим діям і розвиток умінь і навичок, безпосередньо пов'язаних з професійною діяльністю. До основних принципів нейропедагогіки належать осмисленість навчання, своєчасність навчання, послідовність і доцільність впливів на розвивальні та функціональні аспекти навчального процесу і, нарешті, управління діяльністю.

Ефективність нейропедагогічного навчання залежить від врахування характеристик нервової системи, зокрема адаптаційних механізмів. Для розвитку рухових дій рекомендовано застосовувати сегментований і цілісний підходи: розділення руху на етапи та поетапне засвоєння допомагають глибше опанувати дію в цілому. Для цього підходять різноманітні вправи — інструктивні, імітаційні, стандартизовані, спрощені й складні — а також завдання, що стимулюють цікавість і новизну. Оскільки рухова дія включає виконання певного завдання, важливо, щоб здобувачі вищої освіти активно залучалися в процес навчання. Регулярне оновлення завдань і вправ сприяє створенню нових нейронних схем, які розвивають нові патерни руху, зміцнюють м'язово-рухові, вестибулярні, тактильні й інші відчуття. Швидкість і точність рухів безпосередньо залежать від активності мозку: чим швидше мозок обробляє інформацію, тим легше сформувати автоматизовані навички координації та управління рухами, що сприяє їх закріпленню на рівні навички.

Вокальне навчання має бути спрямоване на реалізацію та поглиблення змістовних характеристик діяльності, акцентуючи на її важливості та впливі на емоційно-ціннісний компонент навчального процесу. Принципи нейропедагогіки спрямовують викладачів на розробку нових освітніх технологій, що враховують різноманітність типів мислення. Такий підхід сприяє адаптації методів, інструментів і технологій навчання до можливостей здобувачів вищої освіти, не обмежуючись їхнім інтелектуальним рівнем, і тим самим вивільняє тілесно-рухові та духовно-психічні аспекти. Таким чином, сучасні педагогічні технології у вокальному навчанні повинні враховувати принципи функціональної організації мозку та його асиметрію.

Список використаних джерел:

1. Клубкова, С.А (2019). Артистизм майбутнього вчителя музичного мистецтва як компонент готовності до хормейстерської діяльності. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 1–2 (13–14), 178–188. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/10152>

2. Gorozhankina, O., Nesprava, M., Lutsenko, V., Zheqing, W., Mykhailets, V., Shpak, H. (2024). Neuropedagogy as an Aspect of Developing Spiritual Culture in the Context of Vocal Music. Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala, 16(3), 430-442. <https://doi.org/10.18662/rrem/16.3/902>

СЕКЦІЯ 5

НАУКОВІ РОЗВІДКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

Еліна Галь

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРМЕЙСТЕРА В КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ НОРВЕГІЇ

Норвегія має багату хорову традицію, яка відіграє важливу роль у культурному житті країни. Особливості музичної освіти та професійної діяльності хормейстерів відкривають широкі перспективи для творчої реалізації. Мій досвід проживання в Осло дозволив зануритися у норвезьке культурне середовище і проаналізувати можливості для професійного розвитку хормейстерів.

Музична освіта в Норвегії складається з трьох рівнів, які забезпечують послідовний і гнучкий підхід до розвитку музичних здібностей як дітей, так і дорослих.

Перший рівень — kulturskole (школа мистецтв), є найбільш доступним та універсальним етапом музичної освіти. Тут усі охочі, незалежно від віку чи рівня підготовки, мають можливість здобути базові знання та навички у сфері музики. Основною перевагою цього рівня є індивідуальний підхід до навчання за обраною спеціальністю — вокал, гра на музичних інструментах тощо. При цьому немає обов'язкових уроків сольфеджіо чи музичної літератури, що дає учням більше свободи у виборі навчального навантаження. Окрім індивідуальних занять, важливим елементом навчання є участь у хорових чи оркестрових класах. Для вокалістів і інструменталістів це є обов'язковою складовою, яка сприяє розвитку командної роботи, музичного слуху та

сценічного досвіду. У таких ансамблях учасники вчаться співпрацювати, адаптуватися до загального звучання колективу та демонструвати свої творчі досягнення.

Особливістю kulturskole є її доступність. Вартість навчання становить 150–230 євро за семестр, що робить цей рівень освіти фінансово прийнятним для широкого кола населення.

Другий рівень — videregårdensskole, аналогічні українським фаховим коледжам, є наступним етапом музичної освіти в Норвегії. На цьому рівні студенти продовжують навчання у рамках середньої освіти, яка включає поглиблену музичну підготовку поряд із загальноосвітніми предметами. Videregårdensskole дозволяє учням обрати спеціалізацію у сфері музики, зосереджуючись на розвитку технічних навичок гри на інструментах, вокалу, композиції чи диригування. Важливим аспектом є практична спрямованість навчання: студенти беруть участь у концертах, музичних проектах і фестивалях, де можуть застосовувати отримані знання в реальних умовах. Крім того, цей рівень підготовки часто включає базові курси теорії музики, історії мистецтва, звукорежисури, що формує всебічно освіченого музиканта. Завдяки такій програмі випускники videregårdensskole можуть або вступати до вищих навчальних закладів, або одразу розпочинати професійну діяльність у сфері музики.

Третій рівень — вища освіта, яку можна здобути у провідних державних університетах Норвегії. Найвідомішими з них є Норвезька музична академія в Осло, університет NTNU у Трондгеймі, а також університети у Бергені та Ставангері. Ці заклади пропонують широкий вибір програм – від бакалаврату до магістратури і докторантури — у різних галузях музичного мистецтва, таких як виконавство, диригування, музикознавство, звукозапис та музична педагогіка.

Особливістю норвезької вищої освіти є її доступність: для громадян ЄС навчання у державних закладах є безкоштовним, за винятком невеликих реєстраційних зборів. Це відкриває можливості для талановитих студентів із

різних країн, які прагнуть здобути якісну музичну освіту, не обтяжуючи себе великими фінансовими витратами. Освітній процес у вищих навчальних закладах орієнтований на практичну діяльність. Студенти беруть участь у численних музичних проектах, які є обов'язковими у кожному семестрі. Однією з важливих складових є створення студентами власних репетиційних ансамблів (*øvingsensemble*), що фінансуються навчальними закладами. Це дозволяє отримати досвід роботи з колективами: студенти самостійно організовують репетиції, створюють афіші, програми, займаються промоцією концертів, а викладачі лише консультують і контролюють процес.

Особливістю освітнього процесу є постійна зміна репертуару. Кожен семестр включає 3-4 музичні проекти, кожний з яких вимагають опанування приблизно 10 нових творів різного рівня складності. Навчання передбачає також індивідуальні заняття з основного інструменту, незалежно від спеціалізації. Це сприяє універсальності музичної підготовки. Успішне завершення навчання відкриває хормейстерам значні перспективи. Популярність хорового співу в Норвегії забезпечує високий попит на диригентів, особливо у сільській місцевості та при церквах, де хорові колективи підтримуються громадами через членські внески. У великих містах конкуренція, звичайно ж, є більшою.

Отже, Норвегія пропонує сприятливі умови для професійної реалізації хормейстерів. Велика кількість хорових колективів, підтримка з боку громади та унікальний підхід до музичної освіти сприяють розвитку музикантів і забезпечують їм можливість творчої самореалізації в умовах сучасного культурного середовища.

Павло Грудінін

СУБ'ЄКТИВНИЙ ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ДРАМАТУРГІЧНА ОСНОВА ДЛЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ №9 А. ДВОРЖАКА)

Формування диригентської інтерпретації являє собою складний розгалужений процес. По суті, процес інтерпретації (за В. Москаленком —

діяльність осмислення-тлумачення твору (Москаленко, 2013, с. 7) виникає кожного разу, коли диригент опиняється за пультом. В царині диригування важливою є семантична складова музикування. Таким чином, питання інтерпретології є особливо **актуальним** для диригента. На нашу думку, рефлексія у диригентській інтерпретації має втілюватися не лише у аналізі твору, але й в усвідомленні та дослідженні самого процесу інтерпретації. Саме тому нами було обрано для дослідження одне з питань, яке виникає на стадії створення інтерпретації – це питання того, яким чином художній образ створює основу для диригентської інтерпретації – і конкретний приклад його виявлення на прикладі Симфонії № 9 А. Дворжака, яка перебувала у репертуарі автора цієї статті.

Основний матеріал. Дефініція поняття «художній образ», як одного з важливих складових понять у багатьох видах мистецтва, є окремим складним питанням. Для нашого дослідження художнього образу в музиці нами було обрано визначення, на наш смак, збалансоване поміж вичерпністю та лаконічністю, подане у статті Б. Нагай: художній образ — це «суб'єктивний феномен, який виникає в результаті предметно-практичної, сенсорно-перцептивної, мисленнєвої діяльності. Він виступає цілісним інтегрованим відображенням дійсності, в якому одночасно представлені основні її категорії: простір, рух, звук, колір, форма, фактура, і т.д.» (Нагай, 2017, с. 94).

У такому плані художній образ — це виразник суб'єктивного бачення інтерпретатора, який інтерпретує об'єктивно існуючий єдиний твір. Музика відома як одне з найабстрактніших в образному плані мистецтв. Це означає, що художній образ саме в музиці може особливо яскраво виявляти свою парадоксальну сторону: кожна людина, маючи власний суб'єктивний художній образ, утлумачує чи втілює певне об'єктивне, зрозуміле для всіх явище. Саме на прикладі Симфонії № 9, «З Нового світу», А. Дворжака, яка має певну програму (умовний загальний сюжет), автор статті особливо яскраво спостерігав цей парадокс. В рамках навчального процесу, ми мали можливість поспілкуватися з кількома колегами, диригентами-виконавцями

цієї симфонії і здивуватися різноманітності та, здавалося б, навіть певному протиріччю художніх образів, виражених словами. Втім, вони при імплементації у власне музичну «мову» втілювали схожі категорії, що дозволяло цим кільком виконавцям виразити одностайність та погодженість музичного відчуття.

За порівняльну основу у даній доповіді ми візьмемо дві інтерпретації, які було найлегше проаналізувати на даний момент, і які за допомогою певної послідовності художніх образів сформували конкретну суб'єктивну «історію ліричного героя». Вона, в свою чергу, стала основою відчуття симфонії як драматургічно-логічного процесу. Одна з них є заснованою на роботі з навчальним оркестром кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ автора статті, інша — на основі роботи його колеги-студента. Ці дві версії прочитання дали можливість диригентам не просто розуміти форми кожної з частин, як «сонатна», «складна тричастинна», «складна подвійна тричастинна форма», але й виразити їх в їхній драматургічній єдності — окремо по кожній частині та цілісного циклу.

Перша частина симфонії (*Adagio – Allegro Molto*) у першій інтерпретації вбачається як початок абстрактної історії ліричного героя, який відкриває для себе Америку. В такому баченні драматургічна складова образно втілюється у конфлікті «герой-оточення», «герой-природа». Для автора цієї інтерпретації емоційно спрацював художній образ плавання через Атлантичний океан по слідах Христофора Колумба, що символізував прагнення до Нового світу – він втілювався у фанфарному характері теми головної партії та музичного матеріалу, який її оточує. У другій інтерпретації втілювався художній образ боротьби поневолених народів, отже, тема головної партії втілює рішучість рідного Дворжаків чеського народу. Така лінія часто спостерігалася у аналізах симфонії, що дісталися «в спадок» від музикознавчих розвідок радянського періоду; в них революційна лінія мала превалювати над ліричною, а якщо остання і існувала, то фокус зміщувався на епічність та народність. Тим не менше, якщо прибрати ідеологічну складову, ця лінія може виступати не як

політична підтримка «чеського народу у боротьбі проти австрійського царату» та її проєкція на поневолені народи Америки — афроамериканців та індіанців, а як виразник абстрактного конфлікту «герой-антигерой». Обидва конфлікти, втілені у двох інтерпретаціях, хоч і мають різне джерело виникнення, втім, виражають однакові та зрозумілі кожному реципієнту драматургічні явища.

В залежності від поставленого художнього образу теми головної партії, має бути усвідомлений «антиобраз», який виражається темою побічної партії. В першій інтерпретації «антиподом» головній темі — прагнення до Нового світу — виступають образи «Старого світу», через які ліричний герой сумнівається у своєму прагненні та викликають бажання повернутися назад. У темі сполучної партії це можуть бути танці рідного народу, а у темі побічної партії — мати головного героя, його кохана чи друзі дитинства — або, більш абстрактно, відчуття дому. Натомість, у другій інтерпретації антитемою рішучості поневоленого народу виступає лірична сфера — підтримки чи емпатії до поневолюваного народу. Яскравий портрет «народу-поневолювача», як, наприклад, в увертурі «Егмонт» Л. Бетховена, тут відсутній. Втім, лінія конфлікту між темами у симфонії Дворжака з'являється у розробкових частинах твору.

Дві різні інтерпретації дають змогу втілитися двом видам конфлікту. Взаємодія Старого світу із Новим залишається в будь-якій із інтерпретацій стосовно 2-ї та 3-ї частин симфонії. Так, обидва тріо подвійної тричастинної форми 3-ї частини симфонії (частини В та С у формі А – В – А – С) включають чеські (або загальніше — європейські) танці, які контрастують із танцем індіанців у крайніх частинах. Тобто, зберігається характер їх взаємодії, але змінюється семантика кожного образу.

Завдяки різниці у логіці взаємодії теми та антитеми, може дещо змінюватися логіка їх зіштовхнення під час конфлікту і логіка його розв'язання. Основна ідея симфонії як циклу втілюється у її фіналі; і в першій, і в другій прочитаннях перемагають «сили добра», але різниця полягає у тому, що саме втілюють ці «сили добра». Таким чином, у першому прочитанні образ

в кінці ліричний герой має вирішити конфлікт між Старим світом і Новим світом; у другому прочитанні в фіналі стверджується перемога визвольних народних сил. Обидві інтерпретації, на нашу думку, мають право на життя. Хоч в музиці не обов'язково потрібно вибудовувати власну «історію» для того, щоб зрозуміти певний твір — у багатьох інтерпретаторів цей процес відбувається підсвідомо — але в деяких випадках може посилити емоційне залучення виконавця, одночасно деталізувавши та ожививши «мертвий» нотний текст.

Висновки. На прикладі двох диригентських інтерпретацій нами було показано створення різних версій прочитання твору, осмислення та розгортання образної сфери. Ці «історії» за допомогою емоційного залучення реалізуються через музичну мову, насичують її життям і допомагають диригентів створити власне розуміння симфонічного твору.

Список використаних джерел

1. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ. Режим доступу: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>.
2. Нагай, Б. (2017). Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 17, 93-100.
3. Токач, Ю. С. (2013). Про інтерпретацію струнного квартету G dur op. 106 Антоніна Дворжака. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 125-131

Ольга Дяченко

«ЯТРАНСЬКІ ІГРИ» І. ШАМО ЯК ЗРАЗОК СТИЛІЗУВАННЯ КУПАЛЬСЬКОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ДІЙСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Хорове мистецтво є потужним і важливим чинником зі збереження, примноження та модернізації художніх традицій сучасної музичної культури. Феноменальним у цій мистецькій сфері є сконцентрованість провідних

тенденцій сучасної композиторської практики. Серед них: творчий інтерес до фольклорних витоків, актуалізація канонічних жанрів, ренесанс духовно-філософської проблематики, творче опрацювання барокової концертної стилістики тощо.

Характерною особливістю авторського тлумачення фольклорної традиції в композиторській практиці другої половини ХХ ст. є розуміння і індивідуальне тлумачення митцями національного в музиці, що ґрунтується на узагальненні духовних та художньо-естетичних ідеалів українського народу.

Одним із важливих і яскравих напрямлень композиторської творчості є інтерпретація купальського театралізованого дійства. Жанрова панорама «неофольклорних» хорових творів представлена доволі різноманітно і широко, — від фольклорних обробок-мініатюр до масштабних опусів.

Актуальність теми даної доповіді зумовлена необхідністю висвітлення провідних художніх тенденцій в українській музиці сьогодення, які ілюструють характер мистецького буття композиторського фольклоризму на сучасному етапі його розвитку музичної культури.

Мета дослідження — виявити специфіку індивідуально-стильової інтерпретації купальського театралізованого дійства у композиторській практиці ХХ ст. (на матеріалі хорової опери а cappella І.Шамо «Ятранські ігри», яка концентрує у собі інтегративний підхід до авторського осмислення фольклорних витоків.

Ідея написання опери «Ятранські ігри» виникла у композитора у 60-і роки ХХ ст. після однієї з фольклорних розвідок, які проводились у місцевості Ятрань. І. Шамо мав можливість побачити купальське обрядове дійство, яке зачарувало композитора своєю магічністю співу і рухів танцюючих, красою мелодій. Протягом 15 років композитор працював над створенням цього унікального твору, який було закінчено у 1978 році.

Свято Купала — це театралізоване дійство, для якого характерна магічна символіка. Під час його проведення звучать хороводи, проводяться ігри, обряди, елементи народної пантоміми й хореографії, інструментальна музика.

Відповідно і опера «Ятранські ігри» має ярко виражений ігровий зачин, а гра, як відомо, це дійство.

№ 12 «Купальська І» та № 15 «Купальська ІІ» займають центральне місце у всьому творі.

№ 12 «Купальська І» за змістом наближається до жартівливих пісень. Починається рухливо, тема викладена в жіночій групі хору в *d moll*. Жартівливий характер досягається завдяки використанню штриха *staccato* в мелодиці, рухливого темпу та розміру 4/4. Середня частина складається з розгортання гострих клястерних співзвуч, спочатку з унісону альтів і тенорів. Хорова тканина поступово насичується алеаторичними прийомами, спадає динаміка до *ppp* — немов відбувається таємниче магічне дійство.

Реприза побудована на матеріалі першої частини, але фактура зазнає певних змін. Завершується «Купальська І» витриманим тризвуком *d moll* та соло сопрано «Щастя-долі шукала...»

Інтерес композитора до міфологічної тематики, її зображальності продовжено у № 15 «Купальська ІІ». Мелодію заспівують альти в *e moll*. Основу мелодії складає терцово-квартова інтонація. Характерною рисою є застосування перемінного розміру: 3/2, 2/4, 3/4, 1/4, 3/4, що притаманне народним ліричним пісням. Друге речення контрастує з першим. Основна тема в сопрано, інші партії виконують синкоповану ритмічну послідовність. Поступово синкопований ритм переходить у партію сопрано, що надає загального танцювального характеру. На початку третього куплету («Заплету вінок, заплету шовковий») композитор звертається до ранніх форм колективного музикування — «промовляти текст пошепки, дуже голосно», «плеснути злегка в долоні». Баси створюють своєрідний архаїчний колорит, виконуючи ритмічні дії плескання та шепотіння. Фактура наповнена пустими квартовими та квінтовими співзвуччями, що надає певного архаїчного колориту. Початок четвертого куплету з'єднується із закінченням третього куплету «Гей!». Пісенний характер органічно поєднується з танцювальним, а

спів — з танцювальними рухами. Динаміка поступово слабшає й частина завершується на рrr, немов учасники дії віддалилися.

Проведений аналіз окремих номерів опери «Ятранські ігри» дає змогу зробити наступні узагальнення.

Новизна хорової опери «Ятранські ігри» виявляється у наступних положеннях:

1) «у відборі матеріалу (пласти архаїчного фольклору різної соціально-функціональної приналежності, звуки, що відображують атмосферу масового гуляння», які належать до коломузичної або позамузичної сфери (елементи омузикалення мови, вигуки);

2) глибокому проникненні в інтонаційну природу обрядового фольклору (висхідна кварта, секундово-кварто-квінтові інтонації, стрибки із заповненням або поверненням до попереднього звуку), а також використання характерних зворотів західноукраїнського фольклору — трембітних інтонацій (№№ 1, 30);

3) у вільнометричності ритмічної організації, близької до алеаторних утворень, де ритм — один з головних чинників формотворення.

4) у широкому використанні ладів народної музики з частим їх поєднанням та в пріоритеті гармонії діатонічної акордики, синтезу з сучасною технікою — застосування акордів нетерцевої будови, ладо-гармонічної колористики» (Батовська, 2009).

Отже, опера «Ятранські ігри» І. Шамо є унікальним твором, у якому продемонстровано високу «міру взаємодії авторського й народного, використання як уже сталих прийомів роботи з матеріалом фольклорної природи, так і власних композиторських знахідок» (Батовська, 2009).

Список використаних джерел:

1. Батовська, О. М. (2009). Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 10, 221-231.

ХОРОВИЙ ЦИКЛ В СИЛЬВЕСТРОВА «СЛЬОЗИ»:

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Музичний стиль Валентина Сильвестрова певною мірою контрастує з сучасними тенденціями композиторської творчості. В епоху сміливих експериментів, пошуку нових звучань у складних гармонічних нашаруваннях, яскравих динамічних протиставленнях, його твори, мінімалістичні, тихі, прості й невимушені, звернені до лірично-споглядального стану людської душі. Музика В. Сильвестрова є віддзеркаленням подій сучасності. Від Майдану до повномасштабної війни — композитор використовує творчість як спосіб фіксації історичної пам'яті, як засіб морального і духовного осмислення реальності.

Хоровий цикл для хору а cappella «Сльози» (2022) є болочим емоційним відгуком композитора на трагічні події російсько-української війни, він є своєрідним реквіємом за загиблими від воєнних злочинів у м. Буча. Попри такий образний зміст музика циклу є дуже світлою, медитативною, вона вирізняється тихою, стриманою, але глибокою експресією, що надає твору потаємного, молитовного характеру. Композитор прагнув втілити відчуття світлої, святої скорботи і, у той час, невмирущої віри й надії.

Композиція циклу представлена 7 частинами, хоровими мініатюрами — Прелюдія, Прощальний вальс, Пастораль, Колискова, Елегія, Ранковий вальс та Постлюдія. Жанрова природа цих мініатюр є інструментальною та апелює до романтичної доби. В. Сильвестров не робить значних контрастів між частинами та акцентує на виконанні *attacca*, завдяки чому всі частини сприймаються як різні грані єдиного образу.

Драматургічний розвиток циклу будується за принципом поступового «просвітлення»² образно-емоційних відтінків — від скорботи до надії. Спочатку у композитора виникла ідея тричастинного циклу, де у першій частині звучить струнний оркестр та фортепіано, а далі *attaca Lacrimosa* - хор а cappella і завершує «Пастораль», як символ надії. Проте прагнення В.

Сильвестрова висловити в музиці більш широкий спектр «напівтіней» почуття болю й скорботи, обумовило розгорнутість композиції. Вибір виконавського складу (хор а cappella) надає циклу відтінків сакральності та втілює тихий, внутрішній плач всього народу за безвинно загиблими. Натхненням і витоками музичних тем циклу стали багателі В. Сильвестрова — найбільш відомий фортепіанний опус митця. Слід зазначити, що ретроспективність є характерною рисою творчості В. Сильвестрова. Композитор часто звертається до своїх ранніх зразків, цитуючи теми у пізніх роботах або знаходить у них нове звучання за допомогою численних авторських вказівок.

Увага до деталей, притаманна стилю В. Сильвестрова, спостерігається й у партитурі «Сліз». Композитор залишає низку вказівок для виконавців до кожної мініатюри циклу стосовно темпу, динаміку, характеру звучання. Неординарним прийомом є часте використання *ritenuto* (найбільше це проявляється у Прелюдії, де *rit.* зустрічається майже в кожному такті). З одного боку це розширює, наповнює музичний простір, мов би відкриваючи поле для глибокої саморефлексії та духовного очищення. З іншого боку постійна зупинка музичного руху, деформація ритму, створює відчуття зацепіння, уособлюючи зруйнування звичного життя перед страшною трагедією.

У циклі повністю відсутній поетичний текст. «... ті жакіття, які в Бучі робили ці нелюди... І коли це все уявляєш і бачиш, навіть ці слова — *Agnus Dei*, *Dies Irae* — якось недоречно промовляти, вони надто урочисті, надто шляхетні, мабуть...Просто немає слів, оніміння якесь» — прокоментував відмову від вербальної основи В. Сильвестров у своїй передмові до прем'єрного виконання циклу. У партитурі композитор залишає підзаголовок, жанрове уточнення «Пісні без слів», що викликає асоціації з однойменним фортепіанним циклом Ф. Мендельсона-Бартольдї. Паралелі між цими двома циклами виникають не тільки з точки зору жанру, вони є близькими і за стилем музичного письма, мають споріднені інтонації. «Сльози» В. Сильвестрова, як і фортепіанний опус Ф. Мендельсона-Бартольдї, вирізняються зовнішньою

надзвичайною простотою, невимушеністю мелодій на рівні наївності, за якими прихован глибокий художній зміст, широка емоційна палітра. Це репрезентує естетику романтизму, з її сокровенністю думок та почуттів.

Гармонія циклу надзвичайно прозора, чиста, здебільшого будується на простих звукових сполученнях, що цілком відповідає саме образу сліз — чистих, прозорих, щирих. В. Сильвестров уникає різких дисонансів, створюючи максимально м'яке, злагодження звучання. У той час тональний план є досить складним, насиченим постійними модуляціями (що також споріднює цикл з «Піснями без слів» Ф. Мендельсона).

У контексті образного змісту даного твору це надає відчуття тональної невизначеності і втілює пошук людиною свого місця в світі, зруйнованому насильством. Попри визначення автором жанру “пісні без слів”, мініатюри циклу тяжіють до медитацій, що зокрема підкреслено домінуванням відкритих форм.

Одним з ключових моментів музичної поетики циклу «Сльози» є тонка, виразна динаміка, яка здебільшого варіюється на палітрі тихих нюансів. Перевага тихого звучання підкреслює медитативну спрямованість музики. Філігранне оперування відтінками динамічних змін дає змогу В. Сильвестрову розкрити у звучанні найтонші, найпотаємніші стани людської душі. «У наш час музика повинна переходити в режим тиші, режим молитви і якогось тихого, мирного дня. Музика повинна показувати, яка тендітна наша цивілізація з усією її силою», — сказав Сильвестров у інтерв'ю DW (Deutsche Welle).

В. Сильвестров підходить до творчості як до сповіді, де кожна нота — емоційний відгук митця. Хоровий цикл «Сльози» можна розглядати як музичний меморіал, який одночасно вшановує жертв і закликає до осмислення глобальних людських цінностей.

ХОРОВІ ПРЕЛЮДИ Г. МАЙБОРОДИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

В українських наукових студіях жанрово-стильова специфіка хорових опусів Г.Майбороди не постала предметом спеціального дослідження, - значна частина хорового доробку Г. Майбороди поки що залишається малодослідженою. Це й актуалізує наукові звернення саме до цього жанрового шару композиторської творчості митця, що вбачається перспективним завданням сучасного музикознавства.

Пропонована доповідь є однією із спроб осмислення та вивчення «Хорових прелюдів» Г.Майбороди у жанрово-стильовому аспекті. У різноманітних наукових публікаціях розглядаються загальні питання творчості Г.Майбороди, оперних творів (М.Загайкевич, М.Гордійчук, І.Ляшенко, І.Мамчур, М.Штейнберг, Б.Ярустовський), приділена увага окремим хоровим творам (стаття Ю.Філатова «Хорові прелюди» Г.Майбороди). Наукові праці, в яких розглянуто жанрово-стильові засади хорової музики Г.Майбороди, наразі відсутні.

Мета доповіді – визначення жанрово-стильових властивостей «Хорових прелюдів» Г.Майбороди.

Творчість Г.Майбороди є цікавим прикладом прояву провідних тенденцій розвитку хорового мистецтва ХХ ст., — пріоритетної ролі жанрових взаємодій і модифікацій. Слід зазначити, що важливою рисою хорової музики композитора є її спрямування на «жанрове накопичення, яке за словами О.Торби здійснюється за рахунок «жанрової мутації», «жанрового перехрещення», «жанрового відновлення» (Торба, 2002, с. 283).

До хорових опусів Г.Майбороди, де застосований принцип взаємодії, відносять твори, побудовані на міжжанровому синтезуванні. У хоровому доробку композитора є циклічні твори, у яких проявляється названий принцип. Серед них: «П'ять хорових прелюдів на слова М.Рильського» (1962), «Вісім хорових прелюдів на слова В.Сосюри» (1965).

Тематика «Хорових прелюдів» позначена тонким психологізмом, роздумами про життя людини та її призначення у світі. Оригінальність задуму «Хорових прелюдів» — в компонованні віршів за принципом контрастного зіставлення образно-емоційних сфер: «весняної — світлої, безтурботної, сповненої надії й тяги до життя» (Бакумець, 2021, с. 116-117), — «Пролісок», «Над вечірнім морем», «Люблю я море» з «Восьми хорових прелюдів на вірші В.Сосюри»; «Неначе сон», «Поле чорніє» з «П'яти хорових прелюдів на слова М.Рильського»; літньої, наповненої соковитими барвами, — «На білу гречку впали роси», «Дощ» з «П'яти хорових прелюдів на слова М.Рильського»; осінньої — «меланхолійної, зануреної у світ внутрішніх рефлексій, печалі та суму» (Бакумець, 2021, с. 116-117) — «Ще серпень лиш прийшов», «Вершник», «Кленовий лист» «Оддзвеніли коси» з «Восьми хорових прелюдів на вірші В.Сосюри»; «Проса покошено» (Бакумець, 2021, с. 116-117). Водночас, номери циклів вирізняються єдністю драматургії за рахунок оригінальної образної аналогії, «яку проводить автор міжпорами року й пов'язаними з ними людськими почуттями». Наприклад, № 7 та № 8 з «Восьми хорових прелюдів на вірші В.Сосюри», які є підсумком твору. За словами Ю.Філатова «Усьому («Оддзвеніли коси») алегоричний образ опоетизованого жита має етико-філософський смисл: життя минуло, і вже не буде звучати ліра поета; та він назавжди залишиться в пам'яті людей, бо жив і творив для їх добра і щастя. <...> Восьмий прелюд («Вітер кучерявий») — ідейний висновок циклу: віддані на служіння народу молоді роки поета залишать незабутній слід у свідомості людей» (Філатов, 1975, с. 6).

За структурою вони складаються з хорових мініатюр. Як відомо, з численних наукових джерел, «невеликого хорового твору, що виконується без супроводу, характерними рисами є витонченість, високий рівень художності, емоційна та ідейна концентрація» (Варакута, Черненко, с. 10).

Жанр, яким композитор означає ці твори, апелює до мініатюри — хорового прелюду та українського солоспіву. Саме у такому вигляді постають хорові мініатюри у циклах, написані на вірші М.Рильського та В.Сосюри.

Номери «Хорових прелюдів» є переважно поліфонічними хоровими мініатюрами, у яких провідним є імітаційний виклад, канонічні імітації, перегуки-повтори. Перелічені прийоми мають народнопісенну основу. У роботі з музичним матеріалом простежується метод роботи М.Леонтовича, що «ґрунтується на “хоровому інструментуванні” — трактуванні хорових партій як інструментальних, що забезпечує “пісенній душі” особливий колорит і багатство хорової палітри, в якому хор-оркестр є “чарівним ліхтарем”, покликаним відтіняти зміст пісні» (Козицький, 1977, с. 8).

Поряд з майстерним «інструментуванням», стильовими рисами «Хорових прелюдів» є виразність, наспівність, романсовість мелодії; семантика гармонії, яка є носієм зосередженості «задушевних висловів» (субдомінантова гармонія II 7, її обернення IV 9). У більшості номерів прелюдів композитор використовує просту тричастинну репризну форму.

У «Хорових прелюдах» Г.Майбороди простежується ще одна важлива особливість, яка підкреслює нашу думку щодо їх жанрової специфіки. При аналізі циклів було виявлено, що композитор не використовує солістів, — їх функції доручено тій чи іншій партії хору. Велику увагу Г.Майборода приділяє партії тенорів і практично трактує їх як сольну партію, яка співає на фоні звучання хору. Саме у таких «тенорових соло» експонується мелодія, закінчується «розповідь», що резюмує висловлене (наприклад «Пролісок», «Вершник», «На білу гречку впали роси»). Таким чином, «Хорові прелюди» наближаються до жанру романс і набувають рис «хорових романсів» (Філатов, 1975).

Проаналізовані хорові опуси Г.Майбороди є показовими у плані жанрових новацій у хоровій музиці XX ст. Образний зміст поетичних текстів композитор втілює цілим комплексом інтонацій, які відтворюють романсову та народнопісенну основу. В системі хорового мислення Г.Майбороди особливої значущості зазнає фактурна і темброва будова творів.

«Хорові прелюди» Г.Майбороди репрезентують стильовий модус творчості композитора та уособлюють природне поєднання ліричної та драматичної образності.

Актуалізація хорових творів Г.Майбороди має на меті залучити до концертного обігу хорового доробку композитора, а також відновити жанр «хорового прелюду» у хоровій виконавській практиці України.

Список використаних джерел:

1. Бакумець, А. (2021). Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ. 253 с.
2. Варакута, М.І., Черненко, Ю.О. (2018). До проблеми трактовки жанру хорової мініатюри у творчості українських композиторів (на прикладі хорових мініатюр В. Стеценка). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: зб. наук. ст. Дніпро: ГРАНІ. Вип. 15. С. 5-15.
3. Козицький, П. (1977). Творчість Миколи Леонтовича: збірка статей / Упор. В. Золочевський. Київ: Музична Україна. 200 с.
4. Торба, О. В. (2002). Українська хорова творчість останньої третини XX ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 16. С. 278-296.
5. Філатов, Ю. (1975). «Хорові прелюди» Г.Майбороди. *Журнал Музика*. Вип. 5. С.6.

Руслан Міндзія

ОБРАЗНО-ЕМОЦІЙНІ МЕТАМОРФОЗИ

ТВОРУ ЕРІКА ВІТАКЕРА «WHEN DAVID HEARD»

Американський композитор і диригент, творець віртуального хору Ерік Вітакер своїми опусами руйнує стереотипи й уявлення про сучасну музику як про щось какофонічне, складне й абсолютно незрозуміле. Вітакер найбільш відомий як хоровий композитор.

Генезис твору «When David Heard» став даниною пам'яті одному з друзів композитора — Рона Стахелі, який нещодавно втратив свого сина-підлітка в автокатастрофі. «**When David Heard**» був опублікований у 2000 році і написаний для мішаного восьмиголосного хору. Твір є одним із найдовших хорових творів Вітакера (17 хвилин).

Літературний текст масштабного твору Е. Вітакера “When David Heard” представлений єдиним рядком вірша з Другої книги царств— плачем царя Давида за загибим сином. Сповнені болю та відчаю слова повторюються протягом усього твору, щоразу набуваючи образно-емоційних трансформацій.

Цей твір є глибоко психологічним, єдиний образ — душевний стан людини. Е. Вітакер майстерно втілює у музиці різні етапи процесу усвідомлення страшної трагедії - від заперечення до прийняття.

Початок твору, своєрідний вступ, має речитативний характер. Хор звучить сухо й стримано, у рівній тихій динаміці, без жодного натяку на емоції, що різко відрізняє цей епізод від усіх інших. Створюється відчуття порожнечі, яка охоплює людину у перший час після отримання жахаючої звістки. Далі звучить основна частина твору безпосередньо плач-монолог царя Давида. Перший епізод втілює стан шоку, внутрішнього заціпеніння. Це підкреслюється, в першу чергу, вербальним текстом, представленим багаторазовим повторенням слів “мій сину”. Ця “зацикленість” відбивається і у музичному матеріалі епізоду, де часто зустрічається спів на одному звуці або витримані акорди. Емоційна напруга нарощується з кожним повторенням “мій сину”, демонструючи процес поступового усвідомлення. Голоси рухаються звуками d-moll гами, затримуючи кожен щабель в одному з голосів, утворюється напружений об’ємний кластер, який надає мороку, жаху звучанню. Цей прийом нашарування фактури втілює процес нарощування болю в душі людини. Поступово від шоку та заціпеніння емоційна атмосфера змінюється на стан гніву. Кульмінаційною точкою, апогеем етапу гніву є вигук “Абсалом!”, представлений трьома акордами, який звучить різко (динаміка фортіссімо) й дуже експресивно, а далі зненацька обривається в тиші. Ця

кульмінація нагадує емоційний зрив, вибух, у якому зосереджена вся злість. Цікаво, що перший кульмінаційний акорд є консонантним (після тривалого звучання кластерів), що демонструє готовність Давида до прийняття.

Наступний епізод є більш ліричним, стриманим, просвітленим. Це є скорботний плач царя Давида, у якому передано й відчуття безнадії від розуміння непоправності того, що сталося, й ніжність найдорожчих спогадів. Починається епізод короткими хвилеподібними мотивами тенора соло, які звучать легко, невагомо, мов примари. У цьому сольному фрагменті втілено ніжність та любов, звернені на пам'ять про Абсалому. Далі вступає чоловічий хор. У партії тенорів викладені низхідні пасажі, звучання яких сповнені ніжності, світлої туги, у той час як баси протиставляють інший музичний матеріал, більш стриманий, лаконічний (рух звуками тризвуку d-moll), який уособлює стриманий скорботний плач. Використання поліритмії (рух тріолями у тенорів та рівні чверті у басів) додає відчуття певної невизначеності, хаосу думок та почуттів, цьому ж сприяє і позначка "con moto". Повторення цього ж матеріалу у жіночих голосів є більш експресивним, чому зокрема сприяє подрібнення тривалостей (у альтів).

Використання двопластового викладу є уособленням внутрішньої боротьби, як почуттів (скорботи та ніжності), так і двох складових особистості самого Давида - безутішного батька та сильного й мужнього правителя. Після паузи подібний матеріал звучить вже у чотириголосному викладі, це є кульмінацією даного розділу, після якої звучать короткі мотиви, мов болісні зітхання, які стають дедалі тихше, врешті останній кластер виконується майже пошепки. Цей динамічний спад символізує перехід від відкритих проявів горя до внутрішніх страждань. Наступний фрагмент, що починається стрибкоподібним вокалізмом у партії альтів, змальовує стан депресії. Тут знову лунають інтонації плачу, але вони не мають нічого спільного з емоційними риданнями попередніх розділів - цей плач стриманий, тяжкий, внутрішній. Подібно до початку твору цей вокаліз виконується холодно, беземоційно, мов би відсторонено від земного буття - звучання дуже рівно як у динамічному,

темповому, так і в інтонаційному та тембровому відношенні. Соло ламенту обривається у тиші і як відлуння (динаміка *pp*) звучать стрункі хорові акорди, повторюючи слова “сину мій”. Тут простежується проста та ясна гармонія, що є нетиповим для цього твору (і до хорового стилю Е. Вітакера загалом) та сприймається як смирення, прийняття.

Мануела Римарчук

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ТВОРУ

«MATER DOLOROSA» Є. ВОЛОШИНОЇ

Єлизавета Волошина — представниця молодшої генерації композиторів харківської школи. Наразі вона навчається на 2 курсі магістратури Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Її творчість позначена синтезом національних та європейських музичних традицій. У своїх хорових опусах вона звертається до фольклорних джерел, які органічно інтегрує у сучасну композиторську мову. Творчий доробок Є. Волошиної представлений різними жанрами: інструментальна, камерна, оркестрова, хорова.

«Mater Dolorosa» (2021) Є. Волошиної продовжує лінію численних інтерпретацій давньої молитви *Stabat Mater Dolorosa*.

«Понад 600(!) композиторів запропонували своє індивідуально-авторське прочитання визначної літературної і музичної пам'ятки Середньовіччя» (Беркій, 2006, с. 4). Нам добре відомі твори даного духовного жанру композиторів різних епох: Ж. Дебре, Дж. Палестрина, Дж. Перголезі, Й. Гайдн, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Дж. Верді, Дж. Россіні, А. Дворжак, Ф. Пуленк, Г. Гаврилець, І. Щербаков, М. Шух, Кш. Пендерецький, А. Пярт та інші. За словами О. Беркій «Символіка материнської скорботи, жертвовності, любові і смерті, страждання і співстраждання, „вічної жіночності” завжди зберігала і зберігатиме етичну актуальність.» (Беркій, 2006, с. 4).

«Mater Dolorosa» - це хорова мініатюра для жіночого хору а cappella. Даний твір є вільною інтерпретацією тексту духовного жанру *Stabat Mater*.

«Mater Dolorosa» написана за текстом вірша «Страдальна мати» Богдана-Ігоря Антонича:

«Три самітні зорі, наче сльози три,
 наче перли в морі, віяли вітри.
 Чорна плахта ночі навкруги шатром.
 Чи що бачать очі? Мати йде шляхом.
 Темряви година, зорі жовтим зерном.
 Йде із серцем Сина, що пробите терном».

Форма твору тричастинна (А-В-А1), що є традиційною для духовної західноєвропейської музики, і зокрема Stabat Mater. Мініатюра Є Волошиної відповідає принципу троїчності, закладеному як у тексті («три самітні зорі», що уособлюють три стани страждання), так і у музичній структурі.

Автор твору майстерно поєднує музичні та текстові образи, надаючи кожному елементу особливого значення.

Стильовими рисами даного твору є: кантиленна мелодійність (9-15 т., 36-39 т.), характерна для української вокальної музики; використання ладових особливостей, зокрема лідійського ладу (22 -24 т. 27-29), гармонічного мінору та гуцульських інтонацій (22-25 т); звернення до фольклорних традицій: елементи «заплачок»(1-6 т, 44-48 т), які передають національний колорит та емоційну насиченість.

Характерною рисою мініатюри є використання звукозображальних прийомів: (інтонації *lamento* 1-6, 44-48 такти; мерехтіння зірок 16 такт), які підкреслюють художньо-емоційний зміст тексту. Образ мерехтіння трьох зірок передається через штрихи та паузи в хоровій тканині, створюючи ефект світлотіні та чуттєвого руху.

На виняткову увагу заслуговує хорове письмо, яке трактується композиторкою, як яскравий динамічний компонент музичної виразності. Одним із характерних прийомів хорового стилю Є. Волошиної є використання

специфічних прийомів хорового викладення. В залежності від їх функціонального значення ці прийоми можна розподілити на декілька груп:

1. Пов'язані з використанням тембрових засобів хору. У даному творі зустрічається загально хорове викладення (1-17 т., 30-48 т.); викладення для неповного складу (18-29 т.); використання звучання неповних хорових груп (18-29 т.);

2. Прийоми які визначаються співвідношенням хорових партій або груп, викладення мелодії різними партіями хору (9-10 т. сопрано; 11-12 т. 2 сопрано, 36 т. – 1 сопрано, 37 т. – 2 сопрано тощо) хорова педаль (1-7 т., 44-47 т.)

3. Колористичні прийоми: спів закритим ротом (перша та третя частини); спів на голосний звук (44-47 т.); звуконаслідування – імітація падання зірок (16 т.); глісандо (1-4 т, 44-47 т.)

Стильові особливості «Mater Dolorosa» Є. Волошиної висувають перед диригентами, артистами хору ряд практичних завдань, які пов'язані зі специфікою музично-виразного комплексу даного твору.

При розробці виконавської моделі цієї мініатюри ми дотримувалися наступних критеріїв аналізу:

«- характер звуковидобування (якість звучання, артикуляція, темброво-регістрові барви, педалізація);

- інтонування (ступінь напруженості інтервалів, особливості голосоведіння, розподіл інтонаційно-смыслового та тимчасового навантаження всередині мотивів, фраз та у великих музичних побудовах, переінтонування тематизму);

- фразування (прагнення до цілісності, об'єднання фраз у великі тематичні блоки або виокремлення тематичних елементів);

- фактурна організація (диференціація фактури, виявлення будь-якого фактурного пласта, фактурні нашарування);

- темпо-ритмічна організація (прагнення до об'єднуючого темпоритмічного стрижню, вільне виконання з використанням *rubato*);

- динамічна організація (використання контрастної, хвильової динаміки, рівень динамічного діапазону, динамічний баланс в фактурних пластах)» (Тимофєєва, 2013, с. 24).

Специфіка вибудови виконавської моделі «Mater Dolorosa» Є. Волошиної полягає в особливостях стильових рис даної мініатюри, яка ґрунтується на синтезі романтичних та сучасних музичних традицій, зокрема панування мелодизму як основного виразного елементу, сонорні звучання, динамічні контрасти, звукообразальні моменти.

Твір «Mater Dolorosa» Єлизавета Волошиної — це яскравий приклад майстерного поєднання простоти і глибини, символізму та емоційної виразності. Він є не лише мистецьким досягненням, але й зразком того, як традиції української музики можуть бути інтегровані у сучасну композиторську практику.

Список використаних джерел:

1. Беркій, О. В. (2006). Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. Музичне мистецтво Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 253 с.
2. Тимофєєва, К. (2013). Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії: Методичні рекомендації до курсу спеціального фортепіано для студентів-магістрів. Спеціальність 8.02020401 Музичне мистецтво; спеціалізація фортепіано, орган. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Автор: К. В. Тимофєєва. Х.: ХНУМ. 24 с.

Ірма Шамугія

ТРАДИЦІЇ КАНОНІЧНОГО ДУХОВНОГО ЖАНРУ В РЕКВІЄМІ МОРІСА ДЮРУФЛЕ

Моріс Дюруфле (1902–1986) — один із найвидатніших французьких композиторів і органістів XX століття, який зробив значний внесок у відродження літургійної музики. Духовна музика - найбільший і значний пласт

у творчому доробку композитора. Такі твори, як «Реквієм», «Чотири мотети на теми григоріанських хоралів», меса «Cum júbilo», «Прелюдія на Інтроїт Богоявлення», хоровий твір «Notre Pègre», створені Дюруфле, перш за все, для літургії і можуть функціонувати в церкві як повсякденні. Усі літургійні твори, за винятком «Notre Pègre», написані композитором на григоріанські джерела. Це, зокрема, пов'язано з тим, що Дюруфле розглядав григоріанський хорал як невід'ємний атрибут католицького богослужіння. Не менш важливим для Дюруфле був орган, який він вважав одним із головних учасників католицької служби.

Реквієм, написаний у 1947 році, був першим твором для хору, органу і віолончелі. Усі його раніше опубліковані роботи були інструментальні. Свій твір Дюруфле присвятив пам'яті батька.

Композитор обирає латинський текст, розглядаючи його як невід'ємний компонент музичного звучання. Твір орієнтований на структуру зразка традиційного реквієму і складається з дев'яти частин: *Introit (Requiem aeternam)*, *Kyrie eleison*, *Offertory (Domine Jesu Christe)*, *Sanctus ma Benedictus*, *Pie Jesu, Agnus Dei*, *Communion (Lux aeterna)*, *Libera me*, *In paradisum*.

Introit представляє багато музичних тем, які повторюються протягом усього твору. Він відкривається однотоковим оркестровим вступом, побудованим на шістнадцятих тривалостях, зіграними альтами і органом, на фоні звучання якого співає чоловіча група хору в унісон. Ці такти відразу демонструють поєднання імпресіоністського оркестру Дюруфле із традиціями старовинного співу.

Цікавою є будова і поєднання першої частини твору *Introit* з наступним *Kyrie eleison*. Дюруфле відокремлює його у партитурі, ніби створює «прелюдію» до другої частини твору. Реквієм набуває цілісності завдяки використанню прийому обрамлення ідентичним тематичним матеріалом *Introit* і заключного *In paradisum*.

Прохання світла, спокою та надії ще більше підкреслюється через зв'язок *Introit* з *Kyrie*, засобами оркестру - безперервно, через точку педалі

починається 2 частина твору. Вигнуті мелодії Кугіє здіймаються та спадають, доповнюючи одна одну та створюючи загальну форму арки для кожної з трьох її епізодів. Цей рух, можливо, більше, ніж будь-який інший, виражає трепет, палку віру та стриманий, але піднесений дух Реквієму. Середній відділ представляє собою двоголосну контрапунктичну фактуру, яка виконується жіночою групою хору у супроводі струнних. Друга частина завершується на «pp», з *diminuendo* та *rallentando* у струнному оркестрі.

Offertory (Domine Jesu Christe) ніби переводить в іншу реальність. Дана частина є доволі складною через часті зміни у метрі (3/4, 2/4, 4/4), тональності (f moll, A dur, C dur, Des dur, cis moll/E dur та ін.), темпі (Andante, Andantino, Animato, Moderato), фактури у хорі та оркестрі, виконавському складу. Ці численні зміни є результатом прагнення Дюруфле відобразити у своїй музиці текст і його часті зміни настрою, - відчайдушні крики визволення та наступні молитовні прохання жертв у пошуках вічного спокою. Це єдина частина, де оркестр активно впливає на розвиток музичної драматургії і виконує драматичний і складний матеріал у всьому творі. В одній з найдраматичніших частин усього твору, коли хор вигукує, що душа покійного може бути врятована від жаків пекла, оркестр малює текст емоційним, ритмічним супроводом. Дюруфле збирає всі сили оркестру для гучної, вражаючої кульмінації в середній частині, на тексті *Libera eas de ore leonis* (доставити їх із пащі лева). Рух різко змінюється, коли текст рухається з муки пекла (*de poenis in ferni*) до святого світла (*lucem sanctam*) і приношення в останній молитві *Hostias et preces* (жертва і молитва).

Sanctus нагадує *Introit*, за метроритмічною формулою шістнадцятих в партії струнних (альти). Саме в цьому русі ми переживаємо головну кульмінацію Реквієму. Після трьох початкових висловлювань *Sanctus*, *Dominus Deus Sabaoth*, кожне з якого озвучено різними гармонізаціями, вимовляється велична кульмінація на слова *Osanna in excelsis*. Поступово енергія звучання звужується до спокою, м'яко закінчуючись благословенням, знову дотримуючись загальної форми та теми спокійного кінця.

Pie Jesu є центром твору, призначеного солістці меццо-сопрано в імітації дуету з віолончеллю соло в супроводі органу. Це не літургійна частина меси, а просто молитва за померлих. Змінений приспів співається просто, тривалістю в чверть нота або довша, імітована віолончеллю над стійкими гармоніями в органі.

Agnus Dei пройнятий внутрішнім, люблячим спокоєм. Початковий текст Introit (надайте їм вічний спокій) повторюється тут із дисонуючими гармоніями, які неодноразово завершуються унісон, що відтворює повторювану тему мирного вирішення проблеми. Комплекс супроводу містить незвичність і оригінальність. В партії органу звучать оригінальні контрмелодії на органі, які забезпечуючи гармонічну напругу та підтримку григоріанській темі. Протягом усієї частини звучать орган і арфа, часто в дуєті.

Lux aeterna також містить повторення жіночою групою хору в унісон теми вічного миру та світла, що є основою Introit. Красива, проста мелодія також дублюється на органі.

Libera me презентує останні великі драматичні моменти Реквієму. У цій частині містяться приклади майже всіх різних композиційних прийомів, які використовував композитор у творі. Як і в *Domine Jesu Christe*, Дюруфле використовує практично всю силу оркестру для цієї, другої за довжиною частини Реквієму. Частина починається вступом труб, на фоні яких співає чоловіча група хору. Поступово приєднуються усі голоси хору, ритмічно і хроматично вибудовуючись, щоб створити світ хаосу. Раптові струнні атаки оголошують *Dies irae*, спочатку виконаний баритонами та басами, потім повним хором і tutti оркестром. Раптово музика немов «звужується» і просвітлюється. Після короткої оркестрової інтермедії жіночі голоси хору співають головну мелодію на текст «*Libera me*» в унісон.

Завершує Реквієм *In Paradisum* — молитва про те, щоб душа покійного могла бути приведена до раю, є остаточним утвердження віри композитора. Частина починається з висхідної гри органу, мелодія з однієї ноти, яка переривається одиночними тонами арфи. Партія сопрано звучить в унісон, —

створює настрій спокою та надії, на що відповідає семиголосна хорова відповідь антифону *Chorus Angelorum* (Хор ангелів). Реквієм закінчується звучання затихаючих, немов завмираючих голосів. Мелодія у струнній групі оркестру поступово піднімаються вгору, щоб зупинитися на останньому акорді. Дюруфле ще раз висловив своє бачення вічного спочинку в недовомовленості — ця фінальна каденція, її відсутність завершеності представляє віру композитора у вічність і невирішене питання життя після смерті.

В результаті розгляду Реквієму М.Дюруфле як зразка духовного мистецтва, що поєднує традиційні канони з індивідуальною стилістикою композитора, ми дійшли певних висновків. У творі композитор використовує повний богослужбовий латинський текст (за виключенням *Dies irae*), дотримується встановленої структури. Реквієм побудований на основі григоріанських мотивів, які підкреслюють спокійний і молитовний характер твору. Фактично, Дюруфле робить транскрипцію оригінальної нотації хоралу відповідно до солемського методу. Він у недоторканності зберігає звуковисотну лінію першоджерела, підтекстування, місцезнаходження текстомузальних цезур.

З іншого боку — Дюруфле, використовуючи прийоми солемської школи, що зберігають ритмічні та інтонаційні особливості григоріанського співу, органічно інтегрує їх у сучасний контекст. Музична мова твору поєднує неокласичні риси з імпресіоністськими гармоніями. Це проявляється у використанні плавної мелодійної лінії, яку композитор вишукано вплітає в оркестрову тканину. Поліфонічний тип фактури поєднується з яскравою гармонією, що нагадує здобутки романтизму.

Таким чином, «Реквієм» Моріса Дюруфле є унікальним внеском у відродження сакрального мистецтва ХХ століття. Поєднання григоріанської мелодики, сучасної гармонійної мови та імпресіоністських елементів створюють музичний твір, який не лише відображає глибоку віру композитора, але й дозволяє сучасним слухачам долучитися до духовного

простору. Дюруфле вдалося зберегти і розвинути традиції церковного співу, зробивши їх актуальними та близькими для аудиторії різних культур та поколінь. Тим самим, М.Дюруфле звертається до структурної традиції реквієму, але надає їй нового змісту, що символізує світло, надію та вічні цінності, які передаються через музику.

СЕКЦІЯ 6

ДОСВІД РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

Ганна Саламатова

МЕТОДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Спілкування онлайн і офлайн в навчальному процесі потребує різних навичок і різних підходів. Практика керування уявним хором і оркестром, роль яких виконує концертмейстер, в дистанційному форматі набуває рис подвійної умовності, що вимагає додаткових засобів організації матеріалу.

Відбувається зміна жанру: бесіда (діалог), перетворюється на декламаційне сповіщення, що, в свою чергу, по-іншому структурує і інтонаційність, і конструкцію висловлювання. Необхідність цієї трансформації суперечить звичному багаторічному досвіду роботи офлайн, бо вимагає перебудови і характеру, і структури комунікації. Зазначена вище подвійна умовність напругу торкається саме музики в цих віртуальних обставинах.

Звертаючись до безпосереднього заняття, можна визначити дві площини роботи - урок онлайн та створення запису (як запису твору, котрий може бути використаний студентом для самостійної роботи і диригування, так і запису партій для гри в ансамблі “студент-концертмейстер”).

Метод поетапної роботи об'єднує обидві площини.

Саме на уроці, поступово, вибудовується концепція виконання. Саме на уроці піаніст - виконавець хору і оркестру - обирає необхідні прийоми, щоб лаконічно і інтонаційно-рельєфно донести на відстані суть замислу. І саме тому події на уроці напряду пов'язані із майбутнім записом музичного твору.

Кінцевий варіант запису створюється поетапно. Попередній, проміжний і остаточний мають різну мету:

- перше наближення, знайомство з твором в цілому;
- вирішення певних технічних і художніх задач;
- завершена концепція.

Коли всі етапи осмислені, усвідомлені і концепція склалася, тоді запис може бути використаний для диригування на іспиті, бо тепер він є спільним продуктом всіх учасників творчого дистанційного процесу. Для кожного студента ця робота має особисті риси та індивідуальний план. Окремо слід зупинитися на вирішенні специфічної задачі, яка постає перед концертмейстером саме в класі хорового диригування. Йдеться про необхідність поєднати окремо виконані і записані партію оркестра, партію хора, партію солістів і звести це в фінальний результат.

Метод накладання партій дозволяє вирішити цю задачу — максимально об'ємно і виразно відтворити всю фактуру твору.

Концертмейстер має враховувати певні технічні моменти запису, а саме:

- підбирати відстань розташування між приладами для запису і фортепіано;
- корегувати якість і силу звучання інструменту задля створення ансамблю;
- вибирати відповідний штрих і туше;
- прагнути досягти певного звукового результату саме в запису (який не завжди співпадає з реальним звучанням).

Особливий вид роботи — це **запис гри** вокально-симфонічного твору в ансамблі зі студентом. В онлайн варіанті всі складнощі створення ансамблю

суттєво збільшуються, тому що мають вирішуватися питання на кількох рівнях:

- узгодження намірів учасників ансамблю (це стосується темпу, штрихів, цезур, фермат, динаміки, розподілу фактури, тощо);
- якщо є потреба, запис в так званому “робочому” темпі, більш пофільному за кінцевий;
- обговорення і корекція перших результатів;
- опрацювання зі студентом партії хору окремо;
- запис в темпі, наближеному до остаточного;
- знов корекція і кінцевий чистовий запис.

Для досягнення якісного ансамблевого результату в роботі над дотиком, штрихом, які мають бути ідентичними у обох ансамблістів, дуже продуктивним є використання **методу відео показу гри концертмейстера**. Сприйняття на рівні відчуттів рухів, пластичної трансформації м'язів рук і пальців може впливати дієвіше за будь-які пояснення. Працюючи на відстані і не маючи можливості передати інформацію через дотик, використовується візуальний запис м'язово-рухових прийомів виконання у поєднанні з коментарями, асоціативними ланцюжками, метафорами, порівняннями.

Важливо зауважити про роль **метроному**, який є засобом об'єктивного вимірювання часової складової музики. Він дозволяє узгодити в єдине ціле різні індивідуальні образи одного й того ж твору.

У свідомості кожного об'єктивний показник розхитується індивідуальним емоційним сприйняттям музичного сюжету. Це не дозволяє помітити розбіжності, які унеможливають гармонійний ансамбль.

Метод роботи з метрономом організує часовий простір виконавців і заощаджує сили у підготовчій роботі, особливо у швидких темпах з бурхливим емоційним наповненням. Він дозволяє організувати ритмічну пульсацію, котра так необхідна для ансамблю, і призводить до єдиного знаменника. При орієнтуванні на еталон метроному значно скоріше вибудовується темпова драматургія твору і тренується пам'ять на темпи.

Вищезазначені **методи**

- спільної поетапної роботи над музичним твором і його записом;
- накладання партій;
- відео показу гри концертмейстера;
- роботи з метрономом

суттєво покращують якість навчального процесу.

Дистанційна форма навчання є важливою часткою і нашого сьогодення, і нашого майбутнього, тож вона потребує дослідження, розробки, удосконалення. Необхідність у дистанційній роботі, скоріш за все, не зникне. Тому, використовуючи вже напрацьовані засоби, що з'явилися через вимушені обставини, постає необхідність обмірковувати і опрацьовувати саме такі **методи** навчання, які дозволять забезпечити якість формування фахових навичок, необхідних для професії диригента.

Ольга Голенко

З ДОСВІДУ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ С.М.ПРОКОПОВА

Метою даної доповіді є спроба стисло розглянути окремі аспекти диригентсько - хорової педагогіки видатного майстра хорового мистецтва, заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Прокопова Сергія Миколайовича, в класі якого я працюю впродовж 30 років.

Незважаючи на те, що мистецька діяльність С.М.Прокопова висвітлена у дослідженнях А. Мартинюка, Н. Михайлової, Г.Савельєвої, Н.Червінської, Тан Фань, на сьогодення відсутні матеріали щодо навчально-методичних «таємниць» його диригентсько-хорової майстерності.

Хочу поділитися досвідом роботи у класі Сергія Миколайовича та розглянути деякі аспекти його педагогічної діяльності.

Вже на перших уроках робота над твором проводиться комплексно. «Нотний текст — це лист композитора, який має уважно прочитати виконавець» — підкреслює Сергій Миколайович. Тому заняття з диригування в його класі, як правило, не розпочинаються з самого диригування. Без розуміння ідеї, змісту тексту, вміння виконати партію, партитуру, обов'язково прочитати поетичний текст в характері, що є наближеним до композиторського задуму, студент не має права вставати за пульт. Коли для досягнення результату такі форми роботи потребують більшого часу, професор деякий час працює зі студентом навіть без концертмейстера. А далі, при вивченні молодим музикантом індивідуального композиторського стилю концертмейстер активно долучається не тільки до роботи над твором з програми, а й до ознайомлення його з іншими творами композитора.

Сергій Миколайович, який сам добре володіє словом, виховуючи в студентах любов до нього, як до важливого інтонаційного фонду хорової музики, «... намагається наслідувати принципам та правилам сценічної мови : говорити на опорі, дикційно та орфоепічно нормативно, враховуючи художнє втілення слова у літературному творі», — підкреслює Н.Михайлова (Михайлова, 2019, с. 17). Крім того, велика увага приділяється єдності поетичної та музичної інтонації. У пошуках її правдивості студентам далеко не завжди вдається швидко досягти результату. Для виразності прочитання тексту української народної пісні в обробці М.Леонтовича «Ой з-за гори кам'яної» студенту пропонувалося в різних куплетах змінювати регістр, тембр голосу, силу його звучання, темп, інтонацію.

Сергій Миколайович достатньо часто використовує на заняттях прийом так званої «педагогіки вибору», коли студенту не нав'язується один варіант виконання якогось технічного прийому, а пропонуються декілька, з яких він обирає найбільш переконливий і доцільний.

В умовах дистанційного формату проведення занять акцент робиться на розвиток самостійності мислення студента, прояв його ініціативи. Студент (ані педагог, ані концертмейстер) пропонує свій варіант розуміння темпу,

характеру музики, демонструє їх голосом або на інструменті перед початком виконання. Тобто відбувається зосередженість його уваги на внутрішньому відчутті звучання твору і дає можливість втілювати саме свій задум.

Не буде перебільшенням, якщо сказати про зразкове виконання студентами класу С.М.Прокопова творів композиторів західноєвропейської, особливо віденської класики. Робота над мануальною технікою при виконанні хорових творів В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена завжди спрямована на те, щоб для диригентського жесту не були характерними навіть найменша неточність або грубість. Це відмічали і колеги, і голови Атестаційних комісій. Випускниця бакалаврату Слепньова Є., а також випускник магістратури Д. Кругляк — єдині студенти-хормейстери нашої кафедри, що отримали найвищу оцінку — 100 балів.

В роботі над творами великої форми (оперними сценами, творами кантатно-ораторіального жанру), в яких оркестрова партія виконує важливу драматургічну функцію, педагог пропонує студентам працювати над нею окремо з концертмейстром. Тому обов'язкове питання до усіх студентів під час складання екзаменів з фаху від Сергія Михайловича, як завідувача кафедри, яку він очолював до 2024 року, стосувалося саме знання оркестрової партії та роботи над нею на етапі вивчення твору.

Сергій Миколайович має великий досвід роботи з хором над творами українських композиторів — класиків XVIII ст. — М.С.Березовського, Д. С. Бортнянського, А.Л.Веделя. У класі з диригування він спирається я на особисту практику виконання духовної музики цих авторів. Пам'ятаю, як працюючи над фугою духовного концерту № 32 Д.С. Бортнянського «Скажи ми, Господи, кончину мою», що є достатньо розгорнутою поліфонічною композицією, Сергій Миколайович звертав увагу, насамперед, на гнучкість фразування, забезпечення безперервності розгортання, широку українську розспівність і порівнював її звучання з весняною повинню. Особливо це стосувалося інтермедій, в яких використовувався прийом канонічних секвенцій. Темп виконання обирався оптимальний (ані прискорений, ані

уповільнений), кульмінаційні вершини були логічно підготовленими динамічним розвитком. Тому форма fugи вибудовувалася ясною і стрункою.

В роботі над образною сферою і над мануальною технікою часто використовуються яскраві асоціації, що пов'язані з природними чи життєвими ситуаціями. Наприклад, для передачі студентом в жесті диригентської волі, професор пропонує використання безперервної лінії в кінчиках пальців кисті, яка веде енергію від однієї долі до іншої, нагадує подолання сильного спротиву з відповідною емоційною концентрацією, виразністю міміки. Особливу увагу професор приділяє розвитку у студентів уміння перетворювати свої музичні уявлення в жести за допомогою вільних, пластичних рук, що є однією з ознак майстерності диригента. Питанню пластичності диригентського апарату присвячені науково методичні праці і теми майстер - класів С. М. Прокопова (Прокопов, 2019).

Відомий український педагог, хормейстер, доктор педагогічних наук, професор А.К. Мартинюк так характеризує музикантські, педагогічні та людські якості С. М. Прокопова: «Сергій Прокопов — непересічна особистість. Йому притаманні виняткове музичне обдарування, яскраві диригентські здібності, надзвичайної краси голос, відмінний музичний слух і пам'ять... вроджена інтелігентність і найкращі людські якості — любов до дітей, яскравий талант диригента й педагога, організаторські здібності, а також відданість своєму життєвому покликанню» (Мартинюк, 2020, с.105).

Завершуючи коротку доповідь, відзначу, що плоди педагогічної діяльності професора С. М. Прокопова вражають. Сергій Миколайович виховав цілу плеяду талановитих музикантів. Серед них: Олексій Пивоварський, симфонічний диригент (Австрія); доктор педагогічних наук, професор Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди Наталія Тарарак, заслужений артист України Сергій Черногор, кандидат мистецтвознавства, доцент Київського університету імені Бориса Грінченка Яна Кириленко, кандидати мистецтвознавства, доценти Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського

— Анна Вишневецька і Наталія Михайлова, доктор філософії, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського — Олексій Фартушка, кандидатки мистецтвознавства Анастасія Бакумець, Марина Ковтунова, Анна Харакоз. Серед учнів Сергія Миколайовича — числені лауреати та дипломати міжнародних та українських конкурсів: А. Алексєєв, Д.Дорошенко, І. Коноров, Х. Корепанова, Д. Кругляк, Є. Малярєвський, Д. Ткачов та багато інших. Всі вони успішно продовжують справу свого вчителя як виконавці, педагоги, музично-громадські діячі в Україні та за її межами.

Список використаних джерел:

1. Мартинюк, А.К. (2020). Диригентсько- хорова педагогіка Сергія Прокопова в мистецько - освітньому просторі Слобожанщини. *Українська педагогіка* № 3, с. 104-110.
2. Михайлова, Н.М. (2019). Сергій Прокопов: феномен творчої особистості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб.наук.ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. С.6-21.
3. Прокопов, С.М. (2019). Робота над пластичністю жесту в класі хорового диригування. *Диригентсько - хорова освіта: синтез території та практики: матер. III всеукр.наук.-практ.конф., 31 жовтня 2019 р.* Харків: ТОВ «Планета - Прінт». С. 9-12.

Ганна Колоній

ХОРОВА ЗВУЧНІСТЬ У ФОРТЕПІАННІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ:

СПЕЦИФІКА ТА ДЕЯКІ ЗАСОБИ

ВИКОНАННЯ ХОРОВИХ ПАРТИТУР

Актуальність обраної проблематики дослідження зумовлена необхідністю вдосконалення професійного освітнього рівня у царині виконавської майстерності, зокрема, особливостями гри хорової партитури на фортепіано (у тому числі, хорове туше, педалізація, агогічні прийоми тощо). У доповіді порушуються питання щодо способів відтворення багатоголосної

фактури, розкриття поетичного задуму композитора, необхідності пошуку акустичного звучання. Більш детально розглянуто роль педалізації та принцип *legato*, що є важливими чинниками створення хорової звучності у фортепіанній інтерпретації.

У відповідних обставинах, коли хоровий колектив недоступний, професійне (художнє) виконання концертмейстером хорової партитури на фортепіано дає студентам можливість якомога глибше відчувати і зрозуміти основний задум композитора. Отже, головне завдання піаніста-концертмейстера полягає у максимальному наближенні фортепіанної звучності до хорової. Уважне ставлення до вивчення партитур відкриває для нього цікаву дослідницьку сферу музичного мистецтва. Це пошук акустичного звучання, що включає роботу над звуковим колоритом, способом звуковидобування, педалізацією та іншими виконавськими засобами.

Осмислюючи поетичний текст твору, виконавець збагачує своє розуміння і убезпечує себе від неточностей у фортепіанній інтерпретації (наприклад, механічних звукових повторів). Це досягається через усвідомлення глибинного взаємозв'язку між музикою та словом.

Наступним етапом роботи піаніста є ґрунтовний аналіз музичних засобів, за допомогою яких композитор розкриває літературний зміст твору. Це передбачає дослідження темпу, розміру та їхніх змін у межах композиції; визначення основного ритмічного ядра, розкриття динамічної палітри. Після візуального ознайомлення з партитурою концертмейстер здійснює глибоку внутрішню «акустичну роботу», спрямовану на проникнення у вокальну природу хорового звуку.

Хорова музика має складну багатоголосну фактуру, яка у фортепіанній інтерпретації потребує ретельної роботи над динамікою, артикуляцією та ритмом. Для цього концертмейстер повинен здійснювати постійний слуховий контроль, ретельно відслідковуючи, як голоси співвідносяться між собою з точки зору динаміки та характеру. Формування цілісного образу твору як неперервного звукового потоку є важливим завданням виконавця, що вимагає

не лише технічної майстерності, але й глибокого художнього розуміння.

Принцип *legato* у виконанні хорової партитури на фортепіано є важливим засобом для створення характеру хорового звучання та збереження художньої цілісності. Особливості цього прийому полягають у майстерному перенесенні вокальної артикуляції на фортепіанну техніку. Виконавець має приділяти велику увагу динамічному балансу між голосами, оскільки хорова партитура зазвичай включає кілька голосів, кожен із яких виконує окрему гармонічну функцію.

Принцип пальцевого *legato* забезпечує безперервність звучання хорової партитури, наслідуючи плавність вокальної природи. Це передбачає м'яке поєднання звуків через послідовне натискання клавіш, коли наступний палець здійснює натискання ще до повного підйому попереднього.

Одночасне виконання кількох ліній передбачає контрольоване варіювання сили натискання, щоб підкреслити ведучий голос і забезпечити плавне, ненав'язливе звучання другорядних партій. Злагоджений перехід між голосами досягається мінімальними рухами кисті та пальців, що дозволяє плавно переходити від одного голосу до іншого, зберігаючи єдність звукового потоку. Це особливо важливо під час швидких змін акордів та інтервалів.

Педалізація в інтерпретації хорових творів суттєво відрізняється від її застосування у фортепіанних п'єсах, оскільки вимагає дотримання специфічних підходів та правил. Так, у фортепіанних творах часто допускається об'єднання кількох акордів із різними гармонічними функціями на одній педалі, щоб створити цілісний звуковий простір. Натомість під час виконання хорових партитур на фортепіано педаль зазвичай змінюється на кожний новий акорд, що забезпечує артикуляційну чистоту та прозорість звучання, наближаючи його до вокальної манери виконання. Лише у випадках буквального повторення акордів чи окремих звуків допускається продовження педалі для збереження інтонаційної зв'язності.

Для забезпечення плавного зв'язку між швидко змінюваними акордами застосовується «*педаль з запізненням*», оскільки досягти необхідного *legato*

виключно за допомогою пальцевої техніки досить складно. Основна функція цього прийому — створення виразного, безперервного звучання, яке імітує вокальну природу хорової музики.

При виконанні творів із багатоголосною фактурою або розширеним розташуванням голосів використовується *«пряма педаль»*, що береться одночасно з акордом. Вона допомагає уникнути відчуття розривів у багатоголосних фразах та забезпечує структурний зв'язок між акордами.

У разі щільного інтервального розташування акордів і швидкого темпу, щоб уникнути небажаного нашарування звуків, рекомендується брати педаль одночасно з акордом, але не на кожний акорд, а із певним пропуском (наприклад, через кожний другий).

Окремим прийомом, що забезпечує ефект посилення завдяки резонансному співзвуччю всіх струн, є утримання педалі після натискання акорду з одночасним триманням пальців на відповідних клавішах. Така педалізація доречна у випадках тривалих пауз в музичному матеріалі, у зупинках на *forte* або *ферматах*, акордів, що завершують епізоди з повільним темпом, чи кульмінаційних акордів із високим рівнем напруженості.

Іноді в партитурах зустрічаються акорди з віддаленим басом, що технічно неможливо взяти одночасно з основним акордом. У таких випадках бас виконується *форцлагом* — тобто береться трохи раніше, утримується педаллю, після чого додається весь акорд.

Оскільки в хорових партитурах педалізація здебільшого не позначається, рішення щодо її застосування покладається на виконавця, який має враховувати художні особливості твору, його темп, характер, динамічний розвиток.

Ліва педаль також відіграє значну роль у виконанні хорових партитур на фортепіано, адже її застосування дозволяє досягти м'якого та делікатного звучання. Крім того, *ліва педаль* допомагає ефективніше передавати відмінності у регістровій насиченості низьких і високих голосів, особливо коли вони зустрічаються в одній висотній площині.

Оволодіння технікою педалізації є важливим для виконавців хорових партитур, оскільки відкриває широкі художні можливості. Проте, враховуючи специфіку хорового звуковедення, яке передбачає часті зміни акордів і чіткість у розподілі голосів, педалізація має бути обмеженою і стриманою. Її використання доцільне лише тоді, коли цього вимагає художній задум твору.

Отже, інтерпретація хорових партитур на фортепіано становить важливий напрям у розвитку виконавської майстерності. Це потребує не лише технічної вправності та слухових навичок, а й глибокого осмислення стилю та авторського задуму.

Світлана Присталова

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗІ СТУДЕНТАМИ У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ

Одним з важливих етапів становлення молодих студентів - диригентів є робота у класі сольного співу. Роль концертмейстера у їх вихованні поряд з педагогом надзвичайно важлива і багатогранна, вимагає високої музичної майстерності, артистичної культури і особливого покликання до створення комфортного психоемоційного середовища у навчанні і виконанні творів. У мистецтві концертмейстера особливе значення мають психологічні якості: музикальність, гнучкість, тонке сприйняття, вміння пристосовуватися, поступатися, вести за собою і підтримувати виконавця у потрібні моменти, коли це необхідно (Колоскова, 2015).

Школа концертмейстерства як окремий вид виконавства виникла у другій половині 19 століття і перебувала під впливом естетики народної пісенної і романської культури — її поетичного походження. Мелодійність виконання, тонкий ліризм, безпосередність і теплота душевного висловлювання, проникнення інтонації — ці якості визначили образ не тільки співака, але і концертмейстера (Зуб, 2010).

Концертмейстерська сфера музикування передбачає володіння як всім арсеналом піаністичної майстерності, так і безліччю додаткових навичок. Це

вміння побудувати вертикаль, розкрити індивідуальну красу сольного голосу, забезпечити живу пульсацію музичного полотна, показати диригентську сітку. Крім загальної музичної обдарованості, гарного музичного слуху, уяви, артистизму, вміння вловлювати образну суть і форму твору, концертмейстеру необхідно володіти комунікативними навичками, чуйністю, тактовністю у висловлюваннях не тільки у питаннях музичного стилю та інтерпретації твору, а й у прояві власних почуттів, думок і настроїв. Щирість, емоційність, багате звучання голосу, виразні, але помірні жести і міміка - все це становить основу для прояву цієї здатності. Тому відмінною рисою роботи концертмейстера на заняттях є лаконічність з проявом взаєморозуміння, поваги, контакту, що виражається у доброзичливому погляді, посмішці. Залучення соліста у творчу, робочу обстановку — дуже важливе завдання, але, крім того, необхідний і чисто духовний контакт. Вміння концертмейстера знаходити компроміси в спілкуванні і створювати комфортну психоемоційну обстановку допомагає занурити соліста в особливу атмосферу довіри (Злотник, Шульгіна, 2019).

Крім вербальних способів спілкування, головну роль у створенні комфортного психоемоційного середовища відіграє музична мова, яка є предтечею людського спілкування. Це, в свою чергу, сприяє створенню ансамблевої єдності - унікальної форми музичної взаємодії. Тому не дивно, що якості, що характеризують майстерність концертмейстера, які в методичній літературі називають «спеціальною інтуїцією» або «інтуїцією концертмейстера», відносять скоріше до психологічних особливостей, ніж до виконавських або педагогічних (Єфремова, 2022).

Психологічна компетентність концертмейстера і його вміння до взаємодії не менш важливі, ніж його виконавські та педагогічні здібності, навички читання і транспонування з листа, проблема синхронності звуку, єдності динаміки і штрихів (Мірошникова, 1990). Під час важливих виступів концертмейстер повноцінно виконує функції психолога, який вміє зняти надмірну напругу соліста, негативний фон перед виходом на сцену, здатний

знайти точну яскраву асоціативну підказку артистичного настрою, тим самим запобігаючи подальшим проявам сценофобії (Гендельман, 2003).

Концертмейстер ретельно аналізує особливості партії партнера, вивчає її мелодійну лінію, сенс і динаміку розвитку, точність фразування, досліджує форму і стиль твору, створює певний колорит звучання, осмислює ідею музичного твору та його характер. При особливо виразній і духовній грі акомпанементу творче натхнення передається солісту і допомагає йому знайти психологічну, а потім і м'язову свободу, що в свою чергу більш повно розкріпає і надихає концертмейстера.

Розучуючи зі студентом програмний твір, концертмейстер спостерігає за виконанням співаком вказівок свого вчителя вокалу. Він повинен стежити за точністю відтворення співаком висоти і ритмічного малюнка мелодії, чистотою інтонації і гарної дикції, осмисленим фразуванням, відповідним розміщенням дихання. Для цього концертмейстер повинен бути знайомий з основами вокалу — особливостями співочого дихання, правильною артикуляцією, голосовими діапазонами, характерними для голосів теситурами.

Необхідно, щоб студент, перш ніж приступити до вивчення твору, знав про авторів музичного та художнього тексту, чітко розумів стиль і правильно розставляв смислові акценти поетичного тексту. Дуже важливо, щоб учитель і концертмейстер пробудили у вокаліста уяву, фантазію, використовували виразні можливості слова, обговорювали і домовлялися про єдине тлумачення твору разом.

Важливу роль в роботі класу грає характер спілкування між концертмейстером і педагогом. Від цього залежить не тільки музичний розвиток студента, а й його освіта як особистості. У процесі уроку і репетицій педагог часто висловлює побажання і зауваження концертмейстеру. Реакція концертмейстера на такі зауваження важлива для студента. Головним принципом тут є зацікавленість і залученість концертмейстера, яку вокаліст повинен відчувати.

У навчальному процесі педагог і концертмейстер повинні виступати в якості однодумців. У цьому випадку концертмейстер стає надійним помічником для педагога, а для студента — досвідченим наставником. У колективі, об'єднаному спільною метою, важливо підтримувати згуртованість, дисципліну, відповідальність, координацію дій, взаємодопомогу, взаємоповагу та єдиний психологічний настрій.

Концертмейстер, спираючись у своїй творчості на принципи співпраці, будує відносини з солістом на основі діалогу, а не примусу. Такий демократичний стиль взаємодії сприяє створенню сильного, згуртованого колективу, який досягає значних успіхів. Таким чином, у діяльності концертмейстера творчі, педагогічні та психологічні якості тісно переплітаються і стають нероздільними.

Список використаних джерел:

1. Гендельман, Д. (2003). Роль концертмейстера у вихованні співаків. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. Харків, (13), 160-168.
2. Єфремова, І. М., Гургула, Р. І., & Герасимчук, В. В. (2022). Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом – виконавцем. Академічні студії. Серія «Педагогіка», (2), 11-18.<https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.2>
3. Злотник, О.Й., Шульгіна, В.Д. (2019). Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 40(1), 28–34.
4. Зуб, Г. (2010). У джерел формування мистецтва акомпанементу. Історичний аспект. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. Харків, (28), 273-285.
5. Колоскова, Ж. (2015). Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету. Наукові записки. Серія «Педагогічні науки», (139), 262-264.

6. Мірошникова, А.А. (1990). Читання хорових партитур у концертмейстерському класі: Методичні рекомендації з курсу «Концертмейстерський клас» для музичних вузів. Київ: ХМПП.

Олена Прокопович

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ НА ФОРТЕПІАНО ОРКЕСТРОВОЇ ПАРТІЇ У ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ

Оркестрові партії у хорових творах у перекладі для фортепіано значно більшої технічної підготовки (на відміну від гри хорових партитур) зокрема через складну, розвинену, багатшарову фактуру.

Під час домашньої роботи студентам доводиться уявляти оркестр і хор, а на заняттях у класі диригування роль оркестру і хору зазвичай виконують концертмейстери. Імітація звучання різних оркестрових груп, співацьких голосів на фортепіано стає провідним завданням піаніста-концертмейстера. Оркестрове та хорове звучання у виконанні на фортепіано мають суттєві відмінності як з точки зору тембрових особливостей, так і в структурі виконання. Фортепіанне звучання хорових партій має бути максимально наближеним до звучання людських голосів, передаючи тембральні особливості кожної партії. Партія оркестру представлена широким різноманіттям інструментальних груп, кожна з яких має свій унікальний тембр, який є невід'ємною складовою вокально-симфонічного полотна.

Струнні інструменти здатні надавати звучанню як легкості, так і глибини, оскільки їхній тембр дуже гнучкий і здатен змінюватися залежно від композиторського задуму. Втілення цих нюансів засобами фортепіано потребує обережного використання динаміки, педалізації.

У месі G-dur Ф. Шуберта (частина «Kyrie») молитовне благання «Господи помилуй» втілено за допомогою низки виразних засобів, зокрема важливу роль у створенні цього образу відіграє темброва специфіка струнної групи інструментів. За допомогою м'якого, теплого «голосу» струнних, що виконують плавні, протяжні мотиви, створюється атмосфера молитовності,

піднесеності. На фортепіано це передається через м'яке туше, максимальне легато, що дозволяє створити відчуття співу. М'ягка, акуратна педалізація надає звучанню глибини та теплоти.

У «Коронаційній» месі В. Моцарта (частина Gloria), струнні інструменти посилюють хвалебний зміст твору. Звучання даної групи сповнено енергії, швидкості та потужності. Їх підтримують дерев'яні духові, які збагачують темброву палітру і ще більше сприяють створенню відчуття нескінченного руху.

Безумовно, рояль чи піаніно, навіть з гарною якістю звучання, мають обмежену палітру тембрів порівняно з оркестром. Однак використання різних технік фортепіанної гри дозволяє створити ілюзію руху.

Яскравим прикладом втілення атмосфери жаху і хаосу, стихійного лиха засобами оркестрового звучання є сцена грози з опери Дж. Верді «Отелло»

Для передачі цієї природної стихії композитор звертався до таких оркестрових інструментів як литаври, барабани, та інші ударні, що створюють могутні звукові хвилі, імітуючи удари грому. Струнні інструменти виконують швидкі арпеджіо, які нагадують свист та завивання вітру. Мідні духові (тромбони, труби) підкреслюють відчуття напруги та тривоги. При виконанні на фортепіано усі ці звукові ефекти відтворюються наступним чином: розкати грому передаються через потужні акорди та низькі регістри, що створюють відчуття загрози. Швидкі пасажі і арпеджіо імітують пориви і свист вітру.

Надзвичайно важливим аспектом виконання вокально-симфонічних творів є дотримання балансу між оркестром і хором. Існує тонка межа між моментами коли оркестр відіграє роль акомпанементу, та тими, коли він стає повноправним учасником, який розвиває музичну думку на рівні з хором.

У випадках, коли оркестр виконує акомпануючу функцію, його партія підкреслює та підтримує основну лінію хору, допомагаючи посилити його виразність, але при цьому не виходити на перший план. Прикладом є такі твори: В. Моцарт меса c-moll (частина «Kyrie»), а також Коронаційна меса частина «Gloria»; Л. Керубіні Реквієм (І частина), Ф. Шуберт меса G-dur

(частина «Кугіе»), де оркестр здебільшого підтримує хор, створюючи фон і ритмічну основу

З іншого боку оркестр може виконувати активнішу роль і стати рівноправним учасником з хором, якщо вимагає музичний задум цього твору.

Найбільш яскравим прикладом цього є вищезгадана сцена грози з опери Дж. Верді «Отелло», де оркестр є не тільки повноправним учасником дійства, а іноді навіть відіграє у ньому головну роль.

Виконання оркестрових партій є складним завданням для піаніста-концертмейстера, оскільки вимагає не тільки майстерного володіння технікою гри, а й вміння за допомогою виконавських виразних засобів імітувати звучання широкої палітри симфонічних інструментів.

Олена Рукіна

ФОРМИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОЇ ОСВІТИ

Реалії сучасного життя ініціюють процес трансформації у всіх сферах людської життєдіяльності. Пандемія Covid-19, безжалісна агресія і напад росії на Україну — обумовили зміни діяльності багатьох учасників освітнього процесу, які проявилися в першу чергу активним впровадженням форм дистанційного навчання у закладах вищої освіти України. На практиці виявилось, що викладання теоретичних дисциплін в онлайн форматі не викликає великих проблем, його трансформувати простіше. Проте, проведення практичних занять, зокрема у музичній галузі, містить низку численних питань, які необхідно вирішувати концертмейстеру: «Які перспективні напрями роботи при онлайн навчанні?», «Які можливі шляхи впровадження нових форм при роботі із здобувачами освіти?» та ін.

Незважаючи на існуючі дослідження щодо впровадження інноваційних форм дистанційного навчання у сфері музичної освіти Л.Васильєвої, В.Зорін, І.Кравченко, А.Краснової, М.Ярославцевої, С. Пехаревої, — достатньо ґрунтовного вивчення та аналізу здійснення професійної діяльності

концертмейстера у класі хорового диригування в умовах дистанційної освіти немає.

Мета даної доповіді полягає у розкритті особливостей роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. Серед завдань дослідження: 1) виокремлення основних форм взаємодії концертмейстера з викладачем та здобувачем освіти під час занять з хорового диригування; 2) репрезентація засобів їх здійснення в онлайн-форматі.

Науковці характеризують дистанційне навчання як «технології, що забезпечують надання здобувачам освіти основного обсягу наукового матеріалу, інтерактивну взаємодію між здобувачами освіти й викладачем (концертмейстером) у процесі навчання, надання здобувачам освіти можливості самостійно працювати з навчальним матеріалом» (Краснова, Ярославцева, Пехарева, 2020, с. 167). Використання програм Zoom та GoogleMeet сприяє створенню якісного та результативного навчання у циклі теоретичних дисциплін та першого періоду (музично-теоретичного) вивчення хорового твору у класах Хорового диригування. Отже, розглянемо дистанційні форми, які, на наш погляд, можна використовувати в роботі у класі хорового диригування.

Дистанційна форма навчання викликає необхідність перебудови і адаптації таких традиційних методів у класі хорового диригування, як спостереження, репродукція, порівняння, аналіз, самоаналіз, обговорення, поступове ускладнення завдань. Мова йде про те, що викладач не має можливості спілкуватися і впливати на дії студента у живому спілкуванні, — коли замість погляду підтримки, замість слова, що підбадьорює учня перед виходом на сцену — екран смартфона. Відбувається збіднення емоційності, губляться навички комунікації. Він спостерігає і аналізує дії здобувача освіти на екрані монітора, резюмує відео-записи, тощо. Крім того, на очних заняттях з хорового диригування здобувач освіти опановує диригентські засоби під акомпанемент концертмейстера, — саме таким чином у студента розвиваються навички керування виконавським процесом.

Під час дистанційних занять з хорового диригування нема можливості досягти синхронізації гри концертмейстера та диригування студента. Це пояснюється різницею у швидкості проходження сигналу. Як наслідок, по-перше, порушується синхронність між звучанням фортепіано і мануальними жестами; по-друге, «зависає» зображення; по-третє, погіршується якість звучання інструменту.

Саме тому, в умовах дистанційного навчання, провідною формою роботи концертмейстера є створення якісного, професійного аудіозапису хорових творів а cappella та творів великих форм (кантати, меси, ораторії, хорові сцени з опер тощо) з інструментальним супроводом, що становлять репертуар навчального плану здобувача освіти.

Ефективним засобом на початковому етапі вивчення хорового твору є записи одного і той самого твору, або найбільш складних його фрагментів у різних темпах — у повільному на етапі розучування, в оригінальному — для концертного виконання. Вищеназвані форми роботи є ефективним способом для допомоги здобувачеві освіти під час розучування та подальшої інтерпретації творів.

Незважаючи на проблеми з різницею швидкості сигналу інтернету, доволі ефективною формою взаємодії викладача, концертмейстера та студента є виконання хорової партитури концертмейстером і диригування студентом в онлайн-трансляції. Експериментування «наживо» дозволяє протягом заняття винайти вірний темп, динаміку і штрихи, відповідно композиторському задуму. Така форма роботи активізує творчі пошуки і уяву студента, надає можливість конкретизації бачення інтерпретації твору, посилює відповідальність студента за отриманий результат виконання твору.

Отже, робота концертмейстера в умовах дистанційного навчання ґрунтується на провідній формі — створенні аудіо-записів творів та їх фрагментів, які використовуватимуться під час самостійної підготовки до занять здобувачів освіти.

Список використаних джерел:

1. Васильєва, Л. (2017). Досвід формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання технології дистанційного навчання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 7, 48–58.
2. Зорін, В.В. (2018). Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 65, 42–45.
3. Кравченко, І.А. (2014). Специфіка роботи концертмейстера хореографічних дисциплін. Мистецька освіта в Україні: Проблеми теорії і практики: тези за матеріалами Всеукр. наук.-метод. конф.-семінару. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 120–122.
4. Краснова А. В., Ярославцева М. І., Пехарева С. В., (2020). Методи й форми підготовки здобувачів освіти до науково-дослідницької діяльності в умовах дистанційного навчання. *Інноваційна педагогіка*, 28, 165–169.
5. Некоторые проблемы дистанционного онлайн-преподавания музыкальных дисциплин. URL: <http://herbalogya.ru/music/vocal/dist-obr.php> (дата звернення: 24.11.2020).

Марина Фісун

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ТВОРІВ КАНТАТНО- ОРАТОРІАЛЬНОГО ЖАНРУ ТА ОПЕРНИХ СЦЕН В АНСАМБЛІ ЗІ СТУДЕНТОМ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ

Перед тим, як перейти до основної теми доповіді, я хочу зупинитися на деяких аспектах роботи концертмейстера в класі хорового диригування. Як правило, піаністи приходять на роботу на кафедру диригування після закінчення фортепіанного факультету ЗВО, де головна увага приділялася сольному виконавству, хоча під час навчання вони вивчали концертмейстерське мистецтво в класі вокалу, камерного ансамблю, проходили практику. Але, починаючи працювати в хоровому класі, піаністи стикаються з особливими вимогами, специфікою хорового мистецтва.

Піаністи в основному відчуваються себе насамперед солістами, інтерпретаторами власного погляду на виконання того чи іншого твору. Вони — солюють, але тут інша ситуація. Насамперед — вони виконавці, які втілюють задум і трактування диригента нотного тексту твору. В даному випадку — це студент. «Залізним» правилом в роботі з диригентом є виконання «по руці», тобто виконувати так, як «показує» диригент-студент. І в цьому моменті концертмейстер є провідником і виконавцем волі диригента. Це потребує уваги, концентрації на жестах диригента. Для виконання цього завдання потрібен час, щоб накопичити досвід. Концертмейстер повністю переформовується. І навіть тоді, коли виконавець (в даному випадку концертмейстер) бачить виконання даного твору інакше, ніж диригент, він змушений підкорятися волі диригента, хоч і не розділяє його погляд на трактування і задум. В цьому полягають труднощі та незручності. Але це є специфіка роботи з диригентом — ніякої самодіяльності, тільки авторський текст та бачення диригента. А з іншого боку, концертмейстер — це не безмовний виконавець чужої волі. Можливо і потрібно в ім'я досягнення найкращого результату обговорити суперечні моменти і досягнути спільного рішення. В цьому і полягає творча співпраця концертмейстера і студента-диригента. Так як студент ще навчається, багато чого ще не здобув у плані знань, то поради та рекомендації досвідченого концертмейстера сприяють вихованню майбутнього майстра, фахівця.

Тобто, в питаннях трактування, мають місце обговорення, спілкування на репетиціях, на заняттях. Безумовно, в класі диригування вищою інстанцією є педагог диригент, який керує виховним процесом становлення диригента-фахівця.

Гра зі студентом в ансамблі з концертмейстером хорових партитур, кантатно-ораторіальних та оперних сцен — це невід'ємна частина процесу навчання на кафедрі хорового диригування. Правильне розуміння та виконання хорової партитури твору є важливою складовою професійної підготовки студента. Партія, яку виконує студент, це не просто нотний запис,

набір звуків. Це — цілий світ, який виконавець повинен відтворити при виконанні в дуєті з концертмейстером. Дуже важливо, щоб студент навчився розкривати музичний задум композитора, динаміку, ритм, характер твору. Студенти самостійно вивчають партитуру твору, різні голоси, мелодію, гармонію. Це допомагає їм краще усвідомлювати музичну структуру, внести своє розуміння у виконання.

Концертмейстер не тільки супроводжує студента на фортепіано, але й допомагає йому зрозуміти музичний задум твору, динаміку та ритм. Він підтримує студента, підказує йому, як краще виконати ті чи інші моменти, які не завжди комфортно грати. В цьому випадку, концертмейстер порадить, як це виконати успішно, може перенести якийсь голос в іншу руку, а щось може зіграти в такому випадку і партію оркестру. Концертмейстер підкаже, що головніше в даний момент, які голоси треба виділяти, які голоси є провідними, які солісти на першому плані. Дуже часто виконання своєї партії стає складним для студента, в такій ситуації може допомогти концертмейстер, який підтримує студента і є музичним партнером, підказує йому тонкощі інтерпретації та допомагає знайти власний стиль виконання.

Одним з важливих моментів є синхронізація з концертмейстером. Важливо, щоб студент і концертмейстер працювали як єдиний організм, відчували один одного, слухали ансамбль і мали спільне розуміння музичного матеріалу. Перед грою в ансамблі з концертмейстером студенту необхідно вивчити гармонічну структуру твору, проаналізувати партитуру. При виконанні своєї партії студент повинен усвідомити той момент, що звучання виконуваного матеріалу повинно бути приближеним до хорового співу, до вокального мистецтва (звучання). Так зване «туше» повинно бути відповідним до кожного конкретного твору. Штрихи в ансамблі мають бути однаковими, на цей момент треба звернути увагу.

Репетиції з концертмейстером — головний момент в навчанні. На репетиціях обговорюються складні моменти, враховуються поради та корективи. Так розвивається музичний слух, вміння слухати партнера, швидко

реагувати на зміни в темпі, ритмі або динаміці, які можуть виникати під час виконання і не розгубитися, а ще й продовжити гру. Студенту слід розвивати свої навички читання з листа, це допоможе зберегти ансамбль з концертмейстером.

Гра в ансамблі — це спільна робота, вона вимагає від студента не тільки технічної майстерності, а й глибокого розуміння тієї музики, яку він виконує. Ансамблева гра потребує вміння слухати та взаємодіяти з партнером. Робота з концертмейстером допомагає студенту розвинути свої творчі здібності та готує його до майбутньої професійної діяльності.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Атаманчук Елеонора-Богдана — аспірантка 1-го року навчання кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Бабій Олена — викладачка хорового диригування, методист, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Бабошина Ольга — заслужена діячка мистецтв України, лауреатка Премії ім. М. Леонтовича, викладач-методист та диригент хору Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, художній керівник та головний диригент Подільського камерного хору «Леонтович-капела» Вінницької обласної філармонії ім. М. Д. Леонтовича, голова Вінницького відділення Всеукраїнського хорового товариства ім. М. Д. Леонтовича

Батовська Олена — докторка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Бєлік-Золотарьова Наталія — кандидатка мистецтвознавства, професорка, в. о. завідувачки кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, заслужена діячка мистецтв України, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Buettner Jeffrey (Бюттнер Джефрі) — доктор музичного мистецтва, керівник хорових колективів, професор музики Міddlберського коледжу імені К. А. Джонсона (Міddlбері, штат Вермонт)

Васильєва Оксана — кандидатка педагогічних наук, доцент, доцентка, кафедра музичного мистецтва, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Власова Єва — студентка КЗ «Кам'янський фаховий музичний коледж ім. героя України Мирослава Скорика», ДОР

Воскобойніков Федір — аспірант, кафедра історії української та зарубіжної музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Галь Еліна — магістерка 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Гмиріна Світлана — старша викладачка, кафедра академічного та естрадного вокалу, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Голєнко Ольга — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Грудінін Павло — магістр 2 року навчання, кафедра оперно-симфонічного диригування, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Дяченко Ольга — магістерка 1 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Іванова Юлія — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Карпенко Євген — доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування, Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

Ковальська Вілена — магістерка 2 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Колоніс Ганна — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Коляда Юлія — викладачка хорового диригування, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Корчак Володимир — викладач музично-теоретичних дисциплін, художній керівник народної художньої хорової капели Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу ім. О. Барвінського

Лелюк Марія — магістерка 1 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Мигаль Софія — викладачка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Михайлець Вікторія — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського

Михайлова Наталія — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Міндзія Руслан — магістр 1 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Місько Галина — асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, мистецький керівник та диригент «Молодіжного хору»

Овод Наталія — доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, заслужена працівник культури України

Ороновська Лариса — кандидатка педагогічних наук, доцентка, заступниця декана з виховної роботи, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Ороновський Анатолій — заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист, голова ПЦК «Хорове диригування», Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької, доцент, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Перцева Ганна — викладачка 1 категорії, КЗМО «Дитяча Музична школа № 14»

Повстанко Олена — викладачка КЗ «Кам'янський фаховий музичний коледж ім. героя України Мирослава Скорики» ДОР

Присталова Світлана — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Прокопов Сергій — заслужений діяч мистецтв України, професор, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Прокопович Олена — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Римарчук Мануела — магістерка 2 року навчання, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Рукіна Олена — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Саламатова Ганна — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Сухомлінова Тетяна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кафедра академічного та естрадного вокалу, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Тан Фань — аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського; викладач, Хунанський технологічний інститут, Китай, керівниця Хору Школи музики Хунанського технологічного університету

Ткаченко Ірина — викладачка, циклова комісія «Хорове диригування», Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради

Топорівська Ярослава — кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, декан факультету

мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Точкова Світлана — викладачка кафедри академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Фісун Марина — провідна концертмейстерка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Чумак Олена — заслужена діячка мистецтв України, хормейстерка Харківського академічного театру музичної комедії, старша викладачка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І.П. Котляревського

Чучман Василь — кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка

Шамугія Ірма — магістерка 2 року навчання, кафедра хорового та оперносимфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського

Яструб Олена — докторка філософії, викладачка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, хормейстерка студентського хору, Харківський національний університет імені І.П. Котляревського

Яценко Галина — аспірантка, асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

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

**МАТЕРІАЛИ VIII МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
14 – 15 листопада 2024 року**

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

VIII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

14 – 15 November 2024

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації несе автор роботи

Редактори-упорядники: Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська

Технічні редактори Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська

Підписано до друку 10.02.2025. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 7,25. Наклад 10 прим. Зам. №10/02/25.

Видавець і виготовлювач: 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

