

78  
Д 47  
Б  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

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

**МАТЕРІАЛИ**

**IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**29 жовтня 2020 р.**



Харків - 2020

Дарунок бібліотеці  
від Батюцької О.М.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:**

**СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ**

**МАТЕРІАЛИ ІV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**(29 жовтня 2020 року)**

Бібліотека ХНУМ



19359

АБ

Харків – 2020

УДК 78.03.0712.087.68

ББК 85.31 р

Д 47

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського  
(протокол № 3 від 26.10.2020 р.)

**Редакційна колегія:**

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

**Жданько А. М.** — проректор з наукової роботи, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Белік-Золотарьова Н. А.** — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Батовська О. М.** — доктор мистецтвознавства, доцент, ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Гребенюк Н. Є.** — доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Смирнова Т. А.** — доктор педагогічних наук, професор, ХНУМ імені І.П. Котляревського

119359

Д 47

**Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики** : матер. IV всеукр. наук-практ. конф., 29 жовтня 2020 р.) / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та проф. Батовської О.М. — Х.: ТОВ «Планета-Прінт», 2020. 121 с.  
ISBN 978-617-7751-94-5

Збірник містить матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проводилась 29 жовтня 2020 року кафедрою хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. До збірника увійшли наукові доповіді широкого кола питань з академічного хорового та вокального мистецтва.



ISBN 978-617-7751-94-5

УДК 78.03.0712.087.68

ББК 85.31 р

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

Харківський національний університет  
мистецтв імені І.П. Котляревського, 2020



## ДОРОГІ ДРУЗІ!

Дозвольте щиро привітати Вас на Всеукраїнській конференції, яка вже вчетверте проводиться однією з провідних кафедр нашого вищого навчального закладу – кафедрою хорового диригування в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї»!

Відомо, що Харківські асамблеї – це не тільки концерти, конкурси, майстер-класи, а ще й наукові проекти. Таким успішним науково-практичним проектом стала конференція «Диригентська освіта: синтез теорії і практики», яка упродовж трьох років збирала у стінах Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського еліту хорового виконавства України і заслужено отримала статус Всеукраїнської. Професія хорового диригента надзвичайно складна і вимагає знань у різних галузях, тому до участі в цьому проекті стали залучатися і музикознавці, і вокалісти, і піаністи. Цього року, не дивлячись на пандемію, ми станемо свідками надзвичайної події, яка знову об'єднає музикантів з усієї України – *IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики»*, яка пройде у режимі онлайн.

Бажаю учасникам цього наукового форуму креативних ідей, творчого натхнення та оптимізму!

*Ректор, народна артистка України,  
професор, кандидат мистецтвознавства,  
Почесний громадянин міста Харкова,  
художній керівник міжнародного  
музичного фестивалю «Харківські асамблеї»*

**ТЕТЯНА БОРИСІВНА ВЕРКІНА**



## ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

*Тетяна Мартинюк*

### ХОРОВА ЛИСЕНКІАНА В ДИРИГЕНТСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ ОЛЕКСІЙЧУКА

Важливим напрямком нової освітньої системи є культурологічний підхід, визначальною рисою якого є організація особистісно-орієнтованого виховання, тобто такого, що враховує творчий потенціал кожної людини і сприяє його розвитку у різних сферах життєдіяльності.

У яскравому сузір'ї діячів національної хорової культури вирізняється неординарна постать Миколи Андрійовича Олексійчука – викладача-методиста, завідувача циклової комісії диригентсько-хорових та музично-теоретичних дисциплін Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв – заслуженого працівника культури України.

Диригентська діяльність М. Олексійчука вирізняється глибиною художніх концепцій, майстерним звуковим втіленням широкого масиву хорової музики різного жанрового і стилісового спрямування. Вона свідчить про його велике мистецьке обдарування, наявність свого бачення музично-виконавського процесу, а також виявляє продуману системність в роботі і вичерпну працелюбність та відданість своєму високому покликанню. Саме такі риси М. Олексійчука виразно простежуються в процесі виконавського втілення хорової Лисенкіани [1].

Художній світогляд і виключна диригентська майстерність Миколи Олексійчука розкриваються різноманітними своїми гранями в інтерпретації хорової музики Миколи Лисенка. Вона завжди була домінуючою лінією мистецьких пошуків диригента і керованого ним колективу. Системне вивчення хорової творчості композитора відбувалося також в класі диригування. Проблеми музичної стилістики хорової музики М. Лисенка та окремі аспекти її виконавської інтерпретації розглядалися в контексті вивчення інших музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін, передусім таких як аналіз музичних творів, гармонія, сольфеджіо, хорознавство, історія української музики. Така система навчання, яка віддзеркалювала кращі традиції української диригентсько-хорової педагогіки, сприяла формуванню у студентів світоглядних уявлень про сутність музично-виконавського процесу і спонукала до подальшого розвитку їхньої інтелектуальної сфери та природнього художнього

обдарування.

Диригентський талант і висока музична культура М. Олексійчука віддзеркалює традиції вітчизняної духовної музики. Така концепція дозволяє втілити позачасовий образ всеосяжного масштабу.

Так, виконання V частини «Оживуть степи-озера» з кантати «Радуйся ниво неполютая» М. Лисенка стало важливою віхою в історії хорової капели «Гомін». Воно засвідчило стрімку динаміку зростання виконавської культури хорового колективу. Інтерпретація цього твору, який є квітесенцією хорового стилю композитора виразно окреслила такі риси мистецької індивідуальності М. Олексійчука як музичного мислення, особливий дар до втілення художніх образів, блискуча диригентська майстерність, надзвичайний хист до створення такої темброво-динамічної палітри, де всі фактурні шари прослуховуються та виконуються [2].

Музичне обдарування видатного диригента яскраво розкривається в інтерпретації обробки української хорової пісні «Стелися барвінку» М. Лисенка. Диригентське прочитання цієї чудової хорової мініатюри є настільки майстерним, що викликає в уяві цілком зримі зорові асоціації. Витонченими звуковими барвами вирізняються різні смислові та емоційні відтінки. Визначальною ознакою цього твору є монологічність шкелу музичної думки.

Отже, диригент глибоко відчуває інтонаційно-смыслову вагомість слова, яке є основою музично-мовної інтонації у М. Лисенка. Це виразно простежується в підході М. Олексійчука до виконавського втілення даного твору. Воно віддзеркалює високий рівень музично-поетичного синтезу в цілісній драматургії композиції. Зіставлення явищ природи і емоційного стану людини, ліричні почуття дівчини до молодого хлопця-козака, неосяжний світ материнської любові яким наповнений цей твір – все це стає джерелом для створення яскравої, всеохоплюючої інтерпретації.

Перлина духовної хорової музики М. Лисенка «Боже великий, єдиний» була створена у 1854 році на вірші сучасника, письменника та громадсько-політичного діяча О.Кониського. Диригентське виконання М. Олексійчуком молитви-гімну «Боже великий, єдиний» віддзеркалює визначальні риси цього стилю, а саме виразну національну самобутність та романтичну стилістику.

Таким чином, видатний митець виявляє глибоке розуміння нових стильових тенденцій в українській духовній музиці XIX століття, які з'явилися ще в творчості М. Вербицького [3].



Узагальнюючи вищесказане, можемо стверджувати, що М. Олексійчук у диригентському виконавстві хорових творів М. Лисенка тонко відчуває композиторський образ, який передбачає довершене втілення в музиці композитора. Хорова Лисенкіана під орудою Миколи Олексійчука вирізняється глибиною музичної думки, широким диханням, динамікою розвитку, розмаїтою палітрою звукових барв.

#### *Список використаної літератури:*

1. Мартинюк А. Виконавська інтерпретація музичного твору: герменевтичний дискурс / Анатолій Мартинюк // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: Матеріали III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції (м. Переяслав-Хмельницький, 15-16 березня 2016 року) / За заг. ред. Т.В. Мартинюк, Л.Г. Кондратова. – Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. – С. 13-17.
2. Мартинюк Т. Про ознаки національного хорового стилю в науковій інтерпретації І. Гулеско / Т. В. Мартинюк // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. – К.: НАКККиМ, 2015.
3. Немкович О.М. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін. Монографія / О.М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.

*Ірина Коновалова*

### **КОНЦЕНТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ СТУДЕНТІВ ХАРКІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ПІД КЕРІВНИЦТВОМ Ю.І. КУЛИКА В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ 1960-х–1980-х рр.**

Хоровий спів як носій ідеї соборності, духового єднання протягом століть постає найзначнішим видом співочого мистецтва, зберігаючи своє провідне місце у вітчизняній музичній культурі. Українське хорове виконавство, спираючись на глибинні ментальні зв'язки з фольклорними й християнськими джерелами – концентратом духовності, акумулює кращі традиції вітчизняного та світового хорового мистецтва й підтверджує суспільну значущість хорового співу як національної культурно-історичної домінанти.

Носіями надбань українського хорового мистецтва є провідні співочі колективи, котрі своєю виконавською творчістю сприяють формуванню музичної картини світу. Різні за масштабом і структурою, кількісним та якісним складом, художньо-виконавською парадигмою, українські хори, очолювані яскравими творчими особистостями, на різних етапах художнього буття демонструють широту концертного репертуару й розмаїття інтерпретаторських концепцій.

Виняткову значущість в системі української хорової культури сучасності й посідають студентські хори вищих навчальних закладів, які виконують особливу роль у

фаховій підготовці диригентів-хормейстерів, формуванні їх професійного тезаурусу. Опановані хори презентують мистецькі традиції різних регіонів України та співіснують у інтегрованському хоровому просторі з професійними концертними колективами.

В цьому контексті показовою є творча діяльність студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. На усіх історичних етапах своєї творчо-виконавської діяльності цей славнозвісний колектив – носій художніх здобутків Слобожанщини – демонстрував і демонструє органічний зв'язок з традиціями національної та світової хорової культури. Літопис студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського значною мірою віддзеркалює досвід видатних диригентів-хормейстерів, діяльність яких сприяла піднесенню українського мистецтва.

Особливо плідним й насиченим в історії хору студентів кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського уявляється період 1960-х–1980-х рр., підзначений яскравими здобутками та їх широким визнанням у професійних колах України та за її межами. Художнім керівником та диригентом студентського хору (тоді ще Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського) в окреслений час був заслужений діяч мистецтв України, професор Юрій Іванович Кулик (1937 – 1988).

Ю. І. Кулик увійшов в історію національного музичного мистецтва як хоровий диригент, яскравий інтерпретатор творів вітчизняних та зарубіжних композиторів, музично-громадський діяч, композитор і аранжувальник, викладач диригентсько-хорових дисциплін, автор науково-методичних праць з проблем хорознавства. Тривалий час Юрій Іванович виконував обов'язки Голови Харківського відділення Музичного товариства України, був членом президії Музичного товариства України (1971–1988), працював на посаді проректора з навчальної роботи ХІМ ім. І. П. Котляревського.

Ім'я Ю. І. Кулика нерозривно пов'язано з генерацією видатних хормейстерів України, яскравих творчих особистостей, серед яких А. Авдієвський, Л. Венедиктов, В. Іконник, В. Палкін та ін. Для згаданих митців-професіоналів, духовно пошуканих любов'ю до співочого мистецтва, хорова музика стала текстом життя. Художньо-практичний й особистісний досвід українських майстрів продовжує своє життя у творчості учнів й послідовників їх таланту, забезпечуючи безперервність розвитку національної співочої традиції.

Широка срудиція Ю. І. Кулика, розмаїтість його творчих інтересів, дисциплінованість та вміння сполучувати різні сфери діяльності (художньо-виконавську, педагогічну, композиторсько-перекладацьку, організаційно-виховну та ін.) й, разом з



тим, єдність сформованої системи художніх поглядів дозволяли йому досягати високих, справжніх творчих результатів в будь якій сфері. Насамперед це позначалося на музичній творчості й організації хорового виконавського процесу.

Студентський хор ХІМ ім. І. П. Котляревського під керівництвом Ю. Кулика здійснював активну концертну діяльність, творчий діапазон, масштаб та інтенсивність якої були вражаючими. В цьому сенсі вузівський колектив ХІМ ім. І. П. Котляревського (за умов відсутності у той час постійно діючого філармонічного хору) значною мірою виконував функцію самостійної концертної одиниці й стверджував високопрофесійний виконавський імідж. Своїм мистецтвом, що досягло рівня високої майстерності, тембровою й динамічною узгодженістю хорового звучання, інтонаційною досконалістю, а також виваженістю художньої концепції виконуваних творів хор студентів кафедри хорового диригування ХІМ ім. І. П. Котляревського захоплював слухачів й надихав композиторів.

Протягом 60-х–80-х рр. у творчій діяльності хору спостерігається динамічна еволюція. Колектив здійснив прорив у нові репертуарні сфери (з розширенням жанрово-стильових горизонтів, залученням до концертних програм масштабних циклів західноєвропейських та вітчизняних композиторів), набув ансамблевої злагодженості, виразності колективного інтонування. Водночас відбувається осягнення хорової мініатюри (насамперед на національному а *carpell*'ному матеріалі), з властивою їй камерністю вислову, витонченістю нюансування й тембрової драматургії. Стильова розмаїтість виконавських програм хору студентів кафедри хорового диригування ХІМ ім. І. П. Котляревського 1960-х–1980-х рр. уможливила О.Бенч-Шокало характеризувати його репертуар як «своєрідну антологію світового хорового мистецтва» [1, с. 162].

Вже з початку 1960-х рр. кожний концерт хору студентів кафедри хорового диригування ХІМ ім. І. П. Котляревського у м. Харкові сприймається як культурна подія. Значною мірою це зумовлено такими принципово важливими виконавсько-естетичними якостями хору, що виокремлювала його з поміж інших, як співучість й гнучкість кантиленного звучання, темброва багатоманітність та чистота хорової інтонації. Хоровий колектив репрезентував високу культуру академічного співу, що поєднувала справжній виконавський універсалізм, художню довершеність у відтворенні складної хорової фактури й глибину осягнення образного змісту творів.

Особливою сторінкою в історії хору студентів кафедри хорового диригування ХІМ ім. І. П. Котляревського, в означений період постала постійна й плідна творча

співпраця Ю. І. Кулика як художнього керівника з українськими, зокрема харківськими композиторами (В. Бібіком, В. Борисовим, В. Губаренком, В. Золотухіним, І. Ковачем, Г. Кравцовим, Г. Цицалюком та ін.). Студентський хор був першим виконавцем багатьох хорових композицій зазначених авторів. Складні твори українських митців вимагали від диригента й артистів хору нового підходу до втілення інтонаційно складних взірців сучасного хорового мислення.

Своєрідною кульмінацією у виконавській діяльності хору студентів кафедри хорового диригування ХІМ ім. І. П. Котляревського під керівництвом Ю. І. Кулика можливо вважати 1982–1988 рр. Означений період пов'язаний з концертними виступами на різних сценічних майданчиках України та за її межами (Росії, Грузії, Латвії), а також появою низки концертних програм, в яких віддзеркалено прагнення охопити й презентувати слухачській аудиторії цілісну панораму хорового мистецтва, що охоплює різні стильові пласти, національні традиції та авторські концепції.

*Список використаної літератури:*

І. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичасвої традиції. Київ : ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.

*Олена Батовська*

## **ПЕДАГОГІЧНІ НАСТАНОВИ В. С. ПАЛКІНА**

Масштабна майже піввікова діяльність В. С. Палкіна увійшла в світову історію диригентсько-хорового мистецтва. Народний артист України, лауреат національної премії України імені Тараса Шевченка, дійсний член-кореспондент АМУ, професор, завідувач кафедри хорового диригування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) - В. С. Палкін по праву належить до числа видатних представників української диригентсько-хорової школи. Вчитель, організатор, музикант-просвітитель, хоровий диригент, концертний виконавець, художник-інтерпретатор – такий діапазон творчої діяльності В. С. Палкіна є феноменальним культурним явищем.

Працюючи на педагогічній ниві з 1962 року В'ячеслав Сергійович, як педагог та вихователь хормейстерів, підготував більше ста випускників, кожний з яких за добру пораду і науку вдячний своєму вчителю. Лауреатами Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів стали його учні А. Сиротенко, Н. Тягноренко, А. Парфьонова. Прекрасними виконавцями, педагогами, науковцями стали такі випускники, як Р. Кириченко,

В. Рожок, О. Михайличенко, М. Буряк, О. Батовська, Т. Кротько, Т. Самчук, А. Савельєва, О. Бабошина, Т. Герасимчук та ін.

Моя розповідь – погляд на Майстра-Вчителя, що став для мене наставником, сталоном професійної майстерності, критерієм мого творчого життя та початком його відліку, – адже зустріч з В'ячеславом Сергійовичем я вважаю своїм професійним народженням. В. С. Палкін був, у першу чергу, *вчителем* від високої сутності слова, що виховує та дає знання. Друге, найбільш вагоме та невідривне від першого його призначення, був *хормейстером* (від слова – майстер хорової справи); і третє, знов пов'язане з двома першими, – *діячем*. Нерідко буває так, що творча людина концентрує свою увагу на чому-небудь одному, але у В. С. Палкіна усі три аспекти були переплетені міцними узами.

У своїх методичних порадах та педагогічній роботі він настійливо проводив думку, що, виховання диригентів під фортепіано є допоміжним засобом, а основна підготовка хормейстерів повинна проходити крізь придбання практичних навичок на курсах *хорового класу, хорової практики та хорового аранжування*. Головним у його викладацькій діяльності була *педагогічна настанова, педагогічне кредо* – вміти, а не тільки знати, тобто, практика, – це добре засвоєна теорія. Тому вищезазначану «триаду» учбових курсів він вважав фундаментальною у підготовці хорових диригентів.

У статті «Підготовка керівників хорової самодіяльності» В. С. Палкін підкреслював важливість дисципліни «Хоровий клас». Він вважав, що: «Хоровий клас – творча лабораторія, в якій студенти оволодівають методикою організації хору і керування ним, ознайомлюючись з різними методами вивчення хорових творів, з різним ідейно-художнім змістом і особливостями їх фактурного викладу. Хоровий клас – це виконавська майстерня, де вдосконалюється диригентська техніка студента, перевіряються і закріплюються професійні навички, яких набувають студенти на заняттях з усіх дисциплін спеціального циклу» [1, с. 115].

Суттєвим фактором у вихованні хорового диригента В. С. Палкін вважав його професіональне виховання та всебічний розвиток. Його вимоги до високого професіоналізму містяться у наступному: 1) детальне та безпомилкове вивчення та виконання партитури на фортепіано, спів голосів та акордів; 2) всебічне знання матеріалу, що вивчається, глибоке розуміння стилю, епохи, до якої належить автор твору; 3) знаходження відповідних артикуляційних засобів вираження; 4) і, як підсумок, – диригування.



Важливим методичним прийомом практичного навчання хормейстера В'ячеслав Сергійович вважав наглядний приклад, показ. Він приділяв великого значення, так званим, «пасивній практиці», тобто спогляданню. Як разом з викладачем, так і самостійно, студенти повинні були споглядати різні зразки диригентського виконавства. Жива, активна, регулярна та зацікавлена участь у діяльності хору – така система навчання і була основою педагогічного методу В. С. Палкіна. Постійно бути присутнім на репетиціях свого керівника, уважно слухати, завжди бути готовим у будь-яку мить до самостійної роботи – ось основні завдання учнів Майстра.

На протязі багатьох років творчою лабораторією для всіх студентів Майстра був Камерний хор Харківської обласної філармонії. І кожен з них приймав активну участь у житті хорового колективу, – включення у концертно-виконавську діяльність та репетиційну роботу, – все це допомагало учням В. С. Палкіна на особистому досвіді пізнати всі ті проблеми, які приходить розв'язувати керівнику хору у його практичній роботі, шукати разом з ним шляхи їх вирішення. Знов і знов підтверджується думка: *крайній вчитель – постійно практикуючий хормейстер!* Отже, установка на *органічний синтез* учбових занять студентів у класі з диригування з практичною роботою у хоровому колективі, – було головною педагогічною настановою В. С. Палкіна.

Стисло розглянувши деякі аспекти педагогічної роботи Майстра, по закінченні хочеться сказати, що виховуючи молодих диригентів-хоровиків, він з великою жагою прагнув передати їм свої великі знання та досвід. Які риси переймали учні у В. С. Палкіна? Що допомагало їм досягати творчих успіхів? Які основні педагогічні настанови Майстра? – ось основне коло питань, яке було висвітлено у даній доповіді.

У передачі прогресивних традицій вітчизняного хорового мистецтва своїм послідовникам, В. С. Палкін вбачав основну мету та смисл своєї творчої та педагогічної діяльності. Він невтомно боровся за те, щоб диригентсько-хорова спеціальність була ведучою у виконавському мистецтві нашої країни. Саме цьому він присвятив своє життя – життя людини палкого серця, світлого розуму та великого дарування!

#### *Список використаної літератури:*

1. Палкін В. Підготовка керівників хорової самодіяльності // Методичні розробки з питань викладання спеціальних хорових дисциплін. К., 1967. С.115.

## СЕКЦІЯ 1

# ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

*Ганна Савельсва*

### ПАМ'ЯТІ МАЕСТРО В'ЯЧЕСЛАВА ПАЛКІНА

Реконструкція життя митця в біографічному дослідженні це своєрідне «воскресіння» образу людини, створення портрету і унікальних рис індивідуального характеру, відтворення світосприймання, духовних цінностей та особливостей творчого процесу. Потужний слід в історії кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського залишив по собі випускник кафедри, професор та завідувач кафедри у 1983–2008 роках – В'ячеслав Сергійович Палкін.

6 вересня 2020 року виповнилося 85 років від дня народження Маестро – знаменитого хорового диригента, народного артиста України, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, засновника першого професійного хору у Харкові – Камерного хору Харківської обласної філармонії [1, с. 293–294].

Почесний громадянин Харкова, В. С. Палкін багато зробив для піднесення хорового життя міста не тільки у сфері підготовки професійних хорових диригентів у Харківському державному інституті культури (нині - Харківська державна академія культури), Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, а й у роботі з професійним та численними аматорськими хоровими колективами [1, с. 294]. Хорові колективи під його орудою активно популяризували класичний, український та новітній хоровий репертуар, що у інтерпретаціях диригента приймав сучасне та актуальне звучання. Так, за концертні програми 1998–2002 років В. С. Палкін став лауреатом Національної премії ім. Т. Г. Шевченка (2003).

В'ячеслав Сергійович Палкін був помітною особистістю в Україні. Лідерство було його мистецьким credo і саме ця установка робила його творчі проекти резонансними подіями та звертала увагу громади. Співаки його хорових колективів відчували престиж своєї діяльності, це мотивувало

їх виконавський розвиток та приносило відчуття творчого задоволення – бути завжди в центрі мистецьких подій. Йому вдавалося тонко відчувати запити часу, упереджувати інших, пропонувати нові виконавські тенденції – він дуже любив бути першовідкривачем, тому за його плечами залишилося багато прем'єр.

Серед своїх посад найбільше цінував кафедру хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського, і часто говорив своїм учням, що дуже пишається тим, що судилося завідувати кафедрою – основою харківської хорової школи.

Несвід'ємною частиною будь-якого навчального процесу є дотримання принципу наступності, що є обов'язковою складовою поняття виконавської школи. Збереження і шанування традицій розглядалося професором В. С. Палкіним як найважливіший фактор формування особистості хорового диригента. Вважав, що не знаючи історії, у молодого покоління немає майбутнього та виховував у своїх учнів повагу до вчителів, з особливим теплом згадуючи М. М. Буряка, О. А. Перунова, З. Д. Заграничного, Т. С. Кравцова та інших майстрів. Шанував також відомих музикантів його часу, з якими пересікала доля і говорив, що слід бути уважними та завжди шукати, чому можна навчитися у знаменитих виконавців.

Він був Учителем із великої літери – знаючим, активним, педагогом-вихователем, який надихав своїх учнів, учив їх людяності, толерантності, доброзичливості. Аналізуючи його педагогічну практику, слід відзначити, що В'ячеслав Сергійович намагався не переробляти творчий стиль своїх учнів. Навпаки, він знаходив в учнях переваги і стимулював розвиватися саме в цьому напрямку. На слабкі сторони він вказував дуже делікатно, як правило в манері: «Поспостерігайте за тим студентом (студенткою), мені здається, він багато чого досягне. У нього дійсно є талант»<sup>1</sup>. Так він говорив у відсутність згадуваного суб'єкта, і це дуже мотивувало студентів класу аналізувати, розвиватись, аби почути від учителя схвалення.

Навколо В'ячеслава Сергійовича завжди було коло поваги, він притягував до себе яскравих митців та водночас був доволі скромною людиною, не хизувався досягненнями, про які можна тільки мріяти.

Стільки славних рис його творчої особистості зовсім не означало, що він був зручною для всіх людиною. Навколо нього могли вирувати одночасно як мирні, так і буремні потоки людських емоцій. Його життя, де були постійно і яскраві концерти, і

<sup>1</sup> Цитата В. С. Палкіна без посилання – з висловлювань у класі з диригування.



нагороди, і гастролі, втім не було безхмарним та легким. За висоту свого імені та авторитет він сплачував дорогою ціною душевних сил і фізичного здоров'я.

Нині, його ім'я носить академічний камерний хор Харківської філармонії, що святкує у 2020 році 40-річний ювілей від створення як аматорський та 30-річний як професійний у складі філармонії. Твори з хорового репертуару В. С. Палкіна і досі співають харківські хори. Його образ з теплом згадують багато людей, співаків, колишніх студентів.

І на дванадцять роковини його передчасної смерті, відбитки життя Маестро В'ячеслава Палкіна і досі зберігаються в його досягненнях, творчих відкриттях, мистецьких проєктах та вдячній пам'яті сучасників.

#### *Список використаної літератури:*

1. Савельєва Г. В. Палкін В'ячеслав Сергійович // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т. / Харків: нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Т. 1. : Музичне мистецтво. – Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 293–295.

*Гао Чилін*

### **«ЗИМА» І. ШАМО – І. ФРАНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНОГО ХОРУ ХАРКІВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ ПІД ОРУДОЮ В. ПАЛКІНА**

Виявлення особливостей інтерпретації хорових *opus'ів a cappella* великого українського композитора І. Шамо на основі аналізу виконавського трактування його творів визначними вітчизняними митцями – актуальне завдання хорознавства та музикознавства.

Народний артист України В. Палкін, який був неперевершеним інтерпретатором кращих зразків національної хорової творчості, звертався до доробку І. Шамо ще за часів існування аматорського камерного хору в Харкові у 80-ті роки ХХ ст. В. Палкіна захоплювали пронизливі «пейзажі-алегорії» [1, с. 157] композитора, які уособлювали різні етапи людського буття. Те, що було обрано для виконання камерним хором «Осінь» і «Зиму» з циклу «Чотири хори на вірші І. Франка», не випадково, бо В. Палкіна завжди приваблювали композиції драматичного характеру, подекуди з нотою трагізму. На жаль, записів концертних програм камерного хору Харківської обласної філармонії дуже мало, і в архівах віднайшли тільки запис концерту 14 листопада 1998 року, програма якого містила твори українських композиторів, зокрема хоровий твір «Зима» з циклу «Чотири хори на вірші І. Франка» І. Шамо.

Створений композитором образ завивання завірюхи, снігопаду, який покриває землю і «замерзлу» душу людини, у якій «молодий вогонь меркне, слабне, погасає» у виконавській версії камерного хору отримує досконале прочитання. Вже перші фрази хоровими фарбами малюють картину нескінченної заметілі. Тиха, ледве чутна динаміка і невловимим рухом до вершини мікрофраз природньо готує вступ партії сопрано на тлі остинатних фігурацій альтів і тенорів та відгомону похоронного «дзвону» в партії басів. Solo сопранової партії лунає приречено, ніби розповідь людини, життя якої добігає кінця: «Сипле, сипле, сипле сніг». В. Палкін створює «діалог» між solo партії сопрано й партіями альтів і тенорів, що на нюанс нижче продовжують створення похмурої картини «з неба сірої безодні». Наступна фраза про незліченну кількість сніжинок – тих «метеликів холодних» – звучить у виконанні камерного хору вже нюансом вище, більш приречено. І хоча драматургічне розгортання, на думку І. Шамо, далі повинно розпочинатись з *piano*, В. Палкін фразу «Одностайні, мов жура» розпочинає на *mf*, з підчасм, виокремлюючи низхідні виразні інтонації в теноровій партії «зимні, мов лихая доля», що згодом з'являються відгомонам у партії сопрано і знову у тенорів. Саме на розспіві цього важливого для розуміння виконавської концепції В. Палкіна ключового слова «доля» диригент робить *ritenuto*, стишуючи динаміку до *pp*... Фермата на тактовій рисці у трактуванні диригента недовга, бо *ritenuto* досить значне і, щоб структурувати форму, В. Палкін зразу, відповідно до ремарки композитора, *a tempo, mp* дає ауфтакт до фрази «присипає все життя», завершуючи першу частину твору. Але на відміну від І. Шамо, диригент робить *ritenuto* раніше, на словах «всю красу лугів», підкреслюючи таким чином невимовну тугу, яка підсилена ним завдяки насиченому хоровому звучанню, динамічному «руху» й *fp* на першому складі слова «поля». Композитор передбачав виконання фрази «всю красу лугів» на *p*, з >, «і поля» – *pp*, з >. В. Палкін, стишуючи загальну звучність, робить < до слова «красу», а далі на *pp* знову < до слова «поля». Паузи у виконанні камерного хору дещо подовжені, але, тим не менш, музична думка ніби розвивається крізь паузи, а кожна нова фраза отримує ще більше вагомості й невідворотності.

Середню частину камерний хор розпочинає *mf* і *accelerando*, хоча композитор позначив нюанс *mp*, а прискорення темпу передбачав тільки за один такт до головної кульмінації твору «все покрив, стискає все». Однак інтерпретація В. Палкіна сприяє створенню корінного контрасту між першою і другою частинами хору «Зима», що додає драматизму у розкритті художнього образу. Схвильована подача поетичного слова,

почерговий вступ хорових партій на *crescendo* сприяють кульмінаційному злету, який диригент не тільки проводить *allargando*, відповідно ремарці І. Шамо, але й *marcato*, підкреслюючи кожен склад у словах «покрив, стискає все» у динамічному нагнітанні до *ff*, під час якого композитор передбачав «обрив» звучання сопрано і басів, а упродовж наступних чотирьох часток динамічна шкала у тенорів і альтів мала спадати до *pp*. Але В. Палкін після «обриву» звучання сопрано і басів, створює ефект луни завдяки *subito p* в партіях альтів й тенорів. Це виконавське трактування додало щемливої нотки і природньо підводило до доповнення, що звучить в акордовому викладі, *ritenuto* «до найглибшого коріння». І. Шамо лишає тільки чоловічий склад і альтів, а камерний хор, відповідно до диригентського бачення, виразно інтонус різноспрямований рух у перших альтів і басів, змінюючи композиторську ремарку > на < до другого складу слова «коріння», але цей динамічний рух переривається виконавцями *subito p*. Фермата на паузі ніби налаштовує на образну сферу початку хорового твору...

В. Палкін у третій частині «Сипле, сипле, сипле сніг» повертається до динаміки і фразування, як це було у першій частині твору. Але вже з другого такту інший постичний текст викликає до життя й іншу, трагічну образність: «килим важче налягає... молодий вогонь в душі меркне, слабне, погасає». Виразне, приглушене слово у виконанні камерного хору створює атмосферу приреченості. Цього прагнув і композитор, який у різних ритмічних варіантах на *diminuendo* далі тричі повторює слово «погасає» й уводить у кінці твору фразу – символ нескінченності – «сипле, сипле сніг». В. Палкін трактує закінчення твору відповідно до ремарок І. Шамо: *pp* > , *morendo*. Але як знавець тембральної драматургії, він спочатку віддає перевагу густому альтовому тембру, потім – приглушеному сопрано у низькій теситурі («погасає»), а на словах «сипле, сипле сніг» – насиченим басам, що вступають після такту паузи. У кінцевій фразі, де композитор «віддає» щемливу секундову інтонацію – тенорам, їх тембр додає відчуття болю від втрат. Далі – *morendo* до майже *pppp*.

У підсумку зазначимо, що виконавська версія В. С. Палкіна, втілена у виконанні керованого ним камерного хору Харківської обласної філармонії, повністю розкриває задум І. Н. Шамо, створює незабутній художній образ завдяки підсиленню стану відчаю людини, яка йде у вічність.

#### 1 Список використаної літератури:

І. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ, 1979. 218 с.



## ДИРИГЕНТСЬКА ПЕДАГОГІКА ЗОЇ ВІКТОРІВНИ ЯКОВЛЕВОЇ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ТА ОСВІТНІЙ ФЕНОМЕН ХАРКІВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.

Духовне життя українського суспільства на перетині ХХ-ХХІ століть позначене винятковою змістовною наповненістю усіх його сфер. Вагомим надбанням нашого народу в царині духовності є національна диригентсько-хорова школа. У яскравому сузір'ї діячів української хорової культури вирізняється неординарна постать – Зої Вікторівни Яковлевої (1915-1998) – хорового диригента, педагога, декана виконавського факультету, доцента кафедри хорового диригування Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського.

Метою цієї наукової розвідки є розкриття визначальних засад диригентської педагогіки Зої Вікторівни Яковлевої як визначного явища на теренах Харківської хорової школи другої половини ХХ століття. В статті викладені думки її автора, які охоплюють той незабутній для нього час, коли він навчався в Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. Вивчення мистецтва хорового диригування в класі З. В. Яковлевої залишило незгладимий відбиток у пам'яті і почуття безмежної вдячності до цієї непересічної Особистості.

В дорослий період З. В. Яковлєва навчалася в Запорізькому музичному училищі, де опановувала хорове диригування. Виняткове значення для формування її гуманітарного світогляду і яскравої диригентської майстерності мало навчання в Харківській консерваторії. Доленосне значення у її житті відіграв один із корифеїв національної хорової культури – Костянтин Миколайович Греченко, у класі якого вона досягла мистецтво диригування. Кандидат мистецтвознавства, професор Н. А. Белік-Золотарьова висловлює думку про те, що «Це був натхненний диригент, виконавському стилю якого були притаманні такі якості, як музична гнучкість, проникливість, уміння знайти найвиразніші тембральні фарби для створення необхідного образу» [1, с. 103].

Це була людина високої культури, яка вирізнялася батьківським ставленням до студентів. Це відзначає в одній із своїх наукових праць ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – Тетяна Борисівна Веркіна. На наш погляд, таким самим чудовим музикантом і людиною була Зоя Вікторівна Яковлєва. В цьому ми убачаємо мистецьку і духовну спорідненість музично-

виконавської і педагогічної школи. Виступ З. В. Яковлевої на державному екзаміні у 1948 році з хором, консерваторії вразив сучасників глибиною виконавської інтерпретації та довершеністю диригентського втілення. В розмові з автором цієї статті Зоя Вікторівна відзначала, що на прохання голови комісії та всіх її членів програму було повторено, що стало в ті роки унікальною подією в історії консерваторії.

Грунтовна музична освіта, неординарне природне обдарування та винятковий організаторський хист дозволили З. В. Яковлевій розгорнути плідну науково-педагогічну та виконавську діяльність в музичному училищі, та за сумісництвом консерваторії. З 1956 року основним місцем її роботи стає консерваторія. Надзвичайно плідною з 1957 по 1970 роки була її праця як декана виконавських факультетів.

Музично-виконавська діяльність З. В. Яковлевої сприяла розвою аматорського хорового мистецтва на теренах Слобожанщини. Виконавський стиль хорової капели Харківського університету під її орудою був позначений глибиною розкриття образної сфери і музичної драматургії хорових композицій, інтонаційною чистотою та ансамблевою злагодженістю звучання, розмаїттям тембрових і динамічних барв, тонким відтворенням національного колориту хорової музики.

Висока музична культура і чудові людські якості З. В. Яковлевої розкрилися надзвичайно багатогранно в царині диригентської педагогіки. В її класі відбувалося формування декількох поколінь хорових диригентів, що стало справою всього життя З. В. Яковлевої. Основним вектором диригентської педагогіки викладача було досягнення культури виконавської інтерпретації хорової музики, а також становлення неповторної творчої індивідуальності студента. Н. А. Белік-Золотарьова відзначає такі риси особистості З. В. Яковлевої, як ґрунтовну музичну та гуманітарну освіченість, безмежну чуйність, блискучу пам'ять та високий професіоналізм [1, с. 107].

Доктор педагогічних наук, професор Т. А. Смірнова, яка у свій час вивчала хорове диригування в класі З. В. Яковлевої висловлює думку про те, що викладач помітно вплинула на визначення її пріоритетів у майбутньому не лише в галузі мистецтва і педагогіки, а також наукового вивчення проблем хорової культури.

Виняткова музично-виконавська та педагогічна майстерність З. В. Яковлевої розкривалася надзвичайно багатогранно під час вивчення хорової музики М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, К. Стеценка, С. Людкевича, Л. Ревуцького; перлин зарубіжної хорової класики, таких як ораторія Й. Гайдна «Пори року», «Реквієму» В. А. Моцарта, «Реквієму» Й. Брамса, «Реквієму» Дж. Верді; хорових сцен з опер

М. Глінки, М. Мусоргського, П. Чайковського, фіналу з опери «Алеко» С. Рахманінова та ін. Програма студентів за всі роки викладання записувалася в окремому зошиті. В ньому також було розміщено репродукцію портрету видатної актриси М. Яромлової, яку вона завжди показувала студентам для осмислення того, якою має бути осанка диригента. Вражали не лише диригентський і педагогічний талант З. В. Яковлевої, а й надзвичайно сумлінне ставлення до праці. Самі теплі спогади пов'язані з постатями чудових музикантів Марії Мойсєєвни Гольцман і Тамари Ісаївни Володарської. Це були надзвичайно інтелегентні люди, які могли дати студентам низку цінних порад стосовно виконавської інтерпретації хорової музики. Це віддзеркалювало не лише їхню ґрунтовну музичну освіту а й унікальний досвід співпраці з видатними педагогами, такими як З. В. Яковлева, К. М. Греченко, З. Д. Заграничний, А. А. Мірошникова, Ю. І. Кулик, В. С. Палкін та ін.

Надзвичайно плідна педагогічна діяльність Зої Вікторівни Яковлевої на теренах хорової педагогіки віддзеркалює її багатогранне художнє обдарування, високу музичну освіченість та глибоку обізнаність у сфері гуманітаристики та мистецтва, а також багатолітню подвижницьку працю в консерваторії. Відзначимо вагоме значення цієї пасіонарної Особистості для духовного розвитку хорової культури і музичної освіти Слобожанщини другої половини ХХ століття.

#### *Список використаної літератури:*

1. Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Pro Domo Msa: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І.П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г.А. Абаджян, Г.Я. Ботунова та ін. – Х.: Харків. держ. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. – 336 с.



**ПАМЯТИ МОЕГО УЧИТЕЛЯ - ОЛЬГИ НИКОЛАЕВНЫ КОЛОМИЕЦ**

*Достучаться до каждого сердца Тех,  
кого ты решился учить  
И откроется тайная дверьца  
К душам тех, кого смог полюбить  
(Марк Львовский) [1]*

Начиная работу над этой статьей, я попытался воспроизвести события тех двадцати шести лет назад, когда закончил Харьковский Институт Искусств имени И. П. Котляревского. И, в частности, вспомнить своего педагога по специальности - Коломиец Ольгу Николаевну, которая стала моим учителем и наставником в познании хормейстерской специальности. Ей удалось реализовать себя как высочайшего уровня компетентности педагога и передать наработанные ею знания и навыки своим ученикам.

Она была очень строгим педагогом и требовала от своего класса строжайшей дисциплины. Ольга Николаевна могла своим примером заразить и убедить нас, студентов, что наша будущая профессия хормейстеров требует всесторонней эрудиции. Когда она работала со мной над оперной сценой, то я должен был выучить не только данный хоровой эпизод, но и знать полностью либретто оперы, биографию композитора и все хоровые и ансамблевые места оперы.

Очень важное место в работе со студентами занимало изучение стиля исполняемой музыки. Она считала, что главной задачей было освоить и донести своим исполнением стилистические особенности музыки. Это очень важный момент в работе ее как педагога. Ольга Николаевна добивалась осознания студентами штрихов, динамики, характера и фразировки исполняемого произведения. В ее понимании наиболее высокое и полное проявление артистического профессионализма заключалось в осмыслении стиля произведения.

Трудолюбие Ольги Николаевны было, порой, фантастическое. Энергия, с которой она работала в классе, просто переполняла ее всю, «заражая» и нас, своих учеников. Высокий профессионализм во всем. Она знала и пела все хоровые партии, сольные эпизоды. Обладала великолепным голосом меццо-сопрано.

Не ограничивались занятия только в классе. Если изучалась оперная сцена, то обязательно надо было с ней посетить и оперный театр, чтобы услышать исполнение в оригинале.

К оперной музыки у Ольги Николаевны была особенная любовь. Ведь она долгое время совмещала свою педагогическую деятельность с работой главного хормейстера Харьковского оперного театра. Что касается меня, то она просто очаровала своим широким оперным репертуаром. В работе со студентами использовались оперные сцены не только хоровые, но и важное значение придавалось оркестровому звучанию. В этом педагогу помогали наши концертмейстера - Кивгила Симона Вениаминовна и Остроконь Александра Евфимовна.

Совершенно особым образом раскрывалась Ольга Николаевна в работе с самостоятельными хоровыми коллективами. Я имею в виду хор учителей в Доме учителя. Талант Коломиец О. Н. проявлялся и здесь, казалось бы в самостоятельном хоровом коллективе. Но ее организаторские способности, высокий профессионализм, любовь к хоровому искусству «зажигали» и увлекали хористов, - учителей музыки общесобразовательных школ. Она считала необходимым нести просвещение в массы. Воспитывать в учителях музыки вкус и навыки пения в хоре. Интересно ли было ей работать в самостоятельности? Да, несомненно. С ее приходом, этот коллектив, полностью перешел на пение а cappella.

Ольга Николаевна была очень талантливым педагогом, «горела» своим любимым делом. Отличный слух, чувство ритма, безграничная музыкальная память - это те качества, которыми Господь одарил моего педагога. Она обладала безупречным музыкальным вкусом, внутренней интеллигентностью. Эти качества составляли уникальный образ моего педагога. В. А. Сухомлинский писал, что «учителю надо обладать огромным талантом человеколюбия и безграничной любовью к детям и к своему труду, чтобы на долгие годы сохранить бодрость духа, ясность ума, свежесть впечатлений, восприимчивость чувств, а без этих качеств труд педагога превращается в муку» [2, с. 112].

Люди должны быть благодарными. Это одно из важнейших человеческих качеств. И особая благодарность моему педагогу, почившему в Бозе, - Коломиец Ольге Николаевне. Вечная ей память, вечный покой. Да упокоит ее Господь в месте светле, в месте злачне, в месте покойне отнюдоже отбеже болезнь и печаль.

#### *Список використаної літератури:*

1. Львовский М. Достучаться до каждого сердца. URL: <https://nwulf.livejournal.com/156095.html> (дата звернення: 30.09.2020).
2. Сухомлинский В.А. Как воспитать настоящего человека. Педагогическое наследие / Сост. О.В. Сухомлинская. М.: Педагогика 1990. 288 с.

## ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КОСТЯНТИНА ТУЧІ У КОНТЕКСТІ ХАРКІВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Для розвитку культури в Україні актуальним є дослідження проблем диригентсько-хорового мистецтва в органічному зв'язку з соціально-психологічними механізмами функціонування художнього колективу, висвітленням окремих видатних хормейстерів та їх творчої діяльності, соціокультурної еволюції диригентського мистецтва від його виникнення до сучасних форм. У несприятливих умовах бездержавності хорове мистецтво України упродовж століть, стало одним із важливих чинників утвердження самосвідомості та консолідації. Це пов'язано із ментальністю нації, із культурою та творчо-виконавською традицією українського народу [1].

Серед професій музикантів диригування – не тільки одна з наймолодших, але й найвіртуальніша, що, крім мануальних і теоретичних знань охоплює поняття диригентської волі, харизми та обдарованості. Харківська диригентсько-хорова школа тісно пов'язана з давніми музичними традиціями, у яких відобразилися ментальні та світоглядні ознаки національної духовності з європейськими та російськими музичними впливами, які набувають значущості для українського музичного мистецтва [2].

У 2017 році свій 80-річний ювілей відзначив би видатний педагог, відмінник народної освіти, хоровий диригент Туча К.Д. На честь цієї події 16 березня 2018 року у ПК імені Т.Г.Шевченка м. Мелітополь відбувся святковий концерт, в якому брали участь провідні хорові колективи міста та були виконані незвичні музично-хорові твори.

Творча постать формується настільки успішно, наскільки розмаїтими є джерела її розвитку. Музичні здібності у Костянтина Тучі проявилися дуже рано. На це звернув увагу шкільний учитель співу П. Т. Єрещенко. Під орудою цього талановитого музиканта і педагога вперше виявляється музична обдарованість хлопчика.

Навчальну музичну освіту Костянтин Давидович отримав у Харківській музичній десятирічці (1951-1956 рр., нині Харківська середня спеціальна музична школа-інтернат). У важкий післявоєнний час, в період навчання в школі яскраво розкриваються музичні здібності митця. Позитивно позначилася на формуванні особистості майбутнього диригента його участь у хорі хлопчиків та юнаків школи під керівництвом видатного хорового диригента М.І. Герасимчука. З 1953 року школою керувала досвідчений музикант Л.О.Карпова. Надзвичайно плідною була також її робота як



голошного диригента театру музичної комедії та викладача кафедри хорового диригування Харківській консерваторії імені І.П.Котляревського [5]. Саме під керівництвом цього видатного диригента і педагога формувався як митець Костянтин Давидович Туча. Маючи гарний співацький голос і бажання вчитися, у 1957 році вступив до факультету хорового диригування Харківської консерваторії імені І.П.Котляревського.

Підкреслимо, що у витоків заснування кафедри хорового диригування Харківської консерваторії імені І.П.Котляревського знаходились кращі хорові диригенти, педагоги та організатори: *О.А.Перунов* (1954–1959), *К.М.Греченко* (1951–1972), надалі кафедрою керували *А.А.Мірошникова* (1970–1972), *Ю.І.Кулик* (1972–1983). Ці видатні представники Харківської диригентсько-хорової школи поєднали у своїй педагогічній роботі традиції харківської та петербурзької, київської та московської хормейстерських шкіл, виховали цілу плеяду відомих майстрів хорової справи [3]. К.Д. Туча відзначав, що «заняття з фаху у хорі Харківської консерваторії сформували в нього відчуття мистецької культури й музичного смаку, що було найціннішим для майбутнього музиканта» [4]. Костянтин Туча удосконалював вокальні й диригентські вміння в галузі хорового мистецтва – співав та працював керівником хорових колективів м. Харкова.

Грунтовна музична освіта на диригентсько-хоровому факультеті Харківської консерваторії (клас диригування викладача Л.О.Карпової, хоровий клас під орудою доцента К.М.Греченка, лекційний курс «Хорознавство» - кандидата мистецтвознавства А.А.Мірошникової) дозволила йому після закінчення вищого навчального закладу (1962 рік) розгорнути плідну виконавську та педагогічну діяльність. За розподілом він поїхав до м.Мелітополь, де почав працювати в Мелітопольському училищі культури і одночасно створив при Палаці творчості хор хлопчиків «Дзвіночок» (1962 рік), який під його керівництвом здобув звання лауреату багатьох міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів, виїздив на гастролі до багатьох міст України, Росії, Польщі [4].

Узагальнюючи вищезазначене, підкреслимо, що традиції харківської хорової школи сприяли визначенню майбутнього К.Д.Тучі – видатного диригента, який своє життя пов'язав з диригентсько-хоровою діяльністю. Сьогодні існує потреба в цілісному дослідженні цієї своєрідної постаті в українському музичному світі.

#### *Список використаної літератури:*

1. Історія міста Харкова ХХ століття. /Ярмиш О.Н., Посохов С.І., Епштейн А.І. та ін/ Харків: Фоліо; Золоті сторінки, 2004. 686 с.

2. Кононова Е.В. Из истории Харьковского института искусств // Харьковский институт искусств. Харьков, 1992. С.18-41.
3. Мартинюк А. Визначні діячі Харківської диригентсько-хорової школи в контексті розвитку української музичної культури // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Музичний ландшафт України: регіони, школи, індивідуальності». Суми, 2000. С.105-112.
4. Хто є хто на Мелітопольщині. Туча Костянтин Давидович. Інформаційно-біографічна збірка. Харків, Вид.: «Факт», 2004. С. 489- 490.
5. Щелкановцева Е. Валентин Фейгин и его время: монографический очерк. Харьков. Издательский Дом «Райдер», 2003. 240 с.

*Христина Флейчук*

## ДИРИГЕНТСЬКА РЕТУШ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ. (ІЗ ТВОРЧОГО ДОСВІДУ ЮРІЯ ЛУЦІВА)

Осмилення виконавського досвіду багатьох маститих диригентів, зокрема, у частині етики відносин останніх із партитурою як гарантом авторських прав композитора, вкотре наводить на неоднозначні висновки про «ліцензовану» і доречну міру внесення інтерпретатором більших чи менших змін у текст музичного твору. Очевидним є факт, що визначальними константами в означеній проблемі постають, з однієї сторони, вага особистості і талант композитора, а з іншої – професіоналізм, творча інтуїція і харизма диригента.

Активна багатолітня виконавська практика лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, Народного артиста України диригента Юрія Луціва, яка своїми географічними і ментальними горизонтами виходить далеко за межі України, становить з позиції заявленої теми надзвичайно об'ємний і цікавий аналітичний матеріал.

Маючи щасливу нагоду навчатися у класі професора Юрія Луціва, неодноразово брати участь у спільних творчих проєктах із Заслуженою академічною капелою України «Трембіта», а згодом, із Хором студентів ЛНМА ім. М. В. Лисенка, бувати на багатьох репетиціях і концертах маестро, – доводилося не раз спостерігати його надзвичайно уважне, часом, до деталей прискіпливе відношення до найдрібніших і, на перший погляд, маловажних авторських позначень; його вимогливість і безкомпромісність у їх дотриманні солістами, хористами і оркестрантами. Такі риси виконавського стилю диригента, завдяки яким часто відкривалися нові свіжі грані у звучанні, здавалося б, добре знайомих творів, неодноразово акцентовано у багатьох рецензіях на його виступи, наукових та науково-популярних публікаціях.

Абсолютно протилежною особливістю творчого методу Юрія Луціва є його надзвичайно сміливе ретушування переважної більшості партитур, з якими він мав справу як виконавець: від особистої корекції дихання, фразування, штрихів у кожній сольній, хоровій і оркестровій партії, через часту зміну динаміки і агогіки, підтекстовки і ритміки окремих сольних і хорових партій, «підсилення» чи «облегшення» інструментовки – до вилучення цілих картин у спектаклях і наполегливих прохань до композиторів-сучасників дописувати ті чи інші фрагменти, номери в операх.

Звичайно, суттєвіші ретуші, здійснювані Юрієм Олексійовичем стосувалися творів сучасників, нова постановка чи прем'єрне виконання яких відбувалося під його батуту. Луцівські ретуші чи, радше, редакції опер заслужують окремої уваги, адже його талант не просто оперно-симфонічного диригента, а пропикливого драматурга швидко очолюваний ним у 1963-1973 Львівський державний театр опери та балету ім. І. Я. Франка<sup>2</sup> на позицію одного з кращих і, без сумніву, найпрогресивніших не лише в Україні, але й у колишньому СРСР. А нова, так звана «львівська» редакція опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, розпочата диригентом К. Симеоновим і зі згоди Б. Лятошинського завершена Ю. Луцивим, після 40 років вимушеного забуття повернула масштабний талановитий спектакль на сцену, принісши самому диригенту і Б. Лятошинському (посмертно) найвищу державну нагороду у галузі мистецтв – Шевченківську премію (1971 р.).

Цікаві приклади диригентських ретушів знаходимо у виконуваних Ю. Луцивим творах кантатно-ораторійного жанру. Маєстро пригадує, що ставлячи наприкінці 1950-х рр. «Кавказ» С. Людкевича із очолюваним ним Запорізьким симфонічним оркестром, щодом, із львівськими колективами, користувався існуючою тоді редакцією твору, відно якої вступний пасаж було інструментовано для перших і других скрипок, альтів і кількох дерев'яних духових. Зі згоди композитора, диригент додавав до цього складу усіх струнників і дерево. Віолончельне соло із другої частини він доручав усій групі віолончелей, вважаючи у даному контексті звучання одного інструменту занадто «супротивним».

Прикладом сміливих ритмічних ретушів диригента, які у кантаті «Б'ють пороги» М. Лисенка дозволили узгодити логіку співпадіння граматичних і метричних акцентів, стало спільне її виконання Хором студентів ЛНМА ім. М. В. Лисенка і Чоловічою групою хору академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» та Академічним

<sup>2</sup> Сьогодні театр носить ім'я Соломії Крушельницької.



симфонічним оркестром Хмельницької обласної філармонії під батuitoю Юрія Луціва (2013 рік), яке викликало надзвичайний позитивний резонанс у самих виконавців і слухачів. Обґрунтовуючи таке втручання у партитуру, Юрій Олексійович сказав: «Я певний, що якби Лисенко жив, він погодився би на це. В обробці народної пісні я би того не робив, а у великій формі-кантаті, думаю, це необхідно»<sup>3</sup>.

Юрій Олексійович переконано стверджує, що роблячи будь-яку, навіть найменшу зміну, особливо, коли йдеться про таких композиторів як Б. Лятошинський, С. Людкевич чи М. Колесса (чиї твори він дуже часто виконував), як і про багатьох інших, завжди намагався підходити до ретушів дуже обережно, багато разів зважав, чи варто втручатися у композиторську думку, ставлячи собі запитання: «А може, все-таки він має рацію?». Часто «рацію мав» диригент, який на основі найдетальнішого аналізу партитури формував своє виконавське бачення, керуючись логікою слухачького сприйняття форми твору і осягнення його змісту, тобто, контексту і підтексту графічного запису.

Знаний львівський композитор Віктор Камінський стверджує: «Проникливе ставлення до музики як до духовного одкровення, вміння прочитати, розкрити в новому творі істинний глибинний зміст можуть відзначити всі композитори, які доручали Маєстро першопрочитання своїх опусів, – в тому числі і автор цих слів» [1, с. 3]. Справді, лише глибокий підхід до осягнення «духу» музичного твору легалізує часом навіть дуже суттєві відступи від його «букви», зафіксованої у партитурі.

#### *Список використаної літератури:*

1. Маєстро Юрій Луців. Збірка статей. Львів : В-во «Сполом», 2001. 64 с., 8 іл.

<sup>3</sup> Тут і надалі роздуми Ю. Луціва наведено автором із приватних бесід з професором, його висловлювань під час репетицій, обговорень студентських виступів і ін.

## СЕКЦІЯ 2

# ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

*Тетяна Смирнова*

## СПЕЦИФІКА ВПРОВАДЖЕННЯ

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ У СИСТЕМУ ВИЩОЇ

## ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ

Для мистецької освіти надзвичайно важливими є положення культурологічного підходу, обгрунтовані у працях М. Бахтіна, В. Біблера, І. Зязюна, О. Олексюк, О. Рудницької, О. Щолокової, О. Шевнюк. Культурологічний підхід розглядається як конкретно-наукова методологія пізнання і перетворення освітньої реальності, обумовлена об'єктивним зв'язком педагогічної спільноти і культури. Єдність диригентсько-хорової освіти і хорової культури становить сутнісний зв'язок, тісний динамічний тандем, покликаний забезпечити повноцінне функціонування українського суспільства.

Згідно провідних положень теорії Л. Виготського, концепції діалогу культур, система вищої диригентсько-хорової освіти має активно використовувати культурно-історичні традиції і сучасні досягнення загальнолюдської і хорової культури. Специфіка впровадження культурологічного підходу полягає, передусім, у творчому засвоєнні студентами культурних цінностей, вихованні здатності вносити принципово нове, прагнення створювати нові елементи хорової культури. Таке нестандартне освоєння хорової культури як системи духовних і мистецьких цінностей забезпечуватиме перспективний розвиток майбутніх професіоналів, інтенсифікувати їхнє становлення як неповторних творчих особистостей. Доцільним вважається рух від стабільних традицій, національних і регіональних стереотипів, закріплених у сталих схемах та методиках, до освоєння культури взаємоповаги, «гідності» і національної корисності. У цьому аспекті впровадження культурологічного підходу передбачає діалогічну взаємодію національних і загальнолюдських хорових культур, традицій, педагогічних і мистецьких ідей, теорій, технологій. Завдяки цьому в українському суспільстві має стверджуватися конвергентна культура, провідною цінністю якої стає музикант, диригент як Особистість та Індивідуальність.

Культурологічний підхід як методологія диригентсько-хорової освіти конкретизується через принцип культуровідповідності, що передбачає рівноправний

діалог «культура» - «особистість» у навчальному процесі закладу вищої освіти мистецького спрямування, самовизначення в ньому окремої особистості згідно її індивідуальних культурних потреб. Принцип культуровідповідності, з одного боку, націлює на формування духовної культури майбутніх хормейстерів як важливої складової структури загальної культури суспільства. З іншого – вимагає врахування культурного середовища закладу вищої освіти мистецького спрямування, яке впливає на духовний потенціал студентів-диригентів. Оскільки посіями культури, її “продуктами” є система символів, корисним стає формування у студентів уміння розуміти художні символи, образи і абстракції, здатність переміщувати ідеї з однієї сфери культури в іншу [1]. Для диригентсько-хорової освіти важливим є аналіз і узагальнення способів художнього мислення митців різних епох, виховання здатності до емоційно-естетичного переживання, усвідомлення смислу спілкування з хоровим мистецтвом, творення й оцінювання різних інтерпретацій хорових творів і образів.

Культурологічний підхід спрямовує вищу диригентсько-хорову освіту до вирішення складного завдання, на яке вказував ще Г. Сковорода: вчити студентів «сягати вглиб образу-символу, усвідомлювати його внутрішню, приховану сутність» [2, с. 201]. У цьому аспекті доцільною для виховання майбутнього митця і диригента-педагога стає «філософія серця» Г. Сковороди й П. Юркевича, які розглядали категорію серця як зосередження багатоманітних душевних почуттів, осередок людської духовності, що дозволяє людині мислити, діяти у пошуках естетичних і культурних цінностей.

Головним постулатом культурологічного підходу також є визнання цінності національної культури, значущості її кожного представника. Адже, цінності світової та вітчизняної хорової культури не можуть бути механічно привнесеними ззовні – вони творяться особистістю кожного студента власними зусиллями. Створюючи ключові цінності, життєві смисли та сенси, молода людина передає від покоління до покоління цю своєрідну «культурну хорову естафету». Лише через знаходження особистісного сенсу, стратегії і тактики власної соціокультурної діяльності можливий процес соціалізації майбутнього диригента у суспільстві.

Вивчення сучасної наукової літератури свідчить, що ефективність впровадження культурологічного підходу забезпечується: а) формуванням у майбутніх диригентів позитивної мотивації до досягнення хорової культури як системи цінностей; б) оволодіння студентами відомостей про зміст і сутність хорової культури, діалогу культур,



культурну взаємодію; в) набуття досвіду культурного співробітництва у диригентсько-хоровій діяльності (інсценізації, перфоманси, майстер-класи, моделювання, організація, участь у хорових концертах, фестивалях, культурно-пізнавальних та рольових іграх). Отже, специфіка впровадження культурологічного підходу у диригентсько-хорову освіту потребує створення у вищій мистецькій спрямування своєрідної виховної аксіосистеми, спрямованої на досягнення студентами досвіду культурного діалогу і взаємодії, емоційного переживання й творення цінностей хорової культури.

#### *Список використаної літератури:*

1. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. К., 2002. С.39-47. Культуровідповідність освіти.
2. Сковорода Г. С. Сочинения: В 2-х т. М.: Мысль, 1973. Т. 1. Песни. Стихи. Басни. Трактаты. Диалоги. 511 с.
3. Смирнова Т. А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект. монографія: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. Горлівка: П.П. Видавництво Ліхтар», 2008. 445 с.

*Сергій Прокопов*

### **АВТОРСЬКІ ПОЗНАЧКИ В ХОРАХ А CARPELLA С. ТАНЄЄВА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ЗАВДАНЬ ДИРИГЕНТА**

Серед усіх композиторів XIX-початку XX століття С. Танєєв зробив найбільший внесок у розвиток жанру світських хорів а cappella. Справедливо вважається, що композитор підняв цю творчість на рівень таких жанрів як опера, симфонія, що підіграли значну роль в музичній (зокрема, російській) культурі того часу. Тематика й проблематика його хорів без супроводу значно відрізняється від композиторів-попередників. Для творів Танєєва характерні концептуальність, глибина змісту, втілення таких довічних тем, як «людина та час», «життя та смерть». В них розкриваються ідеї «гармонії світу», «руху від темряви до світла», «самопожертвування». Втілення таких важливих, значимих тем потребувало нових для жанру світських хорів без супроводу засобів музичної виразності, іншого погляду на хор взагалі.

Більшість творів Танєєва монументальні, складні за формою. Наприклад, один з наймасштабніших (152 такти) хорів «На кораблі» з циклу «12 мішаних хорів на вірші Я. Подопського» (ор. 27), написаний у контрастно-складеній формі з рисами складної тричастинної; «Развалину башни, жилище орла...» — у мішаній формі (сонатна та три - п'ятичастинна); «Прометей» - тритемна fuga для п'ятиголосного хору. Це справжні

хорові поеми з характерним для них узагальненим видом висловлювання, найкращий засіб втілення якого є метод симфонічного мислення.

У роботі над будь-яким твором диригенту важливо досягти максимального наближення до творчого задуму композитора. Для пошуків плану його реалізації надзвичайно цінними є авторські позначки, ремарки в хорових партитурах. На жаль, як у виконавський, так і педагогічній практиці хормейстери іноді недооцінюють терміни, які використовує Танєєв для позначення темпів, агогічних змін у своїх а капельних хорах. Добре відомо, що композитор надзвичайно вимогливо ставився до цього. У таких творах, як «Восход солнца», «На могиле», «Развалину башни, жилище орла...», «Молитва», «Прометей», «Увидал из-за тучи утёс», навіть хоровій мініатюрі «Сосна», неможливо досягти цілісності форми, зрозуміти наміри автора, його композиторське мислення, якщо не дотримуватись позначок, що стосуються темпів, штрихів, динаміки, характеру музики. Наприклад, в партитурі хору «Молитва» їх близько 30!

Наша мета — ще раз звернути увагу хормейстерів, педагогів, студентів диригентсько-хорової спеціалізації до цього питання, зокрема, до темпів у творах Танєєва, як поняття не тільки кількісного, а й якісного. Нагадаємо відомий вислів: ніщо так не змінює характер музики, як невірно вибраний темп. Безумовно, у диригента в цьому плані є певна свобода, самостійність, але в межах, які не приводять до виконавського свавілля.

У драматургії хору «На могиле» велику роль відіграє саме темп. Для диригента важливо звернути увагу не лише на початковий темп *Adagio* (чверть = 80), який часто змінюється у бік уповільнення, а й на переконливе виконання агогічних змін у середині розділів. Наприклад, *rallentando*, *poco meno misso*, *ritenuto*, а *tempo* у четвертому та п'ятому розділах, завдяки чому у 53-55 тт. диригенту бажано переходити з дводольної схеми на чотиридольну. А, починаючи з 56-го т., знов диригувати на «два».

Виконання хору «Вечер» доводиться часто чути як у прискореному (по відношенню до вказаного композитором темпу — чверть з крапкою = 72), так й у сповільненому. У першому випадку це заважає створювати красу вечірнього пейзажу, а у другому — позбавляє звучання витонченості, втрачається відчуття форми.

У хорі «Развалину башни, жилище орла...» логіка танєєвських темпових співвідношень, здається, ідеальна. Однак, доводиться спостерігати й доволі суперечливі інтерпретаційні рішення навіть досвідчених диригентів при виконанні даного твору. Побічна партія, як правило, звучить значно швидше. Хоча не тільки образний зміст

(спогоди, а не реальна картина лицарських турнірів), а й технічні, ансамблеві труднощі виступають на необхідність дотримуватись авторської позначки (чверть з крапкою = 112). Головна партія з'являється у репризі на вершині динамічної хвилі на слова «шумят і мелькают трофеи войны» (цифра 24), виконується у темпі Allegro (чверть = 112) і має додати ще більшої напруги у звучання, яке переривається на зменшеному інтесекстакорді. Широке *ritenuto*, *rallentando*, що іноді використовується диригентами на вказаній ділянці музичної форми, на нашу думку, недоцільні. Зміст тексту («мелькают трофеи войны»), скорочений ритмічний малюнок головної партії (замість чвертей з'являються тільки восьмі тривалості), нарешті, відсутність авторських агогічних змін свідчать про те, що у даному епізоді для завершення фрази краще використовувати лише невелике *ritenuto*, або не використовувати його взагалі. Типовий недолік, особливо характерний для студентів-хормейстерів, спостерігасмо при виконанні останнього розділу репризи (25 цифра, Темпо 1). Невміння зберегти безперервну пульсацію, або недооцінка її значення, особливо на паузах останніх тактів твору «Развалину башни жилище орла...», призводять до порушення єдиної темпової лінії.

Ще одне спостереження. В окремих творах С. Танєєва, написаних навіть у помірних темпах (за показниками метроному чверть = 80), композитор вказує термін *Adagio*, що скоріше за все, вказує не на швидкість виконання, а на характер музики [2, с. 31]. Так, в партитурі хору «Сосна» на вірші М. Лермонтова, в якому розкривається тема самотності, драми людської долі, темп позначений терміном *Adagio*, але швидкість за метрономом — чверть = 63. Якоюсь мірою це пов'язано із фактурою твору. Оскільки хор «Сосна» від початку до кінця написаний у фактурі, яку можна визначити як «співуча гармонія» та в остинатному ритмі (ритмоформула чверть - дві восьмих), при виконанні його у більш повільному темпі можна втратити відчуття ясності форми.

Підсумовуючи вищевикладене, відзначимо, що у виконавській інтерпретації хорових творів Танєєва, які завжди були і залишаються прикрасою концертних програм професійних, кращих учбових колективів, включаються у навчальні програми всіх курсів диригентсько-хорових спеціалізацій вищих музичних закладів, треба приділяти більше уваги темпам. Безумовно, композиторські позначки не завжди можуть бути виконані абсолютно точно. Важливим чинником для диригента, що впливає на визначення темпу, є аналітичне опанування твору, розуміння виконавцем його змісту, ключової ідеї. Після того, як знайдено найбільш органічну швидкість, темп може



змінюватись, але робиться це обережно, у рамках даної зони [1, с. 26.]. Танєєв добре знав хор, специфіку звучання хору а cappella, бо його композиторський стиль формувався під впливом відомих колективів і диригентів того часу. Тому покладатися лише на одну інтуїцію або керуватися принципом «я так відчуваю» при визначенні темпів у творах Танєєва не можна. Метрономічні показники в цьому плані — надійний орієнтир для диригента, важлива складова його інтерпретаційних завдань.

#### *Список використаної літератури:*

1. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М. : Музыка, 1987. 96 с.
2. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. М. : Музыка, 1986. 296 с.
3. Ольхов К.А. Хоры без сопровождения С. Танеева/ Хоровое искусство. Ред.коллегия А. В. Михайлов, К. А. Ольхов. Л. : Музыка, 1977. Вып.2. С. 29-52.
4. У Гер-Ир. Некоторые вопросы стиля музыки С. Танеева : автореферат дис... канд.искусствоведения. Л., 1979. 19 с.

*Наталія Бєлік-Золотарьова*

### **КРИТЕРІЇ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ОПЕРНО-ХОРОВА СЦЕНА**

Серед категорій сучасного хорознавства є складена категорія *оперно-хорова творчість*, зміст якої корегується змістом понять *оперно-хорова драматургія*, *оперно-хоровий симфонізм*, *оперно-хорова сюїта* й *оперно-хорове виконавство*. Розробляючи цю категорію, важливо аналізувати оперний твір як вербально-музичний текст, враховуючи специфіку оперно-хорового виконавства, а до понятійного апарату слід додати поняття *оперно-хорова сцена*.

Важливо виявити різницю між окремим хором в опері та оперно-хоровою сценою. Наприклад, в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» перший хор музично-сценічного цілого — «Ой, збирайтесь працювати». Це окремий хор між оркестровим вступом і оркестровою зв'язкою, яка передує арії Оксани. На відміну від хору «Ой, збирайтесь працювати», сцена з хором «Нас сьогодні сповістили» являє собою зразок першої у вітчизняній творчості оперно-хорової сцени, під час якої хор поділяється на дві групи, між якими відбуваються діалоги, артисти хору приймають участь в обговоренні долі козака, якого схопили турки. Отже, різниця між окремим хором в опері й оперно-хоровою сценою полягає, перш за все, у масштабах побудов, по-друге — в їх значущості у розвитку драматургії музично-театрального цілого.

Умовою створення визначення поняття оперно-хорова сцена має бути вироблення його критеріїв. Виходячи з матеріалу дослідження, яким є опера, критеріями визначення поняття оперно-хорова сцена слід вважати наступні положення: театральність,

контекстність, завершеність у структурі цілого, стабільний і варіативний склад виконавців, функціональне навантаження.

*Театральність як критерій визначення поняття оперно-хорова сцена* базується на тому, що опера є музично-театральним твором, тобто театральність цього поняття безперечна.

*Контекстність* проявляється в тому, що у виконавському процесі музично-сценічного твору сцена є частиною драматургічного розвитку оперного цілого. З точки зору запису композиторського тексту в оперному клавірі, то автор може мислити як номерами, так і сценами. Визначає поняття оперно-хорова сцена участь хору.

Оперно-хорова сцена як поняття категорії оперно-хорова творчість отримує типологію у залежності від жанрової приналежності театального твору, її ролі в оперному цілому, місця розташування та складу виконавців тощо.

Визначення жанру оперно-хорової сцени вкрай важливе для знаходження виконавської інтерпретації. З одного боку, залежність оперно-хорової сцени від жанру опери очевидна, з іншого – жанр оперно-хорової сцени може й не співпадати з жанровим визначенням оперного твору. Так, опера «Князь Игорь» О. Бородіна за жанром епіко-лірична, й, наприклад, інтродукція – оперно-хорова сцена з солістами, хором, мімансом – співпадає з жанровим визначенням оперного цілого, а ось сцена з гудонниками Скулою, Єрошкою та хором з I дії – ні, бо за жанром це жартівлива. Тобто, жанрова приналежність оперно-хорової сцени визначається також її роллю у розвитку однієї або декількох сюжетних ліній у драматургії оперного цілого.

*Функціональне навантаження оперно-хорових сцен залежить як від жанру музично-сценічного твору, так і від драматургічного розвитку сюжетних ліній опери:*

- функція експозиції діючих осіб (сцена біля братського монастиря з «Тараса Бульби» М. Лисенка);
- дійова функція (сцена «Під Кромами» з «Бориса Годунова» М. Мусоргського);
- функція жанрово-побутового або контрастного тла (4 картина опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди);
- ілюстративна («Гроза» з «Пикової дами» П. Чайковського);

Функціональне навантаження хорового чинника під час оперно-хорової сцени може змінюватися (сцена виборів Кошового з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка).

***Оперно-хорова сцена за місцем розташування хорового чинника:***

- на сцені («Половецкие пляски» з «Князя Игоря» О. Бородіна);
- на сцені періодично: артисти хору – гості на балі йдуть зі сцени під час діалогу Альфреда й Віолетти, а потім повертаються («Нас Вы звали?») для участі у завершенні сцени, яка є фіналом III дії («Травіата» Дж. Верді);
- частково за кулісами («Болят мои скоры ноженьки» – перші куплети, що виконуються *a cappella* – за лаштунками, потім – вже з оркестром, на сцені продовження цього хору, а далі – епізод-зв'язка і наступний хор сцени «Уж как по мосту-мосточку»);
- за лаштунками («Казарма» з «Пикової дами» П. Чайковського).

***Оперно-хорова сцена за складом виконавців:***

1. стабільна складова – задіяний тільки хор і оркестр (перша сцена з «Утопленої» М. Лисенка);
2. варіативність складу виконавців:
  - солісти, хор, оркестр (сцена з 3 картини III дії з опери «Вій» В. Губаренка);
  - солісти, хор, оркестр, міманс (Інтродукція з «Князя Игоря» О. Бородіна);
  - солісти, хор, оркестр, балет («Польський акт» з «Івана Сусаніна» М. Глінки);
  - солісти, хор, оркестр, міманс, балет (Великий фінал з «Аїди» Дж. Верді).

Отже, ***оперно-хорова сцена*** – достатньо значна за обсягом частина музично-сценічного твору номерної або наскрізної структури, художній зміст якої розкривається засобами хорового співу у поєднанні з драматичною дією.

***Олексій Фартушка***

## **ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ**

### **ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ХОРОЗНАВСТВА**

В одній з ранніх статей К. Южак пов'язує розквіт поліфонії у XX столітті з «відображенням у музичній сфері різноманітних соціальних та естетичних процесів та тенденцій, а також з розвитком музичного мислення» [4, с. 6]. Цей тип мислення є одним із провідних у багатьох митців XX століття, які при створенні художніх концепцій прямо чи опосередковано користуються поліфонією як особливою логікою їх побудови.



*Хорове письмо* за своєю генетичною природою є письмом поліфонічним (у розумінні поліфонії як музичної універсальї), тому розглядається далі як аналітичний інструмент, спосіб пізнання *хорової поліфонії*.

В новітніх дослідженнях категорії «*хорове письмо*» існує кілька дефініцій, зміст яких варіюється у залежності від предмету дослідження. Розглядається, у деяких випадках, з точки зору генези або набуває більш виконавсько-практичного трактування. Так, О. Заверуха пропонує розуміти *хорове письмо* як продукт композиторського мислення, засіб фіксації та організації твору через систему знаків: «*хорове письмо* – це *періодична комунікативно-знакова система, що відбиває механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача*» [0, с. 7]. І далі: «*сучасне хорове письмо*» у широкому сенсі «...як *фіксовану багаторівневу знакову систему, що скеровує логіку композиторського мислення на втілення світоглядних настанов, як змістовною умовою музичної комунікації (від автора, через виконавця до слухача), та у науково-комунікативному значенні: сучасне хорове письмо – це виклад тематичного матеріалу через сукупність складових хорового мислення митця з метою втілення його суспільного світогляду*» [0, с. 8]. Оскільки авторка відшукувала універсальні механізми музичної творчості у єдності світоглядних настанов та технік письма, то її дефініції ми сприймаємо надто широкими і не враховуючими хорову специфіку. Однак, нагальною потребою сучасного хорознавства є не лише встановлення зв'язку хорового письма та світогляду композитора, скільки поглиблення та уточнення саме хорової специфіки. Серед позитивних моментів концепції О. Заверухи вкажемо на чітку структуру складових хорового мислення: слово-Логос (вербальний чинник); жанрово-комунікативні засади; драматургія і композиція; виконавська поетика. Результатом дії цих чинників є хоровий стиль митця, у вираженні через механізми хорового письма.

Звернемося до праць інших авторів. Так, О. Рижинський розуміє під поняттям «*хорове письмо*» суму індивідуальних особливостей, що відрізняють твори для хору від інших жанрових різновидів музичного мистецтва та виділяє специфічні особливості хорового письма: 1) присутність проінтонованого поетичного слова; 2) залежність засобів музичної виразності від «вокальної природи хорового мистецтва», тобто від діапазонів голосів, їх тембрових особливостей, технічних можливостей; 3) наявність вокального багатоголосся, як чинник виникнення різноманітності фактурних вирішень, та чинник виникнення характерних виключно для хору проблем зі строєм та тембровим читтям [3].

Спираючись на концепцію О. Рижинського, музикознавець-практик О. Приходько дає схоже за змістом визначення, де *хорове письмо* розуміється як *сума індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають з характеру хорового виконавства*, а також визначає стабільні властивості хорового письма: врахування вокальної природи хорового мистецтва; вирішальне значення ансамблю; зв'язок музики і слова [2, с. 23]. На нашу думку, вищезазначені тези щодо розуміння хорового письма виключають повноту комунікативного процесу, хоча при цьому конкретизують зміст хорової специфіки.

*Хорова поліфонія* – поняття ієрархічне та відбиває усю повноту музичної творчості як комунікації: «композитор – виконавець (твір-текст) – слухач».

У зв'язку з наявністю диригента як суб'єкта хорової творчості, другий компонент тріади «виконавець» слід тлумачити у єдності з виконавським складом: «диригент – хор». Іншими словами, у комунікативному процесі завжди з'являється посередник – диригент-інтерпретатор та хор – специфічний «живий інструмент», що складається з виконавців-хористів.

Отже, саме хор як виконавська одиниця актуалізує розуміння специфіки мислення у хоровій творчості, що стає змістом категорії «виконавська поетика».

Надамо дефініції хорової поліфонії в системі суб'єктів хорової творчості. Так, поліфонічне мислення *композитора-творця* скеровує логіку побудови твору, яка може відбиватись на всіх рівнях організації цілого: від канонічних технік письма, жанрів та форм до контрапункту драматургічних пластів, виокремлення хорової складової в семантичну одиницю загальної концепції твору. Отже, пропонується дефініція №1. В онтологічному сенсі **хорова поліфонія є явищем композиторського мислення; це ідеальний звукообраз Всесвіту, спрямований на спілкування засобами хорового виконавства: від композитора через виконавця (диригент-хор) до всього людства.**

Дефініція №2. Як наслідок композиторської творчості, з'являється *хорова поліфонія музичного твору* – це результат дії контрапункту як іманентної логіки композитора в певних жанрових умовах. Хор як виконавська одиниця слугує у якості автономного компоненту цілісної драматургії в системі композиторського стилю.

Виконавський дискурс «хорової поліфонії» (дефініція №3) – це співвідношення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання в багатомірності «живого тексту» (через ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку).

### *Список використаної літератури:*

1. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть): автореф. дис... кандидата мистецтвознавства 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 2014. 300 с.
2. Приходько О. В. Хорова музика а cappella другої половини XX – початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03. Київ, 2017. 255 с.
3. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шенберга: дис... канд. искусствоведения 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2008. 269 с.
4. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. Сборник статей. М. : Музыка., 1975. С. 6-63.

*Олена Заверуха*

## **ПРОЦЕС ЕСТЕТИЧНОГО ПІЗНАННЯ ХОРОВОГО ТВОРУ:**

### **ОБ'ЄКТИВНІ ТА СУБ'ЄКТИВНІ ХУДОЖНІ ЦІННОСТІ**

Процес естетичного пізнання хорового твору формує його художньо-ціннісні уявлення. У хоровій партитурі можна виділити дві групи художніх цінностей твору. Перша – це об'єктивні цінності, які включають нотний запис хорового твору (хорове письмо). Друга група – суб'єктивні цінності (виходять із першої), які з'являються лише в конкретизації виконання.

Об'єктивні художні цінності хорового твору містять: мелодію, гармонію, ритм, форму та її мікро- та макроструктури, композиторські техніки, типи фактури, способи пов'язування музичного та літературного текстів, динаміку та агогіку, артикуляційні позначення, жанр та стиль твору, типи голосів і їх регістрову спорідненість.

До суб'єктивних художніх цінностей, що залежать від способу прочитання їх виконавцями, належать: засоби виконавської виразності (якість звучання, звуковисотне інтонування, вибір темпу та агогічних відхилень, динаміка, тембр звуку, артикуляція, фразування), драматургія, характер хорового твору, синтез слова та музики, структурування музично-хорового матеріалу.

Художня реалізація суб'єктивних чинників виконавцями є результатом їх мислення, дій та почуттів. Дригенту слід враховувати, що виконавський процес обумовлений конкретними діями учасників хорового колективу і залежить від їх особистісної актуалізації художніх цінностей, тонкощів сприйняття, уяви, фантазії, смаку, емоційності, знань і виконавських навичок. Чим переконливіше диригент передає хористам власну концепцію виконання, тим більша ймовірність досягнення індивідуальних результатів художньої діяльності виконавців – співаків хору.



Процес естетичного пізнання хорового твору відбувається на різних етапах його вивчення. Іноді це стається при першому контакті з партитурою, а іноді – після певного часу вивчення хорового твору.

Відтворення хорового твору виконавцями містить особистісті художні цінності хориста. Спосіб оцінки якості хорових творів виконавцями виникає як результат безпосередній участі в процесі співу, таким чином впливаючи на їх сприйняття хорових творів. У результаті виконання художня концепція хорового твору, запропонована диригентом, виникає у власній уяві співака, а звідси відчуття естетичних цінностей твору.

*Олена Коломосць*

### МЕТОДИ ІНТОНУВАННЯ НАЙБІЛЬШ УЖИВАНИХ МЕЛОДИЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ У ЗНАМЕННОМУ ТА СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ

Сучасний стан вокально-хорового виховання дітей у шкільних та позашкільних закладах потребує достатньої кількості спеціалістів з хорового фаху. Вчителі музичного мистецтва, керівники хорів та студенти окрім вмінь та навичок практичної хорової роботи мають володіти й певними знаннями з історії української хорової культури. Ознайомлення з минулими формами практичної хорової роботи нададуть їм переконаності у необхідності відродження хорової справи.

Метою даної публікації є збагачення та удосконалення методів практичної роботи з курсовим хором через ознайомлення з визначним культурологічним явищем XVII століття – московською реформою давньоруського знаменного співу. Ця реформа пов'язана з іменем новгородського півного дяка Івана Акимовича Шайдурова (Шайдюра), який теоретично розробив систему руських ладів-согласій і на цій основі встановив кіноварні *степенні согласні поміти* (помітки, заремби) тобто буквенні знаки, що вказували на точну висоту звуків у знаменній нотації, а також *поміти вказівні* для позначування спрямування та характеру руху голосу [1, с. 296]. Сутність цього нововведення полягала в тому, що за основу поміт було покладено 12-ступеневий діатонічний звукоряд діапазоном G – d1, який складався з чотирьох ладів-согласій. «Согласіє» являє собою висхідну послідовність трьох звуків, яка повторюється по чистих квартах вгору: g-a-h, c-d-e і т.п. [3, с.209]. Верхній регістр тенорового голосу у церковному звукоряді не використовувався і від того в звучанні хору переважало басове забарвлення. Коли Павло Алепський описував подорож антіохійського патріарха Макарія з Італії до Росії (сер. XVII ст.), то почувши московські хори, відзначив

спосібності їхнього звучання: «Кращий голос у них-грубий, густий, басистий не надає слухачеві задоволення. Як у нас він вважається недоліком, так у них наш високий наспів вважається непристойним»[5, с.169]. Саме вказівні поміти Шайдурова, що починали спрямування та характер руху голосу і є предметом аналізу способів інтонування у XVII столітті і в наші часи. Розглянемо шайдурівські вказівні поміти і проаналізуємо їх проникнення у сучасні інтонаційні проблеми та вирішення тих проблем з допомогою термінології, заснованої корифеями вітчизняного хорового мистецтва XX ст. П.Чесноковим та К.Пігровим.

У – (ударити) - хід на ступінь униз. Поміта, відповідаючи вимогам сучасного інтонування, характеризує «глибоке», «низьке», «широке» інтонування цього інтервалу, а отого ж вказує на енергією звукоутворення. Вказівка «ударити» допомагала колись їй параві допомагав співакові достатньо активно, рішуче і сміливо опустити звук, аби не експонувати інтонацію у бік підвищення.

Б – (борзо) - хід на ступінь угору. Поміта «борзо»- (прудко, жваво, швидко; роз- резво) спонукає до активності звукоутворення у високій співацькій позиції, надає співакові сміливості у подоланні теситурних складностей і допомагає йому яскраво частівати верхній звук. Все це їй передбачає «високе» інтонування висхідної великої секунди відповідно до сучасних правил інтонування.

З – (закинй) - хід на два ступені вгору. Шайдурівська поміта пропонує виконувати «закидаючи» кожен звук угору, що їй означає «високе» інтонування. У сучасній термінології ця поміта відповідає широковживаному виразу «співати звверху». Ця поміта здавна стояла на сторожі високого інтонування висхідних великих секунд, а її яскравий образний вираз –«закинй» - допоможе і сучасним співакам утримувати високу співацьку позицію.

Л – (ломи чрес глас) - стрибок на велику терцію вгору. Ті, хто працюють з хорами помічають, що інколи у співаків виникають складнощі з інтонуванням висхідних великих терцій, яким передують поступові висхідні секундові ходи у мелодії. На заваді неточного і млявого інтонування цього інтервалу може стати яскравий образний вираз «ломи чрес глас», якому немає аналогів у сучасній хормейстерській термінології, окрім енергійного жесту.

К – (качни) - хід на ступінь униз та назад. Поміта «качни» застерігає співака від надмірної активності у низхідному русі мелодії й спонукає його до м'якості

звуководення. Передбачає збереження високої позиції на нижньому звуці та високого інтонування на верхньому, що є складністю.

*P* – (рівно) - рух на одній висоті. У М.Бражнікова є цікаве для нас пояснення подібного мелодичного руху знамені під назвою «Стопиця»: «А стопица едина или множество их просто говорить» [1, с.205]. Це пояснення скоріше вказує на спосіб звуководення *non legato*, ніж на спосіб інтонування. Щоби отримати в хорі «рівно», сучасні хормейстери пропонують хористам виконувати повторювані звуки ледь підтягуючи інтонацію вгору, аби не схибити стрій.

Сучасна теорія хорового співу у розділі «Хоровий стрій» використовує для професійних співаків певні позначки в нотах (стрілочки) та словесні вирази для нормальних, високих і низьких відтінків інтонації, які базуються на закономірностях ладового тяжіння. Для навчених співаків ця хормейстерська термінологія слугує лише нагадуванням щодо способу інтонування. А в самодіяльних і навчальних хорових колективах перед хормейстером інколи постає необхідність у винайденні таких словесних виразів, які б яскраво характеризували певні мелодичні ходи і пов'язані з ними інтонаційні складнощі.

#### *Список використаної літератури:*

1. Бражников М. Древнерусская теория музыки Л., Музыка, 1972. 167с
2. Келдыш Ю. История русской музыки. Т.1. М., Музыка. 1973.
3. Коломоєць О. Хорознавство. К., Либідь. 2001. 164с.
4. Коломоєць О. Стисле хорознавство. Д., Журфонд, 2019. 88с.
5. Музыкальная эстетика России XI-XVII веков. М., Музыка, 1973. 213с

*Юрій Сіка*

### **ДИРИГЕНТСЬКО – ХОРОВА КУЛЬТУРА ЯК РЕСУРС ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА**

В духовному житті українського суспільства у всі часи виняткове місце належить музичній культурі. На перетині XX-XXI століть її розвиток позначений розмаїттям стилевих напрямків і художніх тенденцій, поглибленням образної сфери і розширенням жанрової палітри, що особливо виразно простежується в царині музичної творчості, виконавства та педагогіки.

Диригентсько-хорова культура являє собою складову професійного розвитку майбутнього-музиканта, що містить у своїй основі сукупність його знань, умінь і якостей особистості, необхідних для вирішення професійних завдань. Вона є найважливішою категорією сучасної музичного мистецтва, яка являє собою складну



системно організовану якість внутрішнього світу фахівця. Це визначається особливою специфікою роботи хорового диригента, яка спрямована на практичне вирішення завдань формування особистості засобами хорового співу. На нашу думку, ефективним результатом цієї проблеми є оновлена методика диригентсько-хорової професійної підготовки майбутніх музикантів, яка поєднує в собі новітні технології, історичні та національні традиції. Це є успішним результатом навчального процесу і важливим принципом професійної майстерності сучасного фахівця. Хоровий диригент сучасності А. Болгарський визначає, що «диригентська-хорова культура – це виконавські якості диригента...» [2, с. 21].

Диригентсько-хорова культура майбутнього музиканта постає як закономірний спадкоємець багатовікових традицій, адже виконавський та педагогічний досвід хороних діячів, українських композиторів має стати предметом детального вивчення в процесі підготовки хорового диригента. Адже творчість українських композиторів розкривається не суцільно, а в тісному зв'язку з розвитком диригентсько-хорової культури, яка склалася в музичному мистецтві. Такий методологічний підхід сприяє напорам еволюції української музичної культури в її контекстуальних зв'язках з історичною епохою та провідними художніми тенденціями [1].

Формування диригентсько-хорової культури – це навчальний процес професійної підготовки майбутнього музиканта, що своїм предметним змістом та зовнішньою структурою скерована на його особистий інтелектуальний розвиток, саморозвиток і самоудосконалення, що ґрунтується на взаємозв'язку педагога з колективом [3, с. 123]. Формування диригентсько-хорової культури як ресурс творчого розвитку майбутнього музиканта у вищих навчальних закладах враховує всі аспекти не лише диригентсько-хорової, а й виконавської, педагогічної, психологічної та організаційної діяльності, що має як мистецтвознавче, так і соціально значуще наукове та практичне підґрунтя.

Серед властивостей музичної кваліфікації майбутнього музиканта виконавська діяльність є однією з найважливіших і пріоритетних на сучасному етапі. Її можна вважати ключовою у творчому розвитку майбутнього фахівця [4].

Таким чином, формування диригентсько-хорової культури як ресурс творчого розвитку майбутнього музиканта повинно ґрунтуватися на основі оновлених методик і, навіть, мова може йти про перебудову концепції освіти та виховання фахівця. В цій новій ситуації перед диригентсько-хоровою культурою постають питання перебудови цієї системи освіти, її змістового, структурного та методологічного рівнів.

Проведене дослідження відкриває перспективу для більш глибокого вивчення диригентсько-хорової культури як ресурсу творчого розвитку майбутнього музиканта.

*Список використаної літератури:*

1. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. До 90-річчя Нац. акад. Україна ім. П. Чайковського/ Авт.-упоряд.: А.П. Лашенко та ін. Київ: Муз. Україна, 2004. 560 с.
2. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором / Навч. посібник / А. Болгарський, Г. Сагайдак. – Київ : “Музична Україна”, 1987. – 240 с., с.21
3. Ковалев В.К., Мясишев В.Н. Психологические способности человека. Т.2. Способности. Л., ЛГУ, 1960. С.63-65.
4. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 210 с.

*Ван Цзяцин*

## **РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ**

Суспільно-політичні та культурні зміни, що відбулися в Піднебесній у ХХ ст., надали повштовх стрімковому розвитку в цій країні хорової музики та сприяли активізації багатоголосної хорової композиції, сфери хорового виконавства, а також диригентсько-хорової педагогіки.

Хорове мистецтво як системна цілісність посідає особа значуще місце в художній культурі сучасного Китаю. Воно знаходить активну підтримку на державному рівні в плані масової залучення населення до аматорського хорового руху, створення професійних хорових колективів, проведення хорових конкурсів та фестивалів, а також конференцій з проблемних питань хорового мистецтва. На сучасному етапі розвитку значно розширилася жанрова палітра та художньо-виражальний потенціал китайської хорової музики а cappella та з інструментальним супроводом. Помітно збільшилась кількість хорових колективів, які збагачують виконавський репертуар творами зарубіжних та національних композиторів, звертаються до сучасного типу висловлювання й впроваджують у творчий процес елементи хорової театралізації, сполучуючи ефект візуального сприйняття з мистецтвом хорового співу.

У контексті еволюції хорового мистецтва КНР, що спостерігається протягом останніх десятиліть, суттєву роль відіграє діяльність професійних колективів загальнонаціонального масштабу під керівництвом авторитетних у світі диригентів-інтерпретаторів. Серед найзначніших колективів даного рангу слід відзначити хор симфонічного оркестру Китаю (художній кер. Х. Юефен, диригент В. Упадхайя), який, згідно існуючій традиції існування філармонічних хорових колективів, функціонує у

співалі мистецького об'єднання з симфонічним оркестром; хор державного Великого театру Китаю (кер. У Лінфень); Великий хор китайського телерадіомовлення (кер. Го Гуйжун) та ін. [1, с. 132].

Притаманні згаданим колективам професійні властивості: міцна опора на національні та світові вокально-хорові традиції, репертуарна багатогранність, висока співоча культура й неповторний стиль дозволяють вважати їх еталоном виконавсько-хорової майстерності Піднебесної.

Вагомим чинником сучасної репрезентації хорової музики в культурі КНР є також хороні колективи навчальних (передусім музичних) закладів різних рівнів освіти (вищого, середнього, початкового). Означені хори беруть постійну участь у різних концертних програмах, численних міжнародних, національних та регіональних конкурсах і фестивалях. Високу співочу майстерність демонструють студентські хори Центральної консерваторії (м. Пекін), Нанькайського університету, колектив «Пейян» університету м.Тяньцзинь, а також шкільні хори, зокрема «Цзиньчжуан» і «Байхе» м. Шеньчжень та ін.

Отже, хорове мистецтво Піднебесної на сучасному етапі активно розвивається, виходить на високий рівень співочого професіоналізму та демонструє прагнення до модернізації.

#### **Список використаних джерел**

1. Тянь Сяобао. Сучасне хорове мистецтво Китаю // Хорове мистецтво. Чунцин : Вид-во Південно-західного педагогічного університету, 2008. № 5. С. 131–132 (китайською мовою).

*Любава Сухова*

#### **РЕПЕТИЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ХОРУ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОЇ РОБОТИ**

Сучасні музичні виконавці знаходяться у невпинному пошуку нового погляду на власний матеріал. Творчі експерименти, природно, призвели і до нестандартної презентації цього матеріалу слухачеві. Хорове мистецтво не стало виключенням у цьому русі - колективи наразі вражають варіантністю та несподіваністю виконавської інтерпретації. Такий підхід вимагає від хорового диригента, перш за все, досконалого технічного виконання та креативного типу мислення. Задля досягнення таких результатів, необхідно, спираючись на усталені виконавські традиції, більше експериментувати з повітряними методами та прийомами як у концертному, так і репетиційному процесах.



Особливої актуальності це питання набуває у 2020 році, в період глобальної пандемії, коли галузь виконавського мистецтва вимушено зазнає значних видозмін. Враховуючи специфіку хорового виконавства можна вивести її головну проблему: відсутність можливості стандартних колективних репетицій. Тому зараз, коли учасники колективу відокремлені один від одного, на першому місці постають пошукові методи роботи в рамках саме репетиційного процесу.

Огляд методичної літератури щодо репетиційної хорової роботи довів, що попри розвиток виконавських парадигм, в цілому, концепція процесу не зазнала суттєвих змін. Так, аналізуючи погляди П. Чеснокова, який надзавданням хорової роботи вважав роботу над хоровим строєм, К. Виноградов зазначав, що саме робота над горизонтальним строєм є основою практичної роботи та основою для побудування загальнохорового ладу [1, с. 27]. Звертаючись до методології С. Казачкова, етапи репетиційного процесу можна розділити на дві категорії: за складом учасників та за поставленими завданнями [2, с. 263; с. 267]. С. Казачков вказував також і на виключне значення репетицій по групах і партіям, що значно наблизить інтонування музичного матеріалу до досконалості [2, с. 267].

Враховуючи сьогоденні реалії індивідуалізованої дистанційної роботи над хоровим репертуаром, можемо стверджувати, що таке відокремлення хорових співаків та хорових груп, в якомусь сенсі, є гарною можливістю удосконалити власне інтонування та більш ретельно відшліфувати музичний матеріал. У зарубіжній методиці репетиційної роботи з'явилися форми так званого відео-керівництва для співака. Хормейстер заздалегідь прописує відео, де пояснює особливості виконання та пропонує проспівати партію разом. Також, на окремі твори класичного репертуару за допомоги відео-редакторів прописуються тренажери для вивчення окремих партій та розташовуються на каналі YouTube у вільному доступі для всіх охочих, а їх списки постійно розширюються.

Як вже зазначалося вище, багато хорових колективів у світі зараз експериментує із способом подачі репертуару. Серед них флагманами цього напрямку є: Ерік Уїтaker зі своїм всесвітнім віртуальним хором та хором «Eric Whitacre Singers» (США), камерний хор «RIAS» під керівництвом Джастіна Дойла (Берлін), ризький камерний хор «Ave Sol» під керівництвом Мартінша Клішанса та шведський вокальний ансамбль «Sofia» під керівництвом Бенгтона Оллена. Виконання цих хорів дивує творчою фантазією

диригентів, артистизмом хорових співаків та якістю виконання, де чистота, виразність інтонуювання та злагодженість елементів хорової звучності знаходяться на високому рівні.

Що стосується вітчизняних колективів, відзначимо академічну хорову капелу «Орфей» Житомирської філармонії під керівництвом Олександра Вацека. Новітні методи у вивченні творів О. Вацек детально описує в інтерв'ю українському інтернет-порталу «Музика». На питання журналіста «Як відбувається процес розучування нового твору? Як методи роботи застосовує», О. Вацек відповідає: «У нас є своя система вивчення твору: етап «D», коли співак сам розучує; етап «C», коли вже залучається концертмейстер, який у кожній партії щось виправляє, вирівнює; етап «B» – хористи співають ансамблями по четверо, п'ятеро, восьмеро, залежно від кількості голосів у творі, і здають мені, а я шліфую; і, нарешті, останній етап «A», коли вже відбувається подана репетиція» [3].

Авторка даних тез була безпосереднім учасником-співачкою третьої сесії Літньої хорової академії (2019, Харків), що дало можливість відчути творчий метод О. Вацека на практичному рівні. Саме концепція сучасного хорового репетиційного процесу Олександра Вацека і надихнула нас на створення творчого проєкту, головна ідея якого полягає саме у застосуванні новітніх прийомів та методів у репетиційному та концертному процесах.

За останні півроку, у зв'язку з пандемією, особливої популярності набувають, так звані, віртуальні хори, як аналог живого звучання<sup>4</sup>. У харківському регіоні серед ініціаторів таких експериментів став Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського та хор студентів кафедри хорового диригування з хором «Vа релізів» з опери «Nabucco» Дж. Верді<sup>5</sup>. Також, основна навчальна програма хору здійснювалася студентами в електронному форматі. Досвід засвідчив, що для здачі своєї партії в електронному форматі хорист витрачає набагато більше часу на її підготовку та опрацює її більш ретельно.

Отже, підсумовуючи досвід видатних фахівців хорового мистецтва, можемо зробити висновок, що репетиційний процес, спираючись на інтернаціональний багатовіковий досвід, незважаючи на різноманітні виконавські проєкції, оффлайн та

<sup>4</sup> Народний художній колектив хор «Весняні голоси», хор оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського, Мистецький проєкт «Віртуальний хор в Україні» та інші.

<sup>5</sup> Проєкт трьох вузів: ХНТУ «ХП», ХНУ ім. В. Н. Каразіна та ХНУМ імені І. П. Котляревського. Посилання на відео на каналі YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=0l\\_ehNFeziE](https://www.youtube.com/watch?v=0l_ehNFeziE).

онлайн варіанти має усталений алгоритм та жорсткі вимоги щодо елементів хорової звучності. Індивідуалізована дистанційна форма роботи хорового співака, хоча й не замінює ансамблеву природу хорового співу, проте має певні переваги щодо якості інтонування та відпрацювання вокальної технології. Пошук нових форм презентації хорового репертуару є ефективним засобом популяризації класичного хорового репертуару у суспільстві.

*Список використаної літератури:*

1. Виноградов К. О работе выдающихся русских хормейстеров. // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. №20. С. 27–29.
2. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: Издательство Казанского университета, 1990. 343 с.
3. Чахамуд Д. Олександр Вацек: «Мені сумно, коли хор просто стоїть...» [Електронний ресурс] // Музика. Український інтернет-портал. 2018. Режим доступу до ресурсу: <http://mus.art.co.ua/oleksandr-vatsek-meni-sumno-koly-hor-prosto-stojit/>.

*Лариса Ороновська,*

*Анатолій Ороновський*

**ДИТЯЧА ХОРОВА ШКОЛА «ЗОРИНКА»  
ІМЕНІ ІЗИДОРА ДОСКОЧА ЯК ОСЕРЕДОК ХОРОВОЇ  
ТВОРЧОСТІ У М.ТЕРНОПІЛЬ**

Українська хорова культура – це унікальне музичне явище світового масштабу, яке має багатовікову історію та традиції, що формувалися в глибинах народного і професійного музичного мистецтва. Український хоровий спів – це перлина національної музичної культури, душа народу, співучого і талановитого. Через неперевершене хорове мистецтво світ здавна пізнавав Україну, її музику, історію [5].

Починаючи з 80-х років ХХ століття, хорову культуру Тернопілля гідно представляє на державному та міжнародному рівнях Дитяча хорова капела «Зоринка». Дитячий хор «Зоринка» сформувався у 1980 р. на базі Палацу піонерів м. Тернополя. Художній керівник хору, директор, хормейстер – Анжела Доскоч. В 1996 році на базі колективу утворилася хорова школа, а в 2002 році цьому хору присвоєно звання «Народна хорова капела». Засновником хору та хорової школи, був випускник оперно-симфонічного відділення Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка (клас професора М. Колесси), заслужений працівник освіти України – Ізидор Олексійович Доскоч (у сьогоденні школі присвоєно його ім'я).



Хоровий колектив «Зоринка» – це не лише представник даного навчального закладу, але й фарватер, який є її обличчям і гордістю, завершальним, кульмінаційним етапом навчання і життя всіх «зоринят». Саме у ньому сконцентровані ті принципи і правила роботи, які стали обов'язковими для її учнів. Дослідження провідних ланок хорової культури (маємо на увазі хорових колективів) належить до актуальних, оскільки має можливість вплинути на загальний розвиток особистості. Цитуючи маестро - Ізидора Олексійовича, «зробити дитячий хор вкрай складно, потрібно бути не лише великим музикантом, а й педагогом, психологом, і навіть артистом. Жодна консерваторія не випускає спеціалістів у цій царині, тому доводилось все осягати самотужки. Він за власний кошт їздив на семінари до свого кумира Георгія Струве, в Москву на майстер-класи до славетного О. Пономарьова, в Київ на лекції до професора Виноградової. Ось так складалась власна система, яка у наш час приносить такі ясні здобутки [2].

Дитяча народна хорова капела – лауреат багатьох міжнародних фестивалів та конкурсів. Їй аплодували в Угорщині, Австрії, Польщі, Німеччині, Болгарії, країнах Балтіки. До тернопільської школи приїжджали метри хорового мистецтва переймати досвід роботи з дітьми. Адже Ізидор Олексійович більше 50-ти років доводив на практиці свою відому тезу: «діти можуть усе те, що й дорослі, тільки значно краще!» [3].

Цей колектив виборов найпрестижніші премії на конкурсах у концертних залах України та світу, а саме: 1982 р. – учасник звіту художніх колективів Тернопільської області в м. Києві (п/к «Україна»); 1988 р. – лауреат II-го конкурсу на здобуття премії ім. С. Крушельницької; 1989 р. - творча поїздка до Іnowrocława (Польща); 1991 р. - лауреат III-го конкурсу на здобуття премії ім. С. Крушельницької; 1993 р. - лауреат I-ої премії Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича; 1995 р. - дипломант 4-го Міжнародного музичного фестивалю в Будапешті (Угорщина); 1996 р. – концертне турне по містах Німеччини; 1997р. – лауреат I-ої премії Всеукраїнського фестивалю-конкурсу національної пісні та поезії «ВОЛЯ – 97»; 1998 р. - лауреат I-го ступеня Міжнародного фестивалю хорової музики (м. Львів); 1998 р. - авторський концерт в Філіп, члена спілки композиторів України, лауреата премії ім. М. Лисенка; 1999 р. - учасник звіту Тернопільської області в м. Київ (п/к «Україна»); 1999 р. - два срібних дипломи на I-ому Міжнародному конкурсі хорових колективів ім. Й. Брамса (Німеччина); 2000 р. - дві срібні і одна бронзова медалі I-ої Всесвітньої хорової олімпіади в м. Лінц (Австрія); 2000 р. - авторський концерт композитора і диригента Євгена Садовського (Парма, США); 2001 р. - лауреат I-ої премії Міжнародного

фестивалю-конкурсу Георгія Струве «Артеківські зорі»; 2001 р. - шість сольних концертів духовної музики в костьолах Кракова (Польща); 2002 р. - на базі хорової школи - Всеукраїнська хорова асамблея; 2003 р. - дипломант 10-го Всеукраїнського фестивалю духовної музики «Від Різдва до Різдва» (м. Дніпропетровськ); 2003 р. - авторський концерт композитора Володимира Петровського (м. Одеса); 2005 р. – на базі хорової школи - Міжнародний хоровий фестиваль духовної музики «Тернопільська Зоринка – 2005»; 2007 р. – постановка мюзіка «Зірка Вифлєсму» композитора В. Петровського; 2008 р. – 21-ий міжнародний хоровий конкурс ім.Бела Бартока (м.Дебрецен, Угорщина); 2009 р. - дипломант VII Міжнародного Павловського фестивалю ім. М. Глінки, м .Санкт-Петербург (Росія) [1].

Сьогодні хорову школу відвідує близько 200 дітей різного віку. Мешканці цієї школи створили свій особливий світ любові, доброзичливості, де хороше виховання, старанність, працездатність є основними чеснотами більшості. За навчальним планом «Зоринка» – звичайна музична школа з одним відділенням – хоровим. Діти тут вчать теж звичайні. Всі співають в хорі, вивчають сольфеджіо, опановують гру на музичних інструментах. Провчившись 7 років, вони отримують свідоцтво про закінчення хорової школи. Дійсно, все звичайно. Але всі, хто хоч трохи знайомий з «Зоринкою», хто хоч раз побував на її концертах, заняттях або просто на декілька хвилин зайшов в школу, всі в один голос говорять про її незвичність [4].

Небагато є в Україні хорів такого рівня бо, незважаючи на те, що на наших теренах хоровий спів відомий іще з часів Київської Русі, хорова культура нині втратила свій пріоритет, припинила серед багатоманіття музичних жанрів. А наш Тернопіль має таку перлину, таку славу й окрасу, адже «Зоринка» хоч і дитячий колектив, та з досягненнями, які не снилися й багатьом дорослим [2]. Цей хор, за визначенням чисельних відгуків у пресі, – непересічне явище у сучасній хоровій культурі. Численні перемоги та успішні виступи на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях цього колективу свідчать про органічне входження національного українського хорового мистецтва в контекст світової музичної культури. Мабуть, це вже стало традицією, що діти із «Зоринки» жодного разу за останні роки не повернулися з міжнародних і всеукраїнських конкурсів без нагород.

Успішна хода Тернопільської дитячої хорової школи «Зоринка» імені Ізидора Дочкоча концертує залами Європи - це свідчення високої педагогічної і сценічної

майстерності керівника школи і художнього керівника хору Анжели Доскоч, а також високої виконавської майстерності юних вихованців.

*Список використаної літератури:*

1. Белякова І. «Зоринка» + Мукачівська хорова школа = Дружба!: А ще — творча співпраця протягом багатьох років. Саме це довели талановиті юні співаки, подарувавши тернополянам спільну концертну програму, що відбулася в обласній філармонії // *Ria плюс*. 2002. 3 квітня (Свято хорового співу).
2. Белякова І. «Зоринка» вдруге переспівала перемогу // 20 хвилин. Тернопіль. 2008.
3. Давиденко філармонія не чула таких овацій: [Хорова асамблея на базі хорової школи «Зоринка»] // *Вісник Тернопілля*. 2002. 19 квітня. (Про це говорять).
4. Доскоч І. О. Тернопільській хоровій школі «Зоринка» виповнюється 30 років // *Новинний портал «За Збручем»*. 2011.
5. Костиншин Л. Є така школа — «Зоринка» // *Своя музика*, № 5. Тернопіль. 2018.

*Тетяна Аліксіїчук*

## ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ В.М. ІВАСЮКА У ОСВІТНЬО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕІ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Одним із пріоритетних освітніх напрямів сьогодення є формування в молоді національних і загальнолюдських цінностей, розвиток музично-естетичної культури, творчих здібностей і обдарувань, навичок самоосвіти і самореалізації особистості. Виконання цих завдань спонукає педагогів-науковців, діячів освіти й культури України до ґрунтовного вивчення та творчого використання спадщини вітчизняних прогресивних митців минулого.

В історії української культури ХХ ст. одне з чільних місць займає творча постать видатного музиканта, поета, співака, художника і громадського діяча Володимира Михайловича Івасюка (1949-1979). В історії української естради Володимир Івасюк залишається початком, основою й разом з тим свосвідним горизонтом — мірилом [1].

Творчість В. Івасюка, в контексті естрадно-музичного мистецтва України, в різних аспектах (історію, генезу, шляхи розвитку, періодизацію) вивчали вітчизняні вчені: О. Василюшин, Н. Барна, Є. Бобровников, С. Бортник, В. Герасимов, Л. Гнатюк, В. Гунал, А. Калениченко, І. Козаченко, А. Мельник, В. Пучко, Ю. Рева, В. Скоромний, К. Стеценко, М. Юрченко та ін.

Мистецький доробок В. Івасюка складає 107 пісень, 53 інструментальні твори, музику до кількох спектаклів тощо. Його пісні відомі не лише в Україні. «Червона рута» була визнана найкращою піснею 1971 року, а «Водограй» — 1972 р. [3]. Його твори



характеризуються драматичною глибиною, дивовижною мелодійністю і ліризмом, в них відчуються національні мотиви.

Варто зауважити, що на сьогоднішній день ще не повністю висвітлено значущість творчого універсалізму В. Івасюка для розвитку сучасної музики. Залишається актуальним питання удосконалення освітнього простору закладів загальної середньої освіти засобами ознайомлення та вивчення творчого спадку митця для оптимізації музично-естетичного виховання дітей та молоді в контексті національно-мистецького відродження України.

У закладах загальної середньої освіти В.М. Івасюку можна присвятити не тільки уроки «Мистецтва», але і різноманітні виховні заходи у позаурочний час. Заходи можуть проводитись у різних формах, наприклад: *літературно-музичний вечір, музично-історична мандрівка, мистецький усний журнал, конференція* тощо. На уроках «Мистецтва» у середніх та старших класах бажано організовувати *проведення, рольових ігор, проектів і мультимедійних презентацій*, присвячених видатному митцю.

У рамках проведення конференції, проекту, концерту та інших тематичних дійств, традиційно можна розмістити *книжкову виставку*. Наприклад, виставка «Творчий універсалізм Володимира Івасюка» ознайомить учнів з його життєвим шляхом та багатогранною творчою спадщиною. Матеріалами виставки можуть слугувати потні збірки, література про В. Івасюка, його поетичні твори, авторські репродукції картин, афіші, світліни тощо.

Для проведення літературно-музичних вечорів, музично-історичних мандрівок, усних журналів, конференцій, присвячених В.М. Івасюку, варто використовувати не лише його творчу спадщину, але й численні художні і наукові твори, присвячені йому, статті з періодики, твори живопису, зображення скульптур (численних пам'ятників), аудіо та відеоматеріали або уривки фільмів тощо.

Для ознайомлення учнів початкової школи з іменем В.М. Івасюка можна провести музично-літературний ранок «Червона рута». Учнім основної та старшої школи музично-літературна мандрівка «Я піду в далекі гори», допоможе подорожувати життєвими та мистецькими шляхами В. Івасюка. При підготовці такого заходу варто висвітлити знаменні місця, пов'язані з життям та творчістю видатного маестро. Для досягнення «ефекту присутності митця» у сценарій можна ввести персонаж самого Володимира Івасюка (який наче зійшов з портрету). Дану роль може виконувати учень старших класів або запрошена особа. Це зацікавить та активізує учнів, дасть

можливість школярам поринути у епоху, де жив і творив митець, глибше ознайомитися із його мистецьким доробком.

Вищевказані заходи мають пізнавальний характер, для їх проведення можна залучати учнів всіх класів. А для учнів старшої школи варто підібрати заходи для більш глибокого ознайомлення з вокальними та інструментальними музичними творами, поезією та живописом В.М. Івасюка.

Для старшокласників можна провести гру у вигляді «наукової конференції» «Володимир Івасюк – видатний мистецький діяч України». Проведення такого заходу потребує від учасників ретельної підготовки та серйозного ставлення. До даного заходу варто залучити педагогів та шкільних бібліотекарів. Для підготовки доповідей, важливо звернути увагу не лише на біографічні факти і творчу спадщину музиканта, але й розкрити теми, які б висвітлювали його фольклористично-етнографічну, громадську діяльність, місце музики у його житті, вшанування його пам'яті в Україні, значення його творчості для нащадків тощо.

В контексті вивчення творчої постаті В. Івасюка можна застосовувати мультимедійні презентації як на уроках «Мистецтва», так і в позаурочних виховних годинах. Це дозволить оптимізувати культурно-освітній простір закладів загальної середньої освіти, урізноманітвивши способи подачі інформації, при мінімальних витратах часу. Наприклад, учитель може легко підготувати для старших школярів презентації: «В.М. Івасюк – композитор, поет, художник» (9 клас), «Універсалізм творчої особистості Володимира Івасюка» (10 клас) тощо. Представлений у вигляді електронних презентацій матеріал істотно розширює можливості звичайних підручників за рахунок використання звукового та відео супроводу, ефектів анімації.

У практиці закладів загальної середньої освіти використання такої особистісно-орієнтованої технології, як *метод проектів* завжди дає позитивні результати. Це ефективна форма урочної та позакласної роботи, де провідним принципом виступає самоосвіта. В даному випадку педагог стає не організатором проєктної діяльності, а її координатором, наставником самостійної діяльності учнів, надає їм необхідну допомогу і підтримку. Реалізація методу проєктів потребує залучення різних форм діяльності учнів: сценічної, образотворчої, літературної, журналістської, створення відеофільмів тощо.

Ці форми, методи і підходи у роботі з учнями загальноосвітньої школи дозволяти, краще пізнати багатогранну непересічну особистість, яскраву постать в українській культурі, гордість України Володимира Михайловича Івасюка.

Пісні В. Івасюка – це справжні шедеври української культури. Кожне покоління українців шанує і шануватиме його творчість, його твори знаходитимуть чільне місце у репертуарі професіоналів та аматорів, і житиме у цих піснях той неймовірний талант і трепетна душа українського народу.

*Список використаної літератури:*

1. Васишин О. Творча спадщина Володимира Івасюка. Львів, 2007. 270 с.
2. Волканова В. Інноваційні технології навчання від А до Я. Київ: Шк.світ, 2011. 96 с.
3. Нечасва П. Володимир Івасюк. Життя – як пісня: Спогади та есе. Чернівці: Букрек, 2003. 215 с.

*Анастасія Лацінова*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДИРИГЕНТА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ**

*«Люди – як музичні інструменти:*

*їх звучання залежить від того,*

*хто до них торкається».*

*(Вергілій)*

Мистецтво диригування – одне з найскладніших. Воно вимагає від людини, що присвятила себе цій діяльності, виняткових здібностей і великих музично-теоретичних знань. На диригента лягає головна відповідальність за правдиве відображення ідейно-художнього задуму композитора та якість виконання.

Обов'язком диригента є: правильна передача ідеї та змісту, керування емоційною стороною виконання, організація структурно-ритмічної сторони виконання, правильне визначення темпів і динаміки, характеру руху музики, фразування нюансів. Досягнення високої якості у здійсненні всіх цих моментів виконання можливе тільки на основі кропіткої попередньої роботи над музичним матеріалом і вирішенням технічних труднощів, а саме: за умов правильного прочитання нотного тексту, професійної вокалізації твору, чистої, виразної інтонації, точного хорового строю, злагодженого хорового ансамблю. Високохудожнє хорове виконання полягає в єдності, повному злитті художніх і технічних завдань. Не може принести слухачам справжнього естетичного задоволення виконання, в якому хоч одна з названих вище умов не буде витримана. Якими б виразними не були, наприклад, фразування і нюанси, якщо хор не



сприйнятиметься з вокальними труднощами твору, виконання в цілому не буде досконалим.

Із сказаного вище видно, яким складним і багатоплановим є мистецтво хорового виконання і які високі вимоги постають перед керівником хору. Диригентів хору необхідно мати хороший, а ще краще абсолютний слух, загострене відчуття ритму, художній дар, артистичний темперамент, а також високу культуру – як музичну, так і загальну.

Діяльність студента-хормейстера безпосередньо пов'язана з практикою роботи з хором, тому важливішим завданням його навчання є постійна орієнтація на активну творчу підготовку, що акцентує увагу на формування в майбутнього спеціаліста навичок самостійного осмислення музичних творів і готовності до практичного застосування знань та умінь, спрямованих на вирішення реальних професійних завдань. Для цього необхідно професіографічний підхід до навчання студента, поєднувати не тільки рівень фундаментальних і прикладних знань, умінь, але й комунікативних умінь та взаєморозуміння, ступінь розвиненості його свідомості, тобто здатність майбутнього хормейстера не тільки вільно користуватися професійними знаннями та технічними напрацюваннями, але й творчо осмислювати, інтерпретувати, створювати «художній образ» і втілювати його в процесі практичної роботи. Саме тому сучасні вимоги до рівня професійної диригентсько-хорової підготовки пов'язані з психологічними якостями диригента, творчими пошуками студентів з метою підготовки їх до застосування професійних знань та умінь у процесі практичної роботи з хоровим колективом.

Необхідність актуалізації психологічних якостей, які є вирішальними для керівника в роботі студентів-хормейстерів та вимагає застосування в процесі навчання нових, особистісно орієнтованих засобів навчально-пізнавальної діяльності, запровадження сучасних технологій, що активізують освітню діяльність при збереженні традиційних методів навчання. До недавнього часу диригенти спеціальної диригентської освіти не здобували. Здебільшого диригентами ставали найбільш талановиті музиканти, які завдяки своїм здібностям, знанням, майстерності, авторитету могли очолити музичний колектив і підпорядкувати його своїй волі. Зараз музичні навчальні заклади мають хормейстерів і диригентів, де за спеціальною розробленою програмою студенти здобувають необхідних знань та диригентської техніки, знайомляться з узагальненим досвідом видатних диригентів минулого.

Слід пам'ятати, що виконавці добре розуміються на достоїнствах і недоліках диригента і можуть дати їм правильну оцінку. Співаки завжди зуміють знайти потрібний виконавський засіб, якщо будуть переконані у важливості художніх завдань, поставлених перед ними диригентом.

«Не тільки воля, фантазія, слух, пам'ять, образне уявлення, могутнє ритмічне відчуття, але якась невлотима психологічна якість особистості, виходячи з потреб володарювати, навіювати, захоплювати, тобто все, що притаманне лідеру, складає сутність і таємницю диригента» [1, с. 98].

*Список використаних джерел:*

1. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М.: Музыка 1988. С. 98
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное издание для студентов и преподавателей. М.: Академический Проект, 2006. 400 с.

*Тетяна Сухомлінова*

## МЕТОДИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА ДО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ

Як побороти сценічне хвилювання? Це довічне питання, яке задають собі молоді виконавці будь якої спеціальності. І на нього немає короткої відповіді й єдиного плану дій. Всі люди різні – за характером, темпераментом, віком, рівнем виховання. Питання сценічного хвилювання пов'язано з перевтіленням особистості, усвідомленням, тривалим опрацюванням і бажанням подолати це почуття, що сковує. Завданням педагога є допомога студенту адаптуватися.

Біологічний страх – це природний інстинкт, що виконує функцію захисту життя; це захисна реакція організму; емоція, що сигналізує про небезпеку. Страх виступу на сцені – це соціальний вид страху, його створює наша підсвідомість, коли нашому життю нічого не загрожує. Молоді виконавці, як правило, бояться провалу, отримати негативний відгук, бути засудженим або висміяним. Це породжує внутрішню невпевненість у правильності дій, що призводить до скутості та нерішучості. Хвилювання, що переходить в паніку, невміння себе контролювати може привести до неможливості реалізації природного таланту виконавця.

Мозок людини прагне до автоматизації процесу, а це призводить до того, що не утворюються нові «нейронні зв'язки» [2], які є причиною нашого розвитку. Для того, щоб побудувати нові нейронні зв'язки треба робити щось нове. А все нове, незнайоме

мозок сприймає як загрозу для життя, що породжує страх. В даному випадку спрацьовує так званий «рептильний мозок» [1], основною захисною функцією якого є принцип «бий, біжи, замри». А в сценічній поведінці, це проявляється, коли виконавця охоплює паніка, він не може рухатись, видавати звуки, відбуваються провали в пам'яті. Страх в цьому випадку – це фантазія про негативне майбутнє. Це емоція, яку необхідно мінімізувати. Уникнути страху неможливо, його можна пережити й побороти. Всі психологічні страхи долаються шляхом отримання нового досвіду. З багаторазовим повторенням мозок і психіка людини починають звикати і так звана «загроза життю» зникає. А якщо і залишається хвилювання, то воно навпаки може стимулювати виконавця до більшої відповідальності й бажання якомога краще показати свій результат.

Необхідною умовою є адекватне сприйняття критики, не сприймати її вразливо, а враховувати кожную цінну думку авторитетного експерта для подальшої комунікації й розвитку. Студенти, що знаходяться у стані страху бачать тільки негативні сторони ситуації, перебільшують слова, погляди оточуючих. Негативні переконання студента педагог повинен замінити на позитивні й навчити його уявляти успішний результат виходу. Безумовно, це можливо при умові, що виступ якісно підготовлено. Для відпрацювання впевненості у виступі необхідно заздалегідь провести декілька репетицій в залі з запрошеними глядачами. Відпрацювати вихід на сцену, положення корпусу, жестіку, неспішну ходу, умиротворений вираз обличчя, спокійне дихання, паузи між мовами, достойний вихід зі сцени. Бажано подивитись виступи професійних артистів. Зробити свої відеозаписи і в подальшому проаналізувати їх. Проводити репетиції в різних приміщеннях з різноманітними відволікаючими елементами (розмови, телефонний дзвінок, відкрита негативна емоція, сторонні люди). Необхідним є навик швидкого прийняття рішення в певній сценічній ситуації, вмінні виділити, що важливіше в твоєму виступі: ти або інші люди, їх поведінка, відношення до твого виконання. Основоположним фактором для успіху є навик фокусування на собі й на процесі виконання.

Коли виконавець-початківець знаходиться напередодні свого виступу, педагогу необхідно налаштувати його думати не про перепони, а про можливості, що приведуть його до успіху. Але посилена концентрація на меті може породити страх, а відповідно стрес, тоді як концентрація на задоволенні від виконання породжує ресурси для досягнення успіху. Стрес при цьому змінюється на спокій і безпеку для психіки.



Необхідно вчитись спокійно переносити негативний зворотній зв'язок, якщо вже так сталося. Жалість до себе в момент неуспіху блокує подальші досягнення. Тому одним із завдань педагога є виховання у студента принципу переможця – «впав, піднявся, пішов». Важливим є вміння швидко відпускати негатив, йти далі з позитивним настроєм, залишивши минуле, й робити все від себе залежне в теперішньому для успішного майбутнього. Є сенс педагогу ставити перед студентом невеликі цілі, досягнення яких підвищують самооцінку й породжують бажання тяжіти до наступного успіху (концерти класу, студентські заходи, фестивалі, конкурси). Завдяки цьому у студента формується стабільне відчуття, що його цілі успішно здійснюються. В той же час педагог визначає нові більш високі цілі, а студент їх поступово підкорює.

Успіх – це скорочення кількості помилок за рахунок постійного повторення. Відпрацювати навички сценічного виступу, вміння заявити про себе, витримувати погляд – це ті професійні звички, що викорінюють страх і приведуть до успіху на сцені, зроблять процес виступу приємним. Педагог мусить вчасно похвалити студента, додати йому віри у свої сили, виховати передчуття успіху. Ставити перед ним зрозуміле завдання – максимально добре виконати те, що він підготував. Для створення плідного творчого простору відіграють величезну роль як міжособистісні відносини педагога і студента, так і репертуар, що подобається учневі, і в той же час розвиває його як особистість і виконавця. Необхідно навчитись створювати простір для успіху й радості від творчості. Всі ці моменти надають можливість виконавцю вкладатися в процес і отримувати задоволення від виконання.

#### *Список використаної літератури:*

1. Амтор Ф. Трехдиагональная модель мозга Мак-Лина // Нейронауки для чайников. 2-е изд. СПб.: Диалектика, 2020. С. 258.
2. Беркинблит М. Б. Нейронные сети. М.: МИРОС и ВЗМШ РАО, 1993. 96 с.

## ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ НАВИЧКИ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Сучасний етап розвитку нашого суспільства характеризується пошуком нових шляхів найповнішого, всебічного творчого потенціалу особистості. Отже великого значення у культурному розвитку держави набуває музично-естетичне виховання підрастаючого покоління.

Серед усіх різноманітних форм музичного виховання, вокально-хорове мистецтво є основним засобом активного залучення дітей до творчої діяльності, за допомогою якого вони набувають практичного досвіду.

Хоровий спів – найбільш доступна форма музичного мистецтва. У процесі хорового виконання розвиваються не лише музичні здібності, такі, як слух, пам'ять, відчуття ритму, але й здібності і властивості, котрі мають вплив на загальний розвиток особистості дитини: увага, творча активність, цілеспрямованість, взаємопідтримка [1, с. 11].

Головною умовою успішної діяльності хорового колективу є вокально-хорова техніка. А хорова звучність є результатом взаємодії всіх елементів, із яких вона складається, а саме: хорового строю, ансамблю, дикції, динаміки, агогіки тощо. Тому, для досягнення високого рівня виконання будь-якого хорового твору керівнику необхідно постійно турбуватися про розвиток вокально-хорової техніки та удосконалення її в колективі.

Із практичного досвіду відомо, що формування вокально-хорових навичок відбувається через залучення учнів до активної музично-творчої діяльності, що сприяє духовному становленню та збагаченню особистості. Саме хорове виконавство є дієвим засобом розвитку художнього смаку, естетичної культури та вокально-хорових навичок підрастаючого покоління.

Поряд із формуванням загальних і спеціальних музичних здібностей, музично-творчих знань, робота над вокально-хоровими навичками, насамперед, потребує виховання емоційного ставлення до музичного мистецтва та дійсності, розвитку постійного музично-естетичного інтересу, формуванню художнього світогляду.

Головним завданням музично-естетичного виховання є не лише навчання вокально-хоровим навичкам, а й вплив через спів на духовний світ учнів. Тому

керівнику необхідно формувати зацікавленість учнів до хорового мистецтва, створюючи сприятливі умови для максимального розкриття емоційності та творчого потенціалу дитини, зробити музичне мистецтво постійною потребою учнів, предметом їх захоплення і глибокого інтересу.

Вирішення завдань музичного виховання учнів і формування у них вокально-хорових навичок найефективніше відбувається при умові вивчення кращих зразків вокально-хорового репертуару, зокрема, творів вітчизняної та зарубіжної класики. Виховна цінність класичних хорових творів полягає в тому, що вони поєднують в собі глибокий образно-емоційний зміст та досконалість форми і відрізняються широтою і багатогранністю тематики.

Високохудожні твори музичного мистецтва мають найбільшу силу емоційного впливу на особистість, тому є засобом формування моральних та естетичних ідеалів. Виконання таких творів пробуджує у дитини найпрекрасніші почуття, викликає яскраві емоції, збагачує свідомість, удосконалює і відшліфовує естетичні смаки. Виконуючи твір, учасники хору разом з керівником знаходять шлях до відкриття його художніх багатств, «створять» інтерпретацію у відповідності із задумом композитора, завдяки чому твір починає блищати новими гранями, поглиблюється його зміст і естетична цінність. Вдало виконаний твір завжди приносить задоволення і слухачам, і самим виконавцям. І чим вищий рівень виконання, тим сильніший його вплив на формування і розвиток духовних потреб виконавців.

Отже, формування вокально-хорових навичок учнів є одним із пріоритетів музичної педагогіки. Розвиток вокально-хорових навичок відбувається шляхом залучення дітей до музично-творчої діяльності, що відіграє значну роль у формуванні творчої особистості, сприяє зародженню та вихованню естетичних почуттів.

#### *Список використаної літератури:*

1. Алієв Ю. Б. Спів на уроках музики: Методичний посібник для вчителів початкової школи М., Просвіта, 1978. 175 с.
2. Дем'янчук В. Теорія та практика роботи з дитячим хором (вокальним ансамблем). Навчальний посібник. Тернопіль., 2001. 94 с.
3. Горбенко С. С. Дитяче хорове виховання в Україні. Навчально-методичний посібник. К. : ІЗМН, 1999. 253 с.
4. Світайло С. В. Методика роботи з дитячим хоровим колективом: навч.- метод. посібник для студ. вищих навч. закладів III-IV рівня акредитації. К. : Унів. коледж Київського ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2016. 140 с.
5. Юдін А. А. Пісенно-хорове виконавство як шлях духовного збагачення дитини // Проблеми мистецької освіти зб. наук.-метод. ст./ відп. ред. О.Я. Ростовський. Вип.9. Ніжин: НДУ ім. М.Гоголя, 2015 С. 162.



6. Хорова музика в контексті мистецької освіти: матеріали обл. наук.-практ. конф. у Кам'янець-Подільський, 14 трав. 2015 / Хмельницький обл. науково-метод. центр культури і мистецтв; редкол.: Т. С. Стан, В. О. Вибодовська, Т. О. Совинська. Хмельницький, 2015. 208 с.

*Лілія Василенко*

## **СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ЧОЛОВІЧИМ ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ В МУЗИЧНОМУ КОЛЕДЖІ**

Співацька культура України завжди посідала одне з найвизначніших місць у Європі та світі як розвинута, квітуча й обдарована талантами. Український хоровий спів, наслідуючи багатовікову традицію, розвивається у професійному напрямку та являє собою окрему галузь мистецтва. Про це свідчить як безліч всеукраїнських й міжнародних конкурсів та фестивалів, що проходять в Україні сьогодні, так і здатність колективів – від дитячих до професійних – бути конкурентоспроможними за межами власної держави, демонструючи високий рівень вокально-хорової майстерності. Однак, все частіше утворюються невеликі за складом виконавців колективи – ансамблі, що протиставляються великому хору та виявляються мобільнішими, проте мають деякі особливості виконавства.

Ансамблевий спів – один із найскладніших творчих процесів, якому навчаються студенти музичних закладів будь-якого рівня. Вокальний ансамбль, в свою чергу, це колектив, головною особливістю якого є відсутність диригента. Студенти, наприклад, музичного коледжу – непрофесійні співаки – мають гарно володіти навичками ансамблевого співу та вільно поводитись на сцені без керівника. Враховуючи те, що на хоровому відділі розподіл студентів на ансамблеві групи здійснюється за принципом «жіночі» та «чоловічі», робота з чоловічим ансамблем потребує неабиякої професійної підготовки, витримки, волевих якостей та комунікативних навичок хормейстера.

Загальновідомо, що сучасний рівень абітурієнтів, які вступають до середніх фахових музичних закладів, різний, як в кількісному, так і в якісному відношенні. І якщо жіночі ансамблі мають більш-менш повноцінну комплектацію, то у випадку з ансамблем хлопців питання нерідко залишається відкритим.

Основу чоловічого вокального ансамблю в Криворізькому обласному фаховому музичному коледжі складають хлопці, що навчаються на відділі хорове диригування. Проте кілька років тому, задля підвищення рівня та якості звучання за допомоги адміністрації коледжу було прийнято рішення долучити до співу в ансамблі юнаків, що

навчаються на відділі фортепіано. І, здавалося б, питання кількісної складової децю вирішується, однак, чоловічий непрофесійний вокальний ансамбль, за своєю природою, є складним колективом як з точки зору власне співу та вікової психології, так і з точки зору організаційного процесу.

Отже, розглянемо деякі особливості роботи з чоловічим вокальним ансамблем.

По-перше, співаки, що потрапляють до такого колективу частіше за все не мають навичок співу в ансамблі, тим більше – чоловічому. Ті, хто навчався вокалу в музичних школах та мають певне уявлення щодо співацького процесу, як правило, продовжують навчання на відділах «Академічний спів» або «Естрадний спів». А в чоловічому ансамблі можуть опинитись студенти, які взагалі ніколи не співали. Тому доводиться починати роботу з азів, навчаючи учасників колективу основам вокально-хорового виконавства.

По-друге, інколи до коледжу вступають юнаки, в яких ще не відбувались процеси мутації. Через дискомфортні відчуття, вони змушені не співати, а лише пасивно спостерігати за процесом навчання, аналізуючи хорові партитури.

По-третє, питання комплектації. Питання, що найгостріше поставлено в роботі з ансамблем. Коли, наприклад, немає басового чи тенорового голосу, неможливо навіть штучним способом здійснити довершену комплектацію. Дуже часто так і трапляється: є багато баритонів, яким доводиться співати або у басах, або у других тенорах. Найпроблемнішою є партія перших тенорів. Через відсутність природнього високого чоловічого голосу виконання як таке здається збіднілим, репертуарний діапазон значно звужується, а перспектива сценічних виступів або участі у конкурсах виявляється неможливою. Кількісний склад ансамблю складає близько 10 – 12 співаків. Доречно додати, що в практиці роботи з колективом існували випадки запрошення професійних співаків – ілюстраторів – для поліпшення загального звучання. Проте сьогодні в навчальному плані не передбачено ілюстраторських годин для дисципліни «Чоловічий вокальний ансамбль».

По-четверте, питання репертуару повністю залежить від можливостей колективу. Нерідко хормейстери створюють власні аранжування та перекладання, адаптуючи цікаві сучасні (і не тільки) твори для виконання певним складом співаків, адже репертуар має бути різнохарактерним, мати навчальну функцію та виховувати гарний естетичний смак.

По-п'яте, кількість годин, що відводяться для занять ансамблем згідно з навчальною програмою, виявляється катастрофічно замало – лише дві академічні

години один раз на тиждень, без можливості додаткових занять чи розучування партій. Дуже складно опанувати новий музичний матеріал та підготувати програму до тих щорічних заходів, що відбуваються як на базі музичного коледжу, так і за його межами. Явно зауважити той факт, що стовідсоткова явка співаків на кожну репетицію не є гарантованою, то шансів виховати колектив високої якості залишається не так багато.

Окрім цього, розклад занять студентів коледжу є настільки щільно складеним, що навіть при великому бажанні не вдається збирати колектив для додаткових репетицій, тим більше у повному складі. Виключення складають періоди підготовки до важливих відповідальних заходів, коли усі викладачі коледжу йдуть назустріч, допомагаючи організувати час та розклад своїх студентів.

Отже, проблематика організації та якісної підготовки співака-ансамбліста у музичному коледжі є достатньо актуальною. Передбачені умови навчального процесу не відповідають очікуваним результатам, а вимоги до студентів нерідко здаються завищеними. Підсумовуючи, зазначимо, що на сьогодні є необхідним покращення умов навчання та системність фахових дисциплін задля кращого виховання творчих особистостей й досвідчених співаків.

#### Список використаної літератури:

1. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Москва: ВЛАДОС, 2003. 272 с.

*Олексій Коноров*

### ХОР ХЛОПЧИКІВ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасне хорознавство з часів появи видатної роботи П. Чеснокова значно розширило свій тезаурус, охопивши ряд технологічних проблем: питання організації хорового колективу, вокально-хорова робота, методика роботи над звуком та елементами хорової виразності. Дисертаційні дослідження науковців хорового профілю значно поповнили науково-методичний арсенал хормейстерів дослідженнями історії вітчизняної та зарубіжної хорової культури, осмисленням накопиченого хорового досвіду, питань становлення та розвитку жанрів та форм хорового мистецтва, історії та теорії світського та церковного хорового виконавства. Досить наповненим є і розділ про питання вокально-хорове виховання, проте, дослідження присвячені проблемам роботи з дитячим голосом взагалі, не розмежовуючи їх за гендерними ознаками. Кожний вокальний педагог та хормейстер у своїй практиці відчуває відмінності вокальної роботи з голосом хлопчиків, що проявляється як у специфіці тембру, психології,



репертуарі так і власне, вокальній технології [3]. Ця проблема нещодавно вийшла у Берлінському кафедральному хорі хлопчиків на широке коло світового масштабу, відкривши завією особливостей хорового виконавства хлопчиків перед пересічними поціновувачами мистецтва<sup>6</sup>.

В Україні, професійне співоче навчання хлопчиків у дійсний час представлено невеликою кількістю дитячих хорових колективів. Основні центри, де хори хлопчиків існують як окремі організації, а також при оперному театрі та філармонії – Київ, Львів, Харків, Чернігів. Цей виконавський напрямок представлено також і в окремих містах України, де хори функціонують при музичних школах.

Серед дослідників, які опосередковано або націлено звернули увагу саме на специфіку роботи з голосом хлопчиків – В. Багадуров, М. Глінка, О. Гембицька, О. Далецький, Л. Дмитрієва, І. Левидов, В. Морозов, Г. Стулова, Д. Чернов, Л. Чернова.

Даний факт вказує на те, що цей мало розроблений розділ дитячої вокально-хорової педагогіки є складним, а метод вивчення його досить емпіричним. Це пояснюється також і тим, що сучасне вокально-хорове виконавство стало достатньо складним та різноманітним. Саме тому, вбачаємо дану тематику необхідним та перспективним напрямком дослідження. Сам процес охоплення та розроблення теми відомих досліджень включає такі розділи, як загальна та музична психологія співака у хорі хлопчиків, вокальна технологія, проблема репертуару та педагогічне спостереження. Так, доведено, що у хлопчиків більш активним є права півкуля, що відповідає за абстрактно-логічне мислення [4]. Педагогічний процес у хорі хлопчиків потребує більш образної, ілюстративної форми подачі матеріалу. Як вказує Ю. Ламзіна, інформацію хлопчикам слід подавати через дійовий метод, оскільки їх природі притаманно шукати нові шляхи вирішень, бути першопрохідцями [3]. Хлопчики більш агресивні та активні, у порівнянні з дівчинками, тому слід створювати ситуації змагання та поєднувати пізнавальні та фізичні види діяльності [5].

Методика вокальної технології має проектуватися на специфіку співу у хорі та ефективно використовувати різні вокальні методики задля правильного та безпечного формування вокальних навичок у хлопчиків в процесі хорових занять (концентричний, фонетичний, пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, уявний, порівняльно-

<sup>6</sup> Інформація за посиланням: <http://www.dw.com/ru/суд-в-берлине-запретил-девочке-петь-в-хоре-мальчиков/a-50062271>

підсилюючий методи) [1]. Необхідно враховувати вікову специфіку різних етапів у формуванні голосового апарату хлопчиків, де основними параметрами є шадний режим, скорочення робочого діапазону, корекція сили звуку, індивідуальний підхід [2].

Неоціненне методичне значення має підбір репертуару, побудований за дидактичним, доступним, навчальним, виховним, універсальним методами. Існує окремий репертуарний розділ, написаний саме для тембру хору хлопчиків (оперний, кантатно-ораторіальний, вокально-симфонічний жанри, циклічні форми, окремі твори). І поміж інших репертуарних джерел слід обирати ті твори, які найбільше відповідають тембру та психологічним особливостям хлопчиків.

Емпіричний метод у вокально-хоровій педагогіці ускладнено тим, що викладач на групових заняттях не може в повній мірі індивідуалізувати якість звучання учасників хорового колективу. Кожний хормейстер вирішує це питання декількома способами: до хорових репетицій додаються сольні заняття зі співаками; слухання на близькій дистанції окремих співаків при загальному співі; спів хлопчиком своєї партії перед хоровим колективом сольо, або у ансамблі. Ці методи розвивають навички слухати себе та інших, тримати свою партію самостійно. Також слід дотримуватись одних вокально-технологічних настанов, якщо, наприклад у колективі працює декілька фахівців, або хор хлопчиків має окремі вікові групи. Незаперечним є факт, що працюючи з хором хлопчиків викладачеві бажано мати всі регістри для вокальних повітів (особливо для мішаних чоловічих складів), тому природніше, коли хормейстер є чором чоловічої статі.

Проте, всі науково-методичні підходи у роботі повинні бути пронизані головною метою – виховання любові до хорового виконавства і розвиток музичного мислення.

#### *Список використаної літератури:*

- Гамбінська Е. А. Обучение мальчиков пению в хоре. Москва: АПН РСФСР, 1955. 108 с.
- Гавинка М. И. Записки. Москва: Музыка, 1988. 222 с.
- Данилина Ю. А. Учет гендерных различий в процессе обучения в отечественной и зарубежной педагогике // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2012. – №10. С. 84–87.
- Глушкова Г. П. Теория и практика работы с детским хором. Москва: ГИЦ «Владос», 2002. 176 с.
- Чернов Д. Е. Психомоторное развитие учащихся мужского хорового колледжа в период становления голоса: монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2014. 182 с.

## ІНТЕРАКТИВНІ ПІДХОДИ В РЕПЕТИЦІЙНІЙ РОБОТІ З ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ

Хорове мистецтво є чи не найбільш поширеним та доступним видом творчості. Незалежно від віку, статі, раси, матеріального забезпечення — практично усі можуть віднайти себе в одному з хорових колективів (володіючи хоча б елементарними музичними здібностями).

Останні кілька років відчувається збільшення інтересу до осучаснення хорової сфери. З'явилися праці на тему театральності хорового співу, ролі інновацій у вокально-хоровому виконанні та виконавській презентації, творчого амплуа митців (О. Батовська, Ю. Мостева, Г. Савельєва, Г. Стець та ін.). Та саме виконання, яке можемо побачити на сцені, це лише верхівка айсберга. «Під водою» залишаються тривалі і копіткі репетиції. Нові підходи до яких майже не описані, хоча власне репетиції є левовою часткою праці над композиціями.

Покоління Z (сер.90-х-2010 рр.) не вміє довго зосереджуватись на одному виді діяльності [2], чому посприяла глобалізація та технічний прогрес. А як відомо, хорове мистецтво потребує довгого та ретельного відточування тембрального звучання, хорового строю, агогіки та музичного образу. Тому перед керівниками молодих колективів (особливо аматорських) стоять певні виклики: створити творчу і дружню атмосферу, адже хор — це *спільнота*. Люди не бажають марнувати свій час в деструктивному середовищі. Інший виклик — *мотивація* для хористів не припиняти відвідувати заняття, адже сучасна молодь волелюбна, її не можна примусити робити те, в чому вона не бачить сенсу. І, що найважливіше — провести *результативну* і *якісну репетицію*. Тобто учасники хору повинні відчувати, що вони розвиваються, отримують задоволення від виконуваного репертуару, спілкування з однодумцями та, що досить вагомо, від самого *результату* спільної праці (тобто успішних виступів і проєктів). Чому хористи повинні витрачати свій час саме на хор, а не на інші, популярні серед сучасної молоді, хобі? Відповідь на це питання диригент має дати сам собі. Бо в кожному індивідуальному випадку мотивація буде іншою.

Результативну, дружню і відкриту до творчості атмосферу можуть допомогти створити власне інтерактивні методи. Адже інтерактивність — це взаємодія не лише диригента з музикантами, а й активна комунікація, вербальна чи невербальна,



музикантів між собою. Етимологія слова походить з англійської мови, де «inter» — взаємний, «act» — діяти. Такий підхід в наш час став популярним у багатьох сферах, на перше — у навчанні, тренінгах, командотворенні, що дозволяє зробити його більш повільним та менш втомлюваним. Також сприяє зміні позиції учасників з пасивних спостерігачів на активних слухачів. Водночас такий метод заперечує домінування тієї чи іншої людини, а закликає до діалогу. Якщо ж розглядати інтерактивність в контексті роботи з музичними колективами, такий підхід не зменшуватиме авторитет диригента, радше навпаки: стимулюватиме до ще більшої поваги. Адже кому ми симпатизуватимемо: авторитарному лідеру, якому боїмось виразити свою позицію, чи лідера, який не вивищується, слухає і чує, якому довіряємо і не хочемо розчарувати.

Будучи присутньою на одній з репетицій хору «Київ» спостерігала, як маестро Микола Гобдич радиться з хористами щодо інтерпритації. Тут бачимо діалог, довіру. На переночі — остаточне рішення за диригентом, та цей факт не заперечує можливостей консенсусу.

Для іноземних колективів цілком звично використовувати жести, рухи тіла під час вокальних розспівок; для покращення відчуття хорового строю застосовують імпровізацію, що допомагає співакам розвинути вміння підбирати партію «на слух», швидше запам'ятовувати гармонію композицій, що не менш важливо для аматорських колективів. Також активно використовуються акторські вправи для міцності голосу та для розвитку навичок передавати слухачам зміст твору своїм артистизмом також. Коли співак почувається вільно, він творить з задоволенням, глибше відчуває емоційні відтінки виконуваних композицій, не затискає голос.

Існують стереотипи, що такого роду методи годяться лише для дитячих, нехай мініатюрних хорів. Можу заперечити ці обмеження: у 2017 р. до Львова приїжджала швейцарська диригентка Абелія Нордман, спільно з нею ми об'єднали хорових співаків з України та зі Швейцарії у збірний колектив, причому досить вагома частина хористів була зрілого та старшого віку, включно з професійними музикантами. Вони з великим захопленням виконували всі креативні хорові вправи, які п. Абелія пропонувала.

На перспективу, планую розглянути інтерактивні вправи для хору, які опишуться детально, у всій їхній різноманітності. А саме:

- вокальні вправи та розспівки;
- дихальні вправи;
- інтерактиви для розучування творів;

- хорова та акторська імпровізація;
- інтерактиви для взаємодії з глядачами під час концертів;
- рефлексії, тобто комунікація, самооцінка своєї діяльності учасниками колективу.

Чи доцільні інтерактивні методи в професійній роботі? Вважаю, що вони лише допоможуть подолати атмосферу робочої рутини і спонукатимуть до творчого діалогу диригента та виконавців. Пропорційність використання таких вправ в часі репетиційної роботи потрібно коригувати відносно віку, загального настрою учасників хору. Зрештою, диригент повинен відчувати свій колектив.

Хорове мистецтво — це найперше про творчість. Інтеграція інтерактивних підходів в роботу з хором сприятиме зацікавленню та індивідуальному розвитку співаків, а також — товариській і невимушеній атмосфері під час репетицій.

#### *Список використаної літератури:*

1. Христос С. М. Інтерактивні методи навчання [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://sites.google.com/site/nmcmynk/naukova-dialnistu/interaktivni-metodi-navcanna>.
2. Слакв Ю. Теорія поколінь [Електронний ресурс]. 2017. Режим доступу до ресурсу: <https://learning.ua/blog/201711/teoriia-pokolin-x-y-z/>.
3. Теряєва Л. А. Інноваційні принципи навчання у формуванні методичної компетентності майбутніх учителів музики на заняттях з хорового диригування // Музичне мистецтво у світологічному дискурсі. 2016. № 1. С. 117–120.
4. Стець Г. Використання інноваційних технологій у вокально-хоровому вихованні // Молодь і ринок. 2015. №8. С. 90–94.

*Наталія Михайлова*

## **СЦЕНІЧНА РЕПРЕЗЕНТАТИВНІСТЬ РЕПЕРТУАРНОЇ СКЛАДОВОЇ СТУДЕНТСЬКИХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ТЕАТРАЛЬНИХ ФАКУЛЬТЕТІВ – МАГІСТРАЛЬНА ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ КОЛЕКТИВУ**

На сучасному етапі розвитку музичного театру наявність навченого, вільно володіючого навичками вокального та хореографічного мистецтва, здатного до яскравих несподіваних імпровізацій і втілення їх в художній формі актора, є нагальною потребою. У зв'язку з цим виникає низка спеціальних завдань, орієнтованих на здійснення головної установки театральної педагогіки — виховання в актора гармонії всіх професійних якостей, які зажадає синтетична природа театру. Серед них — особливі вимоги до музичності в процесі професійного навчання актора. «Я хочу сформувати такой тип актёра, который будет одинаково владеть эстетикой театра академического и современного шоу-спектакля (в диапазоне требований от режиссёра уровня М. Захарова

до експеримента в дусе А. Жолдака). Речь идёт о музыкальности — составной профессионализма молодого актёра» — писав відомий харківський театральний режисер і педагог А. Литко [2, с. 76].

Питанням вокального виховання майбутніх акторів сьогодні приділяється багато уваги. Саме тому навчальна дисципліна «Ансамблевий спів» є однією зі складових у комплексному професійному формуванні творчої особистості та музичному становленні майбутнього фахівця. Враховуючи специфіку фахової підготовки акторів зауважимо, що кожен студент (майбутній учасник ансамблю) є індивідуальністю з позиції віку, освіти, музичних здібностей тощо. Ансамблеве виконавство як вид колективної творчості, наперед, спрямоване на єднання та згуртування студентів курсу, допомагає відчутти підтримку партнера, що в подальшому має неабияке значення в оволодінні майбутньою професією. Заняття ансамблевим співом не лише не нівелюють індивідуальність, навпаки, кожен учасник колективу — особистість, що прагне до максимального прояву своїх здібностей.

Питання ж репертуару, його формування завжди були основоположними у роботі з колективом. Слушний підбір репертуару впливає на весь учбово-виховний процес, на формування художньо-естетичних поглядів та музичної культури студентів. Від професійно вмілого підбору репертуару залежить не лише зростання виконавської майстерності колективу в цілому, але й окремих його учасників та перспективи їх подальшого розвитку. У виконавчій практиці та в навчальній роботі репертуарний план колективу, зазвичай, складається з творів композиторів-класиків зарубіжних та вітчизняних, сучасних композиторів, обробок народних пісень тощо. При потребі, керівником колективу виконуються аранжування та перекладення хорових творів для різних складів ансамблю. Проте, досягнувши певного рівня виконавської майстерності, актуалізується саме репрезентативна складова репертуарного плану колективу. Адже театральність, що повсякчас проникає у різні види мистецтва, що дотепер не мали з театром спільних точок дотику у акторському співочому колективі — першооснова, специфіка фахової майстерності. Саме репрезентативність вокально-хорових творів дозволяє поєднувати розвиток вокальної природи співака з акторсько-пластичними принципами роботи на сценічному майданчику. Зауважимо, що така синергія додає більшої різновекторності самому поняттю «театралізація», що, в свою чергу, має різні прояви в музичному мистецтві. Музична та тембральна персоніфікація, візуалізація



музичного образу, просторова диференціація та акустичні експерименти стають способом відображення реальної дійсності в хоровому творі.

Таким чином, сценічна репрезентативність вокально-хорових творів спрямована не лише на удосконалення професійних вмінь акторів-початківців, але й допомагає розкрити сценічний потенціал співочого колективу та, що видається дуже цінним, сприяє розвитку симультанності музичного мислення співаків.

*Список використаної літератури:*

1. Кириленко Я.О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру // зб.наук.праць. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. [зб.наук.праць, вип. XXXIII]. К.: Міленіум, 2014. С.111 – 120.
2. Литко А. Музыка души: из опыта режиссерской работы // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [упоряд. Г. Я. Ботунова ; ред. Л. В. Шаповалова, О. Г. Рощенко, С. Т. Русабров]. Харків, 2004. Вип. 13. С. 72 – 78.
3. Михайлова Н. Н. Значение хорового пения в процессе формирования творческой личности студентов актерских факультетов театральных вузов // Современные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства: сб. статей. Ялта : РИО КГУ, 2006. Вып. 1. С. 19 – 26.

## СЕКЦІЯ 3

### ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

*Наталія Гребенюк*

#### ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК У СПІВАКІВ ПОЧАТКІВЦІВ

Вокальна-виконавська творчість має свою специфіку, яка відображається в особливих рисах творчого процесу співака, з однієї сторони, з другої є особливістю творчого процесу співака, який оперує наочним уявленням, а також специфіка вокально-виконавської діяльності є створення співаком вокально-виконавського образу, характеру. Не все можливо за умови, що той чи інший тип інтерпретації і виявлені в ньому індивідуальні особливості виконавця розкриваються слухачем завдяки тим смисловим аспекти, які виникають у трактуванні окремо взятого вокального образу, як у загальному, так і в конкретному. І все це ми зараз доведемо.

К. Станіславський не випадково виділяв в окрему групу образотворчі здібності актора (точніше було б назвати їх експресивними): саме вони допомагають вокалістам надати переживанням художньої форми [1, с. 324].

Ми пересвідчилися на досвіді, що здебільшого ці здібності визначаються потрібною організацією психомоторики, володінням вокально-технічними і вокально-виконавськими навичками, вокальним і музичним слухом, координацією рухів, професійною культурою мови й руху. Ці якості, розвинені й відшліфовані сценою, дозволяють співакові не лише образно мислити, але й дають поштовх до творчості.

К. Станіславський писав з цього приводу, що мистецтво актора відрізняється від інших тим, що всякий інший митець може творити тоді, коли ним володіє натхнення, але майстер сцени мусить сам володіти натхненням і викликати його тоді, коли воно зникне на афіші. У цьому полягає головна таємниця виконавського мистецтва [1, с. 404].

Розуміння специфіки сценічного мистецтва і змусило видатного режисера й педагога шукати свідомих прийомів впливу на «органічну природу» неусвідомлені механізми творчості. Його наступницею згодом стала І. Є. Герсамія, яка застосувала ще в психологічну установку школи професора Д. Н. Узнадзе у вивченні проблем психології сценічної творчості співака [2, с. 164]. Виконавська творчість співака це

мистецтво «тут, тепер, зараз». І вокаліст мобілізує свої творчі сили довільно, за наказом ізовні.

Співак втілює в матеріалі власної особистості вокальні образи, народжені уявою композитора, драматурга, режисера. В цьому розумінні воно виконує чужий задум. Творча робота починається не з неусвідомленого імпульсу, а з потреби працювати, «плекати» певний художній образ. Співак живе з жагучою потребою співати й грати, але творчий процес для нього починається від моменту призначення на якусь партію або вибору вокального твору чи сольної програми.

Отже, співак — виконавець чужого задуму, і, якщо письменник, художник, композитор сам шукає теми й сюжети, співак обирати їх не може. Він співає те, що відповідає його типу голосу і рівню професійної підготовки, а також дає правильне трактування епохи, відтвореної чи то в оперній партії, чи в конкретному вокальному творі.

Так, співак обмежений стилевими рамками, і це є одним з найбільш болючих питань вокальної педагогіки, бо відчуття стилю в інших виконавців — піаністів, інструменталістів, оркестрантів виникає на підсвідомому рівні. Ця обставина викликана тим, що всі вони вчаться грі на музичному інструменті з дитячого віку (з 5-6 років) і до закінчення консерваторії у них процеси, пов'язані з відчуттям стилю композитора, епохи, агогіки, засобів музичної виразності, здійснюються чисто інтуїтивно.

Чому ж ми все-таки визначаємо вокально-виконавську працю як творчість, а не ремесло співака, адже він є тільки виконавцем чужого задуму? Тому що джерелом творчості є складна взаємодія суб'єктивних та об'єктивних факторів. До об'єктивних належать поетичний та нотний матеріал. Цей матеріал, у межах своєї творчої індивідуальності, співак робить емоційно значущим і переживає як факт власної біографії — і це вже суб'єктивний фактор.

Співак відбирає із свого досвіду (життєвого і професійного) все, що наповнює тої чи інший вокальний образ, що дає йому друге народження

Таким чином, лише в самому собі співак неординарний, лише собою він може сказати нове у вокально-виконавському мистецтві. Його внутрішнє життя, взаємостосунки з людьми, ставлення до власної професії, моральні та культурні цінності все це є джерелом і змістом життя на сцені в образі іншої людини. А відтак, вокальний твір або оперна партія — це лише закони, за якими діє жива, неповторна людина-співак.



Будь-яке мистецтво досліджує своїми засобами людську душу, суперечності в характерах і долях, боротьбу ідей, відносини людини і суспільства. Її життя у часі та просторі. Але тільки на сцені діє жива людина з плоти й крові. Вона ходить по сцені, бореться, зазнає невдач, домагається щастя, відчуває, мислить, діє — і все це висловлюється професійним голосом конкретного тембру. Чим визначніша особистість співака, тим цікавішою є його робота на оперній і камерній сцені, а чим досконаліше володіння вокальною професією, тим ширші його можливості для самостійної творчості. І ось що цікаво: можна бути правдивим і переконливим у різному рольовому матеріалі, залишаючись завжди собою, завжди впізнаним (як впізнаються Г.Ципола, І. Архіпова, І. Богачова, С. Ковальова, З. Долуханова, М. Бієшу та інші), можна намагатися бути різним у кожному вокальному образі, щоразу втілюючи на сцені іншу особистість із власним темпераментом, ставленням до життя. Але є співаки, чиї камерно- і оперно-сценічні твори настільки значні, глибокі, яскраві, що сам співак немов розчиняється, зливається у вокальній партії, а сценічний образ набуває сили надособистісного існування. Такою є Катерина Ізмайлова у виконанні Євдокії Колесник, таким є Борис Федора Шаляпіна, оперні партії Марії Каллас, Соломії Крушельницької, Миколи Сршова, Ренати Тібальді, а також камерні програми у виконанні Фішера Діскау, Бориса Гмирі, Кіри Ізотової.

Там, де засобами акторського мистецтва створюється вокально-виконавський образ, завжди є типізація художнє узагальнення, а тому й перебудова особистості співака, розширення її можливостей під впливом потужного фактора — творчої уяви.

Якщо співак, однозначно засвоївши формулу К. С. Станіславського «йти від себе до ролі», вважає, що сценічна гра це лише дія в уявних обставинах, йому загрожує повторення вивченого» від партії до партії, від спектаклю до спектаклю. Звичайно, оперний або камерний вокальний образ створюється співаком і несе риси його індивідуальності. Але, як наголошував С. Міхоелс, «у людини не один голос, а сто голосів. Можна вибрати будь-який голос, будь-яку пластику... Я, актор, викликаю із себе образ. Я нічого над собою не роблю, але якимось перебудовую себе» [5, с. 300] (Переклад — Н. Г.). Ця цитата дуже яскраво показує діапазон можливостей виконавця.

Отже, перевтілення можна розглядати як найважливіший процес перебудови психіки співака в процесі вокально-сценічної дії. Це відповідає меті вокально-виконавського мистецтва — за допомогою вокалу втілити життя людського духу у

вчинках, переживаннях живої людини, схожої, але такої, що завжди відрізняється від її творця.

Така особливість вокального виконавства ставить перед співаком у роботі над роллю два завдання: пізнавальне і виконавське. Ми вважаємо, що ці завдання вирішуються шляхом накладення двох процесів: розвитку вокально-художньої уяви та розвитку психологічних процесів: інтелектуального, емоційного і вольового. Ці всі ознаки вокально-виконавської творчості можуть діяти тільки на тлі розвинених технологічних принципів вокально-виконавської творчості (особистість співака, рівень оволодіння ним вокально-технічними і вокально-виконавськими навичками, широта і рухливість темпераменту особистості співака). Вони визначають не тільки багатство матеріалу, з якого створюється вокально-виконавський образ, а й весь творчий потенціал виконавця, який забезпечує його індивідуальність на сцені.

#### *Список використаної літератури:*

1. Станиславский К.С. Начало сезона// Собр.Соч. в 8 т. Т.5, М., 1958. С.324.
2. Герсамя И.Е. К проблеме психологии творчества певца / АН ГССР. Тбилиси: Мецниереба, 1985. 164 с.
3. Левик С.Ю. Четверть века в опере. М.: Искусство, 1970. 536 с.
4. Проблемы развития науки и научного творчества. Изд. Ростовского ун-та, 1971. 378 с.
5. Михозлс С.М. Труд актера. М., 1965. 478 с.

*Вікторія Михайлець*

### **АСПЕКТИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ В КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

У сучасних умовах дистанційного навчання самостійність стає професійно необхідною якістю будь-якого спеціаліста. Доведено, що дотримання принципів свідомості, активності та самостійності студентів сприяє підвищенню ефективності навчання, мотивації засвоєння знань, формуванню навичок і вмінь. У педагогічній науці досліджено різні підходи до класифікації самостійної роботи: за умовами виконання, за способом накопичення знань з дисципліни, за обов'язковістю тощо.

Науковець О. Рудницька наголошує, що «самостійність — діяльність особистості, що знаходить своє вираження у здатності визначати мету власної діяльності, планувати та реалізовувати її на основі набутих знань, умінь і навичок без сторонньої допомоги» [4]. Отже, питання організації самостійної роботи не можна назвати новим, хоча актуальність цієї теми очевидна у світлі тенденцій, притаманних сучасній освіті.

Планування самостійної роботи в класі сольного співу дозволяє передбачити конкретні шляхи та критерії у професійній підготовці фахівця. Сутність організації самостійної роботи студентів в процесі навчання співу полягає в створенні і реалізації певної системи завдань, яка передбачає міжпредметну взаємодію освітнього процесу щодо формування вокальних умінь і навичок. Планування самостійної роботи студентів виражається як в цілеспрямованій діяльності педагога, який ставить необхідні завдання, вибирає засоби педагогічної взаємодії і контролю за результатами навчальної співочої діяльності студента, так і в плануванні та організації самостійної навчальної роботи самим студентом, де він має можливість проаналізувати і дати самооцінку досягнутим результатам.

Організація самостійної роботи студентів в процесі навчання співу повинна ґрунтуватися обов'язково з урахуванням особистісно-орієнтованого підходу.

Найважливіша особливість самостійної роботи полягає не тільки в тому, що студент працює без безпосередньої допомоги викладача, але і в тому, що реалізація мети і змісту самостійної навчальної діяльності сприяє здійсненню як навчальних функцій, так і функцій особистісного розвитку (саморозвитку), керування і контролю (самоконтролю). Відповідно до такого трактування сутності самостійної роботи студентів можливо виокремити три рівня самостійної діяльності: репродуктивний (імітаційний), реконструктивний і творчий.

З власного досвіду, в самостійній роботі над вокальним твором визначаються два основних етапи — підготовчий і власне виконання твору. Перший етап найбільш тривалий, другий — короткий, але вимагає максимальної концентрації знань та умінь.

У процесі підготовчої роботи проводиться аналіз твору, його осмислення. Розуміється і вивчається напам'ять музично-поетичний текст, долаються вокально-технічні труднощі, виробляється виконавська концепція, твір поступово співується. Основним завданням другого етапу — виконання твору — є створення і донесення до слухача художнього образу.

Перед початком співування слід виявити найбільш складні у вокально-технічному відношенні фрагменти, визначити фразування дихання. Специфічною особливістю вокального освоєння музичного твору є транспонування (при необхідності) в зручну для голосу конкретного виконавця тональність.

У вокальній роботі над твором обов'язковими є спів вокальної партії і гра інструменту. Це дозволяє поєднувати контроль над чистотою інтонування, якістю



голосування та відчуттям гармонії. Над важкими місцями слід працювати окремо, а потім поєднувати їх з попередньою і подальшою фразами.

Коли текст вивчений, так би мовити, вклався в пам'яті, можна ескізно виконати твір і виявити, таким чином, слабкі місця, над якими слід попрацювати.

Вспівування твору здійснюється його багаторазовим виконанням від початку до кінця, бажано без зупинок. Фактично співування є автоматизацію вокально-виконавських дій, що дозволяє сконцентрувати увагу на переживанні художнього образу. Тільки впевнено вивчений і співаний твір дає можливість відчувати виконавську свободу і отримати задоволення від власного вокального виконання.

Самостійна вокальна робота розглядається як специфічна форма навчальної діяльності студента і характеризується наступними психолого-педагогічними особливостями:

— вона є наслідком і продовженням доцільно організованою викладачем вокально-виконавської діяльності під час індивідуальних занять, що стимулює студентів до подальшої самостійної вокально-виконавської роботи у вільний від навчальних занять час;

— повинна бути усвідомлена студентом як обрана і внутрішньо мотивована діяльність.

#### *Список використаної літератури:*

1. Бриліна В. Л. Вокальна професійна підготовка вчителя музики: методичний посібник для викладачів та студентів вищих педагогічних та мистецьких закладів. Вінниця: Нова Книга, 2013. 120с.
2. Вербицкий А. А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. М. : Высшая школа, 1991. 204 с.
3. Голубева Э. А. Способности и индивидуальность. М., 1993.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Тернопіль, 2005. 360 с.

*Наталія Комарова*

### **УДОСКОНАЛЕННЯ НАВИЧОК ВОЛОДІННЯ ГОЛОСОМ: З ДОСВІДУ ВИКЛАДАЧА ЕСТРАДНОГО СОЛЬНОГО СПІВУ**

У процесі становлення співака-початківця важливого значення набула «Покрокова система удосконалення навичок володіння голосом», яка стала підсумком багаторічної роботи автора в класі естрадного сольного співу. Системність у підході до покращення навичок учнів є необхідним фактором для досягнення гарних результатів. Виходячи з власного досвіду, надаю опис декількох вправ, запровадження яких до навчального процесу сприяло покращенню рівня підготовки вокалістів-початківців до

виступів, концертів, конкурсів тощо. Треба зазначити, що комплекс вправ, які становлять систему<sup>7</sup>, треба виконувати як під час розспівування під контролем викладача, так і вдома, коли учень опанує вправи і виконуватиме їх вірно.

У процесі інтерпретації вокального твору надзвичайно важливим є донесення до слухача змісту поетичного першоджерела. Для цього співак початківець повинен вміти читати текст, розповідати, про що йдеться у творі, виявити його художню ідею. Але часто буває так, що молодому співакові потрібно попрацювати над дикцією, для нього важливим є активізація артикуляційного апарату.

**Вправи для активізації артикуляційного апарату і покращення дикції**  
(див. [https://www.youtube.com/watch?v=2FPPKpC-X8Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ouF97Jlc8zuHsxkdIo2xwqkuiD1efsvRtEWBXZNflobb1oKDN3t1\\_-U](https://www.youtube.com/watch?v=2FPPKpC-X8Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ouF97Jlc8zuHsxkdIo2xwqkuiD1efsvRtEWBXZNflobb1oKDN3t1_-U)):

**Перша вправа:** до словосполучення АТАТА додаємо по одній літері з абетки. Таким чином активізуємо артикуляційний апарат з підключенням діафрагми.

**Друга вправа:** вибухові літери говоримо на вдих — ПШШШШ. При регулярних заняттях, тренуємо імпульсне підключення діафрагми, відчуваємо гарний поштовх в районі верхнього пресу.

**Третя вправа:** ВРВАР. Ця вправа сприяє активізації артикуляційного апарату, тренує верхню щелепу, тим самим співак-початківець максимально відчуває діафрагму.

**Вправи для зняття затиску язика** (див. [https://www.youtube.com/watch?v=2FPPKpC-X8Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ouF97Jlc8zuHsxkdIo2xwqkuiD1efsvRtEWBXZNflobb1oKDN3t1\\_-U](https://www.youtube.com/watch?v=2FPPKpC-X8Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ouF97Jlc8zuHsxkdIo2xwqkuiD1efsvRtEWBXZNflobb1oKDN3t1_-U)):

**Перша вправа:** цокаємо як коник. Важливо: для повної свободи шії можна повертати голову, можна прискорювати цокання.

**Друга вправа:** витягуємо максимально язик до підборіддя і співаємо в зручній для нас теситурі на голосну ААААААА.

#### **Фонопедичний комплекс:**

**Перша вправа:** МІЮ – МІЮ – МІЮ, МІЄ – МІЄ – МІЄ, МІЯ – МІЯ – МІЯ.

Під час видиху щелепа має рухатися вниз, створюватися відчуття позіху, чути вібрація в області носа і верхньої губи.

**Друга вправа:** останню голосну з трьох літер подовжуємо МІЯ, МІЄ, МІЮ.

<sup>7</sup> Навчання на повний комплекс вправ містяться у тексті тез.

## Вправа на розслаблення щелепи та підняття кореня язика

(див. <https://www.youtube.com/watch?v=2FPPKpC-X8Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ouF97Jlc8zuHsxkdIo2xwqkuiD1efsvRtEWBXZNflobubLoKDN3t1-U>): знайдіть біля своїх вух «замки», натисніть на них, а вертикально затисніть між зубами маленький бублик. В перший день виконання вправи тримайте 30 секунд, а з кожним днем збільшуйте час на 5 секунд, доводячи до 60 секунд. Дихання довільне.

Ці вправи є частиною «Покрокової системи удосконалення навичок володіння голосом». Спираючись на власний досвід, окреслю низку проблем, які виникають під час розспівування. Якщо під час розспівування у виконавця-початківця стомлюється голос, то треба виправляти помилки як учня, так і викладача.

**Перша помилка:** спів у низькій чи високій теситурі. Цього категорично не можна робити. Розширювати діапазон і збільшувати навантаження важливо поступово.

**Друга помилка:** неввірна техніка дихання. Якщо Ви спостерігаєте, що під час співу виконавцю-початківцю не вистачає дихання, то треба тренувати дихання (див. <https://www.youtube.com/watch?v=2FPPKpC-X8Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ouF97Jlc8zuHsxkdIo2xwqkuiDvRtEWBXZNflobubLoKDN3t1-U>), досягати відчуття опори дихання.

**Третя помилка:** у низькій теситурі звук «не ллється», з'являється відчуття, ніби звук «застрягає» в горлі. Тоді треба застосувати **вправу «ГОММММ»**.

**Четверта помилка:** форсування.

Під час виконання вокального твору у співака має бути відчуття комфорту завдяки гарній опорі дихання, високій співацькій позиції, виразному слову, розкутості м'язів, задіяних під час співу. Форсування є ознакою того, що твір заважкий для виконання чи з вокального, чи з психологічного боку.

Як підсумок зазначу, що «Покрокова система удосконалення навичок володіння голосом» має застосовуватись з урахуванням особистісних якостей учня як на уроках, під час розспівування з викладачем, так і вдома, самостійно.



## СТИЛЬ ДИСКО В ЖАНРІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

На сучасному етапі духовного розвитку українського суспільства актуалізується проблема побутування музичного естрадного мистецтва в соціумі. У зв'язку з цим виникає особливий інтерес до естрадно-пісенного виконавства, включаючи необхідності його розвитку в Україні. Естрадно-пісенна творчість та естрадно-пісенне виконавство — недостатньо досліджена сфера професійного музичного мистецтва. В той же час, своєрідність історичного шляху і надзвичайна інтенсивність еволюційних процесів, характерних для українського пісенного виконавства, потребують більш ґрунтовного вивчення історичних витоків та інтонаційних складових.

Динаміка становлення естрадно-пісенного жанру не тільки в Україні, але і в світовому масштабі, починаючи з 1950-х років, відрізнялася і відрізняється, по цей день швидкою, майже каледоскопічною зміною жанрової стилістики. Стил ь диско не є винятком. Орієнтація на стил ь диско докорінно змінила співвідношення пісенного і моторно-танцювального початків в стилістиці пісенного жанру. Якщо в 1970-ті роки пісенність, що йде від романсу і балади в ньому переважала, а танцювальні ритми лише доповнювали, «оживляли» його, то переакцентування на моторику, а разом з нею на електронний інструментарій, вплинуло на лексику і стилістику пісенного жанру в цілому.

Як наголошується в довідкових джерелах, зокрема, у вікіпедії «Disco з англ. букв. «Дискотека» — один з основних жанрів танцювальної музики ХХ століття, що виник на початку 1970-х років в Європі і США» [4]. В енциклопедичних виданнях ([1]; [2]), зокрема, в «Новому словнику російської мови: тлумачно-словотвірному» (2000 року) зустрічається так само на витоки «диско-музики», під якою мається на увазі «музичний стил ь, основу якого складають спрощений фанк і соул»; під диско розуміється також стил ь студійного саунду, який отримав широке поширення у поп-музиці другої половини 1970-х років» [2]. Стил ь «диско» — це не тільки напрямок у поп-музиці, а й «стил ь життя», що знаходив відображення в манері поведінки, одязі, не кажучи вже про стилі танцювальних рухів, у зв'язку з чим досить згадати стилістику пісні-танцю Майкла Джексона (наприклад, його знамениту «місячну ходу»).

У цілому ж стил ь диско в українській естраді, як і в інших національних специфікаціях, конституюється як своєрідна перехідна ланка між джаз-рок культурою, які ставали елітарними, масовими жанрами та належали до сфери поп-музики. У сфері

музичної лексики стиль українського диско, як і вітчизняна рок музика, відрізняється «всїдністю» (вираз В. Зінкевич [3]), що означає використання найрізноманітніших елементів мовного фонду під егідою електронних танцювальних ритмів.

Таким чином, як показав аналіз деяких пісень:

1) танцювальні пісні моторного характеру, засновані на поєднанні стилістики західного диско і фанку із споконвічними українськими пісенно-танцювальними жанрами, які існують на Гуцульщині та Буковині;

2) пісні помірного темпу, в яких танцювальний початок є вторинним, а на перший план висувається романсовість українського «солоспіву» (в основі жанровості тут лежать пісні-елегії, пісні-балади, а моторика представлена переважно через вальс);

3) естрадно-концертні пісенні зразки, в яких поєднуються риси естрадизованого «солоспіву», шансону, протяжної ліричної фольклорної пісні, деякими елементами джаз-рок композицій у царині інструментального саунда.

#### *Список використаної літератури:*

1. Большой Российский энциклопедический словарь. М. : Больш. Рос. энцикл., 2003. 1888 с (Золотой фонд).
2. Гфремова Т. Ф. Новый словарь русского языка : толково-словообразовательный : в 2 т. Т. 1. А–О. М. : Рус. яз., 2000.
3. Зінкевич В. Отечественный рок : вчера и сегодня // Совет. музыка. 1991. № 10. С. 53-57.
4. Сохор А. Н. Музыка – культура – музыкальная культура // Совет. музыка. 1978. № 3. С. 83–86.

*Наталія Мартінкус*

### **ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНІ ВПРАВИ ТА РОЗСПІВУВАННЯ В ІГРОВІЙ ФОРМІ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО ДЛЯ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ**

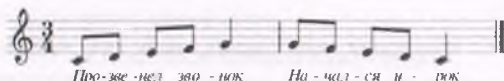
Уроки сольфеджіо розвивають такі музичні дані як слух, пам'ять, ритм, допомагають виявленню творчих задатків учнів, знайомлять з теоретичними основами музичного мистецтва [1, с. 3]. Поряд з іншими предметами вони сприяють розширенню музичного кругозору, формуванню музичного смаку, пробудженню любові до музики. Отримані на уроках знання, що формують вміння і навички повинні допомагати учням в їх заняттях на спеціальності та на інших заняттях. Комплексний підхід до навчання на сучасному рівні передбачає роботу на розвитком усіх компонентів музичності [2, с. 5] слуху (мелодичного, гармонічного, поліфонічного), відчуття ритму, музичної пам'яті, уявлення, емоційної чуйності на музику та естетичного смаку.

Будь яке заняття по сольфеджіо повинно починатися із розспівування — що в даному випадку є «Музикальною Зарядкою». Вона повинна виконувати ряд важливих функцій, що будуть зазначені нижче. Основна мета таких вправ — зробити процес розспівування цікавим та захоплюючим для маленьких учнів, але в свою чергу не перетворювати його лише в гру, але й зберегти навчальну функцію.

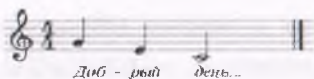
«Музикальна зарядка» має ряд важливих етапів, кожен з яких має свої задачі:

1. Концентраційний етап.
2. Розвиваючий етап.
3. Навчальний етап.

**Концентраційний етап** повинен зібрати увагу учнів, налаштувати їх на робочі умови перш ніж перед ними постане якась задача. Під час цього етапу педагог виконує нотні та великі секунди (м 2, в 2) для залучення уваги учнів — «музичний дзвоник», а потім виконується наступний музикальний фрагмент:



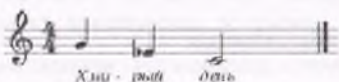
**Розвиваючий етап.** Важливою задачею роботи із учнями молодшого віку є розвиток їх звуковисотного слуху та робота над чистотою інтонації. Для цього використовуються розспівування. Але співати за окремими складами або з назвами нот дітям нудно та нецікаво. Тому співаємо зі словами, попередньо обговорюючи те, про що будемо виконувати. Одним із перших етапів музичної зарядки є музичне привітання «Добрый день» (за звуками мажорного тризвука вниз), за допомогою якого учні та вчитель вітаються:



Завдання такого музичного привітання:

- розширити діапазон;
- інтонувати мажорний тризвук.

Через деякий час до таких вправ додається інтування мінорного тризвука та проспівується друга частина музичного привітання — «Хмурый день» (за звуками мінорного тризвука вниз):

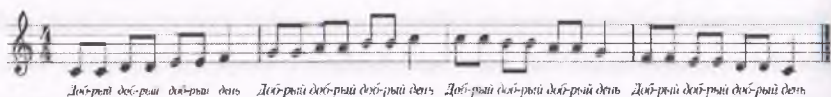




При цьому, до вищезазначених задач таких вправ додається відпрацювання: *однойменних тризвуків, малих та великих терцій, чистої квінти.*

**Навчальна.** На навчальному етапі «Музикальної зарядки» аналізуються та відпрацьовуються теми, що вивчаються на заняттях з сольфеджіо. Наприклад: мажорні та мінорні тризвуки, допоміжний оборот, оспівування, тетрахорд, тон, півтон та ін. Прикладом такої вокально-інтонаційної багатоетапної вправи є розспівування «Добрий добрий день» (на основі мажорної гамми). Вона є багатфункціональною із елементами імпровізації.

На *першому етапі* це розспівування виглядає наступним чином:

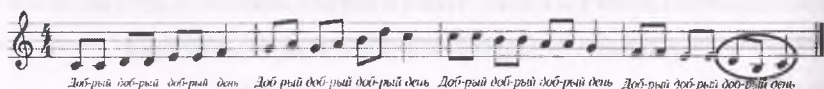


Його проспівують:

- нотами;
- словами, показуючи при цьому ноти на «ручному нотному стані» (уявляючи ладоньку як нотний стан, та кожний пальчик як строчку у нотному стані);
- проспівуючи ритмо-складами ритмічний малюнок (ті-ті та).

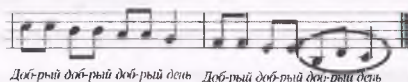
При кожному варіанті проспівуванні учні диригують.

Метою *другого етапу* є опрацювання таких мелодичних оборотів як оспівування та допоміжного обороту. Для цього видозмінюємо розспівування:

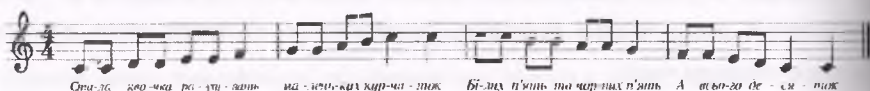


або

----- - допоміжний оборот  
 оспівування



В подальшому співаємо та записуємо дані розспівування у різних тональностях. Для підтримки інтересу для цього ж розспівування змінюємо ритмічний малюнок та текст:



Наведений фрагмент проспівуємо:

- словами;

- ритмослогами;
- словами, показуючи ноти на «ручному нотному стані»;
- в інших тональностях нотами;
- словами або нотами та диригуючи.

Наведені вище вокально-інтонаційні вправи дозволяють в доступній і ігровій формі опрацювати матеріал, що викладається протягом уроків сольфеджіо.

Важливим принципом проведення уроків для учнів є їх захоплення, в основі якого лежить зв'язок музики з життям [3, с. 21]. Учні повинні на уроці жити в музичних образах, переживати і емоційно відгукуватися на всі етапи уроку. Подолання теоретизованості на уроці має стати для викладача основним принципом на уроках сольфеджіо.

**Висновки.** Використання ігрових форм роботи під час розспівувань викликає справжній інтерес у учнів. Завдяки цікавості до навчання та мотивації, учні досягають потужних успіхів у навчанні на уроках сольфеджіо.

#### *Список використаної літератури:*

1. Шавырина Т. Н. ПРОГРАММА по учебному предмету «Занимательное сольфеджио». Обнинска: МБУДО «Детская школа искусств №1», 2019. 33 с.
2. Каргавцева М. Т. Сольфеджіо ХХІ століття. Москва: Кіфара, 1999. 155 с.
3. Крижевська Т. Б. Розвиток гармонічного слуху на уроках сольфеджіо. Одеса: КПНЗ «ДМШ № 6 м. Одеси», 2019. 23 с.

*Ельнара Алієва*

### **МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО ПОНЯТТЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ**

Вивчення поняття оперного образу безпосередньо пов'язане зі специфікою оперної вистави, яка передбачає кілька основних аспектів. По-перше, вона вимагає звернення до конкретної композиторської поетики в опері, оскільки завжди є авторською. По-друге, вона веде до темпоральних характеристик як загальноісторичної властивості, так і у зв'язку з часом створення окремих оперних творів і періодизацією творчості оперних авторів. По-третє, вона спонукає і до характеристики виконавської своєрідності оперного жанру, перш всього з його театрального-постановочного боку.

Виявлення особливої здатності оперного мистецтва до персоніфікації обумовило створення цілих галерей оперних образів як прецедентів людських характерів та відносин, як візріців поведінки та переживання, як прототипів «героїв свого часу», тобто учасників (відповідно до різних, зацікавлених у цьому, історичних соціальних формацій). В цілому, вищесказане дозволяє переконатися в тому, що як для виконавця,

так і для слухача, мова опери в її історичному становленні та текстологічному здійсненні визначається головним *семантичним завданням*, — формуванням того чуттєво-оцінного досвіду, без якого не може сформуватися людина у її комунікації з навколишнім світом і з самою собою. Отже, проблема створення сценічного образу пов'язана з пошуком «внутрішньої сутності» персонажу і її вокально-пластичним втіленням. Головне завдання оперного співака полягає в тому, щоб розкривати зміст музики у вокально-словесній і дієво-пластичній формі.

У руслі сказаного показовими є методичні принципи Ф. Шаляпіна. М. Кузнецов у своїй докторській дисертації «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И.Шаляпина» до методичних принципів великого співака відносить постановку наступних завдань: 1) бути не просто виконавцем ролі, але автором сценічного образу; 2) до початку розучування вокальної партії в образному і сценічному плані «складати роль» (ставати співавтором композитора і лібреттиста), не припиняючи такої роботи і на всіх наступних етапах; 3) режисерувати свою роль і продовжувати працювати над її сценічним вдосконаленням протягом усього життя вистави; 4) цілеспрямовано займатися самоосвітою, а саме, розширенням і поглибленням своїх знань, необхідних для створення інтерпретації та сценічного втілення конкретного оперного образу.

Характеризуючи таким чином позиції Ф. Шаляпіна, Н. Кузнецов пише про власну творчу установку наступне: «В макрокосмі театральної постановки я прагну створити і відобразити цілісний мікрокосм життєвих дій свого героя. Тому я маю намір не зубрити партію, а психологічно перевтілюватися - самостійно (з урахуванням концепції диригента і режисера) створювати роль» [3, с. 21].

Особливо цінними у напрямку персоніфікованої інтерпретації в оперному виконавстві є напрацювання Н. Гребенюк. На її думку, вокальна інтерпретація — це «активне співпереживання, можливість пропустити чужі почуття крізь власне серце <...> певна життєва позиція, володіння своїм голосом, рівень виконання певних технічних завдань. Отже, чим яскравіше фігура співака, тобто індивідуальність з її спрямованістю, життєвим і професійним досвідом, тим впевненіше почуває він себе на сцені, тим більш самостійною і оригінальною буде його творчість» [1, с. 261]. Таким чином, тільки в самому собі оперний співак неординарний, тільки собою він може сказати нове в оперному мистецтві.



На думку А. Чепіноги, «вищий смисл у почуттях» передається через «дієву інтонацію». Автор, розбудовуючи поняття про неї у зв'язку з оперною режисурою та майстерністю актора-співака, вважає її головним змістовним напрямом знаходження необхідного й «вірного» музичного компонента. А. Чепінога констатує, що емоційно-перестигний вплив музичного слова, іншими словами - інтонування в опері, — є індивідуальним виразовим засобом створення художнього образу. Саме органічним інтонаційним сплавом музики і слова артист діє на глядача, «ретранслює» внутрішнє життя як свого персонажа, так і внутрішнє бачення, оцінку реальності, композиторське і власне особисте ставлення до дійсності [6].

І. Силантьєва здатність оперного виконавця віднаходити всі площини художньо-інтонаційного впливу визначає як здібність до перевтілення, тобто уявлення — відтворення умовної (віртуальної) особистості оперного персонажа та відповідного їй «персонажного змісту» [5]. На широкій теоретико-методологічній основі І. Силантьєва запроваджує поняття образно-смыслового інтонування, яке виступає інструментом «персонажного переживання»-перевтілення. [5].

На думку О. Іготті, драматична природа опери є своєрідним синтезом реальних «життєвих проявів; обставини, у які попадає герой опери, змушують його генерувати емоції дуже високого рівня. Така висока емоційність оперного характеру обумовлена співпадінням трагічних протиріч душі та станом «внутрішнього бунту» [2].

М. Сидорова, розкрила, що опера, передусім, прагне до розуміння та відтворення «тут і образу людини у їх специфічній музично-сценічній портретній єдності, тому вона претендує і на створення галереї художніх особистостей, які несуть на собі відбиток епохи, презентують власний історичний час. Оперний портрет людини завжди має певний ступінь жанрово-стильової синтетичності та смислової узагальненості. [4].

Отже, поняття оперного образу у музикознавчих студіях представлений як портрет «тут і зараз», тобто сучасний, цілісний, такий, що концентрує типові риси особистості. Він є специфічно унікальним, який виступає оновленням та динамічним портретом особистості вокаліста-виконавця.

#### *Список використаної літератури:*

- Гребенюк, Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
- Іготті Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: дисс. ... канд искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. СПб., 2011. 170 с.

3. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина : дис.... докт. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 – музыкальное искусство. / Николай Иванович Кузнецов. М., 2005. 380 с. с. 21
4. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: дис. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 242 с.
5. Силантьева И.И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2007. 727 с.
6. Чепиного А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: дисс. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 145 с.

*Чеп Шло*

## ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИКИ У ТВОРЧОСТІ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»)

Опера «Запорожець за Дунаєм» стала першим твором, з яким українська пісня, народний танець вийшли на театральну сцену. Захоплюючись багатьма галузями науки та мистецтва, систематично підвищуючи свій культурний рівень, А. Гулак-Артемовський знаходив час на відвідування своїх друзів (М. Остроградський, Ф. Толстой, М. Старов).

Композитор завжди відвідував виставки, музеї, майстерні художників, ніколи не пропускав громадські збори, на яких обговорювались гострі політичні питання. Саме в такій атмосфері творчих прагнень та взаємин з передовими людьми того часу — тих, хто завжди відстоював думку про необхідність українського народного самовизначення, зародилася думка про написання першої української опери.

Лібрето опери було закінчено на початку липня 1862 року самим композитором. Партію Оксани Гулак-Артемовський написав для Д. Леонової, яка мала рідкісне за красою контральто. 12 липня 1862 року було одержано дозвіл татрально-літературного комітету, а 18 серпня — дозвільну візу цензури. Оркестрову партитуру зробив капельмейстер російської оперної трупи К. Лядов. Вона була розрахована на повний склад симфонічного оркестру, і лише мідна група представлена двома трубами, двома валторнами і одним тромбоном [5].

Прем'єра опери відбулася 14 квітні 1863 року на сцені Петербурзького Маріїнського театру. Першими виконавцями головних ролей стали: Одарка — солістка російської оперної трупи Е. Лілєсва, Андрій — П. Дюжтиков, Оксана — Д. Леонова.

Дія опери відбувається в Туреччині в 1829 році, після ліквідації Катериною II Запорозької Січі (1775 рік) частина запорожців втекла за Дунай і оселилась на турецькій території.

«Запорожець за Дунаєм» — лірико-комічна опера. В ній яскраво зображаються традиції українського народного побуту. Основною жанровою особливістю опери стала включеність музичних епізодів (хорів, пісень-романсів, танців), що чергуються з вокальними в драматичному відношенні діалогами.

Драматургія опери базується на трьох планах. Лірична лінія пов'язана з образами Оксани та Андрія, про їх мрії повернення на Батьківщину та особисте щастя. Побутова лінія розкривається в комедійних образах побутового життя Одарки та Карася. Третя лінія опери — узагальнений показ народу. Щодо східних мотивів композитор обмежився введенням образів султана та його прибічників. Таким чином Гулак-Артемовський сконцентрував увагу на показі життя українського народу, розкритті патріотичних почуттів запорожців.

Музиці належить головна роль у розвитку дії. Діалоги та розмовні ставки мають підпорядковане значення. В опері невеликий оркестровий вступ, сім сольних арій, три дуети, два великих ансамблі, чотири основних хорових епізодів, танці і турецький марш. Гулаку-Артемовському вдалося уникнути дивертисментності, розважальності, характерних для багатьох комічних опер. В основі опери лежить логічний розвиток музичного матеріалу.

Арії, ансамблі, сцени опери — це розвинені характеристики героїв. Всі музичні образи персонажів насичені реалістичністю, для кожної групи образів знайдено свої індивідуальні засоби художньої виразності.

Вся музична тканина зав'язана на українській народній пісенності. Гулак-Артемовський не просто використовував зразки народної творчості, скільки розвиває їх в музиці. Це виявляється в емоційній насиченості й наспівності мелодики, в наближенні її до інтонаційного складу, ритмічної організації, прийомів розвитку до української народної пісні.

В основі ліричних образів Оксани та Андрія лежить українська пісня-романс і саме ця лінія узагальнює патріотичну ідею опери. Образи Одарки та Карася майстерно зображують комедійну лінію опери. Такі реалістичні, соковиті правдиво відтворені образи не можуть бути запозичені, не можуть бути написані в наслідування будь-кому. Вони взяті з життя, їх життєва правдивість і яскравість обумовили прийняття їх народом.



їх немеркнучу художню привабливість. Образ рідного краю бачився композитору узагальнено-поетичним і соковитим за колоритом, таким же високим і значним, як у тих італійських операх епохи Рісорджіменто, які склали основу репертуара Гулака-Артемовського.

Таким чином, опера «Запорожець за Дунаєм» стала першим твором, з яким українська пісня та народний танець вийшли на театральну сцену. Основною жанровою особливістю опери стала закінченість музичних епізодів, що чергуються з важливими в драматичному відношенні діалогами. Всі музичні образи персонажів насичені реалістичністю, для кожної групи образів знайдено свої індивідуальні засоби художньої виразності.

#### Список використаної літератури:

1. Булат Т. П. Історія української музики. Т 2: Друга половина XIX ст. Київ: Наукова думка, 1989. 464 с.
2. Височинська Л. Й. Видатний український композитор і співак. Київ, 1963. 48 с.
3. Гордійчук М. Видатний співак і композитор // На музичних дорогах. Київ: Музична Україна, 1973. С. 67–74.

Кисельова Тетяна

### СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПРОЧИТАНЬ «LA JUIVE»

#### Ф. ГАЛЕВІ У ХХІ СТОЛІТТІ (НА ПРИКЛАДІ ІНТРОДУКЦІЇ ОПЕРИ)

Творчість Ф. Галеві в царині опери налічує понад 30 музично-сценічних творів, зокрема «*La Juive*», «*Karl VI*», «*L'Eclair*», «*Le Nabab*», «*La Reine de Chypre*», «*Tempete*», «*La dame de Pique*», «*Clari*», «*Le Juiferrant*», «*Noe*». Опера «*La Juive*» («Дочка кардинала») Ф. Галеві (1835 р., п'ять дій, лібрето Ежена Скріба) є одним із найбільш значних музично-сценічних творів французької школи першої половини XIX століття. Музично-театральний шедевр Ф. Галеві — перший зразок звернення композитора до жанру *opera Grande*.

У якості матеріалу для компаративного аналізу було обрано виконання інтродукції «*La Juive*» Віденською державною оперою (2003 р., диригент — Векослав Шутей, режисер — Гюнтер Кремер) та Санкт-Петербурзьким державним академічним театром опери та балету імені М. П. Мусоргського (Михайлівським театром, 2018 р., диригент — Петер Феранец, режисер — Арно Бернар).

Перш за все, постановки опер відрізняються у часі та місці дії. У постановці Віденської опери дія проходить у Констанці 1414 року, відповідно до лібрето, а в

постановці Михайлівського театру дія була перенесена до XX століття, часів фашистської Німеччини.

Режисер-постановник «La Juive» у Михайлівському театрі А. Бернар (Франція) вертис дію опери задля того, щоб нагадати страшні історичні події, які не мають бути забутими і не повинні повторюватися у наш час. В інтерв'ю для програми «Сьогодні – Санкт-Петербург», А. Бернар зазначив: «Справа в тому, що потрібно зберегти атмосферу французької опери, великої французької опери. Її треба адаптувати для сучасного глядача» [2].

Вперше хор з'являється в інтродукції опери. За ремаркою Ф. Галеві хоровий колектив поділяється на дві групи — перша співає за лаштунками церковний гімн, а друга — знаходиться на сцені, уособлюючи натовп містян. У постановці Віденської опери (режисер – Г. Кремер) знайдено креативне рішення, сповнене глибокого змісту. Посеред сцени побудована скляна стіна, котра являє собою стіну храму. Християни – артисти хору – співають *Te Deum*, знаходячись за скляною стіною, а коли, за ремаркою композитора, вони уособлюють натовп містян, то виходять на авансцену завдяки великій кількості дверей. Попри те, що композитор вказує темп *Moderato* (ММ=80-96), в інтерпретації Віденської опери інтродукція звучить у темпі, наближеному до *Allegretto* (ММ=92-108). З одного боку, швидкий темп не впливає на чіткість дикції хору та якість звукоздобування, з іншого — виконання церковного гімну вимагає більш помірнього темпу.

У постановці Михайлівського театру, за задумкою режисера, натовп містян повторюється на фашистів. Декорації не містять релігійної символіки — храму, про який зазначає композитор. На задньому плані знаходиться герб Третього Рейху. Тут опиняються питання щодо відповідності такого режисерського рішення задуму Ф. Галеві, але фашисти переслідували іудеїв як націю, але не за їх віру.

Хор Михайлівського театру ділиться на дві групи сценічної та поза - сценічної дії. *Te Deum* звучить за лаштунками, завдяки чому з'являється динамічний контраст між співом у храмі та вигуками натовпу містян, які агресивно реагують на появу іудеїв. Можливо, А. Бернар мав на меті показати, що під час війни католицька церква не вела відкритої боротьби з Гітлером, про що свідчить конкордат, який був укладений у 1933 році між Ватиканом та Третім рейхом. Диригент-постановник П. Феранец не виходить за межі темпу – *Moderato* (ММ=80-96), як і зазначає композитор. Баланс між вокалістами та оркестром зберігається завдяки тому, що Ф. Галеві під час реплік

солістів залишає не повний склад оркестру (струнну групу), який звучить в динаміці *pp*, а коли співає весь хор у високій теситурі «Osanna!», його підтримує оркестрове *tutti*.

У результаті компаративного аналізу інтродукції опери «La Juive» Ф. Галеві у постановках Віденської опери і Михайлівського театру зроблено наступні висновки. Постановка інтродукції в інтерпретації Віденської опери більш близька до задуму композитора у показі епохи, а виконавська версія Михайлівського театру більш відповідає авторським визначенням щодо темпу й створенню різних за характером хорових побудов. Але у постановці Михайлівського театру зміст конфлікту оперного твору — протистояння двох віросповідань, переслідування іудеїв за їх віру змінено на переслідування єврейського народу фашистами, що не відповідає замислу Ф. Галеві.

#### *Список використаної літератури:*

1. Иудейка с русскими субтитрами | LaJuive // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CHddvehFlyk> (дата звернення 5.09.2020)
2. Шедевр стиля по имени «Иудейка» // ntv.ru. URL: <https://www.ntv.ru/novosti/186071> (дата звернення 17.09.2020)
3. «La Juive» — HalévyShicoffStoyanovaWiena 2003 // YouTube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbcb0](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcb0) (дата звернення 15.08.2020)

*Лі Ісцян*

### **ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ДЖ. ВЕРДІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ**

Оперна творчість Дж. Верді ніколи не зникала з поля зору світової музичної науки. У XXI столітті спадщина італійського майстра продовжує займати лідируючу позицію в репертуарі музичних театрів і притягувати увагу дослідників. Різноманітність системи персонажів в операх Майстра та широта музично-мовних засобів, залучених до формування колективних персонажів, забезпечує оперним творам Дж. Верді мультінаціонального та мультікультурного значення.

Спектр дослідницької літератури, присвяченій оперній творчості Дж. Верді, досить об'ємний. У зарубіжній науці при дослідженні творчості Дж. Верді можна виявити кілька особливо значущих етапів. Серед перших монографій, які побачили світ ще за життя композитора, виділяється музично-аналітична праця А. Базеві, інтерес до якої відроджується сьогодні. На початку XX століття дві дати — 1901 (рік смерті композитора) і 1913 (100-річчя від дня народження Дж. Верді) викликали не тільки зростання числа монографій, а й перші видання епістолярної спадщини, найважливішою з яких є публікація записників композитора. 1920-1930-і роки ознаменувалися



вдячністю Ф. Верфеля, дослідженнями А. Делла Корте і М. Мілі, К. Гатті, Ф. Тойс і Г. Терікаа також виходом грандіозної чотиритомної збірки листів (*Carteggi verdiani*), підготовленої А. Луціо На рубежі 1950-1960-х років виходить у світ монументальна монографія Ф. Аббіаті і Дж. Мартіна; заснований в Пармі *Istituto nazionale di studi verdiani* починає збір матеріалів для видання повної збірки листів Дж. Верді, а з 1982 року регулярно випускає наукові збірники «*Studi Verdiani*». У 1970-ті роки був запущений спільний проект Університету Чикаго і видавничого дому Ricordi з публікації повного зібрання творів Дж. Верді (WGV - *The Works of Giuseppe Verdi*), роботу над яким очолив Ф. Госсетт, а до експертної групи увійшли Дж. Бадден, М. Чусід, Ф. Деграда, У. Гюнтер і Д. Пестеллі. Кульмінацією останніх десятиліть XX століття стали праці найбільшого експерта з творчості Дж. Верді - Дж. Бадд. Серед інших досліджень 1980-1990-х слід виділити роботу Д. Кімбелла<sup>8</sup>, у якій розглядаються опери Дж. Верді в контексті традицій італійського музичного театру XIX ст., і книгу Ф. де Вана, в якій представлений яскравий портрет Верді-драматурга<sup>9</sup>.

Початок історії російської вердіани було покладено критичними статтями О. Строва, Ц. Кюї, Г. Ларош і біографічними нарисами В. Корганова і Л. Саккетті. У радянський період найбільш плідними в освоєнні творчості Верді виявилися 1940-1960-ті роки. Початок цього розквіту був покладений в 1930-і роки роботами І. Спаллертинського і нарисом Б. Асаф'єва [1], який ініціював також видання серії нотвишників з вердіївських опер. Це історична література, що стосується творчості Дж. Верді<sup>10</sup>.

У 1940 році в Ленінграді були завершені перші великі наукові роботи з творчості Дж. Верді - дисертації Г. Тігранова і С. Богоявленського<sup>11</sup>.

Перший переклад вибраних листів Дж. Верді був здійснений тільки в 1950-х А. Бушен. Єдиною російськомовною монографією, яка охоплює весь життєвий і творчий шлях Дж. Верді, до цього дня залишається книга Л. А. Соловцової, яка отримала чотири видання. У ті ж роки характеристика творчості Дж. Верді постає в

<sup>8</sup> Kimbell D. R. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge, 1985.

<sup>9</sup> Van J. *de Verdi's Theater: Creating Drama through Music* / Transl. by J. Roberts. Chicago, 1998.

<sup>10</sup> Текст монографії Верді Б. Асаф'єва, «Короткий нарис життя і творчості Верді» М. Нюрнберга, «Знання Верді» Л. Соловцова, окремі розділи в навчальних посібниках з історії зарубіжної музики О. Гершеніч, М. Друскіна, Б. Левик, М. Мугінштейна.

<sup>11</sup> Тіришов «Некоторые особенности оперной драматургии Дж. Верди (на примере анализа опер «Риголетто» и «Отелло»)», С. Богоявленський «Работа Верди над оперным либретто в свете развития его музыкального и драматурга».

роботах М. Друкіна. Великий внесок радянських музикознавців (Г. Орджонікідзе, С. Богоявленського, Г. Тігранова, Р. Лейтес) до вивчення опер Дж. Верді на. Наприкінці 1980-х рр. творчість Дж. Верді вивчається Р. Поспеловою, а в останні десятиліття — у серії публікацій А. Кенігсберг і Н. Дегтярьової.

В українському музикознавстві до творчості Дж. Верді зверталися М. Черкашина [2], Л. Бутенко [1].

Особливо плідною областю для наукових пошуків видається компаративний аналіз багаточисленних виконавських версій оперних творів Дж. Верді. Актуальним питанням є дослідження хорового компонента як особливого, колективного персонажу, оскільки тут рельєфно виявляється як спадкоємність композитора по відношенню до стилістичних моделей XVIII - початку XIX століть, так і щось нове, що Дж. Верді привніс в традиції музичного театру. Незважаючи на солідний корпус мистецтвознавчої літератури, питання сценічно-виконавського втілення хорових сцен в операх Дж. Верді, практично не досліджені.

Таким чином, при подальшому вивченні оперної спадщини Дж. Верді у виконавському аспекті, актуальними і вельми затребуваними є вирішення наступних завдань, по-перше, репрезентація оперної творчості Дж. Верді у концертно-виконавській площині; по-друге, характеристика значення хору у драматургії опери; по-третє, здійснення компаративного аналізу виконавських версій хорових сцен з опер Дж. Верді.

#### *Список використаної літератури:*

1. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
2. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. К.: Муз. Украина, 1986. 152 с.

*Софія Макаровська*

### **ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Г. ПЕТРАССІ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА XX СТ.**

Одним з найавторитетніших представників італійської музичної культури XX ст. був Гоффредо Петрассі (1904-2003) — композитор, педагог і диригент. Цінною частиною спадщини композитора є хорові твори, у яких найповніше втілились його етичні ідеали; ставлення до питань буття, важливі аспекти релігійно-філософського світовідчуття.

Музичне життя Італії першої половини XX ст. стало основою для формування та розквіту таланту композитора. Основні особливості становлення мистецьких засад хорової музики XX століття яскраво відбилися в італійському музичному мистецтві. Починальними у розвитку хорового мистецтва Італії даного періоду стали дві тенденції: неокласична і авангардна.

Перша тенденція пов'язана з відродженням давніх пластів хорової музики починаючи з епохи Відродження та її інтенсивного освоєння і стильового переосмислення. Найбільш важливими чинниками цих процесів стали ініціативи католицької церкви, спрямовані на активізацію уваги композиторів і виконавців до григоріанського хоралу і традицій ренесансної вокальної поліфонії.

Друга тенденція була пов'язана з авангардними тенденціями, новою технікою композиції, радикальним оновленням стилістичних засад і модернізацією музичної мови. У царині хорової музики це проявлялося у пошуку і введенні нових засобів вокального інтонування та способів викладу хорових голосів, використання позамузичних компонентів. Специфічною рисою було шанобливе ставлення до вокальних голосів і хорового звучання, що сприяло збереженню самодостатньої краси бельканто, інтонаційної гнучкості і вокальної виразності навіть у серійних творах.

Велике значення у формуванні і розквіті творчої особистості Гофредо Петрассі відіграла активна діяльність композиторів «великої п'ятірки» (Дж. Ф. Маліп'єро, А. Казелла, О. Респігі, І. Піццетті, Ф. Альфано), яка стала міцним ґрунтом для відродження потужного національного духу італійського хорового мистецтва у новому контексті розвитку італійського хорового мистецтва XX століття.

У довгому творчому шляху Г. Петрассі можна виокремити три періоди. Перший період — *неокласичний*, орієнтований на духовні та стильові канони старовинного італійського мистецтва, пропущені крізь призму світогляду митця XX століття («Псалом IX» для хору, оркестру і двох фортепіано, «Магніфікат» для сопрано, хору й оркестру, «Хор мертвих» для чоловічого хору, мідних інструментів, трьох фортепіано й ударних на тексти Дж. Леонарді). Другий період — *додекафонічний*, пов'язаний з експериментами та засвоєнням дванадцятитонової техніки. У цей час з'являється кантата «Темна ніч» для мішаного хору й оркестру за поемою іспанського поета Сан-Хуана Де Ла Круса, концерти для оркестру, цикл «Нонсенс» для мішаного хору а cappella. Третій період — *синтезуючий* [1]. Засвоївши серійну техніку, Г. Петрассі, досить обережно поєднує нову музичну мову з уже апробованими у своїх творах



неокласичними засобами, вдається також до темброво-сонорних пошуків, завдяки чому його стиль набуває особливої своєрідності. Починаючи з 1960-х рр., у творчому доробку композитора з'являються переважно твори духовно-релігійної тематики: «Промови Алена» для баритона і дванадцяти інструментів, «Страсні мотети» для хору а cappella, «Зановіди Блаженства» для баритона (баса) і п'яти інструментів (присвячений Мартіну Лютеру Кінгу), «Три духовні хори» для хору а cappella, «Молитви Христа» для мішаного хору й оркестру. Останніми творами композитора були «Молитва для 12 мідних» та «Кугіе» для хору і смичкових.

Хорова творчість митця знаходилася у центрі знакових подій, що відбувалися у італійському музичному мистецтві XX століття. Магістральна тенденція була позначена пошуком нових прийомів звуковидобування. Особливе значення для італійців мав творчий доробок композиторів нової віденської школи (головним чином, А. Веберна і А. Шенберга), який можна розглядати в якості лише одного з відправних пунктів їх творчої еволюції. Тенденція до розвитку і часто до переосмислення ідейної спадщини нововіденців проявила себе в творчості Г. Петрассі.

Таким чином, хорова музика Г. Петрассі справила величезний вплив на розвиток вокально-хорової композиції в Італії другої половини XX століття. Вивчення творів ренесансних поліфонічних шкіл в сукупності з глибоким інтересом до нововіденських експериментів в області музичної композиції дозволили композитору створити дивовижний феномен нової італійської хорової музики, яка за своїм композиційним виглядом близька як до авангардних, так і до неокласичних творів першої половини XX століття.

Дивовижні грані таланту митця розкривались поступово: спочатку Г. Петрассі зарекомендував себе як композитор, потім розгорталась його педагогічна та диригентська діяльність. Чимало студійних записів він здійснює з хором та оркестром Суспільно-правової радіокомпанії Італії (RAI) як диригент. Велику частину свого творчого життя композитор присвятив педагогічній діяльності. З 1940-го року по 1960 він викладав у Римській консерваторії СантаЧечілія, а з 1960-го на кафедрі підвищення кваліфікації Римської Академії Санта-Чечілія і працював там до 1978 року. За сорок років викладання у Г. Петрассі було багато учнів, серед яких: Альдо Клементі, Маріо Бертончіні, Борис Порена, Вольфганг Далла Веккія, Ада Джентіле, Франко Донатоні, Енніо Морріконе. Серед іноземних учнів Г. Петрассі — Пітер Максвелл Девіс,

Корнеліус Кардью, Карл Кортє, Річард Тейтельбаум, Жоржи Пейшинью, Кармело Барнаола, Раймонд Баєрвоєтс.

Видатний італійський композитор-новатор, талановитий педагог Римської консерваторії, Г.Петрассі крізь усю творчість проніс величну гуманістичну ідею і глибокої віри у світлі й непорушні християнські істини та їх духовну міцність, здатність бути опорою і житті і творчості людини.

*Список використаної літератури:*

1. Шейко А. О. Гоффредо Петрассі. Відлуння Ренесансу: [наук.-популярне. вид.]. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.

*Максим Дзівалтівський*

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРОВОЇ МУЗИКИ Е. ВІТАКЕРА**

Жанрова палітра хорової творчості Е. Вітакера досить широка: вона включає в себе твори для різних типів хору а cappella, у супроводі фортепіано та різного виду супроводжуючих ансамблів та оркестру. Хорова музика композитора поділяється на *концертну* та *духовно-концертну*.

У своїй хоровій творчості Е. Вітакер звертається до стилістики неоромантизму, пов'язаної з вимогою відкритої виразності і поверненням до нової простоти. У понятійному термінологічному апараті сучасної музичної науки поняття «неоромантизм» далекий від однозначного тлумачення. На кінець ХХ століття він використовується для позначення нової стильової тенденції в європейській композиторській творчості. В естетиці романтизму Вітакера притягує виразність і пластичність мелодійної лінії, її емоційна наповненість, а з іншого боку — ліричність. У той же час не виключається втілення трагедійного і драматичного початків.

Неоромантизм у хоровій музиці Вітакера в першу чергу проявився в оновленні образного ладу, області форм виразності: інтонаційного словника, нових видів драматургії, композиційної будови, ладу і гармонії, мелодії, тембру і фактури. Неоромантизм став одним із шляхів повернення ліричної образності і експресії, поглиблення психологічного початку в музиці. Приватне, суб'єктивне начало значно посилюється, проявляючись через медитативність (медитація від італ. - роздум, роздум). У хорових творах (напр. «Sleep», «Sing Gently») Вітакера медитативність проявляється через характерні загальні ознаки: остигатні прийоми розвитку, мінімальні тематичні

засоби, що дозволяють захопити слухацьку увагу, не відволікаючи його; зосередженість на одному процесі-стані.

Гармонія в хорах Е. Вітакера, при зовнішній простоті, відрізняється специфічним звучанням (ускладнення тонічного і домінантового співзвучання побічними тонами, а також поєднання в одному акорді різних функцій). Композитор активно застосовує акорди нетерцової структури. Особливим гармонійним прийомом є також послідовне «нашарування» звуків, коли кожен з них перетворюється у педаль, шикуючись в багатоголосну вертикаль, двошаровість.

Лапідарними прийомами композитор як би прагне максимально привернути увагу слухача до узагальнено-психологічних образів віршів. Кожна мініатюра витримана в одному настрої, що підкреслюється збереженням тональності і темпу від початку до кінця.

Неоромантична мелодика тісно пов'язана з фактурним контекстом. Розвиваючись на тлі складних фактурних форм, часто сонорної природи, вона утворюється з мотивів, різних голосів фактури.

Неоромантизм Е. Вітакера тяжіє до імпресіоністичного сприйняття і однієї з його основних художніх ідей стає тема одухотвореної краси. Культ останньої знаходить дві грані: відчуття краси в музиці Е. Вітакера не припускає підвищеної відвертості та емоційності висловлювання, а переходить у категорію ідейно-стильову, будучи красою руху думки самого задуму, концепції твору. Твори зачіпають проблеми духовного світу людини, його життя з вірою у Бога, зв'язку з природою. Е. Вітакер веде пошук піднесеного ідеалу як в сучасності, так і в минулих століттях. Він прагне передати справжність почуттів людини крізь призму бачення романтичної гармонії світла. Лірична проникливість, сповідальність висловлювання впливає на форму, яку можна охарактеризувати як медитаційну, континуальну (безперервну, без поділу на фрагменти).

Основою його стилю стали прийоми серійної техніки, алеаторики, сонорики. У творчості відчутні традиції національного африканського мистецтва, а також вплив музики XX століття — І. Стравінського, Б. Бартока, нововіденської школи — і сучасної зарубіжної музики: Д. Лігеті, Л. Ноно, П. Булеза та ін. У той же час, особлива делікатність звукової тканини, її крихкість і витонченість вказує на близькість Е. Вітакера до К. Дебюссі. Неповторні риси композиторського письма Е. Вітакера виражені у вишуканості поліфонічної техніки «інструменталізації» хорової фактури.



Вітакер має широке відчуття сонорики, ефективно використовує все, від загальних унісонів до кластерних акордів щоб виділити основне в своїх композиціях, комбінуючи стиль імпресіонізму зі своєю технікою.

Хорові твори майстра написані для мішаного хору. У своїх партитурах композитор часто використовує класичні прийоми письма: зіставлення звучання окремих партій і *divisi* всього хору, використання неповного мішаного складу, зіставлення *solo* і *tutti*, тимчасове включення і виключення окремих партій, антифонний спів чоловічого і жіночого складів.

У Вітакера музична тканина його творів рясніє фактурно-тембральними модуляціями, легко перетворюючись з суворого трьох-і чотирьохголосся у багатоголосий потік з самостійними хроматичними лініями - розгалуженнями партій, що доходять до восьми і більше голосів і дають сонорні ефекти звучання).

Хорова творчість Вітакера свідчить про прагнення композитора до філософського відображення навколишньої дійсності, його тяжіння і духовної та загальнолюдейської проблематики. Роздуми про вічне — важливий аспект творів - співзвучно складного співвідчуттям сучасної людини.

#### *Список використаної літератури:*

1. Hairel, John E. «The Wind Band Music of Eric Whitacre with an Analysis and Discussion of Three Choral Works Adapted for Wind Band». D.M.A. diss., University of Kentucky, 2009. 136.

*Юлія Іванова*

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОЛИТВИ «БОГОРОДИЦЕ ДІВО, РАДУЙСЯ» У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Молитва «Богородице Діво, радуйся» споконвіку була самою шанованою та популярною молитвою. У ній Богородиця постає в образі заступниці усіх страждаючих. Молитва є складовою «Всенічної» і завершує її першу частину «Вечірню». У Київській Русі музичне оформлення молитви з'являється у XI ст. і відповідає загально-церковним традиціям: спочатку одноголосні розспіви; з XVI ст. багатоголосні. Світову популярність отримав твір «Богородице Дево, радуйся» С. Рахманінова. Українськими композиторами написано велику кількість творів на текст «Богородице Діво, радуйся», деякі з них призначені тільки для богослужіння, а інші, щільно увійшли до концертної практики хорових колективів України. Образ Богородиці у творах отримує різні відтінки: з одного боку, це відчуття радісної урочистості, з іншого — інтонації спокою

та світлої скорботності. На загальному композиційному рівні музичне втілення молитви як правило уникає конфліктності.

Серед українських композиторів XVIII ст. гідне місце займає твір Артемія Веделя, що успадковує традиції партесного співу. Велика увага приділяється розспівам, що надають образу урочистості, мелодія ніби розквітає та наповнюється світлом. А. Ведель поступово нарощує хорову звучність, що призводить до останнього мажорного акорду у душі бахівських кадансів.

«Богородице Діво, радуйся» Миколи Леонтовича — типовий приклад української духовної музики XVIII-XIX ст. Урочистий характер твору, яскраво виражений гомофонно-гармонічний склад, стрибки на кварту у мелодії споріднюють його з панегіричними кантами XVIII ст.

Традиції української романсової лірики характерні для твору Якова Яциневича. Гармонічний h-moll, висхідна секста на початку твору, оспівування ступенів ладу, рух вісімками та четвертними тривалостями надають музиці спокою та прозорості.

Багато хорів на текст «Богородице Діво, радуйся» написано сучасними українськими композиторами. Їх твори є частиною величезного пласта духовної музики, яка виходить за рамки церковної, і виконується на концертних майданчиках. Композитори акцентують увагу на яскравій мелодії, на глибині інтонації, на виразних гармонічних барвах.

Так, Б. Фільц у своєму творі не йде шляхом оновлення музично-виразових засобів та жанрових експериментів, а користується зрозумілими та ясними музичними засобами, що сприяють легкому засвоєнню музичної мови композиторки. Це виявляється у чіткій структурі, врівноваженості емоцій, ладотональному та інтонаційному колориті. Завдяки такому комплексу виразових засобів, що мають глибинні зв'язки з народною пісню, слухачі зосереджуються на молитовному тексті.

Глибоке знання можливостей співацьких голосів у поєднанні з відчуттям української пісенності вирізняє «Богородице Діво, радуйся» Рубена Толмачова. Твір має яскраву урочисту мелодію, що легко запам'ятовується, гармонія насичена квартакордами та септакордами. Форма твору куплетно-варіаційна, що споріднює його з обробками народних пісень. Різноманітне темброве вирішення тематичного матеріалу надає музиці динамічності та імпровізаційності. При цьому композитор не порушує провідної ролі тексту, що притаманно духовним творам.

«Богородице Діво, радуйся» М. Шуха — зразок «космічної», просторової музики. Образ Богородиці у творі ніби поєднує божественне та людське, небесне та земне. Ефект розширення простору створено 6-тиголосним жіночим складом хору. Увесь твір побудований на одній ритмо-інтонаційній формулі, що проводиться у різних голосах. Як композитори Середньовіччя (наприклад, Перотин) М. Шух розвиває тему у всіх голосах, що створює ярусну вертикаль. Ці яруси можна розглядати як незалежні голоси, кожен із яких виконує власну функцію. Музичні нашарування мають вільну метроритмічну основу, яка проводиться канонічно і утворює контрапункт звукових пластів. Завдяки лінійній побудові хорових партій у гармонії утворюються акорди петерцової структури, кластери, що надають музиці просторовий звуковий ефект.

Окремо знаходиться твір І. Щербакова, у якому музична сторона превалює над текстовою. На відміну від інших композиторів, інтерпретація І. Щербакова сповнена драматизму і наближається до жанру концерту. Твір не має яскраво виражених контрастів, але у ньому простежуються елементи симфонічного мислення автора. Основна тема хору побудована на тріольній секвенції. У різних розділах форми тема змінює свій напрям, звучить як у висхідному так і низхідному русі, залишаючи лише тріольну основу. Тема передається з одного голосу до іншого, таким чином виникає своєрідне тематичне *ostinato*, тематичне зерно, з якого виростає ціла розгорнута форма. Середній розділ контрастує завдяки зміні фактури (гомофонно-гармонічна) та контрастній динаміці. У репризі автор використовує соло сопрано, фоном якого слугують кластери у хоровому звучанні. Рух тріолями, що пронизує весь твір і надає образу хвилювання та динаміки, у сольній партії перетворюється на звичайних рух пісінками, чим досягається відчуття тепла та спокою. Особливе значення відіграє тональний план твору: F-dur, c-moll, C -dur. Рух до тональності C-dur символізує образ Богородиці, її чистоту та довершеність.

Серед композиторів сьогодення, що присвячують свою творчість лише церковній музиці, до даного тексту звертався В. Файнер. Ним написано два твори на текст молитви. В основу першого твору (d-moll) покладена ідея простоти (лаконізм виразних засобів, прозорість фактури, в основі якої хоральне чотириголосся). Композитор також використовує октавний унісон, який нагадує старовинний знаменний розпів. Другий твір достатньо розгорнутий, має тричастинну структуру завдяки повторенню тексту молитви тричі. При цьому автор не змінює музичне втілення другої половини молитви («Благословенна ты в женах»). Завдяки повторам виникає елемент рондоподібності.



Епізоди не мають яскравого контрасту, а відрізняються лише тембром окремих груп хору. Композитор майже не користується динамікою *forte*, а темпові грані не виходять за межі *andante*.

*Аліна Мельникова*

## **М. ШУХ «УЖ ТЫ ВЕРБА, ВЕРБУШКА»: ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

З перших кроків творчого життя Михайл Шух визначив для себе музику як найвитонченіший засіб відтворення споконвічної краси та гармонії. У творчому доробку композитора значне місце займає хорова музика.

Одним із цікавих і затребуваних творів М.Шуха у хоровій виконавській практиці є мініатюра «Уж ты верба, вербушка». Вона написана для двоголосного дитячого або жіночого хору. Художній образ твору ліричний, з елементами жартівливості.

При першому знайомстві з твором може здатися, що він легкий для виконання: невеликий за розміром, діапазон всього лише в одну октаву та всього лише дві хорові партії. Але все це лише на перший погляд, при репетиційній роботі хормейстеру доведеться зіткнутися з низкою питань.

Існуючий у нотному записі музичний твір отримує реальне звукове втілення лише в процесі музичного виконання, тому виконавець є необхідним посередником між композитором і слухачем. Багато авторських ремарок в нотах (темп, динаміка тощо) відносні, і в певних межах можуть реалізуватися по-різному. Тому завдання музичного виконання — не просто точне відтворення нотного тексту, а й якомога повніше втілення намірів автора. Велике значення для виконавця має вивчення епохи, в яку жив композитор, його естетичних поглядів тощо. Все це допомагає глибше зрозуміти зміст твору. В. Живов пише: «Виконавський художній образ, з яким в значній мірі пов'язана оцінка твору слухачами, нерідко знаходить в нашій свідомості самостійне значення, оскільки в ньому можуть виявлятися такі цінності, яких не було в первинному образі. Проте, першоосновою будь-якого музичного виконання є нотний текст твору, без якого виконавська діяльність неможлива... Справа в тому, що нотний текст — це всього лише ескіз в порівнянні з реальним звучанням музики» [1]. Тому особливу роль у створенні образу відіграє пошук інтонаційного сенсу в процесі вивчення твору. Згідно з концепцією Б. В. Асаф'єва, інтонація є головний провідник музичної змістовності,

супутньої думки, а також — носій художньої інформації, емоційного заряду, душевного руху.

Так як твір написаний для двоголосного хору, диригентові потрібно на репетиціях приділити увагу загальному та частковому ансамблю партій. Наприклад в партії альтів складним є виконання постійно повторюваної прими (I ступінь). Тут повинен бути партій унісонний ансамбль, а також слід пам'ятати, що кожна наступна нота повинна виконуватися гостро, задля того, щоб не втратити тональність.

Особливу увагу слід звернути на точний метроритмічний ансамбль, так як для цієї ритм 2+3+3 являється складним для виконання, тому диригент повинен при репетиційній роботі застосовувати різні прийоми вивчення ритму: вибирати для вивчення ритмічної структури маленькі фрагменти, проплескати ритм, промовляти в ритмі слова, а також показувати голосом.

Наступним важливим елементом являється дикція та артикуляція. При розучуванні твору слід чітко вимовляти пом'якшені шиплячі, особливо коли вони повторюються із такту в такт: «Уж ты верба, вербушка».

В партії сопрано складність при виконанні викликає III ступінь, так як твір написаний у мінорі. Також дивлячись на те, що у творі зустрічається дорійський лад, то VI ступінь слід інтонувати гостро, а VII — близько (тт. 17 — 19, 21 — 22). Диригент повинен графічно допомагати дітям при розучуванні і виконанні даних фрагментів.

Для того, щоб якісно і виразно виконати цей твір слід дотримуватися авторських ремарок, щодо динаміки, а також чітко проспівувати *tenuto*, які є на протязі всього твору, це може викликати велику складність, адже потрібно не викрикувати, а чітко виділяти слова з *tenuto*. В цьому може допомогти те, що на протязі усього твору, один або декілька учасників хору будуть плескати у долоні ритмічний малюнок твору. Але з ними потрібно репетирувати тривалий час, аби не збитися з ритму.

Хочеться сказати, що твір М. Шуха «Уж ты верба, вербушка» є гарною платформою для відточення навичок багатоголосного співу, та виховання почуття ритму у дитячому хорі, а також є яскравим номером для будь якого концерту.

#### Список використаної літератури:

1. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В.ЗУБИЦЬКОГО

Упродовж XX – XXI ст. українські композитори особливу роль неодмінно надають хоровим творам, все більш типовими в яких стають процеси жанрово-стильових перетворень. Наслідком процесу жанрових перетворень є поява нових змістових рівнів, композиційних структур, фактурних конструкцій та прийомів музичної виразності. Розвиток хорової творчості в Україні межі тисячоліть характеризується розвитком низки тенденцій, властивих національній музичній культурі середини XX ст.

Крилатий вислів «Стиль — це людина», якнайкраще відображає потяг кожної творчої особистості до сомоствердження, до оригінального способу висловлювання в мистецтві. Саме такий неповторний і суперечливий стиль має сучасний український композитор В. Зубицький. Для розуміння стилю цього композитора, треба, перш за все, зрозуміти його світогляд і ту естетичну платформу, на якій ґрунтується його творчість.

Серед інноваційних процесів в українській хоровій культурі XX ст. творчість В. Зубицького посідає одне з чільних місць. У хоровому доробку композитора значне місце займають твори, поява котрих обумовлена спиранням на жанрово-стильові шари українського фольклору. Саме на фольклорній основі В. Зубицький створив оригінальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шляхи відродження фольклорного мелосу в «новій музиці», додавши до цього віртуозну виконавську техніку і художньо-філософський зміст. Композитор прагне почути український фольклор, як психологічний континіум народного музикування. В уяві В. Зубицького народне інтонування — це суттєво відчутне відношення до людини, до історичних подій.

Особливу перевагу В. Зубицький віддає жанру хорового концерту, який трактує як цілісну музичну єдність. Композитором було написано три хорові концерти «Гори мої», «Ярмарок», «Concerto strumentale». В цих концертах В. Зубицький творчо продовжує розвиток напрямку, який притаманний сучасному композиторському мисленню, і перш за все, Л. Дичко — поєднання народнопісенних засобів виконання з напрацьованими у другій половині XX ст. методами втілення авторського задуму.

Групуючи хори по номерах, які об'єднуються народнопісними текстами та інтонаціями, композитор прагне розкрити ідейно-образну концепцію твору не лише



музичними засобами, але і додаванням поетичних образів до того художнього контексту, що формується в результаті драматургічного розвитку.

На прикладі хорового концерту «Гори мої» виявимо, які засоби виразності переважають у композиторській хоровій творчості митця. Це поліфонічні засоби музичного розвитку: імітація, прийоми підголоскової чи контрасної поліфонії, спеціальні колористичні прийоми. Серед колористичних прийомів: спів на складах, «педаліне звучання», спів без слів (інструментальні прийоми), а також незначні зміни мелодії в кульмінаціях, які сприяють поглибленню основного настрою.

Концерту властива метроритмічна своєрідність, яка полягає у зверненні до складних, мішаних та перемінних розмірів, а також імпровізаційність і примхлива ритміка в поданих варіативно мелодичних лініях, що оточують головний інтонаційний варіант.

До характерних стильових ознак гармонійної мови В. Зубицького, які втілилися у даному хоровому концерті, слід віднести ладову складеність, багатство і різноманітність структур ладів, що додають музиці яскраво виражений національний характер. На основі старовинних натуральних діатонічних ладів композитор створює нові ладогармонічні утворення. Поряд із цим композитор широко використовує засоби перемикання традиційних мажорних і мінорних ладів (паралельних, однойменних, одіотерцових), розширення сфери родинних тональних центрів, деякі види симетричних ладів (цілотновий, зменшений), пентатоніку, поліладові і політональні.

Не менш важливу роль відіграє фактура, яка відрізняється різноманітністю і утворює стилістичну єдність з іншими сферами його творчості. У партитурі хорового концерту використовує як класичні прийоми хорового викладу (виділення *solo* або ансамблю солістів, *divisi*, зіставлення *solo* і *tutti*, тимчасове «виключення і включення» голосів), так і сучасні (диференціація вокальних ліній, інструменталізація хорової тканини, поліпластовість).

Концертність як принцип жанру хорового концерту виявляється, перш за все, в різних типах багатоголосся, співстваленні *tutti-soli*, контрастних груп, розгалужених *divisi* партій (використанні басів-октавістів).

Ознаки народної пісні відображені зокрема, в унісонному зачині і хоровому підхопленні, що поступово розростається у складі гетерофонного підголоскового викладу, в зведенні всіх голосів до унісону в закінченнях фраз, в зіставленні основного наспіву і контрастних мелодійних підголосків у верхніх та нижніх голосах. Ще один

характерний для народного співу прийом – змішання тембрів (унісонний спів тенорів і альтів) – також відтворює особливості народної пісні, під час виконання яких жіночі голоси (за винятком підголоску) звучать в низькому грудному регістрі, а чоловічі – у високому, наближаючись до жіночих, завдяки чому можлива їх функційна заміна.

Велика синтетична форма в хоровому концерті «Гори мої» — це основа композиторського метода інтерпретації жанру хорового концерту В.Зубицьким — поєднання симфонії, хорового концерту, хорового циклу, поеми і народної пісні. Специфіка синтезу жанрів в хоровому концерті «Гори мої» полягає в тому, що жоден із жанрів, що синтезуються, в «чистому вигляді» не може бути реалізований в художньому творі, оскільки в результаті впливу одного жанру на інший в процесі оформлення жанрової концепції відбувається трансформація кожної жанрової складової художнього цілого.

Хоровий концерт «Гори мої» відобразив властиве в цілому творчості В.Зубицького змішання стилів — фольклорного, класицистського, барочного та джазового. Митець відтворює художній образ твору завдяки зверненню не лише до класицистсько-романтичних засобів художньої виразності, але й завдяки спираю на ті ознаки, що містяться в звуковому світі українського обрядового фольклору. Через поєднання фольклорних традицій і сучасної музичної мови, відтвореному композитором у хоровому концерті «Гори мої», розгортається діалог минулого і сучасного України, що перетворюється на справжнє дійство, у якому розкривається не лише універсальні закономірності, властиві національному Всесвіту, але й психологічні стани пов'язаних із ним героїв. Ці герої являють собою одвічні архетипи національного мислення, які зберігають свою актуальність й у сучасній світобудові.

#### *Список використаної літератури:*

1. Бенч О. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70-80-е годы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. К., 1990. 22 с.
2. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 16 с.
3. Володимир Зубицький композитор, диригент, баяніст // Сучасні композитори України = Contemporary Composers of Ukraine : Довідник сучасних композиторів України / кер. проекту К. Цепколенко ; [ред.-упоряд. О. Перепелиця та Ю. Семенов]. Одеса, 2002. С. 52-54.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков: Очерки. М. : Музыка, 1981. — 278 с.
5. Зубицький Володимир<sup>1</sup> Данилович // Спілка композиторів України : довідник. Вид. 2-е, доп. К., 1984. С. 82-83.

6 Шевінчана Т. Зубицький Володимир Данилович // Українська музична енциклопедія / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського ; [ред. кол. О. Косюк, А. Муха та ін.]. К., 2008. С. 172-173.

*Олександра Слободянюк*

## **ХОРОВІ КОНЦЕРТИ Л. ДИЧКО ЯК ЖАНРОВИЙ ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ**

Леся Дичко — знакова постать у сучасному музичному просторі України. Найвагоміші досягнення композиторки пов'язані із жанрами хорової музики, як нової сторінки в естетиці академічного хорового мистецтва.

У центрі нашої уваги — хорові концерти Л. Дичко «Французькі фрески» (1995-2000, для читця, мішаного хору, квартету духових, органу, ударних), «Іспанські фрески» (1996-1999, для хору та ударних) та «Швейцарські фрески» (2002, для двох читців, мішаного хору, органу і ударних), що розглядаються як феномен хорової академічної музики європейської традиції. У своїх «Фресках» Л. Дичко блискуче передала жанрові ознаки європейських архетипів мислення. Так, наприклад, у «Французьких фресках» вона відчула ту стильову манеру, в якій мають звучати «Ене-ле-Вьей» у 12-і тоновій системі; «Шамбор», як емблема Франції – в імпресіоністичному звучанні, «Анжерський замок» - як середньовічний хорал. Хоровий триптих концертів написаний з монументальним розмахом і сприймається як музичний вернісаж із країн Європи. Джерелом образності і змісту концертів є не тільки музичний фольклор, але й пам'ятка просторових мистецтв — архітектури і живопису, які представлені у назвах частин. Саме назвами виражається виявлення первинних імпульсів тематизму кожної частини, як і загалом — програмної концепції. У процесі аналізу хорових концертів Л. Дичко ми звернули увагу на особливу жанроутворюючу роль хорової концертності.

У рамках даної доповіді, ми зробимо спробу виявлення хорової концертної топіки в хорових концертах Л. Дичко. Опрацювання досліджень з концертної та хорової музики (напр. Б. Асаф'єв [1], Н. Герасимова-Персидська [2], Т. Ливанова [3], М. Тараканов [4], Г. Цмиг [5] та ін.) дає можливість виявити три принципи концертності, які є основними як у хоровій, так і в інструментальній концертній музиці.

Перший принцип *змагання* проявляється в контрастній взаємодії двох і більше автономних початків: ритмічних, інтонаційних, гармонійних, фактурних та інших на основі їх протиставлення. Другий принцип — *діалогічності*. Його суть полягає в діалектичному зв'язку полярних початків, що знаходяться в безконфліктній



(комплементарній) взаємодії компонентів (тематизму, ритміки, хорових груп) хорової тканини. Третій принцип — *гри*, при котрому демонструється виконавська майстерність (вокал) і композиторська техніка.

Принципи *змагання* у хорових «Фресках» Л. Дичко реалізують себе у хорових концертних антитезах, які зустрічаються двох видів. Перша — *антитеза виконавських складів* (кількісний фактор) означає такий виклад музичного матеріалу, де виконавські групи («хори») зіставляються за принципом мало - багато, соло - тутті, соло - ансамбль. Другий вид — *антитеза виконавських засобів* (тембровий фактор) характеризується зіставленням тембрів в процесі викладу музичної думки: вокального, інструментального та вокально-інструментального. Темброва антитеза в хоровій концертній музиці реалізується у типах фактури: *антифонної*, заснованої на принципі черговості, або поперемінно рівноправних за змістом хорових груп, складів викладення, видів хорової фактури і *респonsorному*, де зіставляються розгорнуте соло і потужне тутті. Класичне «змагання» у «Фресках» представлено між хором та інструментальним складом, між хором і солістами.

Другим концертним топосом, який властивий концертам Л. Дичко є *концертна вокально-хорова техніка*, що пов'язана з взаємодією вербального і музичного рядів. Виділяється паритетність слова і музики, опора на образно-сміслову і змістовну сторони літературного тексту та ін. Найбільш специфічним є контрастне поєднання фонетичного і співучого способів вокалізації.

Концертний початок в хорових «Фресках» Л. Дичко проявляється на рівні *театрального фактора*. Параметрами театральності виступають: особливий контрастний спосіб структурування, заснований на принципі контрасту; концертно-хорова вокалізація тексту; театральна семантика хорових композиційних прийомів; поліхорність (поліхорний тип фактури ґрунтується на регістровому поділі партій на голоси з їх подальшим комплектуванням у контрастні «хори»); хорова віртуозність.

Концертам характерна монументальність хорових і сольних партій, майстерне використання їх голосових і тембрових можливостей, оновлення вокальних ліній модерними і поліладовими інтонаціями, відчуття динаміки зв'язків вертикально-гармонічної та поліфонічної фактури при сміливому розширенні тональних планів. З одного боку відчувається класична функціональність, з іншого — демонструється відхід від класичного прототипу. На функціональні відношення у концертах Л. Дичко значний вплив справляють три фактори: діатонічна основа тематизму; зміна засобів музичного

висловлення (алеаторичні прийоми, сонорні ефекти): метод драматичного розвитку твору (градація емоційних станів або переключення планів).

Отже, у проаналізованих хорових концертах Л. Дичко («Французькі фрески», «Іспанські фрески» та «Швейцарські фрески») ми виявили, що композитор органічно поєднує музичні пласти, віддалені кількома віками, майстерно представляє «традиційне» та «новаторське», демонструє феномен діалогу культур, який вбачає взаємовплив і взаємозбагачення у цілковитій гармонії та єдності трьох мистецтв: архітектури, живопису і музики.

Таким чином, хорові «Фрески» Л. Дичко демонструють феномен нової хорової концертності в контексті європейської музичної культури.

#### *Список використаної літератури:*

1. Асаф'єв Б. О хоровом искусстве: сб. ст. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 287 с.
3. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977. 528 с.
4. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской и советской музыке (60-70-е гг.): Пути развития. М.: Сов.композитор, 1988. 272 с.
5. Цмыг Г. Европейский хоровой концерт XVI-XX вв. Staarbruecken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 308 с.

*Максим Жданов*

## **ХОРОВА МУЗИКА**

### **В АВТОРСЬКІЙ СВІДОМОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО**

Ім'я сучасного українського композитора Олександра Щетинського (нар. 1960) широко відомо в Україні та за її межами. Лауреат семи міжнародних композиторських конкурсів (в Австрії, Люксембурзі, Польщі, Росії, Франції, Швейцарії), яскравий продовжувач традицій харківської композиторської школи, О. Щетинський є автором понад ста різножанрових творів (інструментальних, вокально-хорових і оперних) [1, с. 336].

Майстер звертається у своїй полістилістичній за сутністю творчості до ідей музичного структуралізму і мінімалізму, естетики тиші, апелює до сучасних технік композиторського письма (серіальності, алеаторики тощо) та демонструє тонке відчуття інтонаційної реальності: дбайливо ставиться до звуковисотної й ритмічної організації тембрової та динамічної драматургії своїх творів.

Яскравим виявом авторської свідомості О. Щетинського постає його хорова музика, презентована духовними та світськими опусами, хоровими творами *a cappella* та

з інструментальним супроводом, написаними для різних темброво-виконавських складів. Хорову сферу українського композитора презентують, переважно, масштабні циклічні композиції, зокрема: кантата «Світло во откровення» для хору і дзвонів (1989), прем'єра котрої відбулася у 2004 р., кантата для дитячого хору і ансамблю ударних «Різдво Іоанна Предтечі» (1992), «Pater noster» для дитячого або жіночого хору та флейти (1999), «Під покровом Всевишнього» для мішаного хору *a cappella* (2000), «Латинська меса» для хору та струнних, кантата для солістів, мішаного хору та оркестру «Апостол Іван засвідчив», симфонія для мішаного хору *a cappella* (хоровий концерт) «Узнай себе» (2003), «Реквієм» (1991–2004), «Святий Боже» для мішаного хору з супроводом, «Деся на дні моїх ночей» для хору *a cappella*, хоровий цикл «Шість поезій Павла Тичини» (2016).

Більшість написаних майстром хорових композицій припадають на 1990-ті–2000-ні рр. Цей важливий етап шляху знаменує переорієнтацію художньої свідомості О. Щетинського з інструментальної царини (домінуючої у 1980-ті рр.) на оперно-хорову сферу та розкриває нові грані таланту митця й своєрідність його індивідуальності. Опуси зазначених десятиліть засвідчують посилення етико-філософської спрямованості творчості композитора, звернення до духовно-релігійної проблематики й відтворення євангельських образів та сюжетів.

Хорова музика відбиває естетико-художні уподобання й індивідуально-стильові ознаки творчості О. Щетинського — композитора доби постмодерну. Вона відзначена особливостями сучасного музичного мислення і характеризується інтертекстуальними властивостями. Проявом авторської своєрідності О. Щетинського стає занурення у вільний творчий процес з поступовою кристалізацією жанрових орієнтирів майбутнього твору. Специфічною ознакою хорового стилю композитора є звернення до мистецького досвіду минулого у широкому історичному діапазоні, опора на інтонаційний словник і жанрові традиції західно-європейської (меса, реквієм) та вітчизняної (духовний хоровий концерт, псалом) хорової культури. Цей факт засвідчує прагнення творця здійснити широкий мистецько-культурний діалог, розгорнутий у просторі і часі, та віднайти засоби універсальної художньої комунікації.

#### *Список використаної літератури:*

1. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.



## Композиторська інтерпретації вірша Г. Сковороди

«Всякому городу...» в хорі *a cappella* І. Гайденка

Ідеї Г. Сковороди, його сарказм, іронія та критика суспільного буття останньої третини XVIII ст., духовних, людських «різнопут», безглуздості (нерозумності) мирського меркантильного існування, яке будь-якої миті може обірвати «замашная коса» «смерті страшної», отримують безперечну актуальність і на сьогодні, про що свідчить, зокрема, значна кількість музичних творів, написаних на тексти поета-філософа. Пісня «Всякому городу нрав і права...» зі збірки Г. Сковороди «Сад Божественних пісней» (1757 – 1782) є десятою піснею цієї збірки і вважається класичним зразком соціальної сатири в українській літературі. І саме вона стала підґрунтям хорового твору харківського композитора І. Гайденка. Контрастністю, дисгармонійністю композитор досягає значного сатиричного ефекту, протиставляючи небесне – земному, високе – низькому, красиве – потворному.

У творі Г. Сковороди висміюється і засуджується весь суспільний лад як безчесний й нерозумний. Кожен рядок вірша, як і його образ, несе у собі велике смислове навантаження, відтворюючи живу дійсність у її найхарактерніших проявах.

Проблеми, порушені Г. Сковородою були злободенними на той час, а отже, і близькими простолюду, тому вірш «Всякому городу – нрав і права...» (був написаний у 1758-1759 рр.) отримав велику популярність і став народною піснею у понад п'ятдесятьох варіантах, а це одна з ознак фольклорного твору. Один із варіантів цієї пісні Іван Котляревський використав як Арію Возного в п'єсі «Наталка Полтавка».

У хоровому творі І. Гайденка використані такі принципи формоутворення як: *Perpetuum mobile*, який пов'язаний з темпом хорової сатири та повторюваністю основної теми хору «Всякому городу нрав і права...». Ця тема як рефрен містить основні тематичні та структурні компоненти всього твору, а решта побудов – епізоди – вносять подібні, а іноді і тематичні контрасти. Таким чином, форма твору може бути визначена як така, що містить ознаки рондальності. В той же час, монотематизм, пов'язаний з темою «Всякому городу нрав і права», виявляється у характерному двотактовому мотиві, де в обсязі терції на тлі витриманого «а» басової партії відбуваються висхідний і низхідний рухи (1-2 тт.: 29-50 тт.; 73-78 тт.; 79-94 тт.; 124-14 тт.) у поєднанні з

тембральною драматургією. Застосування монотематизму свідчить про ознаки методу симфонізму у хоровому *opus*'і І. Гайденка.

Бароковому стилю вірша Г. Сковороди відповідають візантійські традиції, втілені композитором у хоровому творі. Вони проявляються вже з перших тактів хору: стрічкове голосоведіння в голосах з терцісвими, іноді з квартовими і октавними вторами на тлі витриманої або остинатної квінти, які утворюються різноманітними, часто гостро дисонуючими вертикалями. Вони містять секундові комплекси, паралельні тризвуки та квартсекстакорди, що замінюються септакордами та секундакордами (12-13, 17-18 тт.). Треба зазначити, що всі структурні компоненти розфарбовані мажорним дорійським VI підвищеним шаблем *a-moll*.

Композитор досить винахідливо урізноманітнює фактуру, застосовуючи типово поліфонічні прийоми розвитку: вертикально-рухомий контрапункт (72-78 тт.), стреттні побудови (96-118 тт.). В той же час композитор не відмовляється від традиційних класичних прийомів, наприклад, типового домінантового предикту (72-78 тт.) до репризи рефрену.

Хоровий твір І. Гайденка «Всякому городу нрав і права...» — хорове скерцо на кшталт «злого» скерцо «Благодетельница наша» з опери П. І. Чайковського «Пікова дама» (за Б. Асаф'євим). Кожному рядку вірша Г. Сковороди композитор віднайшов відповідне музичне втілення, кожен образ пісні поета-філософа посилений І. Гайденом завдяки сучасному музичному мовленню.

*Тетяна Шаповалова*

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ І. КАРАБИЦЯ:

### ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Камерно-вокальний жанр завжди був у центрі композиторської уваги І. Карабиця (1945-2002). Композитор є автором чисельних вокальних циклів, які затребувані у виконавському репертуарі співаків. Його вокальні цикли вирізняються широким діапазоном образної сфери, різноманітністю виконавського складу та засобів музичного втілення. У камерному вокальному звучанні композитор виражав гострі за тематичним спрямуванням думки.

Визначальними рисами камерно-вокальної творчості І. Карабиця є поєднання різних жанрів та манер написання творів, перетин жанрово-стильових основ українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструментальні наспіви) і

національного професійного музичного мистецтва (знаменний розспів, кант. хорова культура бароко, стилістика Б. Лятошинського), з надбаннями світових класиків XX ст. (Г. Малер, Дм. Шостакович, Б. Барток, І. Стравінський) та новітніми тенденціями, а також з масовими жанрами. Універсальність музичної мови творів визначалась, по-перше, синтезом різних елементів сучасних композиторських технік (пуантілізму, алеаторики, сонористики), по-друге, у поєднанні різних стильових тенденцій (неокласицизму, необароко, неоімпресіонізму, джазової лексики).

І. Карабиць, як композитор-новатор, використовує як «класичний» виконавський склад — голос та фортепіано (вокальні цикли «Три пісні на народні тексти», «Пастелі» на вірші П. Тичини, «Повісті» на вірші О. Куліча, «На березі вічності», «Мати», написані на вірші Б. Олійника); так і «новаторський», де оригінально поєднує виконавські складові — «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти й альту; «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеді; «Ранкова сюїта» для голосу й естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка та В. Губарця.

У кожному з вокальних циклів розкривається послідовне становлення композиторського стилю, процес пошуку нової мови, зображальних, технічних засобів, виявляється індивідуальність композиторського вирішення.

Проблема осмислення виразної сторони вокальних циклів І. Карабиця та укладання їх типологічної системи — новий аспект дослідження камерно-вокальної творчості композитора. У нашому розумінні визначення жанрового типу твору має ґрунтуватися на музично-мовленнєвій та музично-творчій позиціях.

Беручи за основу систематизацію тематичних напрямків камерно-вокальної творчості І. Карабиця за О. Гурковою [2] та типологію хорових циклів І. Гулеско [1], ми розробили типологію камерно-вокальної творчості І. Карабиця за жанровим типом і текстово-поетичним змістом (див. Таблиця 1).

Проведена жанрова типологія вокальних циклів І. Карабиця продемонструвала, наскільки різноманітний прояв має цей жанр у музичному мистецтві. Саме камерні умови музикування зумовили жанрову специфіку камерно-вокальної музики. Їй властива специфічна сутність, що направлена на відображення внутрішніх психологічних емоцій, вражень людини.

Вокальні цикли І. Карабиця представлені, по-перше, різними жанровими типами (фольклор духовно-етичного спрямування та автентичний; філософська мініатюра; морально-філософська лірика східної традиції; цикл-сатира; любовна, пейзажна епіко-



драматична лірика; лірична індійська міфологія); по-друге, вони поділяються на авторські і тематичні. Авторські цикли - є цілісною композицією на тексти одного поета, із ярко визначеною типовою манерою написання. До них належать «Пастелі», «З пісень Хіросіми», «На березі вічності», «Мати», «З лірики М. Рильського», «Повісті», «П'ять пісень на вірші Р. Тагора», «Ранкова сюїта». Тематичні вокальні цикли – це ті, поетичний текст яких належить різним авторам, але вони об'єднані спільною ідеєю та думкою, або певною програмою. Це вокальні цикли «Три українські пісні», «Пісні Явдохи Зуїхи».

Отже, проведене дослідження жанрової специфіки камерно-вокальної музики І. Карабиця доводить, що вона представляє собою специфічний музичний жанр, історично усталений на основі малих форм (мініатюри), призначений для різних виконавських складів і типів музикування. Таким чином, зглядаючись на вищевказане, можемо зробити висновок, що типологічний аспект дослідження камерно-вокальної творчості І. Карабиця є перспективним напрямком сучасного музикознавства.

**Таблиця 1**

| Жанровий тип                                                   | Назва                                          | Текст                    |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------|
| Фольклор духовно-етичного спрямування;<br>Автентичний фольклор | «Три українські пісні»<br>«Пісні Явдохи Зуїхи» | На народний текст        |
| Філософська мініатюра                                          | «Пастелі»                                      | П. Тичина                |
| Морально-філософська лірика<br>східної традиції                | «З пісень Хіросіми»                            | Е. Йонеда                |
| Цикл-сатира                                                    | «Повісті»                                      | А. Куліч                 |
| Любовна лірика                                                 | «З лірики<br>М.Рильського»                     | М. Рильський             |
| Пейзажна лірика                                                | «Ранкова сюїта»                                | В. Батюк,<br>В. Губарець |
| Епіко-драматична лірика                                        | «На березі вічності»,<br>«Мати»                | Б. Олійник               |
| Лірична індійська міфологія                                    | «П'ять пісень на вірші<br>Р.Тагора»            | Р. Тагора                |

*Список використаної літератури:*

1. Гулеско И. И. Хоровая литература : [учеб. пособие]. Харьк. гос. ин-т культуры. Харьков : ХГИК, 1991. 88 с.
2. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 338 с.

*Юлія Черкас*

## «ОКЕАН ДОЛЬ» В. ЗУБИЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ТА ДРАМАТУРГІЇ

XX ст. — це століття активних пошуків композиторами нових жанрів, стилів, барв, композиційних технік. Наслідком процесу жанрових перетворень є поява нових композиторських структур, фактурних конструкцій та прийомів музичної виразності. В історії української музики XX ст. композитори часто звертаються до поняття «змішаного жанру». Автор симфонії-реквієму «Океан доль» Володимир Зубицький не є винятком.

Так, дослідниця М. Лобанова засвідчує: «Практика створення жанру, його відтворення і трансформація доводить, що жанр безпосередньо поєднується з технікою письма. Тим самим, жанр потрапляє в сферу композиції та її засобів. <...> Жанр уподібнюється композиції, коли виступає в ролі “мікро жанру”, виконуючи роль основного структурного осередку, одиниці форми, стаючи засобом контрасту. Це свідчить про переосмислення його функцій в сучасній музиці, є одним із проявів ідеї “змішаного жанру”» [3, с. 161].

У свій час М. Бахтін сформулював визначення жанру як форму бачення та осмислення дійсності у мистецтві [2]. М. Старчеус розширив це формулювання: «Жанр в музиці — це норма художнього бачення й осмислення самої музики, форма вираження художнього авторства і побутування музичних явищ» [5, с. 46]. Таким чином, говорячи про жанрову традицію, маємо на увазі певну культуру жанрового мислення в музиці.

Творчий стиль Володимира Зубицького — типовий для музики XX століття. Його стиль включає такі риси як: 1) втілення неофольклорних та неокласичних тенденцій в творчості (багатий мелос, що спирається на українські фольклорні джерела); 2) вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох; 3) тяжіння до театралізації; 4) підвищена інтенсивність фарб; 5) гіперболізм вираження почуттів, де кожна емоція — радісна чи трагічна — досягає найвищих форм сприйняття; 6) різнобарвність емоційної палітри його творів; 7) трактування вокальних та хорових партій як оркестрових; 8) грандіозність, масштабність оркестрових складів; 9) джазова

мовна стихія (особлива манера інтонування; використання ударних інструментів в незвичному поєднанні, їх колективна поліфонічна «імпровізація»; віртуозна трактовка мідних духових інструментів; особливості функціонального розширвання: соло на тлі звукових вертикалей оркестрових груп).

Симфонія-реквієм «Океан доль» цікава для розгляду з точки зору жанрового синтезу («змішаних жанрів») на рівні масштабних монументальних жанрів, що було популярною тенденцією у музичній культурі ХХ ст. Сам композитор визначає жанр твору як симфонія для солістів, хору, баяна та великого симфонічного оркестру. Дослідник А. Сташевський розглядає твір «Океан доль» як синтез жанрів інструментального концерту, симфонії та ораторії [6]. В «Енциклопедії сучасної України» жанр твору «Океан доль» визначається як симфонія-реквієм, що, ймовірно, зумовлено не композиційно-структурними особливостями, а розкриттям символістської поезії Шарля Бодлера (тема смерті пронизує увесь твір) [4]. Саме тому композитор обрав її для свого глибоко філософського твору. В. Зубицький підкреслював: «Для мене Бодлер – один з найсильніших філософів. Він синтезував у своїй творчості не лише європейські традиції, а й східні. Його поезія включає відгомін трауру, відспівування, літургії і навіть східне споглядання. Я багато разів читав ці вірші. І вони здалися мені найпотужнішою філософією». [1, с. 146].

Творчість для Ш. Бодлера була одночасно і порятунком, де він міг висловити своє обурення від невідповідності реального світу і світу ідеального, і прокляттям, так як його творчість принесла йому чимало труднощів. Володимир Зубицький використовує поезію Бодлера не цілком, а поєднує уривки віршів з різних частин збірки «Квіти зла», будуючи таким чином власну драматургію.

«Океан доль» — симфонія-реквієм для мішаного хору, солістів, баяну та великого симфонічного оркестру, складається з п'яти частин, де хор втілює основну думку поезії Ш. Бодлера, розкриваючи її сутність, символізм. Хор та оркестр виконують важливу драматургічну роль — занурюють слухача у певний настрій. Ліричний герой представлений голосом тенора — його специфічне темброве забарвлення є уособленням світла.

У симфонії-реквієм «Океан доль» можна виокремити такі риси композиторського стилю автора:

- опора на неофольклорні традиції (багатий мелос, звернення до плачів та голосінь, звучання хору а cappella, поєднання баяну та симфонічного оркестру);



- гіперболізм вираження почуттів;
- трактування вокальних та хорових партій як оркестрових;
- тяжіння до грандіозних, масштабних оркестрових складів;
- звернення до джазової мовної стихії (особливі ритми – «джаз-ритми», використання кластерів, зображення хорового соло на фоні звукових вертикалей оркестрових груп);
- взаємовплив фольклорних, джазових чинників, поєднання їх з елементами барочного стилю (зображення теми в партії басів як органного пункту) та сучасною професійною мовою.

#### *Список використаної літератури:*

1. Антонова Е. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого : к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве // Музичне мистецтво : зб. наук. праць. Вип. 12. Львів : Нац. Муз. акад. ім. М.В. Лисенка, 2012. С. 144-155.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
3. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. Композитор, 1990. 312 с.
4. Сікорська М.І. Володимир Данилович Зубицький [Електронний ресурс] // Енциклопедія сучасної України, 2011. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=13946](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13946) (дата звернення: 18.10.2020).
5. Старчеус М. Новая жизнь жапровой традиции // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6. Москва : Советский композитор, 1987. С. 5-44.
6. Сташевский А. Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов). Journal : Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne. №23. С. 117-126.

*Аліна Лядова*

### **ЗНАЧЕННЯ ПОЕЗІЇ М. ЦВЕТАЄВОЇ У ТВОРЧОСТІ Б. ТИЩЕНКА НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ТРИ ПІСНІ НА ВІРШІ МАРИНИ ЦВЕТАЄВОЇ»**

Звернення до ранньої «жіночної» лірики М. Цветаєвої, до теми любові і самотності у циклі «Три пісні на вірші Марини Цветаєвої» вимагало від Б. Тищенка особливої камерності, інтимності висловлювання, що проявилось у використанні наступного комплексу музичного висловлювання: відсутність «музичного натиску», прозорість фактури, використання м'якого тембру супроводжуючої гітари. Вибрані вірші, ясні за думкою і формою, музично інтерпретуються в традиціях пісенного жанру, що сприяло найбільшому синтезу поезії та музики.

У циклі композитор по-своєму презентує світ поета і знаходить своє рішення проблеми взаємодії вірша і музики. Звернувшись до трьох контрастних за характером віршам, композитор об'єднуючи, з одного боку, тему самотності і любові, з

іншого - тему самоствердження поета, його духовної творчої сили, прагне передати ту гіпертрофованість і експресивність почуттів, ту пристрасність, яка так притаманна його творчості. У першому вірші циклу («Ось знову вікно», 1916) - туга і бажання мати свій будинок, «вікно, де знову не сплять», де можливість самотності - ще можливість, але вже і неминучість. Далі обрушується самотність від втрати коханої людини, звучить відкрито і гостро, небажання вірити у смерть і відчайдушне трагічне усвідомлення її, порожнеча і наповненість минудим («Обсипатися листя», 1974). В останньому вірші «Дзеркало» (1915) знову самотність розставання, але приходить звільнення від нестерпного болю, відпущення, очищення, всепрощення («Благословляю вас на всі чотири сторони»). Такий драматизований «ліричний сюжет» віршів циклу, їх внутрішній сенс, який дивно тонко переданий композитором в музиці. Стилистична близькість віршів також сприяла їх музичному рішення в єдиному емоційному ключі. Віршам властива співучість, яка створюється завдяки ритмо-інтонаційному синтаксичному і темповому рухам. Структурна ясність віршів, при якій все сходиться до одного образу, однієї думки (наприклад, символ вікна в першому вірші), виявляється надзвичайно близькою музичному мисленню Б. Тищенко. Концентруючи і виокремлюючи головний образ, головну думку, він виносить її в назву пісні («Вікно», «Дзеркало»).

Поставивши перед собою завдання переконливо, психологічно вірно, донести текст до слухача, передати його поетичний зміст, «внутрішній» шар, зберегти вірш як художню єдність, Б. Тищенко слідує таким принципом взаємодії поезії і музики, при якому музика є своєрідним каналом зв'язку між поетом і слухачем. Музичне інтонування згладженість рис розмовності, звільняє поезію від буденної мови, вносить елемент узагальнення, наближаючись за ритмом і інтонаційним контурам до мелодики авторської декламації. Вірш, двовірш, втілені в музичній формі, постають перед нами як закінчене ціле, самостійна, ритмо-інтонаційна і семантична конструкція. Близькість вокальної мелодії до метроритмічної структури вірша, композиційна ясність форми, стійкість гармонійних і фактурних формул, діалогічність вокальної та інструментальної партій, включення мовних інтонаційних оборотів - все це дає можливість відчутти своєрідність цвєтаєвського вірша.

У рамках даної стислої доповіді, на прикладі аналізу першого номера циклу, ми розглянемо специфіку інтерпретації поетичного тексту композитором.

У вірші «Ось знову вікно» символи вікна і безсонного будинку є його смисловим стрижнем. Семантична структура його виявляється завдяки паралелізму двох строф (синтаксичному, інтонаційному, ритмічному). Ритмічна організація строф заснована на своєрідній метроритмічній змінності вірша. Хореїчний метр не відчувається на протязі майже всього вірша, і прояви його швидше актуалізовані читацькою (композиторською) декламацією. Завдяки подібній ритмічній інтерпретації відбувається порушення метричної інерції: кожне слово стає ударним, а фраза - виділеною в контексті вірша. У дуже важливому за змістом двустишші першої строфи Б. Тищенко не вирває з темпоритмічного потоку слова «будинок», «вікно», але, почувши в цій фразі нову поетичну інформацію, її сумний настрій, відсутність співучості і вторгнення «мовної» інтонації, виділяє її двома аналогічними мотивами, акцентуючи слова «в кожному», «є». Ця остання фраза строфи вимовляється скоромовкою, що порушує метричну повторність попередніх віршів-фраз. Паралелізм першої і другої строф розкривається на рівні лексики. Семантичний зв'язок між строфами встановлюється завдяки слову «може». Завдяки застосуванню такого прийому, в першому номері висвічується поетична семантика вірша. Вікно, будинок, в якому йде життя з його радощами і прикрошами, і пристрасне бажання зберегти це життя, і страх самотності, прихований у підтексті останньої фрази, - ось внутрішній зміст цього невеликого і простого за формою вірша.

Таким чином, Б. Тищенко відчув і передав основний характер вірша та нюанси «авторської інтонації». Композитор не акцентує уваги на смислових центрах вірша («будинок», «вікно»), мелодія індиферентна до семантики окремих слів, але в ній виразно відчутна зміна «авторської інтонації», за якою і слідує композитор. Прочитуючи поетичний текст, Б. Тищенко відчуває і прагне втілити особливий стиль читання віршів авторами, «музику вірша». Адже, за словами О. Ручевської, - «Згадана (музична, співуча, метрична) манера поетичного читання (збереглася в основних рисах і по цей час) має і інший сенс - як вираз авторської інтонації, ставлення до вимовленого в узагальненій формі» (переклад - А.Л.) [1, с. 67].

*Список використаної літератури:*

1. Ручевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. С. 67.



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Аліксійчук Тетяна Юрійвна** — магістрантка II курсу кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Університет Григорія Сковороди в Переяславі». Науковий керівник: Мартинюк А.К., кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Університет Григорія Сковороди в Переяславі»

**Алієва Ельнара Рахімівна** — магістрантка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Батовська О. М., доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Архімандрит Іаков (Бобух)** — Настоятель Свято-Успенської церкви с. Голубівка Дніпропетровська єпархія

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

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

**Ван Цзяцин** — аспірант кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Науковий керівник: Коновалова І. Ю., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент Харківської державної академії культури

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

**Гао Чілін** — аспірант кафедри інтерпретології Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Науковий керівник: Бєлік-Золотарьова Н.А., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор ХНУМ імені І.П. Котляревського

**Гребенюк Наталія Євгенівна** — доктор мистецтвознавства, професор, кафедра сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

**Денисенко Наталія Валеріївна** — викладач вокально-хорових дисциплін КЗ «Запорізький фаховий музичний коледж ім. П. І. Майбороди» Запорізької обласної ради; викладач-методист Запорізької дитячої музичної школи № 5

**Дзівалтівський Максим Юрійович** - викладач кафедри теорії і методики мистецької освіти та диригентсько-хорової підготовки вчителя ХНПУ імені Г. С. Сковороди; аспірант кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Науковий керівник: Гавеля О. М., кандидат педагогічних наук, професор

**Донцова-Пушенко Кристина Юр'євна** — аспірантка кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, викладач кафедри хорового диригування та академічного співу ХДАК. Науковий керівник: Рощенко О. Г., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії музики ХДАК

**Жданов Максим Миколайович** — аспірант кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, викладач кафедри хорового диригування та академічного співу ХДАК. Науковий керівник: Коновалова І. Ю., доктор мистецтвознавства, доцент, кафедра теорії та історії музики ХДАК

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

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

**Кисельова Тетяна Іванівна** — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Белік-Золотарьова Н. А.; заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Коломоєць Олена Михайлівна** — викладач-методист Дніпровського фахового педагогічного коледжу «ДАНО»ДОР»

**Комарова Наталія Андріївна** — викладач естрадного сольного співу Черкаської дитячої школи мистецтв

**Коновалова Ірина Юріївна** - доктор мистецтвознавства, доцент, кафедра теорії та історії музики Харківської державної академії культури

**Копоров Олексій Олексійович** — викладач, завідувач вокально-хорового відділу КПСМНЗ «ДМШ І ім. Л. ван Бетховена» м. Харкова; магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Савельєва Г. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Лаціонова Анастасія Олександрівна** — викладач ЦК «Хорове диригування» Бахмутського фахового коледжу культури мистецтв імені Івана Карабиця

**Лі Ісюань** — магістрант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Батовська О. М. доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Лядова Аліна Віталіївна** — магістрантка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Гребенюк Н. С., доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Майба Ольга Костянтинівна** — кандидат педагогічних наук, регент дитячо-юнацького хору Свято-Троїцького храму м. Мелітополь

**Макаровська Софія Сергіївна** — магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Батовська О. М., доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Мартінкус Наталія Василівна** — ст. викладач, вища категорія, КПСМНЗ «ДМШ №9» ім. В. І. Сокальського, м. Харків

**Мартинюк Анатолій Кирилович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Університет Григорія Сковороди в Переяславі»

**Мартинюк Тетяна Володимирівна** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Університет Григорія Сковороди в Переяславі»

**Мельникова Аліна Володимирівна** — керівник молодшого та середнього хорів Харківської дитячої школи мистецтв №4 ім. М. Леонтовича

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

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

**Ороновська Лариса Дмитрівна** — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

**Ороновський Анатолій Ігорович** — заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист, голова ПЦК «Хорове диригування» Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької

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

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

**Сіка Юрій-Михайлович** — аспірант кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Університет Григорія Сковороди в Переяславі». Науковий керівник: Мартинюк А.К., кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Університет Григорія Сковороди в Переяславі»

**Слободянюк Олександра Вадимівна** — магістрантка кафедри вокального-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини Волошиної Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Науковий керівник: Мозгальова Н. Г., доктор педагогічних наук, професор, ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського

**Смирнова Тетяна Анатоліївна** — доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

**Сухова Любава Олександрівна** — аспірантка I року навчання творчої аспірантури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Савельєва Г. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Сухомлінова Тетяна Петрівна** — кандидат мистецтвознавства, викладач вищої категорії предметно-циклової комісії «Хорове диригування» Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури

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

**Фартушник Олексій Дмитрович** — ст. викладач кафедри хорового диригування, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Шаповалова Л. В., доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ ім. І. П. Котляревського



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

**Чен Шо** — магістрант кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Гребенюк Н.Є., доктор мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Черкас Юлія Василівна** — викладач відділу хорового диригування Кропивницького фахового музичного коледжу, викладач вокально-хорових дисциплін музичної школи № 1 імені Г. Г. Нейгауза міста Кропивницького, магістрантка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Романюк І. А., кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Шапалова Тетяна Сергіївна** — магістрантка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Батовська О. М., доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

**Шкільнюк Юлія Олександрівна** — викладач диригентсько-хорового відділу і відділу сольного співу Чернігівського музичного коледжу ім. Л. Ревуцького

**Щирба Анастасія Ростиславівна** — магістрантка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Науковий керівник: Мазепа Т. Л., доктор мистецтвознавства, доцент ЛНМА імені М. В. Лисенка

## ЗМІСТ

## ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

|                                                                                                                                                                                                            |   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| <i>Мартинюк Т.</i> Хорова Лисенкіана в диригентській діяльності Миколи Олексійчука .....                                                                                                                   | 4 |
| <i>Коновалова І.</i> Концертно-виконавська діяльність хору студентів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського під керівництвом Ю. І. Кулика в художньому просторі 1960-х—1980-х рр. .... | 6 |
| <i>Батовська О.</i> Педагогічні настанови В.С. Палкіна .....                                                                                                                                               | 9 |

### СЕКЦІЯ 1. ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

|                                                                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Савельєва Г.</i> Пам'яті Маестро В'ячеслава Палкіна .....                                                                                                      | 12 |
| <i>Гао Чилін</i> «Зима» І. Шамо – І. Франка в інтерпретації камерного хору Харківської філармонії під орудою В. Палкіна .....                                     | 14 |
| <i>Мартинюк А.</i> Диригентська педагогіка Зої Вікторівни Яковлевої як мистецький та освітній феномен Харківської хорової школи другої половини ХХ століття ..... | 17 |
| <i>Архіандрит Іаков (Бобух)</i> Пам'яті мого вчителя – Ольги Миколаївни Коломієць ...                                                                             | 20 |
| <i>Майба О.</i> Диригентська діяльність Костянтина Тучі у контексті харківської хорової школи .....                                                               | 22 |
| <i>Флейчук Х.</i> Диригентська ретуш як інструмент формування виконавської концепції (Із творчого досвіду Юрія Луціва) .....                                      | 24 |

### СЕКЦІЯ 2. ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

|                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Смирнова Т.</i> Специфіка впровадження культурологічного підходу у систему вищої диригентсько-хорової освіти .....                               | 27 |
| <i>Прокопов С.</i> Авторські позначки в хорах а cappella С. Танєєва як важлива складова інтерпретаційних завдань диригента .....                    | 29 |
| <i>Белік-Золотарьова Н.</i> Критерії визначення поняття оперно-хорова сцена .....                                                                   | 32 |
| <i>Фартушка О.</i> Хорова поліфонія як складова сучасного хорознавства .....                                                                        | 34 |
| <i>Заверуха О.</i> Процес естетичного пізнання хорового твору: об'єктивні та суб'єктивні художні цінності .....                                     | 37 |
| <i>Коломосць О.</i> Методи інтонування найбільш уживаних мелодичних інтервалів у знаменному та сучасному хоровому співі .....                       | 38 |
| <i>Сіка Ю.</i> Диригентсько-хорова культура як ресурс творчого розвитку майбутнього музиканта .....                                                 | 40 |
| <i>Ван Цзяцин</i> Розвиток традицій хорового виконавства в китайському музичному мистецтві сучасності .....                                         | 42 |
| <i>Сухова Л.</i> Репетиційний процес хору в умовах дистанційної роботи .....                                                                        | 43 |
| <i>Ороновська Л., Ороновський А.</i> Дитяча хорова школа «Зоринка» імені Ізидора Доскоча як осередок хорової творчості у місті Тернопіль .....      | 46 |
| <i>Аліксійчук Т.</i> Перспективи використання творчої спадщини В. М. Івасюка у освітньо-виховному процесі закладів загальної середньої освіти ..... | 49 |
| <i>Лацоніова А.</i> Психологічні особливості становлення диригента хорового колективу ...                                                           | 52 |
| <i>Сухомлінова Т.</i> Методи психологічної підготовки студента до сценічного виступу .....                                                          | 54 |
| <i>Денисенко Н.</i> Вокально-хорові навички як засіб музично-естетичного виховання дітей .....                                                      | 57 |

|                                                                                                                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Василенко Л.</i> Специфіка роботи з чоловічим вокальним ансамблем у музичному коледжі .....                                                                                                                  | 59 |
| <i>Коноров О.</i> Хор хлопчиків як об'єкт наукового дослідження .....                                                                                                                                           | 61 |
| <i>Щирба А.</i> Інтерактивні підходи в репетиційній роботі з хоровими колективами .....                                                                                                                         | 64 |
| <i>Михайлова Н.</i> Сценічна репрезентативність репертуарної складової студентських локально-хорових колективів театральних факультетів – магістральна тенденція розвитку сценічного потенціалу колективу ..... | 66 |

### СЕКЦІЯ 3.

#### ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

|                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Гребенюк Н.</i> До проблеми формування вокально-виконавських навичок у співаків початківців .....                                       | 69  |
| <i>Михайлець В.</i> Актуальні аспекти самостійної роботи в класі сольного співу в умовах дистанційного навчання .....                      | 72  |
| <i>Комарова Н.</i> Удосконалення навичок володіння голосом: з досвіду викладача естрадного сольного співу .....                            | 74  |
| <i>Теслер Т.</i> Стиль диско в жанрі української естрадної пісні .....                                                                     | 77  |
| <i>Миртінкус Н.</i> Вокально-інтонаційні вправи та розспівування в ігровій формі на уроках сольфеджіо для учнів молодших класів .....      | 78  |
| <i>Алісва Е.</i> Музикознавчі підходи до поняття оперного образу .....                                                                     | 81  |
| <i>Чен Шо</i> Особливості втілення української поезиї у творчості С. Гулака-Артемовського (на прикладі опери «Запорожець за Дунаєм») ..... | 84  |
| <i>Кисельова Т.</i> Специфіка інтерпретаційних прочитань «La Juive» Ф. Галеві у ХХІ столітті (на прикладі інтродукції опери) .....         | 86  |
| <i>Лі Ісюань</i> Оперно-хорова творчість Дж. Верді в контексті сучасного музичного мистецтва .....                                         | 88  |
| <i>Макаровська С.</i> Світська хорова музика а cappella Г. Петрасці у контексті розвитку італійського хорового мистецтва ХХ ст. ....       | 90  |
| <i>Дзівалтівський М.</i> Жанрово-стильовий потенціал хорової музики Е. Вітакера .....                                                      | 93  |
| <i>Іванова Ю.</i> Інтерпретація молитви «Богородице Діво, радуйся» у творчості українських композиторів .....                              | 95  |
| <i>Мельникова А.</i> М. Шух «Уж ты верба, вербушка»: питання виконавської інтерпретації .....                                              | 98  |
| <i>Шкільнюк Ю.</i> Жанрово-стильові особливості хорової творчості В. Зубицького .....                                                      | 100 |
| <i>Слободянюк О.</i> Хорові концерти Л. Дичко як жанровий феномен європейської хорової академічної музики .....                            | 103 |
| <i>Жоанов М.</i> Хорова музика в авторській свідомості О. Щетинського .....                                                                | 105 |
| <i>Донцова-Пушенко К.</i> Композиторська інтерпретація вірша Г. Сковороди «Всякому городу...» в хорі а cappella І. Гайденка .....          | 107 |
| <i>Шаповалова Т.</i> Камерно-вокальна творчість І. Карабиця: типологічний аспект .....                                                     | 108 |
| <i>Черкас Ю.</i> «Океан доль» В. Зубицького: особливості жанру та драматургії .....                                                        | 111 |
| <i>Лядова А.</i> Значення поезії М. Цветасвої у творчості Б. Тищенко на прикладі циклу «Три пісні на вірші Марини Цветасвої» .....         | 113 |
| <b>Відомості про авторів</b> .....                                                                                                         | 116 |



**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:**  
**СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ**  
**МАТЕРІАЛИ IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**  
**(29 жовтня 2020 року)**

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

Підп. до друку 20.10.2020 р. Формат 60х84 1/16. Папір офсетний.  
Ум. друк. арк. 5,08 Наклад 100 прим. Зам. № 20/102020

Друк ФОП Заночкин Д. Л., м. Харків, вул. Плеханівська, 16

