

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

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

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

**МАТЕРІАЛИ VI МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-
ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
1 – 2 листопада 2022 року**

**CHORAL CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
MATERIALS OF THE VI INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE**

1 – 2 November 2022

Kharkiv - 2022 - Харків

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

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

**МАТЕРІАЛИ VI МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

1 – 2 листопада 2022 року

ХАРКІВ 2022

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

**CHORAL CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
MATERIALS OF THE VI INTERNATIONAL SCIENTIFIC
AND PRACTICAL CONFERENCE**

1 – 2 November 2022

KHARKIV 2022

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 № 5 від 29.12.2022 р.)

Редакційна колегія:

Наталія Говорухіна — ректорка Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка

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

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

Наталія Белік-Золотарьова — заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

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

Д 47

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. VI міжнародної наук-практ. конф., 1-2- листопада 2022 р.) / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та проф. Батовської О.М. - Харків : ТОВ «Планета-Прінт» , 2022. 193 с.

ISBN 978 – 617 – 7897 - 98 - 8

Збірник містить матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проходила 1-2- листопада 2022 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.

УДК 78.03.0712.087.68

ББК 85.31 р

ISBN 978 -617- 7897- 98 -8

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, 2022

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Ірина Коновалова

ТВОРЧА ПОСТАТЬ Ю.І. КУЛИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Диригентсько-хорове мистецтво – найзначніше явище української культури, її духовний вимір та особливий художній світ, створений генієм видатних музикантів. Невід’ємною складовою національного диригентсько-хорового мистецтва є творчо-виконавський, педагогічний та теоретико-хорознавчий досвід провідних митців регіональних шкіл України, серед яких особливу роль відіграє, зокрема харківська. Протягом усього періоду свого існування і розвитку харківська диригентсько-хорова школа та її презентанти демонструють значні художні досягнення національного та європейського масштабу.

Традиції Харківської диригентсько-хорової школи формувалися під впливом видатних діячів вітчизняної музичної культури – А. Веделя, В. Верховинця, М. Концевича, Г. Сковороди та ін., завдяки котрим хорова музика у регіоні отримала потужний імпульс до подальшої еволюції. Міцним підґрунтям у її формування і розвитку в ХХ ст. постали базові кафедри хорового диригування Харківської державної консерваторії (нині Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського), Харківського державного інституту культури (наразі Харківська державна академія культури), Педагогічного інституту (нині університету) ім. Г. С. Сковороди, хорове відділення музичного училища ім. Б. Н. Лятошинського та ін. центри хормейстерського професіоналізму.

Серед фундаторів Харківської диригентсько-хорової школи як системної цілісності, що кристалізувалася у 1930 – 1940-ві рр., були К. Греченко, З. Загранічний, О. Перунов, Є. Конопльова та ін. видатні музиканти, котрі заклали підвалини творчого зростання традицій хорового мистецтва на Харківщині та

вплинули на його буття у наступні десятиліття. Продовжувачами їх подвижницької й натхненої справи стали яскраві хорові діячі, плідна диригентсько-виконавська та педагогічна діяльність котрих розгорнулася у другу половину ХХ ст.: В. Брілліант, А. Мірошнікова, В. Ірха, О. Коломієць, Ю. Кулик, В. Палкін, П. Петросян, З. Яковлева та ін. Спадкоємність традицій Харківської диригентсько-хорової школи та збагачення здобутків її корифеїв на сучасному етапі виявляють відомі в Україні хорові діячі: О. Батовська, Н. Белік-Золотарьова, В. Бойко, О. Кошман, С. Прокопов, А. Сиротенко, Ю. Іванова та ін майстри-хормейстери. Творчість цих хормейстерів у сфері виконавства і реформування хорової освіти, науковій і навчально-методичній царинах детермінують розвиток хорового мистецтва регіону як складової української національної хорової культури.

Художні досягнення і потужний творчий потенціал Харківської диригентсько-хорової школи є визнаними далеко в Україні та далеко за її межами. Широко відомі й ушлявлені імена плеяди видатних представників цієї школи, діяльність котрих вплинула на збагачення традицій національної хорової культури.

Яскравою сторінкою в контексті розвитку диригентсько-хорової школи та її важливих змістовних сегментів – концерного хорового виконавства і хорової педагогіки на Харківщині постає багатогранна творча діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора Юрія Івановича Кулика (1937 – 1988). Чвертьвікова мистецька діяльність Ю. Кулика в усіх її іпостасях – як блискавичного диригента-хормейстера – керівника багатьох хорових колективів, талановитого педагога і організатора музично-хорового руху на Харківщині, хорового аранжувальника і викладача хорового класу, завідувача кафедри, а згодом проректора Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського, музично-суспільного діяча, відомого в Україні та за її межами, належить до

визначних надбань хорового мистецтва регіону та української хорової культури періоду 60-80-х років ХХ ст.

Упродовж цих важливих десятиліть в національній художній історії, відзначених стильовим оновленням музичного мистецтва, Ю. І. Кулик був тим локомотивом, який задавав мистецький рух хоровій культурі Східного регіону України, стверджував міцні професійні позиції Харківської хорової школи. Підтвердженням цього є масштабні музичні події, неодмінним учасником та ініціатором котрих був Ю. Кулик; численні концерти академічних хорових колективів і об'єднаних хорів, якими керував маестро, масові заходи міського і обласного значення, в яких він виконував функцію головного хормейстера; високий професіоналізм випускників диригентсько-хорового класу Юрія Івановича, а також затребуваність у практиці написаних майстром хорових аранжувань.

Життєтворчість Ю.Кулика є прикладом відданості мистецтву, улюбленій справі, натхненої творчості, що пронизувала усі сфери його багатогранної діяльності, обіймала композиторську та транскрипторську складові, хоровий клас і клас диригування, організаційну та координаційну роботу, педагогічно-виховну сферу. Непересічний музичний талантизм, харизматичність, специфіка художнього мислення, бездоганна досконала професійна майстерність і постійна інтенція на самовдосконалення, що поєднувались з гострим відчуттям сьогодення, смак, глибоким знання вітчизняної та світової хорової літератури і тонким сприйняттям хорової звукоформи дозволили Ю. Кулику поєднати у своїй творчості кращі риси Харківської диригентсько-хорової школи та української хорової культури.

Еволюція науково-педагогічної діяльності Ю. І. Кулика прослідковується від асистента до професора, завідувача кафедри хорового диригування (1973 – 1983), проректора з навчальної роботи ХІМ ім. Котляревського (1983 – 1988). Орієнтація Ю.Кулика на вітчизняний музичний досвід та європейську

відкритість торкалася його сміливих проєктів щодо навчальних планів, які він вбачав у подальшій гуманітаризації диригентсько-хорової освіти.

Протягом двадцятиліття (1968 – 1988) Ю. Кулик очолював правління Харківського відділення Музичного товариства України, консолідував маси, постійно організовував і проводив музичні заходи. Під егідою цього товариства у 1980 г. в Харкові був організований камерний хор (нині Камерний хор Харківської обласної філармонії імені В. С. Палкіна), який у 1990 р. отримав статус професійного.

За період своєї музично-творчої діяльності Ю. Кулик працював з великою кількістю різних академічних хорових колективів Харкова і Харківської області: хорами Харківського музичного училища ім. Б. Лятошинського; Харківського педагогічного інституту ім. Г. С. Сковороди; Харківського державного інституту культури, з хором вчителів музики і співу Харківщини та ін. Юрій Іванович мав величезний досвід організаційно-концертної та виконавсько-хорової діяльності у мистецьких заходах різного масштабу (районних, міських, обласних, всеукраїнських (тоді республіканських) та всесоюзних). Протягом багатьох років Ю. Кулик був головним хормейстером усіх міських та обласних урочистих концертів та концертів-звітів Харківщини. Очолював огляди художньої самодіяльності, надавав творчі консультації керівникам різних хорових колективів.

Особлива сторінка у творчій біографії українського маестро – робота з аматорськими та самодіяльними хорами, серед яких: народний ансамбль пісні і танцю Дому культури заводу «Серп і Молот», Народний самодіяльний хор української пісні Одноробовського СДК Золочевського району та ін. Багато років Ю. Кулик керував народною чоловічою капелюю ветеранів Великої Вітчизняної війни і молоді Валківського районного Палацу Культури – унікального за складом творчого колективу, активно концертуючого в Україні (Харків, Київ, Львів, Керчь, Севастополь) та за її межами (Мінськ, Білорусія).

Знаковою подією в мистецько-культурному житті України і Харківщини стала робота Ю. Кулика зі студентським хором інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, художнім керівником котрого він був з 1964 по 1988 рр. Завдяки творчій діяльності Ю. Кулика підвищився виконавський рівень цього співочого колективу, який став справжньою концертною одиницею великого мистецького рівня в умовах відсутності на той час професійного хору на Харківщині. Очолюваний Ю. Куликом хор блискавично виступав з концертами в Україні (Київ, Львів, Луганськ, Полтава), Латвії, Грузії (на той час республіках СРСР), демонструючи досконалу майстерність, щиру емоційність та глибину прочитання хорових образів.

Як масштабна особистість і яскрава творча індивідуальність з надшироким колом мистецьких інтересів, Ю. Кулик мислив глибоко і сучасно, володів тим інстинктом художника-творця, який випереджав час. Будучи керівником хорового класу, Юрій Іванович вбачав головну перспективу творчого розвитку колективу в його репертуарі, відкритому для творів усіх жанрів, стилів і національних шкіл. Реалізуючи свої ідеї, майстер значно розширив концертні програми студентського колективу хоровою музикою в усьому різноманітті її художніх пластів, стильових напрямів та національних традицій (від майстрів нідерландської поліфонічної школи до складних сучасних композицій вітчизняних та зарубіжних авторів).

Саме Ю. Кулик одним з перших здійснював на Харківщині прорив в європейський простір хорового виконавства і освіти, створивши цикли концертних програм за онтологічним і монографічним принципами (поряд з традиційними тематичними програмами). Диригент звертався до широких пластів вітчизняної хорової музики та західноєвропейського мистецтва доби Відродження (О. Лассо, Палестрина та ін.), Нового (І. С. Баха, Л. Бетховен, Ж. Бізе, Й. Брамс, Дж. Верді, Й. Гайдн, Г. Гендель, Ш. Гуно, Ф. Ліст, К. Монтеверді, В. Моцарт) та Новітнього (К. Орф, Б. Бріттен, Ф. Пуленк, Г. Свиридов,) часів. В

орбіті його творчого уваги були твори М. Березовського, Д. Бортнянського, П. Чайковського, П. Чеснокова, Г. Свиридова, хоровий доробок композиторів Балтії (Торміс), Грузії (О. Такатакішвілі) та Вірменії (А.Ахінян).

За думкою української хорознавиці І. Гулеско, Ю. Кулик був одним з найкращих інтерпретаторів української хорової музики (Є. Козака, М. Колесси, М.Леонтовича, Б.Лятошинського, С. Людкевича, Г.Майбороди, Л.Ревуцького, К.Стеценка, А. Штогаренка, В. Губаренка, М. Скорика, І. Шамо та ін). Дослідниця вважає, що хормейстер демонстрував «справжнє осягнення символіки й стильової поетики Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, повне проникнення у контекст їх творів, сутність авторської концепції». Значну увагу Ю. Кулик приделяв інтерпретації творів харківських композиторів (В. Борисова, В. Бібіка, П. Гайдамаки, А. Гайденка, В. Золотухіна, Т. Кравцова, І. Ковача, В. Стецюна, М. Кармінського, Б. Яровинського), значна кількість з яких прозвучала під його керівництвом вперше.

Виконавському стилю студентського хору під керівництвом Ю. Кулика були притаманні висока вокальна культура, яскрава образність, бездоганна чистота інтонації, унікальний хоровий ансамбль, який є наслідком злиття тембрів і пошуків акустично-звукового балансу. Співочий колектив володів широким інтонаційно-тембровим спектром осягнення музичної образності, яскравістю й самобутністю виконавської трактування різножанрових творів.

Однією з граней художньої реалізації Ю. І. Кулика була його плідна праця в жанрах хорової обробки та аранжування, яка кореспондування його креативним пошукам та керувалася потребою живої виконавської практики в аспекті розширення репертуару різних за складами хорових колективів. Юрій Іванович створив понад 200 взірців хорової інтерпретації народнопісенних першоджерел, а також класичних і сучасних творів вітчизняних та зарубіжних авторів, що користуються постійним попитом як у виконавській, так і в педагогічній практиці.

Хоровий простір творчого самовираження Ю.І.Кулика як носія традицій Харківської диригентсько-хорової школи відзначається надшироким діапазоном та значними мистецько-художніми досягненнями. У творчій особистості поєднувалися риси яскравого виконавця, талановитого керівника творчих колективів, досвідченого хорового педагога, а також невтомного організатора концертів і популяризатора хорових творів світового і національного мистецтва. Саме ці значущі характеристики і якості, а також значний творчий досвід, усвідомлений у єдності усіх складових, потребують подальшого ґрунтовного і цілісного теоретичного осмислення.

Наталія Бєлік-Золотарьова

ВИКОНАВСЬКЕ АКМЕ В'ЯЧЕСЛАВА ПАЛКІНА

Серед визначних митців Слобідської України одне з найпочесніших місць займає В'ячеслав Сергійович Палкін (1935-2008) – заслужений діяч мистецтв України (1988), народний артист України (1996), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2003), член-кореспондент Академії мистецтв України (2004), професор (1988), завідувач кафедри хорового диригування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (1983 – 2008), засновник, художній керівник і диригент камерного хору Харківської обласної філармонії (1980 – 2008), що на сьогодні з честю носить його ім'я. Про діяльність В. С. Палкіна мали вже написати спеціальне дослідження, яке б повною мірою розкривало суть феномену успіху цього визнаного українського митця. Але на сьогодні розуміння завдяки яким якостям В. Палкін досяг вершинних звершень лишається актуальним. Аналізуючи чинники, що сприяли зростанню В. Палкіна як митця, підкреслимо наступні.

Середовище, де зростав В. Палкін: спів у шкільному хорі, який розкрив для талановитого хлопця розмаїття хорового звучання; родина: батько, який власноруч майстрував скрипки, домри, мандоліни, гітари, й навчив малого сина грати на цих інструментах і на популярному в ті роки акордеоні; мати, яка мала

гарний голос і співала в церковному хорі, а вдома збиралися сусіди й звучали народні пісні...

Ментальність. В. С. Палкін неодноразово підкреслював, що він українець «по крові, по поту й по духу». Тому риси, які притаманні національному характерові українців, яскраво проявилися в його вдачі: «чуттєвість, емоційність, любов до дітей, швидке інтуїтивне сприйняття сутності складних природних та соціальних явищ, мрійливість, допитливість» [2]. Тут, безумовно, треба додати яскраву обдарованість В. Палкіна – музичну й художню, надзвичайну працездатність і цілеспрямованість.

Навчання у Луганському музичному училищі й Харківській консерваторії. Захоплення музикою і вміння досягати мети, організаторський талант і харизма, повага до вчителів і вдячність, уміння згуртувати однією ідеєю і прагнення до знань – ознаки вдачі В. Палкіна, що виявилися ще за часів навчання.

Назва нашої конференції повністю відповідає життєвому кредо В. Палкіна, бо ще студентом-першокурсником, він стає керівником хорової капели одного з найбільших вишів Харкова – політехнічного інституту. І ще одна риса його характеру – вміння ризикувати, що сприятиме успіху всіх його починань. Бо всього за ОДИН рік плідної праці хоровий колектив ХПІ вже виступав із концертами у Києві, Львові, Тбілісі, Сухумі. І саме В. Палкін у 50-60 рр. ХХ століття стає одним із ініціаторів відродження в Харкові мистецтва хорового співу а cappella.

Хорові колективи. В. Палкін організував і керував багатьма хоровими колективами, досягаючи значних успіхів у виконавстві. Серед них виокремимо декілька. Хор студентів Харківського державного інституту культури (1962-1975), нині академії культури, керований В. Палкіним, був не тільки великим за складом (до 100 осіб), але й якісним щодо звукового втілення художніх образів. Його праця зі студентським хором вражала фантастичною енергією, прагненням

до створення у хоровому звучанні розмаїття фарб і нюансів, тяжінням до широкого мазка у віднайденні виконавських інтерпретацій.

Чоловічий хор Харківського юридичного інституту (нині Національна юридична академія України імені Я. Мудрого) В. Палкін очолює з 1974 р., який під його орудою перетворився на капелу й отримав звання «Народного». Прагнення митця до урізноманітнення репертуару відбувалося, зокрема, за рахунок власних обробок українських народних пісень («Козацька слава», «Сусідка»), які вирізняло тонке відчуття національного стилю, виразне голосоведіння, розмаїття гармонічних барв; аранжування популярних пісень («Ми підемо, де трави похилі» П. Майбороди).

Його невтомна праця з навчальними і аматорськими хорами згодом сприятиме створенню головного хорового колективу у біографії митця – КАМЕРНОГО ХОРУ, що нині гордо носить ім'я свого засновника.

У концепції вікового музикознавства Н. Савицької підкреслюється, що «пік продуктивності <...> співпадає з інтервалом вікового розквіту від 30 до 40 років, однак, найдосконаліші творіння майже завжди народжувалися у полудень віку – 50-60 років» [1, с. 10]. І цей висновок повністю співпадає з творчою біографією В. Палкіна.

Ідея створення хорового колективу при обласному відділенні Музичного товариства України й обласному управлінні культури окришила В. Палкіна, і з нечуваним ентузіазмом він узявся до справи. Початок існування камерного хору був досить важким. Склад колективу був нестабільним (кількість – від 20 до 30 осіб). Основу склали викладачі музичних шкіл міста та колишні учасники самодіяльних і навчальних хорових колективів харківських вишів, де у різні роки працював В. Палкін. Отже, вся практична діяльність хормейстера була своєрідно підпорядкована майбутньому створенню професійного хорового колективу у Харкові.

Феноменом аматорського камерного хору було те, що люди різних професій, різних вокальних можливостей, які прийшли на першу репетицію 14 жовтня 1980 року, вже 21 березня 1981 року виконували складну різностильову програму а саррелла (окрім I частини Requiem'у Л. Керубіні) на концерті у великому залі інституту мистецтв.

Серед чинників довгого, упродовж десяти років, творчого життя аматорського камерного хору:

створення хорового колективу як родини, бо Батько, недарма В. Палкіна так називали позаочі, знав і вирішував у міру сил проблеми артистів хору, як професійні, так і родинні, адже людяність була примітною рисою його характеру;

особистість лідера, що має непересічне значення в хоровому виконавстві, особливо в аматорському, бо саме на його репетиції приходять після робочого дня, відкладаючи всі справи, саме від його харизми, знань, умінь залежить творча віддача хорового колективу;

педагогічний дар В. Палкіна, який зміг привести аматорський камерний хор до значних успіхів завдяки прагненню до удосконалення співацьких навичок інженерів і робітників, вчителів і студентів, підвищенню загального рівня художньої культури, створенню мотивації щодо участі в хоровій спів-творчості;

чітка організація творчого процесу. В. Палкін ніколи не запізнювався, репетиції ніколи не відмінялися, бо якщо керівник затримувався на якихось важливих нарадах, хормейстери були наготові до роботи над творами програми. Дисципліна була запорукою безперервності творчо-виконавського процесу;

концертна діяльність аматорського камерного хору, здійснення гастрольних подорожей (Рига, Тбілісі, Кишинів, Луганськ, Київ та ін.) тощо. Безліч концертів, виступів на телебаченні з програмами, що з кожним роком ускладнювалися, створення виконавських інтерпретацій як хорових мініатюр а саррелла («Вершник» Г. Майбороди, обробок українських народних пісень М.

Леонтовича «Ой, з-за гори кам'яної», Є. Козака «Вівчарик»), так і значних оркестрово-хорових творів: Requiem'у Л. Керубіні, Gallia Ш. Гуно, Missa G-dur Ф. Шуберта;

матеріальна база колективу була створена завдяки В. Палкіну, який був справжнім менеджером і швидко вирішував всі питання. Його авторитет художника-інтерпретатора, участь хору у важливих мистецьких проектах як в Україні, так і за її межами сприяли вирішенню матеріальної складової творчого процесу.

Підсумком і однією з головних підвалин створення професійного хорового колективу стало отримання лауреатського звання Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича у травні 1989 р.

У дослідженні композиторської особистості Н. Савицької з психовікових позицій розглянуто «непростий шлях сходження до пізніх вершин» [1, с. 6], що відповідає долі В. Палкіна. Його життєтворчість завершується кульмінацією, яка співпадає із завершенням людського віку. Саме розквіт виконавської майстерності створеного ним професійного камерного хору є фазою акме його життєтворчості.

1990 – 2008 роки – зоряна година біографічного сценарію Митця. Здійснилася його мрія – камерний хор отримав статус професійного, він – визнаний лідер, його авторитет незаперечний. Саме в цей період створюються шедеври виконавських інтерпретацій камерним хором Харківської філармонії під його керівництвом. Створення довершених трактувань хорових творів обумовлено всією попередньою діяльністю В. Палкіна, постійним прагненням до самовдосконалення, до досягнення абсолюту в звучанні керованого Майстром хору. Віднайденню відповідної задуми композитора інтерпретації сприяла атмосфера колективної творчості, що панувала на репетиціях камерного хору. Згідно типології Г. Деханта, В. Палкіна треба віднести до диригентів другого типу: інтерпретаторів імпровізаційного плану, які створюють атмосферу спів-

творчості. Саме такий підхід сприяв знаходженню оригінальних, неповторних інтерпретаторських рішень.

Енергетичний потенціал В. Палкіна, здавалося був необмеженим. Під час концертних виступів Маестро виявляв ознаки таких типів, за Г. Дехантом, як «диригент-вождь» і «диригент-партнер». Він міг ніби «відпустити» колектив, віддати ініціативу артистам хору, насолоджуючись найтоншими відтінками р твору а *capella*, а потім відразу «увімкнути» вольовий посил і миттєво змінити процес створення інтерпретації, віднаходячи її інваріант. Диригуючи оркестрово-хоровими композиціями, Маестро демонстрував тяжіння до класичного стилю диригування. Виконавські інтерпретації таких шедеврів як STABAT MATER Дж. Россіні, Requiem'у В. Моцарта по праву вважаються вершинними досягненнями В. Палкіна і керованого ним колективу. Концертна діяльність камерного хору під орудою В. Палкіна сприяла визнанню національного хорового виконавства за межами нашої держави (Німеччина, Польща, Росія, Грузія, Молдова). Триумфом виконавської хорової культури України став переможний виступ камерного хору у Хайновці на фестивалі церковних піснеспівів (Польща, 2005).

Диригентському почерку В. Палкіна у фазі акме приманні, з одного боку, лаконізм і в той же час дивовижна експресія, з іншого – масштаб і лапідарність. Поступово концентрація жестових виразів художніх образів диригентського стилю Майстра, тяжіння до мінімалізму призвели до найвищого рівня керування хором, коли майже з невловимого жесту чи погляду народжувалось тембрально насичене хорове звучання, забарвлене проникненням у змістову сутність твору. Виконавські трактування акапельних творів останніх років просякнуті неймовірною чуттєвістю, філософською глибиною. Неперевершеними зразками виконавської інтерпретації камерного хору під орудою В. Палкіна були «Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка, «Спадають роси» Г. Майбороди, «Зима» І. Шамо, «Тайна» В. Дробязгіної, «Прощавай, ХХ сторіччя» В. Мужчиля, «Боже мій, нащо мене ти покинув» Г. Гаврилець.

Педагогічна діяльність В. С. Палкіна невіддільна від виконавської, бо диригент хору – завжди педагог. Всі хормейстери, які працювали у камерному хорі під орудою В. С. Палкіна, досягли значних успіхів у вітчизняному виконавстві, зокрема, народний артист України Ю. Янко, заслужена діячка мистецтв України Н. Белік-Золотарьова, лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів А. Сиротенко, що нині очолює славетний колектив, лауреатка Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів Г. Парфьонова. І продовження його виконавського акме, його вершинних досягнень відбувається саме у діяльності його учнів, колег, послідовників, що яскраво виявилось у проведенні I Міжнародного фестивалю імені В'ячеслава Палкіна 30 листопада – 4 грудня 2021 року.

Список використаних джерел

1. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства. К., 2009. 414 с.
2. Смітюх Г. Є., Стрілецький В. В. Україна сакральна. Український менталітет // Мислене дерево <https://www.myslendrevo.com.ua/uk/Publ/SacralUkraine/Mentality.html>

Ліана Чонішвілі

ГРУЗИНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА – ПЕРШІ ПУБЛІКАЦІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ ЙОСЕБА КЕЧАКМАДЗЕ.

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Грузія – країна стародавньої музичної культури. Грузинський народ на шляху свого розвитку створив видатні приклади народної і духовної музики. Наш фольклор займає особливе місце серед народів сучасного світу. У 2001 році «Юнеско» присвоїв грузинському фольклору статус нематеріального культурного пам'ятника.

Біля Грузії, в основному, живуть народи з одноголосним фольклором, що характерно для всього сходу. В таких умовах виникло грузинське віртуозне багатоголосся, котре має зовсім інші художні цінності, ніж інші культури. Грузинська народна пісенна творчість виділяється ладами, ритмо-інтонаційною

палітрою, різноманітністю поліфонічних форм, багатством виконавських традицій. Дивно, що грузинська народна пісенна творчість не зазнала впливу інших культур. Для неї характерне, в основному, розвинене триголосся, зустрічаємо також двоголосся і чотириголосся. В Західній і Східній Грузії виникли різні типи багатоголосся. Найскладніше – в Гурії, де всі голоси, включаючи бас, мають свій індивідуальний характер і розвиток. В багатьох піснях зустрічаємо приклад так званого «Кріманчулі».

Складовою частиною грузинської народної музики є міський фольклор, який відрізняється від сільської творчості. Тбілісі – стародавня столиця Грузії, розташована на великому торгівельному перехресті, була оточена інтонаційними потоками з різних куточків Грузії, Азії та Європи, які зазнали значних змін на національному ґрунті і дали початок двом відгалуженням грузинського міського музичного фольклору: Східному і Західному.

Східна гілка міської музики увібрала ознаки музичних культур сусідніх країн (Ірану, Туреччини, Вірменії, Азербайджану). На цьому ґрунті виник новий колоритний пласт – пісенна творчість старого Тбілісі, яка є сумішшю грузинської міської пісні та східноапузьких старовинних одноголосних елементів. Для тбіліських пісень характерна мелодійність, романтична пристрасність, супровід східних інструментів.

Грузинська релігійна музика є невід'ємною частиною музичної культури грузинського народу. У Грузії Християнство було проголошено офіційною релігією на початку IV століття і, відповідно, церковний спів заснований на цих традиціях. Грузинський розспів триголосний, що виражає нероздільність Трійці. З давніх давен богослужіння в церквах проводилося грузинською мовою.

Починаючи з IX століття в країні та за її межами створюються освітні центри, духовні семінари, академії, хорові капели, утворюється ціла система навчання співу. Коріння грузинської професійної музики пов'язані з гімном. Важливо, що у грузинів була своя самостійна нотна грамота на зразок

стародавнього алфавіту, це був невм. Збережені рукописи збірок гімнів відносяться до X-XII ст. Їх ще розшифровують.

Через складну політичну ситуацію в країні в XIII-XVI століттях у пограбованих грузинських храмах були знищені гімнографічні збірки. На рубежі XVI- XVII століть знову починається розвиток розспіву. Однак у 1811 році скасування автокефального статусу Грузинської церкви та запровадження божественної літургії російською мовою (також із російськими співами) створили велику загрозу існуванню багатотисячних грузинських піснеспівів. Тому з другої половини XIX століття поновилася боротьба за збереження грузинського наспіву. Грузинський наспів став переходити на західну систему, що врятувало від втрати тисячі гімнів. 1860 року «Комітет відновлення грузинського солоспіву» почав збирати, записувати, видавати грузинські народні пісні та наспіви.

Професійна музика в Грузії виникла на основі церковної. З початку XIX століття Тбілісі став адміністративним і культурним центром Кавказу. Європейська культура поступово надолужує згаяне, інтерес до європейської музики зростає.

У 1851 році в Тбілісі був заснований оперний театр. Ставилися твори Доніцетті, Россіні, Верді. На офіційній сцені виступають професійні музиканти, які отримали іноземну освіту. Осередки музичного мистецтва перемістилися з аристократичних салонів у публічні театри та концертні зали.

У 1874 році була створена перша професійна музична школа, хорові класи, центри грузинської світської музичної освіти, у 1885 році був утворений «Грузинський хор», філармонії та музичні товариства. У 1917 році був заснований перший вищий навчальний заклад у Закавказзі – Тбіліська державна консерваторія.

На творчій арені з'явилися грузинські композитори першого покоління, створено перші зразки професійної музики, заснованої на синтезі грузинської

народної та європейської класичної музичної традиції. Розвиток Нової грузинської професійної хорової музики тісно пов'язаний з Ніко Сулханішвілі. Він одним із перших створив абсолютно незвичні для грузинського вуха твори для змішаного чотириголосного хору, що було абсолютно незвично для сприйняття. Загалом чоловіки та жінки співають грузинські народні пісні окремо, що є характерною ознакою нашої культури. У своїх нечисленних шедеврах хорової музики Н. Сулханішвілі майстерно поєднував рух голосів, характерний для народного багатоголосся з принципами імітаційного розвитку європейської поліфонії, академічну манеру європейського співу з особливостями національного звуковидобування та інтонації, тим самим створюючи своєрідний сплав цих двох абсолютно різних виконавських манер.

Ніко Сулханішвілі постає засновником професійного світського хорового мистецтва та нового національного виконавського стилю.

Починаючи з 30-х років минулого століття, в процесі формування нових музичних жанрів, хорова музика мала лише фрагментарний характер. У творчості грузинських композиторів другої половини 50-х років почався докорінний перелом, з'явилися нові технології, масштабні музичні ідеї, лірико-психологічні та медитативні начала, нова естетика тощо.

У 70-ті роки ХХ століття починається найбільш значний період відродження хорової музики. На офіційну арену виходять композитори Нового покоління. Вони створюють надзвичайно цікаві хорові партитури на основі національних ритмів та інтонацій.

Сьогодні ми поговоримо про композитора Йосеба Кечакмадзе, з ім'ям якого пов'язаний великий підйом грузинської хорової музики цього періоду. Його надзвичайно плідна хорова діяльність продовжує і розвиває національне хорове мистецтво та музичні традиції Ніко Сулханішвілі, Його хорові шедеври увійшли до скарбниці грузинської музики.

Йосеб Кечакмадзе (1939-2013) – видатний грузинський композитор-новатор, педагог, громадський діяч, народний артист Грузії, професор Тбіліської державної консерваторії, лауреат державної премії імені Шота Руставелі, імені Захарії Паліашвілі, кавалер золотого ордена та ордена «За заслуги». Він створив національний гімн Грузії «Свобода» за мотивами уривків з опер Захарії Паліашвілі «Абесалом і Етері», «Даісі».

Мені випала честь попрацювати заступником Й. Кечакмадзе на хоровому відділенні консерваторії в останні роки його роботи. Для мене це було щастя та, разом з тим, велика відповідальність. Кожна хвилина спілкування з ним була вищою школою мого музичного становлення та життєвого досвіду. Я дозволю собі додати штрихи до його портрета і скажу: Й. Кечакмадзе був, перш за все, великою Людиною, надзвичайно благородною, чарівною, доброю і люблячою людиною. Мав гостре око, відразу помічав талановиту людину і робив усе, щоб допомогти їй, прокласти творчий шлях, а потім радів успіхам. Можливо, тому всі прагнули спілкування з ним, хотіли відчутти частинку цього світла. Не перебільшу, якщо скажу, що він був чуйним, ніжним, іноді навіть вередливим, як дитина. Він був грузином за духом і справжнім громадянином, був добре знайомий з поезією та літературою, що яскраво відчувається у вишуканому естетичному колориті, філософському настрої його музики.

На жаль, грузинські композитори не розпечені нотними виданнями. Йосеб Кечакмадзе не виняток, хоча був працівником Міністерства культури, але не захотів скористатися цим пріоритетом. Тому надруковано лише маленьку частину творів. Залишилися рукописи. Після смерті композитора Міністерство культури ініціювало роботу стосовно видання його творчої спадщини. І тут мені пощастило, бо мені довірили редагування його творів. Ця радість супроводжується великою відповідальністю щодо творчості композитора та історії грузинської музики.

На даний момент видані дві музичні збірки Йосеба Кечакмадзе з латинською транслітерацією. За бажанням автора, спочатку був виданий перший хоровий цикл «Пшавські ідилії» (виданий у рамках Франкфуртського книжкового фестивалю грузинської культури, за підтримки міністерств освіти і науки, а також Тбіліської консерваторії) і друга збірка під назвою «Хорові твори на старі Тбіліські теми» (видана за підтримки мерії Тбілісі), що об'єднала два цикли *a cappella* і окремі твори, створені композитором в різний час на основі старих тбіліських мелодій. Продовжується робота над виданням усієї творчості композитора за підтримки фонду «Грузинський спів».

Йосеб Кечакмадзе народився в 1939 році, 27 березня в м. Озургеті. У 1968 році закінчив Тбіліську державну консерваторію за спеціальністю композиція. У 1970-1976 роках був художнім керівником камерного хору Грузинського музично-хореографічного товариства, з 1972 року – керівником музичних установ Міністерства культури Грузії, з 2002 року до кінця життя радником міністра культури. У 1980-2007 роках був завідувачем кафедри хорового диригування Тбіліської консерваторії. Помер 24 березня 2013 року. Похований у Дідубійському пантеоні.

Творчість Йосеба Кечакмадзе різноманітна. Дуже цікава його музика до кінофільмів, драматичних вистав, оркестрові та вокально-інструментальні твори. Проте хорова музика є самотньою сферою його творчості. Він здійснив фантастичне поєднання національних ідеалів і новаторських шляхів. Створив низку акапельних хорових циклів на вірші грузинських поетів, часто звертався до народної поезії, не зраджував національним цінностям, емоційно передав духовні та психологічні переживання. Він розширив виражальні шляхи і засоби хорового письма, якими віртуозно володів. У 1978-1985 рр., коли церковна музика була заборонена через радянську атеїстичну ідеологію, на замовлення патріарха активно працював над піснеспівами, чим дав поштовх відродженню багатотомових традицій. Писав Йосеб Кечакмадзе переважно акапельні твори.

Основними хоровими циклами Йосеба Кечакмадзе є: «Пшавські Ідилії», 5 парафраз «Старі Тбіліські пісні», «Амер-імер», «Потемнила душа», «Давидів», «Хвилини світу», цикли на вірші Галактіона Табідзе, Терентія Гранелі; численні твори для жіночого, чоловічого та мішаного хорів; піснеспіви та інше.

Саме з творчості Йосеба Кечакмадзе починається новий, важливий етап в історії грузинської хорової музики. Його виразна індивідуальність вперше виявляється в 1972 році в чудовому циклі «Пшавські ідилії» на вірші Ані Каландадзе. Наступний цикл – 5 парафраз «Старі Тбіліські пісні» (1975) викликав захоплення публіки. Характерними ознаками його композиторського стилю є нескінченне різноманіття виражальних прийомів, які базуються на технологіях ХХ століття, зокрема сонористики. Його технологічність, інтонаційна, ладогармонічна винахідливість, ставлення до звуку, відчуття кольору, єдина загальна композиція, сприйняття інтенсивності слова, поліфонічні та гетерофонічні ефекти, теситурна інтенсивність звуку, драматизм і гумор, трагізм і гротеск, філософія і ліризм, патріотизм, вічні естетичні цінності, тверда національна самосвідомість, безмежна любов, що обіцяє нескінченність... – ось характерні ознаки хорової творчості Йосеба Кечакмадзе.

Джерелом натхнення для композитора стали старовинні Тбіліські мелодії. У кожній парафразі звучить лише один простий мотив – точна цитата з міського фольклору, але яких дивовижних і різноманітних видозмін зазнають ці мотиви під впливом чарівного пера незрівняного майстра хорового письма, які незабутні та неповторні пейзажі старого Тбілісі ми відкриваємо. Іноді хорові партитури абсолютно прозорі, іноді дуже насичені, з яскравими фарбами штрихів, ритмів, мерехтливих динамічних пасажів, сонорних вкраплень, звукописних епізодів, дивовижної фонетико-артикуляції, акустичних ефектів, хорового оркестру, імітацій інструментів Тбілісі, мелодій, що передаються свистом. У цьому відчутна дивовижна творча сила і свобода.

Йосеб Кечакмадзе ще за життя був визнаним класиком хорової музики, його техніка хорового письма вплинула на хоровий стиль композиторів старшого покоління. Не кажучи вже про підростаюче покоління, більшість якого фанатично цікавиться його творчими досягненнями. Твори Йосеба Кечакмадзе складають основу репертуару як професійних, так і навчальних колективів. Його музика вражає до глибини душі, вона захоплює слухачів. Це не лише результат музичного таланту, це характеристика його найбагатшого духовного світу в музиці.

Темброві і регістрові контрасти, внутрішня делікатність, масштабний і дотепний гротеск, монументальність, героїка, піднесена духовність, різноманіття метроритмів, затаєність звучання, ладові барви, народне інтонування – ось багата композиторська палітра, якою він «малює» незабутні та неповторні картини вражаючого музичного світу, душі людини. Це глибоко зворушливо і знову нагадає: Світ єдиний, Бог єдиний, Любов безмежна.

Твір Й. Кечакмадзе «В селі плачуть жінки» для соліста та жіночого хору сьогодні ми присвячуємо пам'яті Героїв, дітей, старих людей, які полягли в Україні. Це сльози, біль і душі кожного з нас. Поки людина може так плакати, смерть не може переважати над життям!

СЛАВА УКРАЇНІ!

СЕКЦІЯ 1

ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Христина Флейчук

РАННЯ ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КОЛЕССИ: МАЛОВІДОМІ І НОВОВІДНАЙДЕНІ ОПУСИ

Людина, митець, педагог, сподвижник української культури Микола Колесса (1903-2006) є, безперечно, знаковою постаттю в історії національного музичного мистецтва. Понад столітній життєпис видатного диригента і композитора рясніє драматичними сторінками, окремі з яких саме сьогодні варто актуалізувати, глибше проаналізувати і через краще розуміння і пізнання ще щільніше наблизитися і до власної культурної самоідентифікації, що, зрештою, дозволить стійкіше утримувати своє, визначене Богом місце, у складній системі культурницьких координат сьогодення.

Маловідомими сторінками творчості Миколи Колесси є його ранні хорові опуси, створені головню у 1930-х роках, які в силу декількох драматичних обставин увійшли в поле зору виконавців буквально кілька років тому. Це хори на вірші Лесі Українки, Миколи Устияновича, Володимира Гаврилюка, Івана Крушельницького. Про них є згадки у музикознавчій літературі, зокрема, в дисертації і публікаціях Романа Стельмашука [1], [2], у біографічній книзі Любові Кияновської [3], у спогадах самого Миколи Колесси, упорядкованими Наталкою Самотос-Баєрле [4], у музично-критичній публікації про Літню хорову академію 2018 у м. Львів, де вперше прозвучав хор «Отруйний газ» на слова І. Крушельницького [5]. Проте, досі переважна більшість цих творів існують лише в рукописах, або в одиничних дорадянських раритетних виданнях з архівних фондів.

Разом з цим, на думку багатьох музикознавців, саме на 30-ті роки припадає розквіт творчості Миколи Колесси. До прикладу, М. Скорик вважав, що у цей період «з'явилася низка його творів, що поставили нові оригінальні акценти в українській музиці» [3, с. 5]. І далі: «Вони були написані відповідно до вимог і нових тенденцій світової музики, і піднялись на рівень кращих досягнень свого часу» [там само].

Спробуємо розставити кілька акцентів, які проливають світло на дбайливе приховування згаданих хорових творів самим композитором, багатолітнє табу на них навіть у спілкуванні в колі близьких йому осіб.

Першою і найважливішою причиною постає авторство поетичного першоджерела, особливо, йдеться про Івана Крушельницького, на вірші якого Микола Колесса написав три чоловічі хори, що своїм антимілітарним змістом і стилістикою музичної мови викликають прямі алюзії до експресіоністичного напрямку: «Отруйний газ» (1932), «Віддай своє одіння в магазини» (1932), «Новобранці» (1934).

З Іваном Крушельницьким (1905 – 1934) Микола Колесса заприятелював ще під час навчання на українських гімназіяльних курсах у Відні (куди професор Філарет Колесса, батько композитора, вивіз свою дружину з трьома неповнолітніми дітьми з початком Першої світової війни). Талановитий поет-модерніст, графік, драматург і літературний критик, перекладач, активний громадський діяч і публіцист Іван Крушельницький, наївно повіривши у можливість прогресивного розвитку української державності і культури під «опікунським» крилом радянського окупаційного режиму, виїхав у 1932 році зі Львова до Харкова (куди урядом УРСР був запрошений його батько з родиною). А вже у 1934 р. Іван Крушельницький разом з братом Тарасом були розстріляні. Батько та інші члени родини заслані на Соловки, де у 1937 р. теж були розстріляні.

У своїх спогадах М. Колесса з болем згадує цю подію: *«Іван, мій товариш, був розстріляний разом з братом Тарасом. ... Родина була їм віддана всеціло, виїхали всі, разом з дітьми, віддалися їм у руки (радянській владі – Х. Ф.) – а ті взяли й знищили. ... То можна тільки тим пояснити, що вони хотіли нас знищити як народ, як індивідуальність»* [4, с. 237-238]...

Другий фактор старанного прикриття згаданих чоловічих хорів від пильного ока партійних нишпорок – сама їх музична мова, якій, за словами дослідника модернізму в українській музиці міжвоєнного двадцятиліття Романа Стельмашука *«властиві ускладнене тональне мислення з атональними епізодами, напружена хроматика мелодичних ліній, нестійка гармонія з перевагою збільшених тризвуків, септакордів і нонакордів, часто альтерованих; тобто, засоби тотожні подібним засобам музики нововіденців у їх атональних творах»* [2, с. 304].

Писались ці твори під сильним впливом тих багатючих художніх вражень, які Микола Колесса виніс із навчання у консерваторії та Школі вищої майстерності у Празі. Сам композитор наголошує, що у чоловічих хорах на вірші поета-модерніста І. Крушельницького *«цілеспрямовано хотів показати сьогодення з усіма його ознаками, тому і не обмежував себе у використанні модерних прийомів»* [3, с. 219].

Ці опуси, яскраво відображаючи атмосферу міжвоєнного двадцятиліття і, талановито впроваджуючи до української хорової музики *«новий пласт тематики і виразовості»* [2, с. 305], – займають, на нашу думку, абсолютно унікальну нішу в її скарбниці.

Містячи усі ознаки «формалізму», в якому М. Колессі і так доводилося каятися, згадані композиції у радянський період не могли ані публікуватися, ані виконуватися. Знову звернемося до спогадів композитора:

«Забути ці страшні роки неможливо... Постанова 1948 року викликала в мене глибоку травму. Певною мірою вона повернула мою творчість на іншу

колію. Я продовжував рухатись у тому ж напрямку, але музика вже не мала такої гостроти і свіжості. Приходилось постійно йти на компроміси, обмежувати свій творчий політ, «знижувати» засоби музичної мови до рівня “зрозумілості масам”» [3, с. 164].

Ця драма була близькою сотням, або й тисячам українських мислителів, митців: обов’язкові твори на догоду номенклатурним запитам, постійний страх і приховування справжніх мистецьких, культурних, ідеологічних уподобань і прагнень...

Вельми показовим у цьому відношенні є ювілейний збірник хорових творів М. Колесси, виданий у 1983 році до 80-ліття композитора, де міститься доволі суттєва кількість панегіриків Леніну і партії, а поміж іншими високохудожніми хоровими п’єсами ліричного змісту як от «Гаї шумлять» на слова П. Тичини, чи «Напровесні» на слова М. Рильського помічаємо найбільш люблений Колессою його хоровий опус – «Літо» (1938¹), створений на вірші ще одного товариша М. Колесси, живописця і поета Володимира Гаврилюка (1904 – 2000). Останньому поталанило більше, ніж Крушельницьким – йому вдалося емігрувати на Захід і уникнути радянського терору.

Проте, вмістити текст В. Гаврилюка у радянське видання композитор не міг і звернувся до тодішньої студентки Львівської консерваторії, а нині знаної поетеси, письменниці, драматурга Софії Майданської (1948 р.н.) з проханням написати вірші до даної музики, що дозволило цьому прекрасному хоровому твору знову вийти у світ.

Подібна доля спіткала один із трьох хорів на слова І. Крушельницького «Віддай своє одіння в магазини», який був опублікований у даному збірнику зі словами талановитого поета Миколи Петренка (1925 – 2020) під назвою «Крига на ріці». Слід зауважити, що цей твір має найм’якшу з поміж інших двох хорів

¹ Твір було опубліковано як «Нотний додаток» до журналу «Українська музика», Стрий, 1938, число 1 [4, с. 266].

музичну мову і органічно поєднується з чудовою лірикою М. Петренка, утім семантичне поле антимілітарних віршів І. Крушельницького абсолютно інше...

Очікують свого виходу у світ також доволі цікаві чоловічі хори М. Колесси на слова Лесі Українки «Темна хмара» (1933) і «Пісня» (1933), у яких фольклорно-етнографічні елементи майстерно поєднуються з імпресіоністичною гармонією, тонко відображаючи витончений символізм поезії.

У 2005 році видавництвом «Музична Україна» було випущено збірник «Хорові твори» Миколи Колесси (музичний редактор Неля Величко), куди до раніше публікованих додано велику кількість обробок стрілецьких пісень², колядок і щедрівок.

Наступним кроком у цілісному поверненні хорової спадщини композитора є підготовка нами, разом із онуком Миколи Колесси, Заслуженим артистом України Яремою Колессою, видавництва усіх не опублікованих раніше творів композитора, чи виданих із зміненими текстами, які, сподіваємося, у скорому часі, зможуть бути досяжними як для виконавців, так і музикологів.

Список використаних джерел

1. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 2003. 216 арк. Бібліогр.: арк. 192 – 209.
2. Стельмашук Р. Композитор Микола Колесса та львівський музичний «модернізм» міжвоєнного двадцятиріччя // *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття (3 нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси)*: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів, 2005. С. 303-311. (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Вип. 5).
3. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. Львів, 2003. 293 с.
4. Самотос-Баєрле Н. І. Микола Колесса. Сто років молодості. Львів: Аверс, 2014. 288 с.
5. Дерев'яно Б. Флейчук Х. Літня хорова академія – 2018. *Музика. Український інтернет-журнал*. 18 жовтня 2018. URL: <http://mus.art.co.ua/litnya-horova-akademiya-2018>

² Обробки стрілецьких пісень зроблені М. Колессою у процесі праці над виданням «Співаника Червоної калини», куди в обробках В. Барвінського, З. Лиська, М. Гайворонського і інших композиторів увійшли пісні, створені самими січовими стрільцями, а також репертуар, який радо виконувався у їх товаристві.

ТВОРЧИЙ МЕТОД Д. ЗАГРЕЦЬКОГО: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

Одеська хорова школа дала музичній Україні імена всесвітньо відомих диригентів-хормейстерів, але справжньою епохою у розвитку диригентської хорової школи Одеси став **Дмитро Станіславович Загрецький** (1924-1980) – професор кафедри хорового диригування, композитор, заслужений діяч мистецтв України, керівник студентського хору Одеської консерваторії, яскравий та натхненний представник школи К. К. Пігрова.

З присвятою до видатного хормейстера у 2019 році кафедрою хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової був започаткований та проведений I Всеукраїнський конкурс хорових диригентів пам'яті Д. С. Загрецького. (у листопаді 2022 року – II конкурс). Одна з головних умов конкурсу – інтерпретація твору Д. С. Загрецького.

Д. С. Загрецький виховав більш 50 диригентів-хормейстерів, справжніх майстрів своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Серед його випускників справжні хорові титани ХХ століття: А. Авдієвський, В. Іконник, П. Горохов, Є. Кухарець, С. Крижановський, В. Газінський, Г. Ліознов, Л. Бутенко та ін.

Усі «*Птенцы гнезда Дмитрова*» (за словами Г. Ліознова) стали творцями самостійних напрямів у хоровому мистецтві України. Видатні вихованці Д. Загрецького керували *провідними* хоровими колективами України у 60-80 роки ХХ століття: А. Авдієвський – Герой України, народний артист СРСР та України, керівник Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки; В. Іконник – народний артист України, керівник і засновник Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського; С. Дорогий – заслужений діяч мистецтв України, керівник і засновник чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького.

Обдарований, висококультурний музикант, який володів сильною волею, гіпнотичним даром впливу на хор, Д. Загрецький здійснив величезний вплив на *покоління* студентів і педагогів кафедри.

Феномен творчої діяльності Д. Загрецького проявлявся в усьому: музикант надзвичайної обдарованості, натхненний артист, композитор, прекрасний педагог, поет-лірик. Про Загрецького-поета і Загрецького-композитора чудово написав Г. Ліознов: «Загрецький-поет і Загрецький-композитор склали доповнення до академічно-консерваторського обличчя знаменитого хормейстера, одного з найбільш молодих професорів консерваторії» [3, с. 123].

«Феноменальні музичні дані, – пише Л. М. Бутенко, - виняткова пам'ять (всі численні програми концертів диригував тільки напам'ять), тонкий художній смак, дивовижне відчуття стилів, кристальна чесність, щирість, безкомпромісність і особлива притягальна сила залучали до нього людей різних професій, віку, темпераментів... Ще за життя концертна діяльність перетворила Дмитра Станіславовича на диригента-легенду, популярність і слава якого розійшлися далеко за межі колишнього СРСР» [1, с. 23].

Дмитро Станіславович Загрецький міг передати в хоровому виконанні широку і мальовничу гаму людських почуттів, душевних порухів. Йому прекрасно вдавалося виконавське втілення філософського роздуму, епічної широти, пейзажно-звукової зображальності музики, але, мабуть, ближче всього йому була передача драматичної напруженості. Його концертний показ був завжди викликаний народженням нової художньої якості і був активно-творчим процесом.

Виконавська майстерність Д. Загрецького, як видатного диригента-хормейстера, безпосередньо проявилася в блискучих, неповторних інтерпретаціях. «У процесі створення інтерпретацій він наполягав, що записане в нотах не завжди є найкращою формою вираження, і що виконання твору – не озвучування нот, а творчий акт художника... Недарма багато авторів – І. Шамо,

Я. Цегляр, С. Кравченко, Т. Сидоренко-Малюкова, Д. Кабалевський – дозволяли, а іноді і просили вносити корективи у твори після їх виконання Загрецьким, і, створюючи нові опуси, радилися з ним» [3, с. 127].

«Вільно-романтичні принципи роботи Загрецького-хормейстера, схильного до імпровізаційності, миттєвої знахідки, використання неординарних темброво-динамічних барв і ефектів – все це створювало чітку стилістичну лінію «акласичного» спрямування. Так створювалися «експресіоністичні» установки, які спонукали його вихованців звертатися до сучасних партитур», – відзначає Н. Заболотна [2, с. 186–187].

Д. Загрецький був продовжувачем традицій свого великого педагога – К. К. Пігрова. Однак, як згадує Л. Бутенко (учень Д.С. Загрецького), багато в чому вони були антиподами, в тому числі й у механізмі «одухотворення» творів. Узагальнюючи, можна сказати: К. К. Пігров вибудовував досконалий храм хорового звучання на репетиціях, вдихаючи на концерті в нього божественний дух мистецтва і роблячи слухача причетним до нього. Д. С. Загрецький творив це на очах у слухачів, перетворюючи їх на співучасників творчого архітектонічного процесу [1, с. 25].

Д. С. Загрецький володів дивовижними *педагогічними* здібностями, які були очевидні в роботі у класі з диригування. Його різносторонні уміння, любов до різних мистецтв у єдності з рідкісною обдарованістю та захопленістю, розвивало емоційне начало у найбільш, здавалося б, інертних студентів, робили його педагогом, який проводив у світ творчості. Принцип «технічна досконалість – неодмінна умова створення повноцінного художнього образу» в класі Загрецького неухильно і послідовно втілювався в життя.

Як ми знаємо, техніки хорового диригування як предмету вивчення у вищому навчальному закладі не існувало довгий час, а значить, не існувало й єдиних методичних диригентсько-хорових установок. Завданням узгодження

думок і систематизацією методичних питань хорового диригування займався Д. С. Загрецький.

Говорячи про принципи *диригентської школи* Д. С. Загрецького, Г. С. Ліознов (його учень) виділяє як провідні такі фактори: 1 – пластика, ясність жестів, цілком вільних від будь-якої скутості; 2 – сукупність усіх складових диригентського апарата; 3 – виразна кисть як найбільш концентруюча увагу співаків, яка відображає характер твору, штриха, манеру подачі звуку, його тембральне забарвлення, дикцію; 4 – обличчя як дзеркало душі, яке відбиває внутрішній стан диригента при інтерпретації того або іншого твору [3, с. 126].

Таким чином, Одеська хорова школа розвиває традиції К. К. Пігрова у галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу - те, що ми називаємо «Пігровська школа чистоти строю». А техніка диригування як система диригентських жестів і прийомів, як розвиток виразових можливостей диригентського апарату була успадкована від диригентської школи Д. С. Загрецького.

Композиторська творчість Дмитра Станіславовича була спрямована, природно, в русло його виконавської діяльності: твори для хору *a cappella*, декілька циклів романсів, незакінчена опера «Лісова пісня» за п'єсою Лесі Українки. Він був прекрасним майстром аранжувань, обробок українських народних пісень, пісень радянських композиторів. Свої методи аранжування, предмет, який він викладав у консерваторії, Дмитро Станіславович описав у підручнику з аранжування, написаному ним у співавторстві з П. Гороховим.

Цілком природно, що у своїй композиторській діяльності Д. С. Загрецький звертається саме до хорових жанрів. Втілюючи образно-смісловий зміст поетичного тексту твору він майстерно користується засобами вокально-хорової виразності. Такий підхід Д.С. Загрецького був викликаний багаторічним особистим інтонаційно-слуховим досвідом у процесі спостереження «живого» звучання Пігровського хору на заняттях-репетиціях та концертах. Його

композиторський дар запалився саме тут. У слуховому сприйнятті їм усе завжди звірялося як би за ідеальною моделлю хорового співу, та її втілення у звучанні Пігровського хору.

Таким чином, унікальність феномену творчої діяльності Д.С. Загрецького у всіх його вимірах – насамперед, диригентсько-виконавському, а також і в педагогічному, і в композиторському – полягає в органічній цілісності професійної майстерності усіх вищеназваних аспектів.

Список використаних джерел

1. Бутенко Л. М. Воспоминания о Маэстро. К 80-летию со дня рождения Д. Загрецкого. *Музыкальный вестник*. 2005. № 1–2. С. 23–25.
2. Заболотная Н. Г. Об исполнении Д. Загрецким музыки Мессы h moll И. С. Баха. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 182–188.
3. Лиознов Г. С. Поэзия жизни и творчества Д. С. Загрецкого. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 123–130.
4. Шатова І. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції : монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Олег Михайличенко

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО РУХУ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У Західній Україні та Закарпатті в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. навчання музики проводилося здебільшого при церковних хорах у Перемишлі, Львові, Станіславі, Стрию та ін., які сприяли широкому розвитку хорової культури. Але наприкінці ХІХ ст. у Львові та інших містах Галичини відкривається ряд приватних музичних шкіл, які дали спроможність залучити до навчання гри на фортепіано та співу дітей заможних верств населення. Організаторами цих шкіл виступили професійні музиканти. Це музичні школи Л. Марека (Львів, 1879), Л. Маньковського (Львів, 1884), К. Мікулі (Львів, 1889), В. Червінського (Львів, 1886), також школи Г. Аббера (Тернопіль, 1897) А. Гживінського (Перемишль, 1899 р.), Р. Россельта (Львів, 1999).

Усвідомлюючи роль музичної освіти в піднесенні музичної культури Галичини, композитори М. Вербицький та І. Лаврівський займалися педагогічною роботою. М. Вербицький у статті «О пінію музыкальном» наголошував на необхідності професійної освіти в Галичині. В іншій статті – «О твореніях музыкальных, церковных і мірських на нашей Руси» – композитор висловлював жаль з приводу того, що праці на мистецькій ниві ще багато, а професійних музикантів – «відповідних робітників дуже мало». Автор висунув сміливу пропозицію – заснувати навчальний заклад на зразок Празької консерваторії, де серед інших спеціальних предметів була б і композиція.

Даючи тривалий час уроки гри на гітарі, Вербицький створив «Школу гри» на цьому інструменті. Цей посібник хоча й не був надрукованим, вважається

першим підручником у Галичині, написаним українською мовою (початок 40-х рр. XIX ст.).

У 60-ті роки виникає реальна можливість для поліпшення музичної освіти. У зв'язку з відкриттям 1864 року театру при «Руській бесіді» і пожвавленням музично-театрального життя до Львова з Кракова переїхав композитор І. Лаврівський, якому правління «Руської бесіди» доручило навчати співу найбільш здібну молодь. Збори членів іншого товариства – «Галицько-руської матиці» – ставили питання про видання підручника співів для учнів нижчих і середніх шкіл.

Та незважаючи на вимоги фахівців, стан навчання співу в школах не відповідав виховним завданням. В атмосфері неприхованої політики денационалізації українського населення питання про систематичну музичну освіту навіть не виникало, а якщо і порушувалося, то було далеким від практичного розв'язання. Навчання у вищих навчальних закладах, зокрема, у польській консерваторії фактично було закрите для українського населення. Натомість у семінаріях та гімназіях подавалися досить скупі музичні знання, хоч опанування нотної грамоти вважалося обов'язковим.

За спогадами А. Вахнянина, у перемишльській гімназії, наприклад, на так званих *Singstund*'ах, що відбувалися двічі на тиждень, уроки сольфеджіо проводилися без нот. Поглиблення музичних знань відбувалося через самоосвіту або приватні уроки.

У 90-ті роки загальна картина викладання музики змінилася на краще, хоча, як і раніше, навчання було спрямоване насамперед на засвоєння вокально-хорової літератури. Музичним заняттям у гімназії відводилася щотижня одна година. Навчальною програмою передбачалося поетапне навчання. На першому і другому етапах подавалися загальні відомості з теорії музики і сольфеджіо та практикувалось одноголосе виконання церковних композицій, особлива увага приділялася хоровому співу народних пісень і творам галицьких композиторів.

Подібний рівень навчання музики в середніх навчальних закладах лише частково задовольняв потреби населення у музичній освіті і забезпечував щонайперше розвиток хорової співацької культури. Отож і доводилося шкільній та студентській молоді Галичини самотужки готувати і влаштовувати музично-декламаторські вечори, відзначати свята, створювати хорові та оркестрові гуртки. Безумовно, така аматорська діяльність позитивно впливала на їхнє культурне виховання, національну свідомість, естетичне почуття. Кожний новий вияв духовної діяльності молоді радо вітався у народі, бо цим вона давала доказ своєї життєвості й щораз зростаючого культурного розвитку. Тим більше, коли культурні заходи проводилися з благодійною метою.

Влаштування музичних вечорів, вшанування заслужених діячів культури увійшло у звичай шкільної молоді: української – на честь Т. Шевченка, польської – на честь А. Міцкевича. Святкування відбувалися не тільки у Львівській академічній гімназії, а також і в провінційних містах. Вечори проходили під суворим наглядом крайової шкільної ради і лише для шкільної молоді. Щоправда, учням не дозволялося виходити за рамки програми, яка проходила цензуру дирекції.

Вечорниці на відзначення 50-х роковин смерті М. Шашкевича влаштували 31 травня 1893 року учні української бурси в Бережанах. Мішаний хор бурси під керівництвом учня В. Гривнака виконав твір Й. Вітошинського на слова М. Шашкевича «Не згасайте, ясні зорі» і «В'язанку з народних пісень» М. Кумановського. Чоловічий хор проспівав композицію присутнього О. Нижанківського «Гуляли». Виступив також оркестр, складений з учнів бурси та гімназії.

Перші шевченківські вечори української молоді провели гімназисти Самбора 15 березня 1894 року. У жіночій школі ім. Ядвиги у Станіславі стараннями учениць (і українок, і польок) до програми шевченківського вечора увійшли виступи хорів, декламація, фортепіанне соло, гра на цитрі і скрипці у

супроводі фортепіано та ін. Учні учительської семінарії у Львові під керівництвом своїх учителів музики О. Нижанківського і К. Штоля 5 березня 1895 року провели спільний музично-вокальний вечір на честь Т. Шевченка й А. Міцкевича. У концерті прозвучали твори композиторів С. Воробкевича, Г. Ярецького, Я. Галля, М. Лисенка, Й. С. Баха та ін.

Великою популярністю користувався оркестр і хор Львівської ремісничо-промислової бурси, який 2 листопада 1903 року виступив перед численною молодіжною публікою. Незважаючи на короткий час існування оркестру (один рік), його дебют був успішним. Концерт завершився виконанням гімну «Ще не вмерла Україна» у супроводі оркестру, який уся публіка вислухала стоячи.

100-літні роковини з дня народження М. Шашкевича відзначали учні філії академічної гімназії вокально-інструментальними вечорницями. Змішаний хор гімназії (близько 60 осіб) під керуванням Ф. Колесси виконав нову композицію С. Людкевича «Шуми, вітр» на слова Т. Шевченка.

Музична освіта у загальноосвітніх закладах (школах, гімназіях) Галичини зводилась переважно до вивчення співу. Це відбувалось, як правило, у два етапи. На першому викладались основи елементарної теорії музики, на другому учні співали у змішаному хорі, вивчали церковні та світські пісні (в обробках М. Куманського, Ф. Колесси, Д. Січинського, Я. Галля та ін.).

Окремими товариствами влаштовувалися загальноосвітні курси. Так, у 1911 році Товариство українських наукових закладів імені Петра Могили організувало курси лекцій у десяти місцевостях Галичини. У них брав участь майбутній академік Ф. Колесса, який читав у Самборі й Золочеві лекцію (з демонстрацією на фонографі) «Музична форма українських народних дум». Уже за два перші роки існування цього «народного університету» (1909-1910 роки) у Львові, Перемишлі, Самборі було прочитано сім лекційних тем, а загальна кількість слухачів сягала 14 тисяч, що свідчило про потяг широких мас до

музичних знань. Спів, як правило, був однією із загальноосвітніх дисциплін на курсах, відкритих львівським товариством «Просвіта».

Учителі музики, а також музично підготовлені учні організували у своїх навчальних закладах хорові та оркестрові колективи. Так, на спільному концерті обох стрийських гімназій (17 березня 1913 року) виступили «16-ка» чоловічого хору (диригент – учень Трух), змішаний хор (диригент – Котович), оркестр (диригент – учень Бервід), смичковий квартет та гурток мандоліністів. У виконанні учня Дольницького твори Д. Січинського, С. Людкевича.

Академічна молодь 2 липня 1913 року влаштувала святковий концерт на честь Івана Франка, де слід відзначити перший виступ невідомого досі у Галичині співака Михайла Микиші (учня О. Мишуги), який з 1905 року працював у музичній школі М. Лисенка у Києві.

Усі львівські школи (обидві українські гімназії, українці польських шкіл, жіноча гімназія василянок, жіноча семінарія) відзначили святковими концертами 100-літній ювілей Т. Шевченка. Не зупиняючи уваги на конкретній програмі, в рецензіях констатували спад рівня гімназійних хорів, підкреслюючи, що причиною цього є дирекція та наукова система, що не сприяють розвитку хорового співу і музики в середніх школах.

Трохи краще культивувалася інструментальна музика. Учні зуміли скласти невеликий оркестр. З солістів проявили себе скрипаль Борис, піаністи Дрималик та Рибак. Кращим з музичного погляду виявився концерт семінаристок Українського педагогічного товариства. Тут учитель музики І. Левицький сприяв розвиткові музичного мистецтва: виступи хору, який серед інших виконав композицію самого вчителя, унісону скрипачок із 16 учениць.

У нелегкі роки першої світової війни учениці гімназії василянок влаштували концерт на честь митрополита А. Шептицького, на якому виступили два хори: дитячий («Піснь свободи» І. Біликівського) і хор старших класів («Червона калина» і «Журавлі» у гармонізації Ф. Колесси). На закінчення

учениці проспівали «Боже великий, єдиний» і «Ще не вмерла Україна. На шкільних концертах керівниками хорів та акомпаніаторами були переважно самі учениці.

Боротьба прогресивних сил Буковини за відродження національної культури викликала певні зрушення і у музично-просвітницькому житті краю. Так, у 1899 році за прикладом галицьких музичних діячів на базі співочого й музичного гуртків, що працювали при «Руській бесіді», було створено музичне товариство «Буковинський Боян». У 1904 році тут було відкрито спочатку приватну музичну школу, що через рік перейшла на утримання «Товариства для плекання української музики і штуки драматичної» й проіснувала до 1911 р.

Заохоченню до оволодіння основами музичного мистецтва, до пропаганди кращих зразків вітчизняної культури сприяли окремі хори, зокрема, організоване у 1901 році у Чернівцях товариство «Руський міщанський хор». Епізодично проводились курси освіти для різних верств населення Буковини, до програм яких обов'язково входив хоровий спів. Діяльність курсів була позитивною, проте цим не вирішувалась проблема широкої музичної освіти у Західній Україні. Не могло бути й мови про реорганізацію та централізацію освітніх закладів, у яких навчальний процес відбувався б за єдиною програмою. Розв'язання цього важливого питання стало ключовим для подальшого розвитку музичної освіти в Західній Україні.

Сергій Прокопов

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АКАПЕЛЬНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ А. БРУКНЕРА (ВИКОНАВСЬКО-АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Антон Брукнер (1824 - 1896) – видатний австрійський композитор-романтик, органіст і педагог. Інтерес до його творчості зростає протягом усього ХХ століття і продовжує зростати. Його музика, особливо симфонічна і хорова, отримала широке виконавське визнання.

В репертуарі хорових колективів і в педагогічному репертуарі закріпились його відомі духовні твори: «Ave maria» F-dur (WAB 6), «Graduale» C-dur (WAB 23), «Graduale» d-moll (WAB 11), «Te Deum», «Реквієм» d-moll, монументальна меса №3 f-moll, яку порівнюють з найкращими досягненнями в даному жанрі - месами h-moll («Висока») Й. С. Баха, D-dur («Урочиста») Л. Бетховена, c-moll («Велика») В. Моцарта.

Незважаючи на високу затребуваність і популярність церковної хорової музики А.Брукнера, її виконавська специфіка не стала предметом дослідження мистецтвознавства. Вагомість і затребуваність західноєвропейської хорової музики, зокрема А.Брукнера, у сучасному педагогічному репертуарі, підкреслює актуальність обраної теми дослідження. Мета даної доповіді полягає у розкритті специфіки інтерпретації хорової музики А.Брукнера. Спираючись на особистий виконавський і педагогічний досвід автора даної доповіді.

А.Брукнер, як композитор, в першу чергу церковний, написав близько 50 хорових творів малих форм, половина з них – оригінальні хори а cappella. Сам автор назвав їх жанрами церковної католицької практики. «Geistliche Chöre» («Духовні хори») – саме таку назву мали збірки, що були видані 1938 і 1980 рр. Лейпцигським видавництвом Edition Peters. З часом в зарубіжному, а пізніше в українському музикознавстві, зокрема, в ґрунтовному дослідженні Анастасії Дробуш, духовні хори Брукнера стали називати мотетами.

А. Брукнер був людиною щирою, емоційною, навіть екзальтованою. Такі слова можна сказати і про його музику, створення якої він сприймав, як служіння Богу.

Незважаючи на те, що музична мова, хорове письмо Брукнера яскраво індивідуальні, у творах раннього періоду творчості композитора (1841-1845) відчувається вплив стилю композиторів епохи Відродження, зокрема, Дж. Палестрини, О. Лассо, а також віденських класиків. В хорах другого (1856-1868) і третього (1868-1898) періодів можна відзначити взаємодію барочних і

романтичних рис. Так, тип фактури, діатонічна ладова основа, використання поліфонічних засобів є барочними елементами його музики; проте, внутрішнє наповнення - суто романтичне: сміливі тональні зіставлення, модуляції в далекі тональності, «психологічна витонченість, експресивність висловлювання» [3, с.46]. Саме такі риси спостерігаємо і в *Graduale «Locus iste»* (WAB 23) C-dur.

Одним із цікавих духовних хорових творів а cappella, де яскраво простежуються індивідуальні стильові риси А. Брукнера є *Graduale «Locus iste»* C dur (WAB 23). Градуал «Locus iste» написаний у 1869 році та присвячений другу композитора, отцю Оддо Лойдолу. Вперше був виконаний на соборній площі міста Лінца 29 вересня того ж року. Музика твору натхненна, світла, «навіває стан умиротворення, занурює в атмосферу божественного» [1, с.143].

Виконавський аналіз даного твору дає підстави до наступних спостережень та рекомендацій.

Градуал «Locus iste» А. Брукнера - невеликий за обсягом твір. Незважаючи на зовнішню простоту, він має глибокий зміст. Його текст оснований на біблейській історії про ліствицю (сходи) Якова, який сказав: «Дійсно, Господь перебуває на цьому місці...ця земля свята» (Ukraine Bible. Буття 28:16). Тому, для розкриття образно-емоційного змісту твору важливо досягти такого звучання хору, що зачаровує виразним, чистим, розспівним, різноманітним в динамічному плані звуком. У крайніх розділах його тричастинної форми світлі образи спокою втілені ліричними, молитовними інтонаціями, переважно тихою динамікою. Диригентський жест має бути класично строгим, економним.

В першому реченні середнього розділу висхідні рухи голосів, що супроводжуються яскравими динамічними хвилями від *forte* до *fortissimo*, сприяють піднесеному, навіть експресивному характеру. А це вже є традицією, ближчою до романтизму. Тому диригент використовує рухи цільногнучкої руки з опорою в плечовому суглобі.

У другому реченні центрального розділу (21- 25 такти) композитор використовує хроматичну секвенцію, ритмічну імітацію тенорової партії та жіночих голосів, динаміку *pianissimo*. Всі ці засоби музичної виразності разом зі звучанням неповного складу хору сприяють створенню атмосфери таємниці, трепетного благоговіння. В диригуванні переважають кистьові рухи малої амплітуди. Міміка диригента жива, виразна.

Реприза (такти 39- 40), що точно повторює матеріал першого розділу, у виконавському плані може прозвучати інакше, ще більш проникливо. В коді (40- 48 такти) теситурний спад, динамічне згасання, нібито відтворюють «розчинення у Божій присутності» [1, с. 144]. За таких умов виконавцям дуже важливо досягти ясної подачі тексту «a Deo, Deo factus est».

Кульмінаційні вершини першого розділу та репризи припадають відповідно на 7 та 37 такти. Вони є результатом динамічного розвитку від *piano* до *forte*, поступового висхідного руху мелодії вгору, зростанням гармонічної напруги (використанням подвійної домінанти і повтору перших двох тактів тоном вище). Загальна кульмінація твору настає в першому реченні середнього розділу (такт 20) і здійснюється за рахунок прийомів поліфонічного розвитку (ритмічної імітації, секвенції в тональностях *d* , *e-moll*), яскравої динаміки – *forte, fortissimo*.

Штрих *legato*, що є основним у творі, в головній кульмінації можна доповнити легкими акцентами для підкреслення слова «*sacramentum*» (такти 16, 20). З метою кращого донесення тексту до слухачів можна застосовувати прийом «подвійної» і навіть «потрійної» приголосної «*r*». Слово «*irreprehensibilis*», що звучить на *pianissimo* і *piano* протягом всього другого речення середнього розділу, містить три приголосних «*r*». Їх треба вимовляти близько, активно. Однак, прийом «подвійної» приголосної використовувати у данному випадку треба без перебільшування.

Композитор широко використовує виразні можливості тембрів хорових партій, темброво-регістрові зіставлення (такти 9-12), динамічні контрасти (такти 8, 9). Світлі, м'які тембри хору на початку першої частини і репризи змінюються на яскраве, потужне і «відкрите» звучання голосів в кульмінаціях (такти 16, 19, 36). У другому реченні середньої частини (21-25 такти), де задіяний неповний склад хору (сопрано, альт, тенор) і використовується тиха динаміка *pp*, навпаки, характер звучання стриманий, навіть потаємний.

Для розкриття емоційно - образної сфери твору необхідно визначитися із темпом. Як відомо, темп не існує сам по собі. Він завжди пов'язаний з образною сферою. У творі «Locus iste» важливим завданням для виконавців є вміння передати стан умиротворення, стриманість висловлювання за виключенням декількох тактів (13-20), на які припадає динамічна кульмінація. Це означає, що темп *Allegro moderato* в данному випадку має бути ближчим до помірною, ніж до швидкого. Тому диригувати слід за чотирьохдольною схемою. В цьому плані інтерпретаційні версії твору хоровими колективами Christ Church Cathedral Choir (запис 1994 р.), MaxChor- München (запис 2022р., диригент Gersld Häußler) є, на нашу думку, найбільш переконливими.

«Locus iste» *C dur* (WAB 23) глибокий за думками і почуттями хор, позначений високою майстерністю композиторського письма, по праву вважається одним з найкращих духових творів Брукнера. Його часто включають у свої концертні програми хорові колективи, він широко використовується у педагогічному репертуарі.

У 2024 році буде відзначатися 200-річчя з Дня народження Антона Брукнера. Маю надію, що до цієї дати наші хорові колективи підготують відповідну програму. І ще одна думка. Твори А. Брукнера – яскравий, благодатний навчальний матеріал з діапазоном висловлювання від тонкої лірики, молитовності, епічної величності до драматизму є дуже корисними для розвитку і збагачення художнього- образного мислення студентів-хормейстерів.

Список використаних джерел

1. Дробиш А. А. Духовна музика Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості: Дис. ... канд.мистецтвознавства: спец.17.00.03- Музичне мистецтво/ Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, К., 2021. 203 с.
2. Пігров К. К. Керування хором. Видання 2-е. Загальна редакція О. З. Мінківського. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури України, 1962. 202 с.
3. Прокопов С. М. Духовні хорові твори А. Брукнера 60-80 років. Риси стилю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб.наук.праць. Вип.4. Харків, 1996. С.37-46.

Марина Гончаренко

ХОРОВІ САКРАЛЬНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ СТАРОДАВНЬОГО ЧЕРНІГОВА

Більш ніж тисячолітню історію налічує північний форпост сучасної України древній Чернігів. На його території збереглися архітектурні пам'ятки, що свідчать про історичну статусність, високий рівень культури і освіти протягом всієї історії міста. Чисельні археологічні знахідки відкривають завісу того, яким був музичний побут на території Сіверських земель часів пізнього палеоліту, а також, під час свого розквіту у князівську добу (X – XIII ст.). Перебуваючи у складі Київської Русі, Чернігівське князівство мало дуже високий рівень розвитку не тільки торгово-економічних зв'язків, ремісництва, а і могло похизуватися наявністю в повсякденному побуті різними формами музичного мистецтва. Можна стверджувати, що початковим етапом розвитку церковної музично-співацької освіти і виконавства стало заснування у 992 році Чернігівської єпархії.

Формуванню професійних засад музичного мистецтва і появи «чернігівського» про шарку церковних розспівів сприяло запровадження християнства. Загалом, князівська доба була важливим етапом, коли відбувалося подальше формування музичного середовища. Чернігівщина, як і вся Київська Русь, після хрещення знаходилася під впливом візантійсько-болгарської культури, що сприяло подальшій розбудові музичного мистецтва. Але після розквіту настають доволі темні часи для Сіверських земель на декілька століть:

татаро-монгольське нашестя, литовський період, періоди польського і московського впливу.

Певний розвиток співочої культури на Чернігівщині спостерігаємо під час, так званої литовсько-польської доби, коли розквітає давньоукраїнська церковна монодія.

Перебуваючи у складі польського королівства, воєводство Чернігівське знаходиться під впливом західно-європейських релігійних рухів, а з ними, як слідство, і під впливом музичної освіти, музичного виконавства і музичної творчості в цілому. Розвитку співочої, ширше музичної, культури на Чернігівщині сприяла діяльність чернігівського архімандрита К. Транквіліона-Ставровецького, який у своїй праці «Перло многоцінне» дає характеристику позацерковним духовним піснеспівам середини XVII ст.

Доба козацтва і гетьманщини, що характеризується бурними політичними катаклізмами і визвольним рухом під проводом Богдана Хмельницького, відкриває добу духовного та інтелектуального відродження Чернігова, який стає крупним центром церковного мистецтва. Цей період пов'язаний з постаттю Лазаря Барановича – відомого українського політичного, церковного, культурного і літературного діяча другої половини XVII ст. У 1657 році він стає архієпископом чернігівським та новгород-сіверським і проводить значиму просвітницьку і літературну діяльність, організовує школи (що стає передумовою створення Чернігівського колегіуму), відкриває друкарню, займається відновленням стародавніх храмів і будівництвом нових. Як шанувальник і знавець хорового співу Л. Баранович, ще перебуваючи у Києві, організував у Братському монастирі співочу школу, що славилася за межами України (на кшталт цієї школи створюють школу співу на Запорізькій Січі). Л. Баранович був сам добрим музикантом, писав канти і духовні пісні. В одному з нотних ірмолоїв виявлено написану ним «Херувимську пісню», що зберігається у Львівському історичному музеї. У Чернігові Л. Баранович створив хорову капелу, яка

славилася своєю високою виконавською майстерністю, і професійність співаків було доведено до такого рівня, що їх запрошували до виступів у інших містах, щоб допомагати запроваджувати новий стиль співу. Цього рівня капела досягла завдяки регенту – видатному хоровому композитору і хоровому диригенту тієї епохи Семену Пекалицькому. Він очолював хорову капелу орієнтовно з 1660 по 1667 рр. Безумовно, творчість С. Пекалицького, його праця на посаді регента сприяли розвитку хорової культури Чернігова, підняттю її на новий рівень. В цілому, цей період знаменується розквітом мистецького стилю бароко в музичній творчості й вимагає подальшого дослідження та виконання кращих зразків хорової творчості С. Пекалицького, зокрема, хорових концертів, «Дух Твій благий», «Веселяться і радіють», Літургії вітчизняними хоровими колективами, що сприятиме пропаганді надбань українського мистецтва епохи бароко.

Тетяна Сухомлінова

ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОГО НОВІТНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ

1900-1920 років

Невід’ємною частиною процесу історичного розвитку українського мистецтва від часів Київської Русі є Відродження, яке в ХХ ст. набуває рис узагальнення минулого й виходить на нові вершини, що ведуть до майбутнього. Ренесанс як тип світової культури постає взірцем у створенні ренесансної особистості сучасної української культури. Зародження нової епохи стає можливим завдяки одвічним ідеалам творчості, релігії, держави, що збереглися.

Серед типологічних ознак Ренесансу в період Новітнього Відродження наявними є спирання на взірці всесвітнього й національного мистецтва; прагнення до державності (культ держави), розвитку національної мови; тяжіння до свободи особистості; творче трактування митця; тяжіння до ідеалу (культ розуму, людини, краси); система символів, опозицій.

Новітнє Відродження є історичною категорією, тому необхідним є визначення його хронологічних меж й стадій циклічного розвитку. Спираючись на дослідження істориків відомо, що епоха Новітньої історії вкладається у хронологічні межі ХХ – початок ХХІ ст. і поділяється на п'ять періодів. Л. М. Моїсеєнко визначає їх так: «перший (1900-1920) – перехідний між історичними добами ХІХ-ХХ ст.; другий (1920-1930) – період кризи; третій (1930-1956) – період тоталітарного панування сталінізму; четвертий – (1956-1987) – період стихійного громадянського опору комуністичному режимові засобами культури та мистецтва; п'ятий (з 1987) – період національного оновлення» [1, с. 65]. Важливим є визначення кінцевої дати цього періоду, який доцільно завершити 2000 роком, оскільки останнім 22 рокам сучасної історії науковці не дають остаточної оцінки. О. І. Сич, А. В. Мінаєв вважають, що «на історичні події цих років необхідно споглядати зі сторони пройденого часу, які повинні “відстоятися”, достатньо віддалитися від сьогодення, щоб історики могли дати їм найбільш вірну оцінку» [2 с. 143]. А початок повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України є наступним періодом в історії України і його риси, характеристика та визначення сформулюються згодом. У розвитку українського Новітнього Відродження періоди ХХ ст. відповідають стадіям історичного циклу. Перший є зрілістю, другий – кризою, третій та четвертий – занепадом, п'ятий – зародженням нового етапу розвитку.

Перший період ХХ ст. (1900-1920 рр.) пов'язаний з соціально-політичними, економічними змінами. Українські землі знаходилися під владою Австро-Угорської та Російської монархій. Відбувався розвиток капіталізму, збільшення робітничого класу, зростання національної свідомості, появи політичних партій. Досягнення ідеалу Української соборної держави (культ держави), було головною метою діячів національно-визвольного руху наприкінці ХІХ – початку ХХ ст..

Культ розуму проявляється в розвитку освіти та науки. Відкрились Музично-драматична школа, «Товариство українських акторів», Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка. Видаються музично-теоретичні підручники, посібники, праці з історії музики, наукові статті в журналах. *Культ людини* втілюється в усіх галузях мистецтва (внутрішній світ людини втілює ідеал антропоцентризму). Значне місце займала література, яка мала суттєвий вплив на розвиток театрального та музичного мистецтва, як засіб втілення соціокультурних й художньо-естетичних ідей. Оперний театр став фундаментом для розвитку національного музично-драматичного мистецтва. Репертуар театру складався з опер українських та світових майстрів, що відіграло просвітницьку роль та є свідченням втілення *взірцевості* як ренесансної риси. Українська оперна творчість відзначилась появою таких шедеврів як «Купальна іскра» Б. Підгорецького, «Роксолана» Д. Січинського, «Енеїда» М. Лисенка. Хорова музика стає провідним напрямом музичного мистецтва. Радісне й світле світосприйняття природи втілює ренесансний ідеал *культ краси та природи* (М. Леонтович «Літні тони», Я. Степовий «Тече вода з під явора», «Вечір»).

Ренесансна *система символів та образів* широко використовується композиторами цього періоду. Весняна тематика відображається в творах К. Стеценка («Знов весна»). Козацько-лицарська тематика – у поемі «Рано-вранці новобранці». Античні сюжети використовуються в модифікованому виді («Енеїда» М. Лисенка, «Прометей» К. Стеценка). Християнська тематика проявляється в появі духовних творів українською мовою в творчості М. Леонтовича, О. Кошиця. Окреме місце займають твори визвольної, громадської тематики (К. Стеценко кантата «Єднаймося», С. Людкевич кантата «Кавказ»).

В *системі опозицій* провідними є воля – неволя, іноземне – вітчизняне, що пов'язано з недосяжністю державності. Протиріччя між високим ідеалом і дійсністю – створює опозицію оптимізм – трагізм. Заборона українського

фольклору як національного чинника народжує опозицію індивідуальність – влада. Діяльність композиторів в духовній сфері породжує опозицію єдність віри – конфесійність. В духовній музиці опозиція теоцентризм – антропоцентризм проявляється у зануренні особистості до глибин душі щодо свого існування.

Список використаних джерел

1. Моїсеєнко Л. М. Історія української культури: навч. Посіб. Красноармійськ: П ДонНТУ, 2010. 107 с
2. Сич О. І., Мінаєв А. В. Новітня історія: зміст, поняття та хронологічні межі (науковий семінар кафедри історії нового та новітнього часу, 9 жовтня, 2012 р.). *Історична панорама: Збірник наукових статей ЧНУ. Спеціальність «Історія»*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. Вип. 15. 146 с.

Олена Чумак

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОСТАНОВКОЮ ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРАХ ДЖ.ПУЧЧІНІ НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ М.ЛИСЕНКА

Успіх постановки будь-якої оперної вистави залежить від якості співробітництва постановників, їх творчого спілки. Важливим є баланс між думкою композитора, можливістю трупі та матеріально-технічною базою театру. Як приклад, розглянемо постановки опер «Богема» (2007 рік) та «Турандот» (2002 рік) Дж. Пуччіні, що з успіхом йдуть на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету ім.М.Лисенка.

Стилістичний напрямок верізм, який простежується в італійському оперному мистецтві кінця ХІХ століття, знаходить своє відображення в опері «Богема». Композитор, створюючи оперу ліричного плану, виходить за межі звичайної мелодрами, насичуючі її глибоким психологізмом. Перенесення дії до Парижу нагадує живопис імпресіоністів. Наявність чотирьох актів, відмова від традиційно замкнутих номерів (принцип наскрізного розвитку) теж відрізняє «Богему» від традицій італійської опери. Опера заснована на принципі чергування ліричних епізодів та яскравих комедійних сцен. За допомогою хору в другій дії «фонтанують» епізоди вуличного побуту Латинського кварталу.

Кипуче життя святкового Парижу втілюють різні групи хору (це і хор продавців, гризеток та студентів, сценка дітей з торговцем іграшок, марш солдатів). Хор поряд з акторами-солістами виконує драматургічні завдання режисера-постановника – Ірини Нестеренко. Вона майстерно використовувала індивідуальний підхід до роботи з артистами хору, враховуючи особливості оперно-хорового виконавства. Щоб уникнути хаотичного переміщення сценою та перетворення артистів хору у невиразну масу, режисер створила міцний сценічний ансамбль, чим допомогла артистам та диригенту Віталію Куценку, враховуючи його музично-художні наміри. За допомогою художньо-виправданого сценічного руху, зручних мізансцен артисти хору під керівництвом хормейстера-постановника Олексія Чернікіна впоралися з вокально-технічними труднощами. Створенню атмосфери святкового Парижу сприяють швидкий темп, гострі акценти, хроматизми, форшлаги, короткі фрази, вигуки, синкопи на тлі руху *staccato* у валторн і тромбонів, з використанням короткого активного дихання артистами хору, твердої атаки, чіткої «гострої» дикції.

У центрі другої дії звучить граціозний вальс (характеристика Мюзети), в який вплітаються репліки партій *Soprano* та *Tenore* у розмірі 9/8. У цьому місці хормейстер особливу увагу звертає: на ритмоформулу чверть з восьмою, слідкуючи за дотриманням внутрішньо-дольової пульсації; на інтонування хроматизмів і секст, що рухаються вгору. На початку фінального маршу короткі вступи фраз «*la Ritirata*» вимагають акцентування на слабку частку, ритмічної рівності у середині такту, гнучкої динаміки. І це лише частина завдань, що постають перед хормейстером та артистами хору.

Після блискучого використання мідних духових в оркестровій тканині другої дії, ланцюжок квінт на тлі тремоло в басах відображує картину холодного зимового ранку сумно елегійного характеру (третя дія «Біля застави»). В партитурі закулісного хору вказаний нюанс *p*. Хормейстером та диригентом було прийнято рішення виконувати цей хор на *mf*, але без втрати характеру *dolce e con*

grazia, вказаного композитором, тому що зала оперного театру Харкова має певні акустичні особливості.

Останнім викликом для хормейстера було домогтися від артистів хору якісного виконання унісонного ансамблю в останніх хорових репліках, максимальної тембрової визначеності, інтонаційної та ритмічної точності (стрибки на чисті кварта, квінти, октави).

Постановка опери «Турандот» вимагала від постановників (хормейстер О. Чернікін, режисер М. Яремків, диригент В. Куценко) ще більшого творчого співробітництва. «Пізній» Дж. Пуччіні, подолавши вердівські, постромантичні і веризькі тенденції попереднього періоду, підійшов до вінця своєї творчості – опери «Турандот», де вбачається прояв вагнерівських ознак. Це і монументальність опери, і симфонізація оркестру, напруга мелосу, теситурні перепади; це елементи декламаційності та звернення до символічного, насиченого філософськими алюзіями тексту. Епічний характер зумовив широке застосування в цій опері хору. Мелодика творів Дж. Пуччіні синтезує в собі чергування ліричного мелосу (у розкритті любовних почуттів головних героїв) та «неокласичного», з різкими гротескними інтонаціями. Хор у «Турандот» як активний учасник дії, так і коментатор подій. Все це знаходить відображення і в хоровій партитурі. Хормейстеру довелося зіткнутися з технічними труднощами, що створюють екзотичний елемент – складністю та різноманітністю ритмічної структури (поліритмія, велика кількість дуолей, тріолей, секстолей, пунктирний ритм), пентатонікою, лейтмотивами, «застиглими» повільними темпами, довгими педалями тощо. Тільки ретельна робота хормейстера у репетиційному класі надала можливість досягнути штрихової, динамічної та агогічної мобільності, що сприяло якісному звучанню хору під час вистав. У оркестрі китайський колорит створюється за допомогою особливого оркестрування, що імітує звучність народних інструментів. Для забезпечення акустичного заповнення великої зали та подолання вокально-технічних складнощів (висока

теситура та її перепади, елементи декламаційності та ін.) комплектація оперного хору артистами-вокалістами має бути відповідною як із якісного, так і з кількісного боку. Хор приймає участь в трьох діях вистави, а це додається до музичного матеріалу ще й велика кількість тексту італійською мовою, що треба вивчити напам'ять.

У цій постановці, за задумом режисера, хор переважно статичний, що полегшує артистам контакт з диригентом, від якого залежить певною мірою темп, динаміка, фразування. Слід зазначити велику кількість закулісних хорів, що додають складнощів виконання. При цьому хормейстеру доводиться ще двічі допомагати артистам хору за лаштунками, тому що у ц.24 (перша дія) басова партія починає рухатися і втрачає контакт з диригентом. Для забезпечення повноцінного ритмічного ансамблю хормейстер дублює жести диригента за допомогою монітору. Ця ж ситуація повторюється і в сцені смерті Ліу (третя дія). Передача хормейстером диригентських жестів і в цій сцені сприяла досягненню ритмічного ансамблю, ансамблю між оркестром і хором.

Отже, виконання хорових сцен передбачає усвідомлення сутності й художньої природи опери як синтетичного явища. Постановникам вистави необхідно творчо контактувати для розкриття художнього задуму композитора. Дж. Пуччіні в цих операх майстерно відобразив художню характеристику різних культур, створив особливу музичну атмосферу, яку на високому професійному рівні відтворили на харківській сцені.

Олена Яструб

ХОРОВІ ТВОРИ А CARPELLA О. КОШИЦЯ ТА К. СТЕЦЕНКА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

На початку ХХ століття О. Кошиць та К. Стеценко, розвиваючи кращі принципи основоположника української професійної музичної культури М. Лисенка, «піднесли жанр, що мав трохи не прикладну функцію популяризації пісні розкладками, аранжировками, до рівня високохудожньої мистецької

творчості. Пошуки нових шляхів розкриття образного багатства, емоційної щедрості й краси української пісенності увінчалися видатними художніми здобутками» [4, с. 87)]. Дане дослідження полягає в актуалізації виконавської інтерпретації народної псалми О. Кошиця «*Ой, хто хто Миколая любить*» та «*Херувимської пісні*» з Другої Літургії К. Стеценка.

Творча діяльність Олександра Кошиця (1875 – 1944) у наш час продовжує привертати увагу науковців як композитора, фольклориста, і, в тому числі, як диригента-новатора. Точкою відліку постала репрезентація українського професійного хорового мистецтва на теренах нашої держави та поза її межами власне організованими хоровими колективами. Спільно з О. Кошицем, К. Стеценко є засновником Української республіканської капели УАПЦ. Хормейстерську, композиторську та духовно-реформаторську сфери діяльності Кирила Стеценка (1882-1922) слід віднести до унікальних сторінок періоду національного духовного відродження України кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

Хоровій композиторській творчості О. Кошиця та К. Стеценка присвячено ряд сучасних досліджень, а саме: М. Антонович, Н. Калущої, О. Козаренка, Н. Королюк, Ю. Медведика, Л. Пархоменко, Т. Пересунько, І. Романюк, Н. Супрун-Яремко, М. Юрченко.

Матеріалом нашого дослідження обрано два зразки духовних жанрів, що представляють церковний (Херувимська пісня) та світський (аранжування народної псалми) типи культури.

На думку О. Заверухи, «виконавська інтерпретація хорового твору підпорядкована спектром засобів хорової виразності (артикуляція, способи звуковідтворення, (звуковидобування) та звуковедення, динаміка, темп, агогіка, фразування, у відповідності задуму твору» [1, с. 57)]. Натомість, Г. Падалка акцентує увагу на власному розумінні тексту: «Інтерпретація – основний вид художньої діяльності у виконавських мистецтвах. <...>. Виконавцю треба не

лише заглибитись у авторські почуття образу і якомога повніше передати його у власній трактовці, а і виявити власне розуміння тексту, виразити власні почуття, передати особливості власного сприйняття того, що створив автор» [3, с. 190].

Друга Літургія Св. Іоанна Златоустого (1910 р.) К. Стеценка займає одне з провідних місць в репертуарі хорових колективів України. У духовному циклі, на думку Л. Пархоменко, втілена «особлива делікатність прояву щирої народної молитовності, збереженої як генетичний код в інтонаційній сфері духовних пісень, псалм, кантів, дяківських і священницьких рецитаціях, просодіях» (Пархоменко, 2009: С. 160).

Прем'єрне виконання *«Херувимської пісні»* з Другої літургії К. Стеценка Академічним хором ім. В. Палкіна Харківської обласної філармонії (художній керівник та головний диригент Андрій Сиротенко)³ наповнене широкою звуковою панорамою. Досягнення сокровенного звучання втілено за рахунок майстерного, продуманого ланцюгового дихання, виразної мікродинаміки, гнучкості фразування. Звукова політність партії жіночих та чоловічих голосів створює особливу молитовну атмосферу таїнства.

Паралітургійна композиторська творчість О. Кошиця, представлена у п'ятнадцяти «релігійних кантах та псалмах» (за визначенням самого митця), є репрезентацією давньої духовної хорової спадщини на основі кобзарсько-лірницької традиції. Першоджерело псалми *«Ой хто, хто Миколая любить»*, як зазначає О. Кошиць, походить від кобзаря Остапа Вересая, запис якого здійснив М. Лисенко. Лірницька псалма покладена в основу духовного зразка, який знаходиться у нотному зібранні О. Кошиця *«Релігійні твори»* (1920 рік)⁴.

В Україні існує єдиний аудіо-запис⁵ народної псалми *«Ой, хто, хто, Миколая любить»* в аранжуванні О. Кошиця. Виконує Львівська національна

³ Відео-запис 2017 року.

⁴ За редакцією Зіновія Лиська.

⁵ Запис 1996 року, аудіо-збірка *«Різдво на Україні»*.

чоловіча хорова капела «Дударик» (партія соло – отець Юрій Коласа, художній керівник та головний диригент Дмитро Кацал).

Синтез сполучення дитячого, юнацького та чоловічого тембрів у виконавській інтерпретації народної псалми «*Ой, хто, хто Миколая любить*» О. Кошиця хоровою капелою «Дударик» вражає своєю виконавською інтерпретацією, звуковою політністю дискантів, виразною альтовою партією, культурою оформленого хорового звучання, чистотою інтонування складної за фактурним та теситурним викладом акапельної псалми.

Отже, хоровий спів є мистецтвом духовного взаємообміну та спілкування. Мистецтво хорового співу на теренах нашої держави займає провідне місце у формуванні духовного світу особистості. Адже стан глибокого благочестя, яким наповнений церковний спів, приводить душу людини до стану благоговіння.

Список використаних джерел

1. Заверуха, О. (2019). *Виконавська інтерпретація сучасної хорової музики: актуальність, проблеми, новаторство. Тези III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики»*. Харків: С. 56-58.
2. Кошиць, О. (1970). Релігійні твори [Ноти] / за ред. З. Лиська. Нью-Йорк : Видавництво ім. З. Лиська, 736 с.
3. Падалка, Г. (2008). Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 274 с.
4. Пархоменко, Л. (1990). Хорові обробки народних пісень. Історія української музики в шести томах. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. Редкол. тому: Загайдевич М. (відп. ред.) та ін. Київ: Наукова думка, С. 87.
5. Пархоменко, Л. (2009). Кирило Стеценко. Київ: Муз. Україна, 392 с.

Анна Лутай

ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ СПАДЩИНИ О. МЕСІАНА

Олів'є Месіан – один з величніших композиторів ХХ століття, що справив величезний вплив на розвиток сучасної музики. Протягом усієї творчої діяльності він перебував у невпинному пошуку нових форм і жанрів музичного мистецтва. При цьому оригінальний погляд О. Месіана загалом на природу академічної музики і хорової, зокрема, відкрив нову віху в мистецтві ХХ століття.

У великому полі наукових праць про творчість композитора ще немає спеціальної праці, що була б присвячена специфіці його хорових творів,

систематизувала б різні дослідницькі підходи до цієї сфери. Додамо, що й у вітчизняній виконавській практиці хорова музика французького автора залишається багато в чому «закритою темою». І на це, на наш погляд, існує низка причин.

Перша пов'язана з революційним оновленням усієї системи музичної мови у ХХ столітті. Напружені пошуки композиторів у сфері стилю, жанру, інтонаційного наповнення супроводжувалися закономірними змінами у сфері музичного виконавства. Тому пізнання новацій необхідне для сучасного музиканта, професіоналізм якого має на увазі не тільки технічну майстерність, а й високий рівень ерудиції, знання культури музикування, розуміння еволюції та специфіки виконавських стилів.

Друга причина пов'язана з індивідуальним стилем композитора – явища, що зазнало кардинальних перетворень у ХХ столітті. Незважаючи на оригінальність творчих концепцій О. Месіана, який немов стоїть осторонь в європейському музичному мистецтві, композитор міцно спирається на традиції французької хорової культури, жанрова палітра якої містить григоріанський хорал, месу, французький мотет, *chanson*, оперу, ораторію та кантату. Не можна забувати і про те, що французьку музику завжди вирізняв зустрічний рух світського і церковного напрямків, процеси секуляризації, що були наслідком французької революції 1789 року, яка затвердила новий тип раціоналістичного світогляду. Цей симбіоз показовий і для творчості О. Месіана, який також переосмислює церковні музичні традиції. Приклад тому – «Три маленькі Літургії Божественної Присутності», які, за словами композитора, не є канонічним твором і, відповідно, призначені не для церковного побутування, а для концертного залу.

Слово і способи його втілення в музиці – ще одне з ключових питань композиторської практики ХХ століття. У французькій музиці ще з часів Ж.-Б. Люллі ставлення до слова користувалося підвищеною увагою, актуалізуючи

проблему синтезу слова і музики і в хорових творах О. Месіана. Специфіка французької мови диктує особливе інтонаційно-фонічне втілення, що призводить до виникнення особливої форми інтонування у вокально-хоровій музиці, наближеної до природно-мовленнєвої манери (*chant parlé*). То ж можливе припущення, що мелодекламація лежить і в основі «П'яти Пісень-Приспівів», доповнена оригінальністю поетичного тексту, винайденого О. Месіаном.

У значній за своїми масштабами творчій спадщині О. Месіана лише шість творів призначені для хору: «Меса», Мотет на святе причастя; «Три маленькі Літургії Божественної Присутності»; «Пісня Депортованих»; «П'ять Пісень-Приспівів»; «Преображення Господа нашого Ісуса Христа». Усі вони, за винятком «П'яти Пісень-Приспівів», торкаються релігійної тематики, заломленої крізь призму філософського світогляду композитора. У хоровому письмі цих творів переважає монодія, що відроджує традиції григоріанського співу. Однак у повоєнний період еволюція музичного мислення композитора, заснована раніше переважно на релігійних ідеях, переривається, поступаючись місцем іншим – образам несвропейської традиції, що провокує радикальне оновлення музичної мови О. Месіана.

«Три маленькі літургії Божественної Присутності» є музичним втіленням філософських поглядів композитора. Це стосується виконавського складу, який можна розглянути: 1) як символ об'єднання європейської (хор та ансамбль струнних інструментів) і східної (оркестр - введення маракасів, вібрафона, *tamtam*) культур; 2) як вираз релігійно-космологічних ідей О. Месіана (особливість поетично-текстового підґрунтя, імітація пташиного співу на фортепіано, «неземне» звучання хвиль Мартено, символіка числа, ідеї кольоромузики і взаємозв'язку часів і ритму). Хор, дубльований струнними, виконує тематичну функцію, хвилі Мартено – колористичну, фортепіано імітує голоси птахів, вібрафон, челеста та ударні створюють образ Іншого простору.

Кожна з частин описує різні іпостасі Божественної Присутності (Бог у кожному з нас – Бог у собі самому – Бог у всіх речах). У циклі можна виявити низку канонічних атрибутів літургії (назви частин, хоровий унісон, респонсорій), хоча О. Месіан призначав свій опус для концертного виконання, адресуючи його всім віруючим (і невіруючим). У цьому проявляється екуменізм французького композитора. Композитор розглядає «Літургії» як кольоровий вітраж, що, в його уявленні, є найвищим вираженням релігійності. «Літургії» сповнені колірної та числової символіки. Тут також знайшла відображення месіанівська ідея про єдність часу і ритму, про накладення часів. Поетичний текст, написаний композитором, часто відступає від католицьких канонів, що викликало (як і новизна музики) чимало нарікань після прем'єри.

Ретельно виписаний текст «Літургій» допускає, проте, безліч варіантів інтерпретації, які здебільшого залежать від трактування хорового тембру.

«Cinq Rechants» – третя і завершальна частина «триптиха про Трістана». Після вокального циклу «Яраві», симфонії «Турангаліла», композитор звертається до можливостей хорового письма в розкритті обраної теми. Особливого колориту циклу надає оригінальна поетична структура, що об'єднала французький текст зі створеним О. Месіаном псевдо-санскритом. Текст багатий на символи, семантично пов'язані як із темою кохання, так і з темою смерті. Серед образів – Ізольда, Брангена, безпосередні учасниці «тристанівської» історії; Орфей і Синя Борода; фея Вівіан з легенди про Короля Артура і Мерліна. Особлива роль відводиться образу зірки та похідних від неї – «зірці смерті», «зоряному дзеркалу», «зоряному замку», «зоряній кришталевій кулі»; землі; віялу.

«П'ять пісень», написаних у куплетній формі (за винятком останньої частини – паліндрома), підкоряються драматургічній логіці, де

Перша пісня виконує функцію сонатного *allegro*;

Друга – ліричного інтермеццо з елементами танцювальності;

Третя – лірико-драматичного центру;

Четверта – скерцо;

П'ята – фіналу, що «стягує» безліч текстових і музичних цитат. Особливістю формоутворення, на наш погляд, є притаманний кінематографу ефект монтажу, що виражається у виникненні додаткових побудов, що не несуть нової інформації, а варіативно перетворюють раніше викладений матеріал. Це призводить до розширення форми до кінця твору, в якому кожен куплет дедалі більш динамізований, завдяки зіставленню коротких мотивів і фраз, гри різними тембрами, використанню поліпластовості у звучанні та різних композиторських прийомів письма.

Якщо в будові музичної форми тут переважає логічний, конструктивний початок, то сюжетний компонент складно відчутити з першого разу, тому що текст наповнений фонетично-звуковими конструкціями, які здаються позбавленими сенсу. Цей прийом бере свій початок в ізоритмічних мотетах часів становлення форм французької музики, що припускають поєднання політекстовості та різномовності в рамках одного твору.

Партитура сповнена ремарок виконавського характеру. Це є наслідком творчого методу автора, який фіксував у нотах найпринциповіші моменти емоційного втілення музики з метою уникнення їхнього довільного тлумачення. Поряд із традиційними позначеннями темпів і нюансів, на кшталт *Modere*, *Presque vif*, *Bien modere*, О. Месіан використовує цілий набір авторських вказівок щодо характеру виконання. З образом ритуальності, заклинання виявляються пов'язаними ремарки *monotone*, *mysterieux*, що немов розкривають магічний підтекст того, що звучить. Ремарка *berceur et tendre* (заколисуюче) викликає образ колискової. Також існує низка вказівок технічного характеру, такі як: *a bouche fermee* – зімкнутими губами, *ouvrir* – відкритий, *prononcer teu keu* – вимовляти як теу ку. В авторських позначеннях О. Месіана закладено дещо більше, ніж просто штрих чи темп, у них «живе» образ, що не може не

прокинутися у свідомості музиканта під час виконання. Це зумовлює відмінність виконавських підходів, які умовно об'єднані у 2 категорії: 1) експресивне виконання, з переважанням мікстового тембру в хоровому звучанні; 2) неупереджене, однак, дуже колористичне за природою звуку виконання, з переважанням головного резонування.

Хорова творчість О. Месіана – самобутнє явище у музиці ХХ століття, що потребує зміни ситуації «обережного очікування», що склалася у вітчизняному культурному просторі стосовно геніальних *opus`ів* французького митця.

Гао Чилін

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ У ЦИКЛІ І.ШАМО «ДЕСЯТЬ ХОРІВ НА ВІРШІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ»

Хорова творчість *a cappella* І. Шамо є значним художнім досягненням українського музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Для неї властиво жанрово-стильове розмаїття, неофольклорні тенденції, поліпластовість фактури, застосування сучасної техніки, зокрема алеаторики, сонористики, прагнення до збагачення хорової фактури з точки зору гармонії, тембрової драматургії, використання звукозображальних прийомів, шумових і фонічних ефектів.

І. Шамо прагнув до поєднання акапельних хорів у цикли. Його спадщина містить чотири цикли хорових творів: «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» (1958), «Летять журавлі» (1963), «Карпатська сюїта» (1964) та «10 хорів на вірші українських поетів» (1980), що по праву увійшли до скарбниці української культури.

Для хорового циклу «10 хорів на вірші українських поетів» І. Шамо обрав вірші В. Сосюри, П. Усенка, Р. Братуня, Т. Одудька, характерною особливістю яких стала лірико-філософська нота в проникливому описі рідної природи, відображеної в переживаннях людини.

Поезія Т. Одудька в першому хорі «Шумлять ліси» посилена за рахунок поступовому насиченню хорової фактури, застосуванню алеаторики.

Другий хор – «Веснянка», написаний композитором теж на вірші Т. Одудька, розкриває тему весняного оновлення завдяки використанню паралельних тризвуків, квартових інтонацій, поспівки «Ой, весна-веснянка», *ostinato*, що свідчить про неофольклорні пошуки митця.

Поезію В. Сосюри «Я вернуся, рідна» І. Шамо втілює у жанрі хорового романсу.

Карпатську тему у хоровій творчості І. Шамо завершує «Верховинська». Посилуючи неповторний колорит віршу П. Усенка, композитор застосовує синкопи, лідійський, міксолідійський, так званий гуцульський (дорійський з підвищеним IV шаблем) лади і характерний загально-хоровий вигук «Гой-я!».

Для посилення художнього образу поетичного тексту П. Усенка «Не туманься, тумане» композитор обирає жанр ліричної пісні, соло сопрано і хоровий масив, використовуючи останній, зокрема, як вокаліз *mormorando* – символ туману. Поезія П. Усенка про зозуленьку знову надала змогу І. Шамо створити проникливий твір пісенного жанру для жіночого хору й соло сопрано.

За основу «Купальської» обрані народні слова, що не відповідає назві й змісту циклу «10 хорів на вірші українських поетів». Мабуть, для створення драматургії циклу необхідна була ще одна обрядова композиція, що й дозволило додати номер з хор-опери «Ятранські ігри».

«Легендарна тачанка» на слова М. Бахтинського випадає з кола основних, лірико-філософських образів циклу. Застосовуючи звукозображальні прийоми, композитор створює образ часів громадянської війни за рахунок словосполучень «цок, цок» на невизначеній висоті.

Вірш «Зашуміли знову вітри» П. Усенка композитор втілює, створюючи зразок хорової поліфонії, змальовуючи картину осіннього буревію за рахунок імітацій, *ostinato*, динамічного різнобарв'я.

Лірична поезія Р. Братуня, втілена І. Шамо у хорівій мініатюрі «Зимова акварель», завершує цикл. Створюючи образ зимового вечора, І. Шамо виступає як майстер хорového звукопису.

Хоровий цикл «10 хорів на вірші українських поетів» І. Шамо є підсумком композиційно-змістового переосмислення віршів сучасних українських поетів, їх художнім відтворенням у хорівому звучанні.

Тетяна Кисельова

ОГЮСТЕН ЕЖЕН СКРІБ – СПІВТВОРЕЦЬ ВЕЛИКОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ

На початку ХІХ століття у Франції виникає новий оперний жанр – велика опера. Характерними ознаками великої французької опери є монументальність, масштабні оперно-хорові сцени, насичений драматизм, помпезні декорації, сценічні ефекти. Історичні сюжети ставали основою оперних лібрето цього жанрового різновиду.

Зародження нового оперного жанру у творчості Д. Обера, Ф. Галеві та Дж. Мейєбера пов'язано з діяльністю лібретиста та драматурга Е. Скріба (1791-1861). Саме йому належать лібрето найвизначніших творів великої французької опери: «La muette de Portici» Д. Обера, «La Juive» Ф. Галеві, «Huguenots», «Robert le diable» Дж. Мейєбера та ін.

Огюстен Ежен Скріб – французький драматург та лібретист. Е. Скріб почав кар'єру драматурга у 18 років, звернувшись до vaudeville – стародавньої форми короткої сатиричної комедії, в якій використовувалися римовані куплети та музичні інтерлюдії. Незабаром він почав замінювати героїв, властивих vaudeville, персонажами із сучасного суспільства. У підсумку Скріб отримує популярність як майстер ретельно вибудованих і спланованих з точки зору розвитку сюжетних ліній п'єс, особливо після успіху опер, лібрето до яких він створив.

М. Черкашина-Губаренко підкреслювала, що Е. Скріб знав театр, мав особливе чуття до смаків публіки і вмів при цьому ці смаки непомітно, по-своєму спрямовувати. Сила його таланту полягала в охопленні цілого та в умінні при плануванні сюжету давати простір усім засобам театрального впливу. Е. Скріб, працюючи над історичними операми аналізував, співвідносив і перевіряв численні історичні документи, бо прагнув до достовірності, щоб дія опери була максимально наближена до часу історичної події.

Лібрето, створені Е. Скрібом, відрізняються надзвичайною складністю у розвитку сюжетних ліній оперного твору. Наприклад «Huguenots» демонструють переплетення декількох сюжетних ліній, зокрема:

- міжконфесійна релігійна ворожнеча;
- історична лінія, де спираючись на історичні факти, лібретист показали складні людські відносини в умовах релігійного конфлікту;
- кохання між представниками двох релігійних конфесій: Валентина і Рауль;
- лінія самопожертви.

Е. Скріб одночасно писав лібрето для «La Juive» Фроменталю Галеві (1835) та «Huguenots» Дж. Мейєрбера (1836), тому в сюжетах цих опер є збіги. В обох музично-театральних творах представлені релігійні меншини, котрі знаходяться під гнітом церковної чи державної влади.

У. Кростен в дослідженні «Мистецтво і бізнес» називає період появи велткої французької опери «підміною реальності» пояснюючи тим, що митці підлаштовувались під французьку публіку. Париж був перенасиченим видовищами та розвагами і залучити публіку до театру тут могло лише щось незвичайне, нагромадження екстравагантностей, особлива розкіш постановки, але, до того ж, і щось дуже зворушливе, просте, що торкається сентиментальної струнки в серцях втомлених від політичних струсів людей. Даний фактор змушував і лібретиста, і композитора працювати, насамперед, над втіленням

вражаючих ефектів. Автор вважає, що «і традиція, і принцип були повністю підпорядковані одній головній меті комерційного успіху» [1]. Ця спірна думка довгий час панувала і в радянському музикознавстві. Як приклад, У. Кростеном обраний оперний твір «La muette de Portici» Д. Обера, сюжет якого був заснований на історичній події – повстанні неаполітанців під проводом рибака Мазаньєлло проти іспанців у 1647 році та містив любовну лінію. Відсутність відповідної співачки на роль Фенелли спричинила появу на сцені німої головної героїні, образ якої втілювали відомі балерини і майстрині пантоміми.

До речі, дослідник зазначає, що творцями жанрової моделі великої французької опери є тандем Дж. Мейєрбера зі Е. Скрібом, хоча саме Д. Обером був створений перший зразок цього жанру 1828 року. А вже 1833 року на лібрето Е. Скріба Д. Обер створює другу оперу в жанрі великої французької опери – «Gustav III», де за основу сюжету покладено віроломне вбивство короля Швеції Густава III (Стокгольм, 1792 р.) і любовна лінія між королем і Амелією, дружиною його друга Анкарстема.

Конструкція лібрето Е. Скріба сприяла наскрізному розвитку оперної дії, що не припиняється, а перемикається з однієї ситуації на іншу. Як підкреслює К. Ляйх-Галлан, це спричинило посилення ролі ансамблів і хорів у музично-сценічному творі, де монументальні хорові сцени вражали масштабами і визначали стиль великої французької опери. М. Черкашина-Губаренко виокремлює хор у великій французькій опері, як окрему діючу особу, визначаючи його терміном «багатоликий хор», активність участі якого у дії підкреслює роль історії колективних начал.

Таким чином, оперні лібрето Е. Скріба сприяли появі й розквіту жанру великої французької опери, бо визначали її характерні ознаки.

Список використаних джерел

1. Crosten W. French Grand Opera : an art and a business. New York: King's crown press Columbia university. 1948, 162 p.
2. Everist Mark The Name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable, 1994. URL: <https://www.jstor.org/stable/947055> (Дата звернення 10.04.2022).

3. Ляйх-Галлан К. Опера Фроменталья Галеви «Жидовка». *Науковий вісник. Музика у простій культурі* : зб. статей / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2004. Вип 33. С. 293–302.

4. Черкашина-Губаренко М. Р. Историческая опера первой половины XIX ст. Проблемы интерпретации истории. Судьбы жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рильского. Киев, 1983. 48 с.

Тан Фань

БАЗОВІ ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА КИТАЮ

(на прикладі науково-практичного ДОРОБКУ ЯНА ХУННЯНЯ)

Сучасне музичне виконавство Китаю має багато видатних митців хорової справи, що сприяли розвитку національного хорового мистецтва. Серед них одне з найпочесніших місць посідає Ян Хуннянь, - професор диригентського відділу Центральної музичної консерваторії, художній керівник Китайського дитячого хору Національного симфонічного оркестру Китаю, засновник Пекінської філармонії, диригент Молодіжного хору Центральної музичної консерваторії, художній керівник Симфонічного оркестру Куньмін, заступник голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва.

Ян Хуннянь здійснив значний внесок у різні сфери хорового мистецтва Китаю – від дитячого хорового виконавства й музичного просвітництва - до педагогіки.

Проаналізувавши життя і творчість видатного диригента, можна визначити три важливі періоди його диригентсько-хорової та педагогічної діяльності: 1951 – диригент хору Народної радіостанції Нанкін; 1953 викладач музичного факультету Пекінського педагогічного університету; 1973 працював у Центральній музичній консерваторії на факультеті композиції та диригування; 1983-2020 – засновник і керівник хору Пекінської філармонії (колишній Молодіжний жіночий хор при Китайському симфонічному оркестрі).

У своїй 20-річній роботі у Пекінському педагогічного університеті Ян Хуннянь вперше ввів у навчальну програму багато дисциплін, які сприяли

професійному вихованню композиторів та диригентів хору. Серед них: гармонічна акустика, аналіз гармонії, поліфонічне письмо, аналіз оркестровки, аналіз музичних форм, оперний аналіз, основи композиції, історія західної музики, історія сучасної китайської музики, хоровий клас, хороведення та інші.

У Центральній музичній консерваторії Ян Хуннянь запропонував нові професійні курси: навчання оркестру, навчання хору та аналіз партій, загальні курси для камерних оркестрів та хорів факультативні курси гармонії, вибіркові дисципліни: диригування, читання хорових партитур, оркестровка.

Свою плідну педагогічну діяльність Ян Хуннянь успішно поєднував з виконавською. Адже Майстер вважав, що саме долучення дітей і молоді до хорового співу є основою духовного та естетичного виховання людини. Професор Ян Хуннянь описував музику як «мистецтво, яке найбільше торкається нашої душі, особливо спів. Спів - це найпряміший спосіб висловити людські почуття» [4].

1983 року Ян Хуннянь організував Пекінський філармонічний хор, кермачем якого був до останніх років життя. Як художній керівник і головний диригент хору Пекінської філармонії за тридцять сім років Майстер сформував і увиразнив національне обличчя колективу, удосконалив його мистецький рівень, розширив жанрову палітру репертуару найкращими зразками китайської та західноєвропейської хорової класики, власними (авторськими) обробками народних пісень та загально визнаних музичних шедеврів, здійснював активну концертну діяльність.

Свій багаторічний досвід роботи з Пекінським філармонічним хором Ян Хуннянь опублікував у ґрунтовних науково-методичних працях. У Китаї дуже популярні відео майстер-класи Яна Хунняня. Їх називають «мозговими штурмами».

За десятиліття педагогічної роботи з навчання диригентів хору, хорової диригентської виконавської практики Ян Хуннянь накопичив не тільки великий

досвід, але й першим у Китаї проробив велику роботу з теоретичного дослідження та систематичного узагальнення свого практичного досвіду у царині хорового мистецтва. Двотомник «Підготовка хору» [2; 3] це суть його багаторічного досвіду з теорії навчання хорових диригентів. Перший том [2] складається з семи глав і містить наступні питання: характеристика вокальних голосів, що складають хорові партії; тип і вид хору; роль дихання у хорі та вправи для тренування дихання; основні принципи звукоутворення у хорі та атака звуку; голосовий апарат співака, реєстри вокального голосу, основні методи розвитку співацьких навичок; питання хорової органіки; стрій у хорі. Другий том [3] є логічним продовженням першої книги. Він складається з чотирьох глав, які автор нумерує з восьмої по дванадцяту. Матеріал книги присвячений питанням музичних відтінків у хоровому співі; досягнення рівноваги балансу звучання у хорі в залежності від фактури твору; роботі над вертикальним та горизонтальним строем у хорі; вимовляння слів у хоровому співі. Велике значення приділяється проблемам емоційно-образного сприйняття і мислення дітей у вокально-хоровій роботі.

У ґрунтовному дослідженні Яна Хунняна «Тренування дитячого хору» [1] представлено дев'ять розділів, які розкривають наступні проблеми роботи з дитячим хором: категорії та завдання тренування дитячого голосу; тренування дихання у хорі; вокальне тренування у хорі; резонансне тренування у хорі; основний зміст хорового тренування; тренування висоти тону у хорі; тренування артикуляції; як впоратися зі звуковим балансом при виконанні хорової музики; введення в роботу та поради до репетицій. Ян Хуннянь, розглядаючи питання щодо навчання дітей хоровому співу вказує на його основні складові: дихання, звук, характер, мелодія та емоція. Перші чотири він називає засобами, а емоції - метою. Правильний та гарний спів має відповідати наступним критеріям: співоча постановка, володіння та підтримка дихання, початок співу, точний стан гласних (колір гласних), округлість тембру, повна та концентрована резонансна

позиція, ясна мова, точна емоційна експресія. На думку Яна Хунняна основою вірного співу є позитивний психологічний стан дитини. Процес співу заснований на психологічних відчуттях, а процес руху фізіологічного стану спрямовується та контролюється психологічним самопочуттям.

Професійна майстерність та виконавська досконалість керованих ним хорових колективів була сформована на ґрунті національних традицій хорової культури Китаю та активного процесу євроінтеграції. У роботі з дитячими хоровими колективами Ян Хуннянь не тільки продовжував традиції китайського хорового співу, а й прищеплював і розвивав європейські канони академічного хорового мистецтва. Висока мистецько-духовна і виховна місія видатного диригента полягала саме у популяризації дитячого хорового співу. Ян Хуннянь, як хоровий диригент, педагог, організатор численних хорових колективів, просвітитель, був унікальним митцем дитячої хорової культури. Його багатогранна творча діяльність була відбиттям художніх орієнтирів своєї епохи і невід'ємною складовою дитячого хорового мистецтва Китаю.

Список використаних джерел

1. 杨鸿年, 《童声合唱训练学》·北京·人民音乐出版社·2002年3月第1版(线) / Хуннянь Ян. Наука обучения детского хора. 2002. 378 с.
2. 中外童声合唱精品曲选-中國交響樂團少年及女子合唱團-簡譜-歐洲·美國 內容介紹中外童聲合唱精品曲選-中國交響樂團少年及女子合唱團-簡譜-歐洲·美國 / Хуннянь Ян. Избранные китайские и зарубежные детские хоры. Китайский симфонический оркестр Молодежный и женский хор. Notation-Europe. US, ISBN: 9787103033562
3. 杨鸿年, 《合唱训练学》(上册), 北京, 中央音乐学院出版社, 2008年3月第1版 / Хуннянь Ян. Работа с хором. Том 1 Центральная консерватория музыкальной прессы, 2008 г.
4. 杨鸿年, 《合唱训练学》(下册), 北京, 中央音乐学院出版社, 2008年7月第1版 / Хуннянь Ян. Работа с хором. Том 2. Центральная консерватория музыкальной прессы, 2008 г.

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ «МАЛЕНЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ МЕСИ» Б. ЧІЛКОТТА

Боб (Роберт) Чілкотт – сучасний британський композитор, відомий хоровий диригент. Розмаїття та багатогранність його творчості виявляється у зверненні до стилістики англійських хорових традицій, фольклору, григоріанського хоралу, англійських гімнів, спірічуелсів тощо. Найбільш яскраво Б. Чілкотт проявив себе як хоровий композитор. Концепція творчого доробку митця полягає в поєднанні двох різних традицій – духовного жанру та джазу.

«Маленька джазова меса» була створена у 2004 році для жіночого (дитячого) триголосного хору у супроводі фортепіано. У примітках до твору знаходимо авторську ремарку про заохочення виконавців вільно трактувати структуру аккомпанементу і, якщо доречно, додавати ударні й контрабас. Як вказують дослідники, «месу Б. Чілкотта цілком можна вважати зразком “художнього джазу”» [3, с. 70].

Твір – невеликий за обсягом (5 частин) та при всій яскравості музичної мови не є складним для виконання за складом письма. Такий фактурний вибір сприяє легкості звучання голосів (подібно до ангельського співу). Оригінальною є образна сфера твору: чотири частини в медитативно-молитовному ключі, і тільки одна («*Gloria*») – в дієвому. Кожну частину умовно можна прирахувати до окремих різновидів жанру джазу: I - *Latin Jazz*, II - *Rhythm and blues*, III - *Jazz lounge*, VI - *Jazz-funk*, V - *Blues*.

Меса Б. Чілкотта – широко відома, її виконання лунало майже на всіх континентах. На просторах мережі інтернет можна ознайомитися з великою кількістю інтерпретацій: дитячих хорових колективів та ансамблів, мішаних професійних і аматорських хорів. Вперше меса була виконана у 2004 році хоровим колективом у складі 400 співаків з джазовим тріо. Інструментальний супровід твору написаний у манері вільної імпровізації, що властиво джазовій

музиці. Найчастіше месу можна почути в оригінальному звучанні (тільки у супроводі фортепіано), наприклад у виконанні хорів «*Auckland Youth Choir*» (Нова Зеландія), дівочого хору «*Діва*» (Литва), народної хорової студії «*Струмочок*» (Україна). Такому варіанту притаманна легкість та прозорість звучання. Якщо до супроводу додати перкусію, твір заграє новими фарбами, проявиться дух автентичної джазової стилістики, гострість темпоритму. Так виконують хорові колективи «*University of Utah A Cappella Choir*» (США), «*Skowronki Girls' Choir*» (Польща), «*The Oxford Choir*» (Велика Британія), дівочий камерний хор «*Anima*» (Україна). Імпровізаційний підхід до акомпанементу проявився у виконанні хору шанхайського університету Фуданя, де використаний інструментальний ансамбль з двох фортепіано. В хорі «*Hiramatsu Mixed*» (Японія) під час співу залучаються танцювальні рухи та світлові ефекти, що додає динамічності та яскравості твору. Також існують версії виконання окремо II частини меси «*Gloria*» - настільки яскраво в ній відображається танцювальний колорит джазової стилістики.

Оригінальність музичної мови «Маленької джазової меси» Б. Чілкотта наштовхує й на різноманітні техніки виконання твору. Так, меса представлена в різних манерах співу: академічна, естрадна, джазова. Наприклад шанхайський хор Фуданя відобразив характер деяких частин твору саме в естрадній імпровізаційно-розслабленій манері. Муніципальний хор «*Ханам*» (Корея) співає месу ритмічно стримано, в академічній манері. Супроводжує твір інструментальний джазовий гурт «*Cos*», виконання якого поєднує імпровізаційну розкутість музичного супроводу з деякою педантичністю та ритмічною стабільністю хору. Жіночий хор «Голоси Сінгапуру» виконує месу в естрадній манері, використовуючи такі вокальні прийоми, як глісандування та свінгування, що надає звучанню більшої свободи та невимушеності. На нашу думку, твір можна виконувати й у вокальній техніці «*groove*», яка передбачає легкі відхилення від заданого ритму (особливо в повільних частинах), або «*swing*», яка

заснована на ритмі клавес (ритмічний патерн, який є організуючим моментом в афро-кубінській музиці). Безумовно, виконуючи подібну музику, манера співу повинна бути більш вільною, що властиво саме естрадній манері звукоутворення. Хоровий колектив має володіти гнучкістю виконання, навичками імпровізації, розмаїттям тембрових фарб голосів. Не дивлячись на пріоритет джазової стилістики в месі, твір виконується і в церковному ужитку. Так, існує виконання «Маленької джазової меси» церковним хором «*The Choir of St James*» (Австралія) під час богослужіння. Хорове звучання поєднується з супроводом фортепіано, контрабасу та ударних, втім відрізняється стриманістю.

Таким чином, принципи виконання «Маленької джазової меси» сучасними хоровими колективами відповідають джазовій стилістиці твору, що проступає у вільному прочитанні окремих елементів цілого (використання фортепіано окремо чи з додаванням інших інструментів, імпровізація акомпанементу, окремих інтонацій у хорових партіях). Втім імпровізаційність поєднується з дотриманням основних ремарок композитора, що надає змогу не втратити логіки циклу як цілого. «Маленька джазова меса» Б. Чілкотта – успішний приклад синтезу традиційного духовного жанру з джазовими ідіомами. Отже, твір справедливо знаходить щирий відгук та признання як у виконавців, так і слухачів.

Список використаних джерел

1. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 87-93.
2. Кучурівський Ю. С. Хорова музика сучасних британських композиторів як об'єкт музикознавчого дослідження. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О.С.Смоляка. Тернопіль, 2014. № 3. С.199-204.
3. Цзюньцзе Г. Традиції масової та духовної музики в «A little Jazz Mass» Боба Чілкотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Мистецтвознавство, 2019. Вип. 3 (44). С. 70-81.

ДУХОВНА ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Є.МАРЧУК: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Ключова віха в історії України – проголошення її в 1991 році незалежною державою – стала поворотною не лише у соціокультурному відношенні. Великі зміни відбулися у сфері вітчизняного музичного мистецтва, зокрема – хорового. Основними тенденціями цих радикальних змін були:

- спалах зацікавленості вітчизняною духовною хоровою культурою, занедбаною в епоху тотального атеїзму, відродження традицій храмового співу;
- перед українськими хоровими колективами розкрилися значно ширші, порівняно з попередніми десятиліттями, можливості щодо виконання та популяризації культової музики католицької та протестанської традицій (в тому числі - творів епох Середньовіччя, Відродження, класицизму);
- посилена увага до музики раніше забутих вітчизняних композиторів минулого: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя; звернення до забутих нотних архівів, відкриття нових сторінок їхньої творчості;
- репертуар українських хорів значно збагатився духовними творами сучасних українських композиторів; все частіше ці твори писалися на замовлення провідних диригентів, що спричинило до активізації у цьому напрямку творчої діяльності композиторів старшого й молодшого поколінь: М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Дичко, О. Козаренка, В. Рунчака, Г. Гаврилець, В. Степурка, І. Алексійчук, В. Польової.

Раніш забуті й тепер відроджувані традиційні жанри духовної хорової музики засяяли новими барвами сучасного музичного мовлення.

У названому напрямку націлена й творча діяльність нашої талановитої сучасниці, української композиторки, педагога та громадської діячки Євгенії Сергіївни Марчук.

На наш погляд, поєднання традиційного й новаторського в духовній

хоровій музиці Є. Марчук як чільний вектор її творчості було «запрограмоване» ще в роки навчання композиції у Харківському університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (2000–2005), де на становлення мисткині здійснили вирішальний вплив композитор і фольклорист Ю. Б. Алжнєв, у класі якого вона мала нагоду ознайомитися з методами обробки народної музики, та В. С. Мужчиль, під керівництвом якого майбутня композиторка оволоділа прийомами авангардних композиторських технік.

Творчість Є. Марчук відзначається різноаспектністю і охоплює широке коло жанрів. Відтак, на відміну від митців на кшталт, наприклад, В. Польової, вона не є композитором суто духовної направленості. Перу композиторки належить низка духовних творів, серед яких цілком закономірно переважають хорові:

- «Молитва», для народного хору, баритона та камерного оркестру на слова Олексія Безгодова та церковного тексту (2008);

- Помилуй мя, Боже, для змішаного хору а *cappella* на слова Псалома Давида № 50 (2011);

- Різдвяний хорал для органу на тему української колядки «Ой, давно, давно, постародавно...» (2012);

- «Услыши, Боже», концерт для змішаного хору *a cappella* на слова Псалома Давида № 60 (2015);

- Псалом Давида № 23, для змішаного хору а *cappella* (2017, прем'єра 2019);

- Моноопера «Марія Магдалена» (2017);

- «Спаси, Господи», тропар на канонічний текст (2021, прем'єра – цього ж року).

Характеризуючи духовну хорову творчість Є. Марчук, доцільно скористатися класифікацією сучасних духовних творів, застосовану у дисертаційному дослідженні М. М. Антоненко [1], згідно з якою духовні твори слід поділяти на *літургійні*, що виконуються виключно під час канонічного

богослужіння, *паралітургійні* (дзвонарське мистецтво, духовні піснеспіви та пісні – канти і псалми), а також *позалітургійні*, які, хоч і мають в своїй основі канонічні духовні тексти, але розраховані на концертне, а не храмове виконання. Застосовуючи вказану класифікацію по відношенню до творчості Є. Марчук, зазначимо, що прикметною її ознакою є безперечна, яскраво виражена *позалітургічна* направленість. Йдучи в ногу з мейнстрімом сучасної хорової музики, вона привносить до сфери духовної хорової музики свіжий струмінь творчого пошуку, збагачуючи концептуальний простір та музичну тканину власних духовних творів своєрідними знахідками в області сонористики, тембральності, мелодичної, гармонічної та фактурної складових музичної мови.

Саме позалітургійністю хорової творчості Є. Марчук закономірно пояснюється, зокрема, факт звернення композиторки до жанру хорового концерту: адже, являючи собою частину музичного богослужбового супроводу на початку свого існування як жанру, духовний хоровий концерт поступово повністю відокремився від літургічної відправи, перетворившись на власне *концертний*, тобто *нецерковний* жанр. Застосовуючи класифікацію Г. І. Батичко [2], хоровий концерт Є. Марчук для мішаного хору *a cappella* на слова Псалма Давида № 60 «Услыши, Боже» (2015) можна дефініціювати як *програмний концерт*.

Загалом в хоровій духовній музиці Є. Марчук можна виокремити наступні стильові особливості.

1) У творах Є. Марчук стильові ознаки стародавнього храмового співу як східної, так і західної культурної традиції органічно резонують із загальним контекстом сучасного музичного мовлення. Зокрема, у хоровому концерті застосовується характерна для стародавнього знаменного розспіву модальність, опора на діатонічні звукоряди, прийоми західноєвропейського поліфонічного письма, тонікальність консонансів (без підкреслення тональності), особливо – інтервалу квінти.

2) Щодо вибору композитором специфічних технік хорового письма слід відмітити такі переваги, як широке застосування можливостей природнього ансамблю та хорової педалі (нашарування складних співзвучь на тлі тонічного або домінантового органного пункту).

3) Для творів Є. Марчук характерна особливого роду споглядальна лірика. Ліричні центри низки її духовних творів (Largo з хорового концерту, Псалом Давида № 23) репрезентують образ захопленого блаженного споглядання, гімн досконалості Божого творіння. В епізодах подібного роду задіяний комплекс виразних засобів створює враження висоти і почуття невимовного захвату від поступового усе більшого просвітлення. Образ підсилюється відсутністю внутрішньоладових функційних тяжінь, модальністю, що підкреслює загальну «невагомість», відмежованість від земного, відчуття простору, «повітря».

4) Свої духовні твори Є. Марчук оздоблює елементами театральної вистави та звукозображальності. Для її стилю характерні контрастні зіставлення різних епізодів-сцен, видовищні ефекти. Яскравим зразком застосування подібних прийомів може служити тропар «Спаси, Господи» (2021) – твір зі своєрідною і унікальною внутрішньою драматургією.

Духовна хорова творчість Євгенії Сергіївни Марчук є цінним внеском до загальної справи відродження української духовності та національної самосвідомості. Традиційні жанри храмової музики, викарбовані впродовж століть, наповнюються сьогодні новим змістом. Шлях, яким рухається поруч з іншими композиторами-новаторами Євгенія Марчук, може викликати дискусії, та процес творчого пошуку не припиняється, дозволяючи сподіватися на нові здобутки.

Список використаних джерел

1. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2020. 269 с.
2. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури: автореф.

дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ : КДК імені П. І. Чайковського, 1993. 20 с.

3. Грабовський В. С. Марчук Євгенія Сергіївна // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=64107 (дата звернення: 25.09.2022)

4. Інтерв'ю з Євгенією Марчук – директоркою міжнародного фестивалю «Музичні імпрези України». URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20201202/e_marchuk_344.html (дата звернення: 2.10.2022)

5. Марчук Євгенія Сергіївна. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=64107 (дата звернення: 4.10.2022)

6. Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 – 20 жовтня 2017 року) / Редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с.

Євген Горобець

ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОНА ДАЦКА

Мирон Дацко (нар. 1961 р.) – сучасний український композитор, хоровий диригент, педагог, член Національної спілки композиторів, лауреат міжнародних конкурсів. Він є представником львівської когорти митців, продовжувачем потужних багаторічних культурних традицій Галичини.

Хорове мистецтво пронизує весь життєвий шлях митця. Вже з ранніх студентських років М. Дацко керував багатьма хоровими колективами, брав активну участь у мистецькому розвитку Західної України. Таким чином, пріоритетом композиторської творчості М. Дацко обрав саме хорову музику, яка представлена різноманітними жанрами: від великих форм, хорових циклів до мініатюр.

Магістральною в творчому доробку композитора є духовна спадщина. М. Дацко – автор цілої низки духовних творів: чотири Літургії, «Служба Божа», «Співана вервиця», хоровий цикл «Душі не схитні...», зібрання творів «Вічне в любові», обробки духовних пісень тощо. Загалом митець видав 13 авторських збірок в жанрі духовної музики. За написання циклу хорових поем, присвячених Блаженним Української церкви, М. Дацко нагороджений грамотою голови

Катехитичної комісії Львівської архиєпархії Української греко-католицької церкви.

Великий пласт творчого доробку М. Дацка складає музика для дітей. Композиторське мислення в цьому жанрі характеризується поєднанням релігійного і пантеїстичного світосприйняття. Музикознавиця А. Немерко зазначає, що «звернувшись до хорового жанру, композитор привніс у музику для дітей чимало вдалих знахідок, які забезпечили цим творам резонансний успіх» [1, с. 46]. Поетичною основою дитячих хорових творів світського напрямку слугують вірші українських поетів (Т. Шевченка, Б. Стельмаха, П. Шкраб'юка, Б. Євтушенка), фольклорні зразки та власні тексти М. Дацка. Твори духовної тематики написані на тексти священнослужителів, зокрема отця В. Б. Мендруня: «Колискова для сестрички», «Причастя», «Чудесна родина», «У трьох особах», «Божа любов», «Діти Квіти» та інші.

Нарівні з духовною стилістикою виокремлюємо національні риси творчості М. Дацка. Особливої уваги заслуговують обробки українських народних пісень. В цьому жанрі композитор застосовує яскраві звучності та розмаїття гармонії у досить зручному викладі. Інтонації народних пісень взаємодіють з соноричними комплексами, що досягаються зазвичай внаслідок поєднання досить простих лінійних шарів, наприклад у обробках народних пісень «Грай, жучку, грай», «Летіла зозуля», «Ой в розі, розі», «Пирог», «Місяць на небі» та інші. Семантика пісень характеризується спиранням на особливості української мелодики (метрична свобода, мінорний лад з натуральним різновидом, наспівна мелодика, яка будується у межах квінти з частими розспівами та повторами).

Одною з найяскравіших обробок українських народних пісень М. Дацка є щедрівка «В зеленім ліску». Тематизм пісні включає неймовірно виразну мелодику на тлі барвистої гармонії. Підголоскова поліфонія урізноманітнює музичну мову обробки, насичуючи фактуру різними тембральними пластами. Драматургія щедрівки розгортається досить динамічно, від «прозорого» епілогу-

вступу до яскравої емоційно-насиченої кульмінації у п'ятому куплеті. Хорові голоси мають великий діапазон (особливо басова партія), що значно розширює фактурний план пісні. Обробка «У зеленім ліску» користується широкою популярністю серед хорових колективів України.

Отже, хорова творчість М. Дацка на сьогоднішній день є актуальною та заслуговує на подальше визнання широкого загалу слухацьких кіл. Кожен твір митця являє художній світ, в якому поєднуються неймовірна музична краса та глибина духовного світобачення.

Список використаних джерел

1. Немерко А. Художній світ хорової музики для дітей Мирона Дацка. *Музикознавчий універсум*, 2019. Вип. 45. С. 44-52.
2. Кіндратюк Б.Д. Образи дзвонів і дзвонів у хорових творах а cappella українських композиторів. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство, 2014. № 1. С. 170-178.

Ігор Хорошилов

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КАНОНІЧНОГО ТЕКСТУ В КАНТАТІ STABAT MATER Й. РАЙНБЕРГА

Творчість німецького композитора Йозефа Габріеля фон Райнберга різноманітна та представлена багатьма жанрами, в тому числі й духовною музикою. Одним з таких творів стає відома середньовічна католицька секвенція *Stabat Mater* з використанням канонічного тексту.

Текст кантати традиційно складається з 20-ти тристрокових строф, котрі з точки зору поетичної будови написані у чотиристопному хорей. За змістом текст має дві частини: перша розповідає про страждання Діви Марії під час загибелі Ісуса Христа, друга – молитва грішника до Богородиці, в якій він благає Діву Марію про дарування йому Раю.

Stabat Mater Й. Райнберга має циклічну будову та складається з чотирьох частин. Але за образною сферою частини об'єднуються між собою та створюють дві великі частини за змістом: перша та друга розповідають про страждання Діви Марії, третя та четверта – є молитвою до Богородиці.

В глобальному варіанті композитор інтерпретує поетичний текст з практичної точки зору донесення до слухача сенсу. Також у даному творі спостерігається баланс між вагомістю тексту та музики, що не завжди зустрічається у творах духовного змісту.

Характерною особливістю *Stabat Mater* Й. Райнберга є тонке відчуття поетичного тексту та його втілення в музиці, зокрема на виборі засобів виразності та змін художнього образу.

Так, перша частина твору (*Andante molto, g-moll*) будується на перших чотирьох строфах класичної ватиканської редакції тексту. Як було сказано раніше, текст оповідає про страждання Діви Марії під час катування Ісуса Христа. Використовуючи стриману акордову фактуру в партії хору композитор майже зовсім не використовує розспіви тексту, дотримуючись співвідношення *звук/склад*.

Але всю трагічність тексту *Stabat Mater* Й. Райнберг втілює завдяки використанню риторичних фігур, які на семантичному рівні доносять зміст до слухача. На протязі першої частини найчастіше зустрічається риторична фігура *katabasis* у вигляді низхідних мотивів, зокрема фригійських зворотів, та інтонація «плачу» з використанням інтервалу малої секунди.

Друга частина (*Molto lento, Es-dur*) побудована на наступних чотирьох строфах, у яких композитор використовує заміну першої строфи з ватиканської редакції на альтернативний текст *Stabat Mater*, що використовувався багатьма композиторами Дж. Перголезі, А. Дворжаком та іншими. Але зміст обох строф не має значних розбіжностей. Засоби інтерпретації тексту другої частини майже не відрізняються від першої. Композитор також дотримується співвідношення *звук/склад* з мінімальним використанням розспівів. Риторична фігура *katabasis* зберігається у збагаченому хроматизмами варіанті та мажорному ладі. Характер музики змінюється змістом тексту з ляментозного на просвітлено-героїчного.

Дані зміни відбуваються завдяки зародженню в тексті надії на спасіння та прощення, яка була передчута композитором.

Третя частина (*Con moto, G-dur*) та четверта (*Maestoso, c-moll-G-dur*) засновані на наступних строфах, з яких лише останні три замінені з ватиканської редакції на альтернативну. Втілення поетичного тексту та його взаємодія з музичним зберігається, але з використанням коротких розспівів та невеликих юбіляцій. Останнє викликане переміною настрою туги та печалі на світлі переживання, молитви та надії на прощення гріхів.

Даний зміст призводить до переважання мажорного ладу та виборі композитором більш рухливих темпів. Риторичні фігури також отримують нові втілення завдяки новим тонам змісту поетичного темпу.

В останніх двох частинах формула *katabasis* зберігається, але у вигляді своєрідного протесту та поштовху до розвитку. Й. Райнберг вводить контрастну за спрямованістю руху та семантичним значенням висхідну риторичну фігуру *anabasis*.

Отже, на загальному рівні композитор інтерпретує поетичний текст у творі загальними засобами з частковою деталізацією. Розвиток всього твору майстерно будується на співвідношенні й контрасті двох риторичних формул, вищий рівень значень котрих є провідником змісту до слухача, навіть якщо б поетичний текст був відсутній зовсім.

Інтерпретація поетичного тексту побудована з акцентом на передачу, передусім, його духовного змісту. Композитор, який яскраво демонструє свій дар мелодиста у своїх симфонічних та органних творах, свідомо уникає переваги музичного тексту, що є достатньо рідкісним явищем у творах духовного змісту.

Список використаних джерел

1. Kroyer T. Joseph Rheinberger. Regensburg und Rom, Friedrich Pustet New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co. 1916. P. 172-213.

ПІСНЕСПІВ «ALLELUIA» В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У духовній хоровій музиці широко затребуваним є піснеспів Алілуя, який завжди символізує особливий жест прославлення Бога та носить хвалебний характер. Даний піснеспів став своєрідною антологією світової хорової музики від раннього середньовіччя і до наших днів. До цього древньоєврейського слова звертались і продовжують звертатись композитори усіх національних шкіл від перших років музичного супроводу християнського обряду до нашого часу [1-3].

Вивчення будь-якої теми починається з вивчення матеріалів, а саме першоджерел, документів, пошуку інформації, оригіналів нотних записів, історіографії і таке інше. Це є найголовніший етап роботи над науковим дослідженням без якого не можливе повноцінне занурення, осмислення наукової теми.

Прагнучи відтворити об'єктивну картину історичного розвитку піснеспіву Алілуя я мала справу нажаль безпосередньо лише з малою часткою наукових праць і історичних фактів. Реконструювати на підставі знайдених матеріалів повноцінну картину еволюції данного піснеспіву було дуже важко у зв'язку з проблемою відсутності або складності пошуку джерел, що являє собою початкову, базову фазу дослідження. Також однією з проблем є застарілість наукових джерел, є багато чудових праць присвячених західноєвропейській музиці, музиці духовній, вивченню меси чи григоріанського хоралу, але всі вони написані ще в середині і кінці ХХ сторіччя.

Виключенням являються наукові роботи Татарнікової А.А. Її дисертація «Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики» присвячена висвітленню поетико-символічної специфіки християнського славослів'я в європейській культурі (від Середньовіччя до сучасності) та виявленні проблеми формування алілуйно-славослівної парадигматики в межах європейських

християнських музичних традицій [7]. Монографія Татарнікової А.А. «Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності)», представляє собою панорамне історико культурологічне дослідження, об'єктом якого є культура славослів'я. Запропонована концептуальна модель алілуйної парадигми європейської культури й музики і дає можливість більше детально дослідити духовну генезу європейської культурно-історичної традиції минулого та сучасності [8].

Статті Татарнікової А.А. [9-10] визначені оригінальністю теоретичної ідеї обумовленості концепцією алілуйного співу-Преображення за Флоренським в музиці епохи символізму. Це дає можливість виокремлення поетико-інтонаційної специфіки алілуйної парадигматики в європейській культурі та музиці минулого і сучасності.

Отже, наукові праці А.А. Татарнікової дають можливість вивчення пісенспіву Алілуя з культурологічного, музично-аналітичного та етимологічного аспектів. В її працях розглянуто безліч музичних прикладів втілення славослівно-алілуйної образності в творах західноєвропейських композиторів епохи Бароко (І.С. Бах, А. Вівальді, Г.Ф. Гендель), Класицизму (Л.ван Бетховен, В.А. Моцарт), Романтизму (Дж. Россіні, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Ф. Лист), Нового часу (А. Брукнер, Ф. Пуленк, Дж. Раттер, В. Польова) та сучасності.

Еволюційний шлях розвитку католицької меси та її алілуйно-славослівного складника розглянуто в наукових дослідженнях П. Вагнера, М. Друскіна, Ю. Євдокимової, О. Кальченко, Б. Левік, А. Ткаченко, Ю. Холопова;

Окремі дослідження творчості композиторів дали можливість для уточнення періодизації, хронології, історіографії, визначення стилістики творчості композиторів, де, серед іншого, згадується і про створені ними твори на текст Алілуя чи взагалі твори на літургічну тематику, що надає більш повну картину еволюційного розвитку західноєвропейської духовної музики [6].

Звісно зараз існує багато саме західних джерел, наукових праць, дисертацій, підручників з історії західноєвропейської та хорової музики. Також є джерела, які детально розглядають жанр меси, григоріанського хоралу, секвенції, пісноспіву Алілуя, що тісно пов'язані з моєю темою. Серед них: D. Bartel [11], J. Burmeister [12], G. Butler [13], R. Crocker [14].

Таким чином, незважаючи на солідний корпус наукової літератури, у сучасному музикознавстві майже відсутні джерела, присвячені історії та еволюції пісноспіву Алілуя. Отже, залишається одна з важливих проблем вітчизняного музикознавства - питання жанрово-стильових особливостей в еволюції пісноспіву Алілуя - від григоріанського хоралу де головним формотворчим елементом була секвенційність і юбіляції до самостійної частини ораторії, кантати чи мотету, а також взагалі самостійного твору, мініатюри.

Список використаних джерел

1. Алілуя. [Електронний ресурс] // Вікіпедія: вільна енциклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/Алілуя> (дата звернення: 25.05.2022 р.).
2. Алілуя. URL : <https://ru.wiktionary.org/wiki/Алілуя#> Етимологія (дата звернення: 25.05.2022 р.).
3. Доксологія. [Електронний ресурс] // Вікіпедія: вільна енциклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Доксологія> (дата звернення: 23.12.2017 р.).
4. Ковалів Ю. *Літературознавча енциклопедія : У двох томах / авт.-укл. Ю. І. Ковалів*. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 143-175.
5. Лебедев, С. *Musica latina : Латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Лебедев, Р. Поспелова*. СПб. : Композитор, 2000. - 256 с. : нот. -ISBN 5-7379-0088-6.
6. Муравська О. В. *Нариси з історії зарубіжної музичної культури*. Одеса : «Друкарський дім», 2010. 214 с.
7. Татарнікова А. А. *Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики*.
8. Татарнікова А. А. *Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія*. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.
9. Татарнікова А. А. *Глоріозно-славослівна традиція європейської християнської культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: «Мистецтвознавство») : наук. збірник*. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С.118–124.
10. Татарнікова А. А. *Алілуйна екстатика в традиції гимнічної-славильної музики на грані нового й новітнього часів // Культура і сучасність : альманах*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 153-160.
11. Bartel, D. *Musica Poetica : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music (Text: English (trans.): Original Language : German) / Dietrich Bartel*. -Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1997.- 471 S. ISBN 08032-1276-3.

12. Burmeister, J. Musical Poetics : (Text: English (translation) : Original Language: Latin) / Joachim Burmeister. Yale University Press, 1993. - 336 S. - (Music Theory Translation Series). - ISBN 0-3000-5110-7.
13. Butler, G. G. Fugue and rhetoric / G. G. Butler // Journal of Music Theory. 1977. -Vol. 21, №1.
14. Crocker, R. Sequentia // Grove Dictionary, v. 17 (1980).

Олександр Сєроштанов

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

«MISSA FESTIVA» ДЖ. ЛІВІТТА

Метою даної доповіді є визначення шляхів розвитку хорової творчості Дж. Лівітта на прикладі розгляду та вивчення духовного твору «Missa Festiva», його історії створення та місця у концертно-виконавській практиці.

В історії концертно-виконавської практики ХХІ століття важливе місце посідає видатна постать Джона Лівітта (1956) - американського композитора, диригента, піаніста і педагога, музика якого відома у всьому світі і популярна серед слухацької аудиторії. Лаконічна офіційна біографія Дж. Лівітта обмежується згадкою про те, що він є дуже затребуваним диригентом-хормейстером і організатором семінарів, присвячених церковній хоровій музиці, а також протягом більш ніж п'ятдесяти років віддає багато сил тому, що є одночасно його головним захопленням і основною професією, створення і аранжування музики для хору. Дж. Лівітт довічно є членом Американської асоціації хорових керівників і членом Американського товариства композиторів, авторів та видавців, від якого він отримує щорічне визнання за свої композиторські досягнення. Він також працював на факультеті Назаренійського університету MidAmerica в Олате, КС, професором музики та керівником хорової діяльності. Перебуваючи в МНУ, він був удостоєний президентської премії MidAmerica Nazarene University.

Творча діяльність Дж. Лівітта пов'язана з лютеранською церквою, - він на протязі багатьох років працює музичним директором і диригентом хору лютеранської церкви у Вічиті. В силу цього, хоровий спадок композитора представлений переважно духовною хоровою музикою. Але слід зазначити, що

його хоровий доробок представлений і майстерними обробками світських хорових творів епохи Відродження та популярних номерів з американських мюзіклів. Отже, хорову творчість Дж. Лівітта можна умовно систематизувати за двома напрямками:

1) концертно-духовна музика та аранжування духовних гімнів і колядок (кантати: «My Song is Love Unknown», «Calvary's Mountain», «Open Lord, my inward ear»; «My faith looks up to thee»; «Joy to the World»; «Symphony of Songs Choral Folio»; «Ose Shalom (The One Who Makes Peace)»; обробки: «What Child is This?»; «A Midnight Clear»; «King Jesus Hath a Garden»; «Puer Natus in Bethlehem»; «Blessed Be That Maid Mary»; «All My Heart This Night Rejoices»; «It Came Upon the Midnight Clear»; «O Come, Little Children»; «In Dulci Jubio»; «Carol for the Newborn King»; «Christmas Celebration. Beautiful Savior»; «The King Of Love My Shepherd Is»; «My Faith Looks Up To Thee»; «Speak, O Lord, Your Servant Listens»; «This Is My Father's World»; «When Peace Like A Prayer (It Is Well With My Soul)»)

2) аранжування світської хорової музики, зокрема, епохи Відродження (мадригал, шансон, напр. «Il est bel et bon» П.Пассеро, «The Coventry Carol», «People, Look East», «The Virgin Mary Had a Baby Boy») та найпопулярніших номерів з бродвейських мюзіклів (напр. «Пам'ять» з мюзиклу «Кішки» Е.Л. Уєббера та ін.).

Хорова творчість Дж. Лівітта знаходиться у центрі знакових подій, що відбуваються у сучасному американському музичному мистецтві.

Одним із яскравих зразків у сучасній хоровій музиці є «Missa Festiva» Дж. Лівітта. Вона була написана у 1996 році. Дану месу можна віднести до протестантської. Структура богослужіння протестантських церков, на відміну від католицької меси або православної літургії, не канонізована і має велику свободу у виборі музичного матеріалу і форм його виконання. Спів хору, солістів або загальноцерковний спів, а також органна або інша інструментальна музика покликані сприяти головній меті - підготувати прихожан до молитви і

сприйняття проповіді, а також за допомогою участі в загальному співі залучити до богослужіння. І тут для церковних музикантів і співаків відкривається можливість творчості, головний критерій якого - спів і музика повинні знаходитися в руслі теми богослужіння, що викладається пастором в проповіді.

Меса написана для чотириголосного змішаного хору, солістів і оркестра або фортепіано.

«Missa Festiva» написана за латинським текстом і включає п'ять частин традиційних: I. Kyrie, II. Gloria, III. Credo, IV. Festival Sanctus, V. Agnus Dei.

У «Missa Festiva» композитор дотримується канону жанру меса з точки зору структури та семантики.

Ліризм, що становить головну рису музики даного твору, став основною і майже єдиною емоційно-образною сферою меси. Але, образна сфера у творі поділяється на три лінії: лірична, споглядальна і гімнична.

Вибір тієї чи іншої тональності для частини меси завжди зумовлений загальним тональним задумом. Твір має тональний центр A dur, який задається № 1 «Kyrie». Тональність № 3 «Credo» - fis moll (із закінченням Fis міксолідійським) знаменує різкий зсув по відношенню до попередніх частин меси. Разом з тим, введення до «Credo» fis moll готує тональності наступний кульмінаційний номер «Festival Sanctus». Тональність fis moll об'єднує за образною сферою «Credo» з «Agnus Dei». Таким чином, для двох номерів, що складають ліричний центр меси, «Credo» і «Agnus Dei», вибирається один тональний центр (але, поряд з іншими тональностями).

Відзначимо інтонаційно-стилістичні джерела меси. В основі більшості частин переломлюються риси національної американської музики (зокрема з англійськими джерелами, - баладність і пісенність).

Підсумовуючи стислий аналіз «Missa Festiva» Дж. Лівітта вкажемо на його стилістичні риси. Багата всілякими відтінками образна побудова меси спирається на особливу мелодійну гнучкість, зв'язується з поєднанням простоти тим з

граничною інтонаційною виразністю. Мелодійні лінії відрізняються цілісністю і єдністю, будуються на основі поступового інтонаційного розгортання. Характерний в цьому відношенні мелодійний розвиток у № 1 «Kyrie», де нізхідна тризвучна поспівка, що охоплює 1, 7, 5 і 3 ступені ладу, розвивається шляхом завоювання на кожному етапі нової мелодійної вершини.

У «Gloria», «Credo» та «Festival Sanctus» проявилось майстерне володіння композитором побудови мелодії поліфонічного типу і контрапунктичними прийомами. Взагалі, у всіх номерах меси, тема великої протяжності з безліччю мелодійних вигинів, в якій відчуваються відгомони поліфонічного стилю старих майстрів, утворює канон в секунду і кварту.

Особлива м'якість, пастельний мелодизм меси визначається його ладовою стороною. Переважання діатонічності, невловимі ладові переходи і нашарування, - складають основу ладотональної організації твору.

Особливості стилю і композиції меси містять в собі не тільки середньовічні і романтичні традиції, а й сучасні. Звідси миттєві ладові зрушення, раптові інтонаційні загострення у «Gloria», «Festival Sanctus» та «Agnus Dei». Особливу роль руху музичної тканини грає її гармонійне наповнення, для якого характерна хроматизація в межах натурально-ладових утворень, прагнення до створення особливого барвистого колориту засобами гармонійної мови, елементи поліладовості. Це є виразом близькості до імпресіоністичних тенденцій.

«Missa Festiva» Дж. Лівітта виявилася популярною серед виконавців і слухачів. Видатними інтерпретаторами цього твору є численні хорові колективи з різних країн світу – Valley College Philharmonic Choir – США, 2012 р., концертний хор дівчат Blue Valley Mustang Voices – США, 2014 р.; зведений хор (хор Вищої професійної школи, Педагогічної школи та Європейської гімназії) фестивалю Vocalissimo, - Прага, 2015 р.; Хор Тайванського національного університету – Тайвань, 2016 р.; хор Misericordia – Польща, 2016 р.; Корейський

камерний хор - Seongdong Cultural Foundation Sowol Art Hall – Корея, 2019 р., дитячі хорові колективи України.

Всі хорові колективи виконують твір з витонченим смаком та художньо-виконавською майстерністю. З іншого боку кожне виконання меси вирізняється різноманітністю звуковидобуття, що презентує різні національні хорові школи світу.

«Missa Festiva» Дж. Лівітта є загальновизнаним «знаковим» твором сучасності, який зайняв гідне місце в репертуарі багатьох відомих хорових колективів різних країн, є виконуваним і має зафіксовані музично-виконавські версії у вигляді відео- та аудіозаписів.

СЕКЦІЯ 3

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Ольга Бабошина

ЗБІРКА «МИТТЄВОСТІ» ЯК СИНТЕЗ ХОРОВОГО ТА ХУДОЖНЬОГО ДОРОБКУ МИТЦІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Щедра і багата талантами земля Східного Поділля. За історію свого існування вона подарувала світу багато видатних митців, які прославили її у всьому світі. Славетні композитори, художники, співаки створили справжнє животворне мистецтво, примножуючи духовні цінності нашого народу. Розширення обріїв хорового виконавства є актуальним і на сьогодні, бо війна не скорила український народ, який бореться проти російської агресії на різних фронтах. І один із них – мистецький. Збірка «Миттєвості» ознайомить широкий загал зі зразками хорового та художнього мистецтва Східного Поділля. Хорові композиції збірки призначені для виконання мішаними хоровими колективами музичних і педагогічних навчальних закладів II-IV рівнів акредитації, аматорськими й професійними хорами. Знаходження виконавських версій для композицій, створених митцями Подільського краю, що набули як статусу класичних, так і невідомих творів, які ще не отримали хорового втілення, є важливим завданням у сучасних реаліях.

Історія зберегла багато імен композиторів, чий життя та творчість пов'язані з нашим регіоном, що прославили Поділля своїм талантом. Серед них Данило Бойченко, Костянтин Семенов, Василь Ткаченко, Климентій Домінчен, Володимир Хазанович, Родіон Скалецький та багато інших. Вони продовжили та примножили славетні традиції української композиторської школи, подарувавши світу кращі зразки хорової музики.

У збірку «Миттєвості» увійшли хорові твори композиторів Східного Поділля: обробки народних пісень та оригінальні твори. Серед них: «Льодолом» Миколи Леонтовича, «Доле, де ти?» Костянтина Семенова, «Слово, моя ти єдина зброє» Клементія Домінчена, хорвий цикл «Миттєвості» Володимира Хазановича, «Ой маю, маю я оченята"» Данила Бойченка, «Пам'яті М. Леонтовича» Василя Ткаченка та ін.

Хорові твори проілюстровані картинами відомих художників нашого краю: Віктора Наконечного, Івана Грищука, Олександра Пелешка, Федора Панчука, Олександра Рожкова, Володимира Купчишина, Павла Пшеничного та ін. Картини відповідають тематиці хорових творів, навіть більше – вони сприяють асоціативному мисленню, а у підсумку – віднайденню максимально адекватної композиторському задуму інтерпретації.

До хорових партитур додаються коментарі, у яких звертається увага на труднощі, з якими можуть зіткнутися як диригенти, так і виконавці, а також методи їх подолання. Збірка доповнена інформацією про композиторів та художників. Важливим для розвитку хорового виконавства є додання до деяких творів збірки QR-кодів, скануючи які за допомогою спеціальної програми, можливо почути виконавські версії хорового колективу Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича під орудою О. Бабошиної.

Збірка «Миттєвості» видана за сприяння Вінницької обласної державної адміністрації до 30-тої річниці Незалежності України.

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА В УМОВАХ
ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ВІЙНИ: ВИСНАЖЛИВА ПСИХОЛОГІЧНА
ТРАВМА ТА НОВІ МОЖЛИВОСТІ НА ПРИКЛАДІ НІМЕЦЬКОГО
ХОРОВОГО ПРОЄКТУ С.Н.О.І.Р.**

Ми не можемо відокремити війну від себе, всі ми – всередині війни, усі ми нею зачеплені. Ми маємо дуже суб'єктивну і дуже специфічну внутрішню оптику, яка може хіба що фіксувати те, що відбувається. Нам зараз важливіше перетривати це тому, що ми живемо в режимі боротьби, виживання та існування. Філософія існування, або «екзистенціалізм (від лат. *exsistentia* – існування) – напрям у філософії ХХ століття, що позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, що здатна до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору» (uk.m.wikipedia.org). Це не найкращий режим для творчого відсторонення і осмислення реальності. Важко аналізувати картину, яку бачиш частково, а не повністю: уривками, фрагментами чи розміто. Ми маємо свою травмованість, через яку на щось реагуємо, а на щось – ні.

Для мене функцію швидкого реагування має хорова музика. Часом музичне реагування є єдиноможливим способом примиритися з реальністю, яка підважує самі основи буття. Музика відіграє терапевтичну роль, еґоїстично – терапевтичну, я б навіть сказала. Таку терапевтичну роль зіграла подорож з камерним складом студентів кафедри хорового диригування ОНМА ім. А. В. Нежданової. Після майже восьми місяців війни, ці відчуття описати неможливо... Це щось справжнє і високе, що об'єднує людей різних національностей, але таких відкритих і закоханих в хорову музику! З такими думками ми жили і співали в Німеччині, з такими думками ми перетинали кордон в Україну, такі думки не покидають і зараз.

В серпні, з 5 по 16, 2022 року під патронатом і за спонсорством Міністерства Науки та Мистецтва землі Баден-Вютемберг під назвою С.Н.О.І.Р. відбулася 26 міжнародна хорова резиденція (академія, фестиваль) в м. Оксенхаузен (Німеччина), куди приїхали студенти з восьми країн: Хорватія, Італія, Польща, Боснія та Герцоговина, Угорщина, Іспанія (Каталонія), Україна і, звичайно, Німеччина. Це були студенти від 18 до 27 років, які навчаються в музичних та інших інститутах і академіях, які не уявляють себе поза хорової музики. Були такі хорові групи, які вже не перший раз приїжджають до Landesakademie Ochsenhausen.

Цього року зібрався хор у складі 127 учасників. Більша частина цього потужного хору була чоловіча: тенори та баси. Такої кількості чоловічого складу я не бачила давно... Основною метою цього заходу є заохочення інтенсивного спілкування серед молоді різних національностей через культурну програму, а саме через класичну музику. Кожного року програма змінюється і цього року були «Missa D-dur» А.Дворжака та «Magnificat D-dur» Ф. Мендельсона. Це два геніальних і величних музичні твори ХІХ століття, які потребують вокальної підготовки. Кожного дня були три репетиції по 2-2,5 години. Зранку проводилася хорова warm up різними хормейстерами – керівниками хорових груп із різних країн. Робоча мова для спілкування – англійська. Наші українські студенти, сидячи серед інших співаків із різних країн, були уважні і намагалися зрозуміти хормейстера. Але минуло декілька днів і все стало зрозуміло і легко. Співаки з радістю повторювали вокальні вправи і вправи на дихання. Кожен хормейстер мав свій особливий підхід і набір вправ. Після шести, дуже насичених репетиціями, днів почалися концерти, які відбувалися в різних містах і містечках. Це постійні локації для концертів Ochsenhausen Landesacademie кожного року: Замок Грослаупхайм (Laupheim), Pauluskirche в Штутгарті, Церква Богоматері (Liebfrauenkirche) у Равенсбурзі та Зал Академії міста Оксенхаузен. Це чотири зовсім різні зали за розміром та акустикою, але кожного разу публіка аплодувала

стоячи молодим хористам, симфонічному оркестру з Києва, чотирьом солістам та диригенту Arndt Martin Henzelmann.

Крім насиченої музичної програми хористи мали змогу спілкуватися і проводити час разом. Програма цього проєкту відпрацьована таким чином, що кожного вечора о 21 год. у величезному внутрішньому дворі починалися вечори, які готували самі хористи і на яких була представлена культура кожного народу. Це були пісні, танці, ігри, різні страви – все, що притаманно тій чи іншій нації. Наш камерний склад студентського хору ОНМА ім. А. В. Нежданової теж мав змогу спекти та пригостити всіх налисниками, навчити всіх співати «Стефанію» та танцювати гопак. Я побачила наших молодих хормейстерів у зовсім іншому образі – це були гарячі серця, відкриті душі, палаючі очі і велике бажання показати нашу Україну, яка вона талановита і багата! І це їм вдалося!!! Весь хор був однією великою родиною, яка говорить різними мовами, з легкістю переходячи на англійську, чи німецьку, чи польську, яка посміхається, танцює і співає.

Ще однією цікавою стороною цієї академії були майстер-класи солістів, які співали соло у творах Ф. Мендельсона та А. Дворжака. Майже всі наші студенти відвідали їх і були в захваті від професійного підходу до кожного зрозумілого пояснення та показу голосом різноманітних вокальних вправ чи окремих нот та людської відкритості та підтримки.

Ось декілька відгуків студентів після закінчення концертно-творчої подорожі, яка була компенсацією їх диригентсько – хорової освіти в другому семестрі 2021-2022 навчального року в стані війни і психологічної травми. «Мені здається, я досі пам'ятаю кожен день, до деталей, по хвиликах. Проєкт С.Н.О.І.Р., учасниками якого нам випала честь стати в Оксенхаузені, це зізнання в любові хоровому мистецтву, це маленький хоровий світ, що об'єднав у собі пів Європи! Дуже цікавим та корисним було залучення до співпраці хормейстерів із різних країн – це надзвичайно цінний досвід та унікальна можливість пізнати вокально-

хорові школи інших народів. Та найбільше я вдячна цьому проекту за можливість багатогодинного живого співу... Нехай цей проєкт процвітає, набирає обертів та доведе, що тільки мистецтво може врятувати та об'єднати цілий світ!» (А. Ткаченко, хормейстер народного художнього колективу хору «Скворушка» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості, м. Харків).

«Одного разу відвідавши Оксенхаузен, будеш згадувати його все життя. За ці дні нам пощастило чудово провести час і поспілкуватися з досвідченими музикантами, справжніми професіоналами та просто людьми, які закохані в музику» (М.Грицькова, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Це був перший проєкт в моєму хоровому житті. Це безцінний досвід. Велика подяка за можливість познайомитися з культурою майже половини Європи. Це була прекрасна можливість доторкнутися до хорового співу після довгої перерви і відчутти велику радість!» (С.Локарін, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Дуже важко виділити щось конкретне. Адже, окрім професійної складової, це був ще й цілий комплекс позитивних вражень та приємних знайомств! Головне, що цей проєкт об'єднує людей з різних куточків світу і дає змогу асоціювати конкретні країни з конкретними людьми» (Д. Плотніков, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Я щаслива, що мала можливість бути частиною такого неймовірного проєкту С.Н.О.І.Р. Адже завдяки перебуванню в Оксенхаузені я збагатилася цінними знаннями та надихнулася на нові ідеї» (Т.Стасюк, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«За майже 2 тижні в маєтку Оксенхаузена я відчула те, наскільки ж іноземці відкриті та комунікабельні незалежно від віку, вигляду, статі або настрою. Завжди знайдеться привід та тема для спілкування, іноді, навіть, якщо ти не дуже хотів цього. Ми сором'язливі та трішки закриті. Треба змінюватися! Ми –

українці! Ми це можемо! Весь світ нам зараз допомагає!» (К.Дяденко, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Подорож до Оксенхаузену стала для мене особисто неймовірним ковтком свіжого повітря і сприяла творчому та професійному зросту. До останнього моменту я не могла повірити в те, що щось подібне може відбутися в моєму житті. В моїй голові існувало багато страхів та стереотипів, які під час перебування у хорівій резиденції були зруйновані вщент. Одними з них були мовний бар'єр та значна відмінність культур. Але, як ми підсумували з іншими учасниками, – нас пов'язала універсальна міжкультурна мова музики. І це дійсно так. Мистецтво творить магію і об'єднує людей. Кожен хорист, організатор (теж з числа хористів) став без перебільшення для мене рідним, тому не можу дочекатися наступного року, щоб побачити всіх знову. Сподіваюсь, що наші зустрічі стануть традицією!» (Л.Королевська, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Це був дуже яскравий досвід для мене. Нові знайомства, цікава програма та чудова атмосфера. Сподіваюся, що ми ще не раз зустрінемося в Оксенхаузені та будемо творити магію...» (М.Январьова, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Проект С.Н.О.І.Р. показав наскільки різною може бути музика і наскільки спільною може бути її вираження, наскільки різними можуть бути люди і наскільки спільні бувають їх переживання. Ми всі були з різних куточків світу, але ми всі відчували і співали музику так як нібито співали разом все життя. Знайомство з роботою хормейстерів із різних країн відкрило для мене нові грані вокально-хорового мистецтва. Мобільність та професійність цього проєкту надихає рухатись далі і вдосконалювати свої організаційні навички. Цей незабутній час буду пам'ятати все життя!» (О.Руцька, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса).

«Безмежна вдячність – це мої емоції після 10 днів хорової резиденції у Landesmusikakademie. Не можу знайти слів, щоб описати, наскільки це було

тепло, по-сімейному і водночас професійно. Дякую за можливість нести українську культуру в ці непрості часи, а також за постійну турботу, допомогу і хвилювання. Дякую моєму рідному хору і особливо Г.С.Шпак за те, що зробили неможливе-можливим і за те, що завжди поруч. Велика подяка польському хору за їх величезну підтримку України!» (А.Журавель, ОНМА ім. А.В. Нежданової м. Одеса)

Такі підсумки нашої творчої подорожі в надважкий час війни, але саме вони стають втричі важливими, надихаючими, теплими та незабутніми!

Ганна Савельєва

ХАРКІВСЬКА ХОРОВА ШКОЛА У РАКУРСІ ФЕСТИВАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У сфері хорового мистецтва комунікація на сучасному етапі є невід'ємною складовою його розвитку. Включення широкої інтернаціональної аудиторії до творчого спілкування та культурного обміну закладено у самій природі музики, яка є інтернаціональною по своїй суті.

Розвиток хорового мистецтва у наш час вже неможливо представити без комунікації, що склалася між композиторами, співаками, диригентами та аудиторією. З часу пандемії ця комунікація прийняла здебільше дистанційну форму, проте стала й значно інтенсивнішою.

Різновидами хорових комунікативних зв'язків є репертуарний обмін, гастролі, міжнародні проєкти, стажування, майстер-класи, різноманітні онлайн-платформи для спілкування, аудіо-відео контент, конкурси та фестивалі.

Хоровий фестивальний рух є одним із найемоційніших засобів мистецької комунікації, оскільки відбувається не за звичним вербальним руслом. Емоційна сфера хорового твору робить його зрозумілим для аудиторії будь-якої національності. Проте, згідно статистики, саме хорові фестивалі у кількісному відношенні значно поступаються іншим жанровим різновидам. Незважаючи на

це, хорові фестивалі «активізують особливо важливі чинники впливу на рівень національної співочої культури країни, що є найрезультативнішим способом порівняння її з мистецькими якостями зарубіжжя» [2, с. 71].

Важливою стороною участі у міжнародних фестивалях є вагома місія демонстрації «обличчя» та сутності традицій певної хорової школи та презентації надбань національної школи у цілому. Попри досягнення у політичній, економічній, соціальній та інших сферах життя кожної окремої країни, саме культурний рівень завершує весь комплекс формувань уявлень про державу.

Як вказує С. Савенко, світовий фестивальний рух почався з кінця 19 століття та пройшов в Україні крізь оригінальні форми радянського часу. З набуттям незалежності, фестиваль в Україні прийняв міжнародну форму: «В дійсний час сучасний хоровий рух характеризується широким розвитком міжнародних творчих контактів, що стимулюють рівень професійної майстерності, а також теоретичних і методичних конференцій і нарад з питань хорового співу, співочого розвитку дітей тощо» [3, с. 459].

У Харкові хоровий фестивальний рух також еволюціонував від традиційних радянських показів у форматі країни, про що писав Л. Каданер [1], до відкритої міжнародної мистецької форми, не поступаючись інтенсивністю іншим регіонам держави. У рамках формату тез неможливо деталізувати досягнення харківських колективів, проте можна вивести певні закономірності та узагальнення.

На рівні організації фестивалів на Харківщині існує певний дисбаланс. У межах самого міста фестивальний рух є достатньо динамічним і стабільним. Домінують хорові фестивалі для жанру дитячого хорового виконавства: це численні хори та хорові ансамблі музичних шкіл міста та області, хори Обласного палацу дитячої та юнацької творчості «Весняні голоси» та «Скворушка» та хорові колективи районних центрів дитячої творчості міста та області. Їх ініціаторами є вищі навчальні заклади, обласний методичний центр підвищення кваліфікації

вчителів дитячих музичних закладів, обласний палац дитячої творчості, інші методичні установи, різні комерційні структури та інші.

На цей час Харків отримав головний фестивальний проєкт міжнародного масштабу – Перший Міжнародний хоровий фестиваль імені В'ячеслава Палкіна (2021), до змісту якого входить конкурс хорових диригентів, хоровий марафон, майстер-класи, концерти хорової музики. З надією очікується продовження цього міжнародного проєкту після закінчення війни.

Найвагоміших результатів у фестивальному русі досяг Академічний камерний хор ім. В. С. Палкіна харківської обласної філармонії. Почавши участь у національному фестивальному русі ще у 90-х роках, колектив є лідером по кількості, участі та творчим результатам. Серед заслуг цього колективу – участь у всіх значимих фестивалях та конкурсах України, міжнародні конкурси за кордоном, колектив неодноразово ставав гостем та фронтменом мистецьких проєктів в Україні.

Також, слід відзначити міжнародний фестиваль-конкурс «Співоча феєрія» (ХНТУ «ХП»), у рамках якого вперше до Харкова було запрошено хорові колективи з інших країн (2011, 2013, 2015), а камерний хор ім. О. Петросяна цього вищого навчального закладу є учасником і переможцем цілої низки національних та міжнародних конкурсів як в Україні так і за кордоном.

Активними харківськими учасниками хорового руху є хорові колективи мистецьких навчальних закладів – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківська державна академія культури, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, хор студентів відділу хорового диригування Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. М. Лятошинського, студентські хори Харківської гуманітарно-педагогічної академії, хор студентів Харківського вищого коледжу мистецтв.

Кожний навчальний хоровий колектив здійснює культурну комунікацію згідно специфіки своїх навчальних завдань: акцент на навчальну діяльність;

участь здебільше у національних проєктах; концертно-просвітницька робота; участь у більш широкому списку національних та всеукраїнських заходів.

Харківська єпархія також проводить декілька фестивальних заходів всеукраїнського формату на Покрова, Різдво та Великий Піст, які завжди збирають велику кількість хорових колективів різних вікових категорій та виконавських напрямків.

Церковні хорові колективи Харківщини регулярно стають учасниками православних національних та міжнародних хорових проєктів та гідно представляють хорову культуру регіону.

Запроваджуються також і нерегулярні фестивалі, засновані авторитетними установами міста, проте їх результат не можна зменшити, оскільки саме інтенсивність фестивального руху усередині хорової школи є питомим середовищем для творчого розвитку та виходу на національний та міжнародний рівень. Це пов'язано передусім з підвищенням виконавського тону колективу та позитивним впливом сценічної атмосфери.

Отже, доступність, інтернаціональність та емоційність фестивалю як одного із проявів хорової комунікації зараз є актуальним засобом формування образу держави та національної школи на світовому рівні. Хоровий фестивальний рух на Харківщині має достатню інтенсивність як у плані організації так і у ракурсі участі за межами регіону. Харківська хорова школа має та зміцнюватиме власне місце у міжнародному мистецькому просторі. Завдяки зусиллям талановитих хормейстерів Харківщини, попри усі обставини, що склалися у державі з початком російської агресії, хорова спільнота зберігає творчі традиції та акумулює творчі потужності для мирного часу.

Список використаних джерел

1. Каданер Л. С. Хоровая самодеятельность Харькова за 50 лет (1917-1967 гг.). *Вопросы искусствознания: (науч. и метод. работы ХИИ) / Харьк. инст. искусств*; [редкол: Корниенко В. С. (отв. ред.) и др]. Харьков, 1969. Вып. 1. С. 129-148.
2. Пархоменко Л. Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками «Золотоверхого Києва»). *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4. С. 71-77.

3. Савенко С. Генезис конкурсно-фестивального движенья в хоровом жанре: формирование традиционных моделей. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 452-461.

Юлія Іванова

ДИТЯЧИЙ ХОР У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА

Володимир Птушкін - самобутній лідер харківської композиторської школи. Його творчість та життєве кредо сповнені невідомого і такого жаданого нині оптимізму. Різноманітна тематична та жанрова палітра хорової музики композитора відображає розмаїття його художніх інтересів та відкритість духу часу. Багаторічна співпраця композитора з дитячими хорами, а останніми роками з хоровими колективами музичних шкіл Харкова, призвела до появи великої кількості хорових творів. Постійне спілкування з дітьми різного віку, від дошкільнят до підлітків, допомогло композитору знайти свій індивідуальний стиль письма у різноманітних жанрах (від хорової мініатюри до кантати). Рельєфність музичних образів, щирість вислову, яскравість творчої фантазії принесли творам В. Птушкіна заслужену популярність.

Театральність - відмітна риса творчості В. Птушкіна. Вона позначається лаконічністю, конкретністю, простотою форм. І саме ці якості стилю композитора надали йому можливості звернутися до дитячої музики.

Відомі широкому загалу його музичні твори: «Дива дивні» (1986), дитячі мюзикли – «Солдат і Настінька» (1980), «Ну-мо, Гулівер» (1982), «Пригоди Бартеші» (1983), «Дерев'яний король» (1993) та ін.

У творчості композитора для дитячого хору можливо окреслити два періоди: перший (90-ті роки ХХ ст.), пов'язаний із звертанням до хорових мініатюр та пісень та другий (з 1991 по 2001 р.), який тяжіє до поглиблення образного змісту творів та опанування крупних форм у хоровій творчості.

Перші зразки суто хорової музики з'являються у 80-ті роки ХХ ст. Наприклад «Під музику вітра», «Кіт на млині», «Дивовижний слон», «Нова

казка»», «Добрі сни» та інші. Твори вражають своєю емоційністю, артистизмом, імітуванням живої людської мови. Серед дитячих пісень вирізняється цикл «В моей Вообразилии» на тексти сучасних поетів (1986-1987 рр.).

Композитор майже не звертається до пісенного жанру, а використовує жанр хорової мініатюри, який дозволяє приблизити твір до простого спілкування, до живої людської мови. Автор прагне до ясності виразу, разом з тим він використовує досить складні експресивні прийоми, підпорядковуючи їх драматургічній логіці цілого. Це виявляється і в незвичності мелодичних зворотів, і у послідовності акордів гармонії, і в яскравості тембрових рішень. Однією з відмітних рис творчого методу композитора є тяжіння до контрастності, яке виявляється навіть у простих хорових мініатюрах, яке пов'язане з прагненням динамізувати музичну тканину твору. В. Птушкін майстерно володіє фортепіано, тому фортепіанний супровід його творів завжди насичений складними технічними зворотами, що характерні для оркестрового мислення. При цьому у хоровій партитурі спостерігається простота, яка так необхідна маленьким виконавцям.

Кантата «Весняні пасторалі» стає знаковою у творчості композитора, бо саме з неї починається II етап творчості композитора, тяжіння до підняття проблем філософії та духовності. Робота над кантатою «Весняні пасторалі» (виникла під впливом епох Ренесансу та Бароко) на тексти поетів епохи Відродження і охопила 1991–1995 рр., протягом яких було створено три редакції твору. Перша написана для дитячого хору, тенора (або сопрано), квартету труб, органу та ударних (1991). Друга – для дитячого хору, квартету труб та симфонічного оркестру (1993). Третя - перероблена для мішаного хору, сопрано та симфонічного оркестру (1995). Влучно характеризує цей твір А. Криченкова: «В сочинении В. Птушкина идея Возрождения, взаимодействующая с идиллией и пасторалью, способствует реализации как циклической концепции мироздания, так и идеи его размыкания в бесконечность» [3].

Наступний твір композитора - «Автограф» - хоровий вокаліз для дитячого хору та органу. Твір присвячено жінці-музі, яка спонукала композитора усе життя до нових творчих проєктів. «Автограф» викликає неоднозначне враження. З одного боку, це складний за образним змістом і вокальною технікою твір, а з другого, він написаний для дитячого хору, що накладає певні обмеження на композиторську реалізацію даного змісту. Твір не отримав широкого визнання серед виконавців саме через певні виконавські труднощі. Можливо, автор не встиг зробити нову редакцію твору для мішаного хору, що надало би йому нового життя. Твір пронизує різноманітна палітра емоцій: самотність, надія, щемлива туга, тривожне хвилювання, напруженість, натхнення, життєлюбність. Відчуття безмежності простору надає твору органний супровід, він додає музиці енергетики, що пов'язує нас з Космосом та Божественним началом.

Образи духовної кантати для дитячого хору та симфонічного оркестру «Salve regina» повертають слухачів до епохи середньовіччя. Кантата теж має дві редакції: для дитячого хору та симфонічного оркестру (1996 р.) та для мішаного хору та симфонічного оркестру (2004 р.). В. Птушкін використав текст відомої католицької молитви «Salve regina» («Небесна цариця»). Музика народжує величний, урочистий образ Богородиці, що вражає вмінням автора показати різні грані одного цілого. «Salve regina» носить у собі максимально загострені почуття, завдяки чому свідомість вибудовує ланцюгові образи, смисл яких схований у їх асоціативних взаємозв'язках. Музиці кантати притаманне мистецтво натяків, півтонів, світлотіней. В. Птушкін тонко відчув калейдоскоп асоціацій, протягуючи невидимі зв'язки між минулим та сучасним. У цій кантаті композитор виявив себе як прекрасний мелодист, всі теми кантати вирізняються особливою чуттєвістю та емоційністю. Верхівкою мелодичного обдарування композитора можна вважати V частину кантати «Et Jesum, benedictum».

Останній хоровий твір В. Птушкіна виявився досить несподіваним для багатьох слухачів та музикознавців. «Український реквієм пам'яті жертв ХХ

століття» (2001 р.) для читця, солістів, мішаного хору, дитячого хору та камерного оркестру на вірші І. Сапеляка – перший зразок цього складного і масштабного жанру в Україні, справжня велика подія в житті українців. Цей твір теж мав попередню редакцію для дитячого хору, але вона так і не отримала виконавського втілення. Сповнений символіки, підтекстів та метафор гостросучасний твір І. Сапеляка гармонічно поєднався з музичною мовою композитора. Поет та композитор тонко відчували дух часу, створили унікальний твір, сповнений жалоби, каяття, молитви та звернення до Бога.

У музиці композитора органічно поєдналися українські національні традиції з найскладнішими засобами сучасної композиторської техніки та унікальними авторськими знахідками. Музика В. Птушкіна не просто відтворила загальний традиційно-філософський зміст літературного тексту, а й поглибила та підсилила його образно-емоційне сприйняття.

Особливу роль відіграє майстерно побудована драматургія реквієму. Кожна його частина загострює, підсилює драматизм попередньої – від драматичних образів смутку та трагедії йде поступовий перехід у сферу покаяння: «Помилуй м'я, Діво. Сохрани м'я, Боже». На початку та в кінці твору лунають дзвони, які відтворюють, з одного боку, плач по загиблих жертвах, а з другого – віру, прагнення людини до високих божественних ідеалів.

Наступні роки автор працював в інших жанрах творчості, залишаючи для себе тільки роботу з дітьми у музичній школі та співпрацю з хорами ДМШ Харкова.

Таким чином, твори В. Птушкіна для дитячого хору уявляють собою автономну сферу багатогранної творчості композитора. Композитор протягом творчого шляху поступово опановує та переосмислює різноманітні музичні стилі, розширюючи коло виразних засобів, літературні першоджерела, а також музичні образи та жанри, чуйно реагуючи на запити сучасності. Створюючи нові редакції

своїх хорових опусів та по-новому осмислюючи ключові теми своєї творчості В. Птушкін розширює обрії своїх художніх пошуків.

Список використаних джерел

1. Белокур С. Музика для дітей у творчості В. М. Птушкіна та О. Б. Гнатовської. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: Збірка статей. Х., 2006. Вип. 17. С. 36-48.
2. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
3. Криченко А. Актуалізація ренесанського образу світу у хоровій кантаті «Весняні пасторалі» В.М.Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 44 / ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2015. С.208-217.
4. Іванова Ю. Хорова творчість В.Птушкіна. Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання.зб.наук.праць. *Проблеми сучасного мистецтва і культури* К; Науковий світ, 2002. С. 25-33

Анастасія Застава

«РЕКВІЄМ» Б. ВІВАНКОСА

В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ ДУХОВНОЇ ТА СВІТСЬКОЇ ТРАДИЦІЙ

Постать Берната Віванкоса (нар. 1973 р.) – сучасного іспанського композитора та диригента – є маловідомою серед слухацьких кіл України. Його внесок в музичну спадщину світу складає велика палітра творів різного масштабу, жанру та тематики – від невеликих п’єс для інструментів соло до симфоній («*Simfonia de joventut*»), від різдвяних пісень для дитячого хору, обробок народних пісень до меси та реквієму. Індивідуальний стиль Б. Віванкоса позначений враженнями, отриманими ним під час навчання та подальшої роботи з хором хлопчиків в одній з найдавніших музичних шкіл Європи «Есколанія де Монсеррат» при однойменному монастирі. Проте ключовий вплив на формування стилю митця здійснила музика норвезького композитора Л. Торенсона, яка дала напрям музичній орієнтації Б. Віванкоса. На даний момент стиль *ambient* складає основу творчої діяльності композитора, а джерелом натхнення слугує споглядання природи та молитва.

Значній кількості творів Б. Віванкоса притаманна риса, що є однією з ключових характеристик індивідуального стилю композитора, а саме – синтез

духовної та світської традицій. До духовного компоненту ми відносимо звернення до канонічних духовних жанрів, молитовну семантику творів, а також втілення традицій хорового співу школи «Есколанія де Монсеррат». До наступного компоненту – використання світських жанрів та відображення теми природи.

Синтез світського та духовного простежується на декількох рівнях. Найочевиднішим рівнем є проникнення до певного жанру семантичного змісту протилежної сфери. Втілення синтезу здійснюється наступними методами. В межах обраного жанру можуть відбуватися зміни структури чи традиційного виконавського складу, використовуються нехарактерні інтонаційно-стилістичні прийоми. У вокально-хорових творах додатково зміні підлягає текстова основа.

Яскравим прикладом синтезу релігійної та світської традицій в творчості Б.Віванкоса є «Реквієм», який був написаний у 2015 році для мішаного хору (мінімум 24 голоси), оповідача, п'яти віолончелей, акордеону та ударних. Структура твору складається з 8 частин, поділених на три великих драматургічних розділи. «Реквієм – це гімн роздумам про життя та смерть. Його структура не є традиційною і не відповідає текстам католицької літургійної традиції. Концепція нова, оригінальна, без прив'язки до будь-якого раніше встановленого канону» [3]. Твір складається з наступних розділів:

- Інтродукція (вступ, текст «Requiem»);
- 1 розділ «Життя», який складається з трьох частин - «Доброта», «Любов», «Молитва»;
- 2 розділ «Смерть»;
- 3 розділ «Надія», що включає три частини - «Довіра», «Світло» та «Рай».

Нарративна основа «Реквієму» є дуже різномірною. Вона містить уривки з канонічних текстів католицької літургійної традиції та духовної літератури, вірші поетів, висловлювання чи думки релігій, культур і особистостей. Кожна частина

перемежається висловленням оповідача. Тексти викладені трьома мовами – латиною, французькою та італійською.

Інтонаційна база твору також побудована поєднанням різних семантичних знаків. В «Реквіємі» зіставляються мотиви старовинних гімнів Діві Марії XIV ст. з «Червоної книги монастиря Монсеррат» зі спектральними техніками музичного письма XX-XXI ст. Головний мотив твору, згідно зі словами композитора, «базується на трьох безперервних низхідних тонах. Зазвичай тема Воскресіння виражається навпаки, висхідним рухом, але я обрав саме низхідний – він символізує, що Бог приходить забрати нас, а не ми самі піднімаємося на небо» [4]. Відомий каталонський гамбист та спеціаліст старовинної музики Жорді Саваль називає стиль Реквієму «Новим Ренесансом в музиці» [3].

Отже, Бернат Віванкос – сучасний митець, композиторське мислення якого ґрунтується на взаємодії жанрів християнської культури та хорового письма Новітнього часу. Дослідження творчості композитора є апіорі актуальним для музичної науки, оскільки творчий доробок митця складає сучасний пласт світового хорового виконавства.

Список використаних джерел

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 4-18.
2. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 18 с.
3. Персональний сайт Б. Віванкоса. URL: <https://bernativancos.com/> (дата звернення: 10.10.2022 р.)
4. Escolania de Montserrat. URL: <http://www.escolania.cat/> (дата звернення: 6.10.2022 р.)

Анастасія Малишко

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ НЕНСІ ТЕЛЬФЕР: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Хорові твори Ненсі Тельфер вирізняються жанровим різноманіттям і особливими стильовими рисами. У творчому доробку композиторки є твори різноманітних жанрів. Наведемо найвідоміші хори Н. Тельфер : «The Blue Eye of

God» для жіночого або дитячого триголосного хору (SSA), а cappella (1987); «Butterfly» для жіночого або дитячого триголосного хору (SSA), а cappella; «Magnificat» для триголосного жіночого або дитячого хору (SSA), а cappella; «Missa Brevis» для триголосного жіночого або дитячого хору (SSA), а cappella, (1985); «Requiem Aeternam» для жіночого чотириголосного хору (SSAA), фортепіано та перкусії, , (1987); «De Profundis» для восьмиголосного мішаного хору (SSAATTBB) а cappella, (2001); «Missa Brevis» для мішаного хору (SATB), а cappella (1993).

Розглянемо кілька творів Н. Тельфер, у виконанні різних хорових колективів, для характеристики індивідуального стилю композиторки та розуміння виконавських особливостей у її творах.

Хоровий твір «Bay Dooka» виконує португальський дитячий хор.

«Bay Dooka» – з англійської прямо перекладається як «залив Дука», проте це можливо перекласти «Стрибок з бухти» (мова телугу).

Телугу, - дравідійська мова, поширена на півдні півострова Індостан, офіційна мова індійських штатів Андхра-Прадешу і Телангани. Також мовою розмовляють у сусідніх штатах Індії, Шрі-Ланці, країнах Африки, Близького Сходу і Океанії.

Композиторка відтворює ігрове дійство, своєрідний музичний театр. Хор поділений на 2 частини, як два «табори» (форма канону).

За допомогою стрибків, плескання в долоні, плескання по колінах, гупання ногами, підняття рук вибудовується внутрішньо-дольова пульсація. Через чітку ритмічну організацію можна сказати, що твір може мати сакральний підтекст, інтонації, нагадують замовляння. Використовується ударний інструмент (або конги, або інший різновид барабану).

В основі твору закладено елементи театралізації: мовленнєві інтонації, вигуки, звукозображальні ефекти (шикання, звуки, нагадують «завивання», замовляння).

Твір має гнучке фразування, є і динамічний розвиток, і статичне, навіть монотонне «бурмотіння». Дикційні складності даного твору полягають у незручних поєднаннях слів, голосних та приголосних у тексті. Але завдяки переважно підкресленому штриху (*non legato*) співакам легше промовляти текст зрозуміло та чітко.

Темп твору рухливий, через це елементи сценічної дії становлять ритмічну та просторову складність для хористів. Підкреслена перша доля кожного такту ударом барабану створює ефект баттуту – це допомагає організувати виконання хору без диригента на сцені.

Тембри співаків не повинні мати єдине формування звуку, саме цим Н. Тельфер підкреслює речитативність побутової мови. Проте інтонування закріпленої мелодики обов'язкова складова творчого задуму композиторки.

На мою думку, у цьому творі Н. Тельфер показує неоромантичний підхід до форми і тембру. Композиторка творчо застосовує композиційні прийоми, колористичні засоби, що є також характерним для імпресіонізму та неофольклорним витокам.

Твір «**We'll Sail Away**» написаний для жіночого хору з супроводом фортепіано⁶.

Назва твору перекладається з англійської – «Ми відпливемо». Музика та слова написані Н. Тельфер до Міжнародного молодіжного хорового фестивалю у 2011 році в Сінгапурі.

Твір зображує подорож, мандрівку на уявному човні, залишаючи турботи про світ у дивовижних водах, хвилях, небі, зірках та вітрах. Характер – радісний, життєствердний.

Композиторка використовує звукозображальні ефекти – вітер, шум моря, щоб слухач поринув у атмосферу твору і відчув усі переживання «мандрівника».

⁶ Ми аналізуємо перекладення для мішаного хору.

Форма твору 3 частинна. 1 та 3 розділи – світлі мажорні, середній – мінорний, контрастує ніби тінь від сонця.

Н. Тельфер рельєфно вибудувала вокальні лінії у зручній теситурі для хорових партій.

Стиль даного твору близький до неоромантизму (музичні засоби) та неокласицизму (за формою твору).

Звернемось до виконавських особливостей. Хор «We'll Sail Away» потребує кантиленного звуковедення. Штрих *legato*, що передбачає використання ланцюжкового дихання. Гнучке хвилеподібне фразування, контрастні динамічні відтінки крайніх та середньої частин.

Дикційні складності даного твору полягають у точному трактуванні авторської прози, артикуляція голосового апарату активна, але без форсування. Завдяки правильному близькому формуванню голосних, виконавців не уде перекривати супровід фортепіано.

Темп твору, що підпорядкований літературній основі, рухливий. Піднесений характер додає рішучості руху голосів.

Тембральний ансамбль є однією з головних складових звучності. Співакам потрібно співати у єдиній манері звукоутворення для досягнення монолітності звучання, особливо в гомофонно-гармонічній фактурі.

Отже, можемо зробити висновок, що Н. Тельфер майстерно використовує елементи хорової звучності.

У «Requiem aeternam» Н. Тельфер пропагує ідеї мистецької течії мінімалізм. Духовний або сакральний мінімалізм, англійською «*holy minimalism*», використовується для узагальнення музичних творів композиторів ХХ століття в західній класичній музиці. Головними особливостями композицій є мінімалістична естетика та чітке релігійне або містичне наповнення. Звукозображальність є однією з важливих складових сучасної канадської музики, відображення природи та самотньої сили канадського регіону.

Характерними рисами «Requiem aeternam» Н. Тельфер є: 1) Репетитивна техніка, використання ритмо-інтонаційних патернів; 2) Акцент на донесенні вербального тексту; 3) Часті кварто-квінтові відхилення, модально-гармонічні поспівки. При роботі над цим твором необхідно враховувати вищезазначені риси.

Зазначимо основні моменти хорових творів Н. Тельфер, які є важливими для диригентів щодо інтерпретації її музики. На відміну від класичної та романтичної музики з чіткістю форми, фактури та темпів – основного чинника у виконанні – у хорових творах композиторки неможливо оперувати поняттям чіткості. Її творчість надає чималий простір для роздумів та ставить більш складні завдання диригента хору. Нюанси у Тельфер різноманітні та мінливі, як і темпові зміни. Це спричиняє необхідність зовсім іншого звукоутворення у хорі, що є окремою темою для роздумів. В області хорового колориту композиторка зробила найбільший переворот. Новаторське використання тембрів хору та їх співвідношень ставить перед диригентами багато проблем. Перед диригентом стоять проблеми ритмічної організації хорової музики Н. Тельфер. Розглянемо завдання диригента у хорових творах Н. Тельфер. Перше та головне з них — співвідношення музики та слова. Нове і складне у її творах – переважна роль тексту. Композиторка відсуває у хоровій партії власне музичний елемент на другий план і зводить вокальну інтонацію до речитативно-декламаційної. Виходячи з вищесказаного, проблемою для диригента хору є вибудовування балансу пластів хорової партитури. Диригенту хору необхідно точно слідувати динамічним вказівкам композитора. Різноманітна палітра динамічних віддінків від *pp* до *ff* вимагає від артистів хору особливого звуковедіння, використання усіх видів атаки звуку (м'якої, придихальної, іноді твердої). Найважливішою проблемою для диригента є темпорит хорової партитури, тобто співвідношення форми і темпу. Тільки від диригента залежить, чи буде побудова драматургії твору затягнутою або метушливою, або органічною та виправданою.

Список використаних джерел

1. Nancy Telfer. The Canadian Encyclopedia : веб-сайт. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/nancy-telfer-emc> (дата звернення: 11.04.2022).
2. Bay Dooka – Nancy Telfer(1950). Виконавець : Coral Curumim. Диригент : Джойс Міріам Тодескіні (Joyce Miriam Todeschini). *You Tube* : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OM0xBH2ZWUU> (дата звернення: 01.05.2021).
3. We'll Sail Away by Nancy Telfer. Виконавець : Vox Choirs Toronto. Диригент : Тахіріх Веждані (Tahirih Vejdani). *You Tube* : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qvn0P4M15b0&feature=youtu.be> (дата звернення: 01.05.2021).

Софія Мигаль

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ П'ЯНЧАКА ЯК ФЕНОМЕН «НОВОЇ ПРОСТОТИ»

Постать Пьотра Янчака – всесвітньо-визнаного композитора, керівника трьох хорових колективів – лауреатів чисельних конкурсів та фестивалів, викладача, піаніста є надзвичайно вагомою для музичного життя Польщі.

Пьотр Янчак (1972, Накло-над-Нотецем) – польський композитор, диригент, піаніст. Любов до хорового мистецтва була закладена ще в дитинстві митця, коли він вступив до музичної школи ім.Ф.Шопена в Пілі, після закінчення якої мав змогу займатися в класі хорового диригування та музичної освіти професора Януша Станецького у Музичній академії імені Ф. Нововейського у Бидгощі. Прагнення до професійного вдосконалення призвело до навчання і закінчення відділення акомпанементу на інструментальному факультеті та аспірантури хормейстерського навчання в Центрі анімації у Варшаві. Під час навчання в академії, спостерігаючи за працею Я. Станецького з камерним хором, П. Янчак остаточно визначився із творчими пріоритетами. У 2009 році він здобув ступінь доктора музичного мистецтва за спеціальністю диригування. 2016 року отримав ступінь доктора габілітат (вищого наукового ступеня у Польщі, який відповідає українському науковому ступеню доктора наук). На сьогодні митець викладає на кафедрі джазового диригування та музичної освіти Академії музики імені Ф. Нововейського в Бидгощі.

Зацікавленість композитора хоровою творчістю зумовлена низкою факторів. Перший пов'язаний з дитинством митця, другий – з камерним хором під орудою Я. Станецького, третій – з керівництвом численними хоровими колективами. П. Янчак є засновником і диригентом чоловічого хору, камерного хорового колективу «Canto» та міжшкільного хору «Canto», які діють при культурному центрі у Вижиську. Колективи здобули понад 60 нагород на міжнародних змаганнях та ведуть широкий спектр мистецької діяльності. Композитор також багато років працював у якості диригента хору ім. Яна Падеревського в Шамоціні, а з 2014 року співпрацює ще і з Камерним хоровим колективом «Con passione» у м.Висока.

Процес формування творчих поглядів П. Янчака розпочався у 90-ті роки ХХ століття, а їх кристалізація, відшліфовування продовжується і донині. У стильових засадах композитора превалює феномен «нової простоти», визначений у монографії О. Овсяннікової-Трель. Дослідницею окреслено комплекс понять, який пов'язаний зі стильовими ознаками течії «нової простоти»: «неоромантизм», «сакральний мінімалізм», «нова щирість». Ідея «нової простоти» полягає у певній творчій свободі композитора, яка не обмежується технічно-композиційними нормами серіальності і «відкрита до внутрішніх імпульсів та потреби у виявленні» [2, 127].

Музика сьогодення, на думку композитора Ю.Луцюка, дійшла до апогею в пошуку засобів музичної виразності й тому на противагу цій тенденції варто звернутися до простоти, яка, на його думку, криється у григоріанських хоралах. «Краса, доброта і правда – ось цінності які репрезентуються в сучасній хоровій музиці» [3, 47]. Саме такий напрям обрав своїм творчим кредо визначний маестро П. Янчак. Доробок композитора представлено творами *a cappella*, обробками та аранжуваннями народних та сучасних пісень, «Фільмовою» месою. П. Янчак підкреслює, що «найбільшою нагородою для мене, як композитора, є те, що хори хочуть співати мої твори» [4].

Творчі здобутки митця знаходяться в руслі тенденцій, що характерні для сучасного польського мистецтва. Важливо зазначити, що творчість композитора представлена лише хоровою та вокально-симфонічною музикою (месою), що вказує на бажання відтворити у хоровому звучанні власне бачення Світу та чудове розуміння виконавських можливостей хорового колективу. Саме духовна музика латиною є домінантою його творчих пошуків («*Kyrie*», «*Miserere*», «*De profundis*», «*Sanctus*»). У втіленні сакральних текстів композитор майстерно застосовує засоби, що простежуються на рівні багатьох духовних композицій: повільна динаміка у початкових частинах або розділах, почергове нашарування голосів з утворенням клястеру, переважання тричастинності у побудовах, трепетне ставлення до тексту та застосування повторів ключових слів молитви. Спираючись на традиції всехристиянської єдності, закладені К.Пендерецьким та Р.Твардовським, митець створює тріаду хорів на православні сакральні тексти: «Херувимська» (для чоловічого хору), «Слава Отцю і Сину/Достойно є» та «Херувимська» (для мішаного складу хорового колективу). В композиціях митець майстерно поєднує церковні молитви та своє художнє бачення щодо їх втілення у хоровому звучанні.

У своїх творчих пошуках П.Янчак звертається й до фольклорних витоків, адже піднесення «народного до світового» хвилювало польських композиторів ще з часів К.Шимановського, Х.Гурецького та В.Кіляра. Світський блок творчості представлений у доробку композитора 4 хорами, які досить різноманітні і за тематикою, і за засобами музичної виразності. Поруч із маршовістю та святковістю чоловічого хору «*Vivat musica*» знаходиться містичний, схвильований жіночий хор «*O Fortuna*». Цікавим рішенням є застосування фермат у кожному такті першого та заключного розділу у мініатюрі «*O Fortuna*» та використання аркових побудов, що сприяють ще більшому об'єднанню твору.

Підсумовуючи, звернемо увагу на невловимі ладові переходи, нашарування, синтез розлогої мелодії зі сталими ритмоформулами, які пронизують всі композиції маестро та становлять яскраву особливість його музичного почерку.

Список використаних джерел

1. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика Нового часу у вимірах «нової сакральності» // «Мистецтвознавчі записки» : зб.статей / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип.28. С.99-110
2. Овсяннікова-Трель О. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: Монографія Одес. нац. муз. акад. імені А.В.Нежданової / – Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448с.
3. Соколовська К. Польская современная хоровая музыка: от вдохновения к интерпретации С.45-54
4. Dr. hab. Piotr Jańczak URL: <http://www.amuz.bydgoszcz.pl/wykladowcy/ad-dr-piotr-janczak/> (дата звернення 09.10.2022)
5. Piotr Jańczak – dyrygent i kompozytor URL: <https://www.csw2020.com.pl/biogram/opracowanie-biogramu-piotra-janczaka/> (дата звернення 09.10.22)
6. Polska agencja muzyczna URL: <https://polskaagencjamuzyczna.pl> (дата звернення 18.04.22)
7. Strożewski W. “O możliwości sacrum w sztuce”, in Sacrum i sztuka. Krakow, 1989. pp. 23–38.

СЕКЦІЯ 4

ДИРИГЕНТСЬКА ТА ВОКАЛЬНА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Наталія Гребенюк

ЗВ'ЯЗОК ТЕХНІКИ ТА ВИКОНАВСТВА У СПІВАКА НА ТЛІ РОЗВИТКУ СПІВОЧИХ НАВИЧОК

Вокальна педагогіка покликана виховувати співака відповідно до запитів існуючої виконавської практики. На відміну від педагогів інших виконавських спеціальностей, педагог-вокаліст не має справи з готовим музичним інструментом. Він одночасно формує сам «інструмент» і вчить «грати» на ньому. Він повинен навчити співака розбиратися в собі, в своєму «інструменті»

Наука про голосоутворення йде поки за живою практикою виконавства і вокальної педагогіки. Та й чи можливо навчати мови мистецтва за допомогою суто наукової термінології? Адже мистецтво (і спів у тому числі) звернено насамперед в емоції людини і саме собою є вираженням емоцій; мова мистецтва – мова образна, асоціативна. Тому управляти співочим процесом можна за допомогою емоцій. Більшість вокальних педагогів були в минулому співаками і в своїй роботі вони спиралися на свій сценічний досвід, художній смак, існуючі виконавські традиції, багату фантазію і домагаються за допомогою образних рекомендацій хороших результатів.

Як же «налаштовується» співочий «інструмент»? Найважливішим компонентом такої «настройки» є вироблення певних внутрішніх відчуттів у процесі вокалізації. Виховання у співака стабільних внутрішніх відчуттів є виховання професіоналізму, стабільного управління процесом фонації, тобто того, що в співочому побуті називається вокальною технікою.

В управлінні голосом беруть участь багато органів чуття. Одні з цих органів чуття звернені в навколишній простір /наприклад, слух/, інші дають

інформацію про всі зміни всередині організму в процесі співів / віброчувтливість і м'язове почуття/. Вони повідомляють у центральну нервову систему про те, як протікає співочий процес, є регуляторами цього процесу за принципом так званого зворотного зв'язку.

Принцип «зворотного зв'язку» є універсальним способом регулювання в фізіології і техніці, він заснований на оцінці результатів здійснюваних дій.

Усі професійні співаки вказують на дуже точну локалізацію внутрішніх відчуттів, супутніх високоякісному звучанню.

Як показали численні фізіологічні дослідження, рецептори вібраційного почуття, що сприймають ці коливання, які поглинаються тканинами організму, є в шкірі, в товщі м'язів, в сухожиллях в хрящах, в усіх внутрішніх органах. Велике скупчення віброрецепторів виявлено в слизовій оболонці ротової і носової порожнин, а також у стінках підзв'язочного простору і м'якого піднебіння. У товщі самих голосових зв'язок виявлено мало вібраційних рецепторів. Ці дані добре пояснюють відоме в практиці професійних співаків «невідчуття» зв'язок під час співу, хоча останні відчувають сильні вібраційні роздратування. Ми часто чуємо від багатьох педагогів вимогу співати так, наче «повз» зв'язки, не відчуваючи їх. Знаходячись під вібрацією, рецептори посилають у центральну нервову систему по нервах сигнали, що викликає у співака відчуття вібрації. Мозок аналізує ці відчуття і управляє процесом фонації.

У співі віброчувтливість грає набагато більшу роль, ніж в мові, що пояснюється набагато більшою потужністю співочого голосу в порівнянні з мовним і, отже, більш сильним впливом звукових хвиль на весь організм співаючої людини. Якщо слух оцінює віддачу голосу в навколишній простір, то вібраційна чутливість допомагає слуху, даючи інформацію про те, як вібрують стінки глотки, а також допомагає контролювати м'язові зусилля, необхідні для звукоутворення.

Розглянемо найбільш важливі області внутрішньої чутливості під час співу. Це ділянки переднього / твердого / піднебіння, заднього / м'якого / піднебіння, задньоглоточна ділянка, ділянка так званої маски – кістяка обличчя, ділянка гортані, трахея, грудна клітка, черевний прес. Найбільш важливими групами чутливих ділянок є:

1. віброчутливість в ділянці піднебіння, яка змішується з відчуттями в ділянці «маски», тобто носолицьової ділянки. Тут співаки мають чітко визначені відчуття, часто образно звані «місцем звучання» або «напрямком звучання»;

2. рухово-м'язові відчуття в ділянці преса, які пов'язують з почуттям «опори дихання». З останнім пов'язані також відчуття міжреберних і спинних м'язів;

3. чутливість в ділянці трахеї – вібраційна і барочутливість. Співаки прекрасно слухають вібрації в ділянці трахеї. Крім того, велику роль при співі грає оцінка ступеня підзв'язочного тиску в легенях і трахеї / барочутливість / – зворотний зв'язок, що регулює дихання

Ці відчуття доповнюються слуховим аналізатором, який робить аналіз тембрального складу звуку. Ступінь відчуття «горизонтальності» корелює зі ступенем «прикриття» звуку.

Цінність вібраційного контролю для співака визначається ще й тим, що вібровідчуття не схильні до змін при зміні акустичних умов. Значення цього явища важко переоцінити, оскільки співакам доводиться співати в найрізноманітніших приміщеннях з різною акустиккою. Якщо віброчутливість повідомляє про результат співочого процесу зсередини організму, то слух – з зовнішнього простору. Слух є найважливішим контролером звукоутворення. Слухові враження про віддавання голосу в простір грають велику роль для співака.

Наявність ось такого складного, різноманітного регулювання фонації за допомогою багатьох механізмів дуже важлива і її важко переоцінити. Якщо

послаблюється будь-який із цих механізмів, наприклад, слух, то функції порушеного зворотного зв'язку можуть взяти на себе, при відповідному тренуванні, інші механізми регулювання фонації.

Таким чином, гарний співак відрізняється розвиненим комплексом зворотних зв'язків: слухом, вібраційним почуттям, м'язовим тощо. Звукоутворення у такого співака в набагато меншому ступені залежить тільки від слухових відчуттів у приміщеннях, де він співає. Закріплений багаторічними тренуваннями комплекс правильних відчуттів допомагає співакові стабільно співати в різних умовах. Система добре розвинених зворотних зв'язків, що регулюють голосоутворення, суб'єктивно відчувається співаком як складне музичне почуття, засноване на взаємодії слуху, м'язової, вібраційної і барочуттєвості, зорових та інших відчуттів. Цей комплекс почуттів в побуті називається вокальним слухом і виробляється роками наполегливих тренувань.

Список використаних джерел

1. Виховання духовності особистості : навч.-метод. посіб. / М. Й. Боришевський та ін. / за ред. М. Й. Боришевського; НАПН України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка. Кіровоград : Імекс ЛТД, 2013. 104 с.
2. Голос людини та вокальна робота з ним: Монографія/Г.Є.Стасько, О.Д.Шуляр та ін.-Івано-Франківськ: Видавн.ПНУ, 2010. 336 с.
3. Мадішева Т.П. Співак і мова /культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: уч.посіб.-Харків:ШТРИХ, 2002. 160 с.

Вікторія Михайлець

РОЛЬ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ

Відомо, що набуття вокально-технічних навичок – це психофізіологічний процес, який підпорядковується усім законам нашої вищої нервової системи. В вокально-виховній роботі ми оперуємо поняттями пізнавальної, емоційної та вольової сфер особистості.

У XVIII столітті англійським лікарем Д. Гартлі та англійським психологом В. Карпентером було досліджене явище взаємодії рухового та зорового центрів

головного мозку. Воно набуло визначення «ефект Карпентера» або ідеомоторний акт.

Ідеомоторний акт – це перехід уявлення про скорочення м'язів в реальне виконання цього руху (інакше кажучи, поява нервових імпульсів, що забезпечують рух, як тільки виникає уявлення про нього). Від др.-грец. *ιδέα* - ідея, образ, а також лат. *motor* - що приводить у рух і *actus* - рух, дія. До ХХ століття вважалось, що ідеомоторні акти є мимовільними, несвідомими і, як правило, мають слабо виражені просторові характеристики. Подальші дослідження показали, що м'язові рухи, що супроводжують процес уявлення, не завжди можна віднести до класу мимовільних і що м'язові скорочення, які викликають дані рухи, можуть бути усвідомленими [2; 4]. Ідеомоторний акт керується завдяки сигналам зворотного зв'язку, що надходять від органів рухів. Чутливість до непомітних для зовнішнього спостереження мікрорухів м'язів при ідеомоторному акті дозволяє вгадувати задумане іншою людиною завдяки її мимовільним рухам, що вона робить.

Візуалізація (в психології) визначається як процес переводу уявних та словесних уявлень в візуальні образи. Це усвідомлене та активне уявлення ситуацій, спогадів, задумів і занурення в них задля зміни фізичного стану, підвищення захисних сил організму тощо. Процесом візуалізації можна управляти [5]. Сьогодні візуалізація використовується у багатьох сферах людської діяльності.

В популярній психології візуалізація часто використовується як уявне уявлення про майбутню успішну діяльність, як допомога, тренування у досягненні мети; візуалізувати бажаний результат пропонується з максимальною достовірністю, енергією, вірою, оптимізмом, ігноруючи сумніви та програючи образи багато разів.

В житті є безліч прикладів методів візуалізації, зокрема в освітніх процесах різних напрямків. Концепція візуалізації досить проста. На ґрунті усвідомлених

відчуттів, які запам'ятовуються в певних асоціаціях, ми використовуємо силу своєї уяви, щоб створювати бачення того, що необхідно досягти. Проте, візуалізація завжди йде пліч-о-пліч з постійною фізичною працею. Вона, скоріше, є доповненням, а не самим інструментом.

Справжня цінність візуалізації виходить за межі простого підвищення рівня мотивації та натхнення. Вона може використовуватися різними способами для покращення багатьох областей нашого життя. Наприклад, досягнення цілей, покращення концентрації, здатності до навчання, підвищення самооцінки, ліквідування шкідливих звичок та упереджень, що обмежують; для опанування нових навичок та змінення звичних шаблонів мислення.

Дослідження показали, що в емоційно-образній вокальній термінології дуже багато порад, пов'язаних з уявленнями, що вважаються доцільним та ефективним психологічним засобом впливу на роботу голосового апарату та оволодіння вокальною технікою. Правомочність образної вокальної термінології обґрунтована як чисельними дослідниками так і власним педагогічним досвідом.

При знайомстві з новим учнем необхідно ознайомитися не тільки з індивідуально-технічними особливостями його звукоутворення, а й дізнатися про суб'єктивне уявлення учня щодо його власного голосу. І тільки після цього вдосконалювати його вокальну техніку, не руйнуючи її психофізіологічних основ, що склалися. До індивідуальних психологічних властивостей слід додати переважання того чи іншого способу мислення, а саме – образне, метафоричне чи логічне, раціональне. Це необхідно для вибору відповідних педагогічних засобів (образно-метафоричних зокрема) подальшого вдосконалення та формування в учня психологічної установки або суб'єктивного образу раціональної техніки співу.

Особливості візуалізації у вокальній педагогіці полягають у тому, що відчуття, на які орієнтуються учень та педагог не стабільні та статичні, вони змінюються залежно від деяких факторів, а саме: емоційно-психологічного стану,

уваги учня в поточному моменті. Слід враховувати, що увага змінюється з періодичністю процесів гальмування вищої нервової системи (15-20 хв) [1]. Постійне обговорення поточних відчуттів при вокалізації дозволяє учневі свідомо аналізувати причино-наслідкові зв'язки у процесі створення вокально-технічних навичок, створювати власні алгоритми роботи з голосом.

Опанування вокальною технікою починається з голови! Візуалізація дозволяє підключити уяву до фізичного (м'язового) руху голосового апарату для більш точного, продуманого відпрацювання тієї чи іншої навички.

За допомогою візуалізації можлива корекція внутрішнього настрою. На кожному етапі формування та розвитку вокальної техніки існують невпевненості щодо діапазону, теситури, певних технічних прийомів. Візуалізація в даному випадку допоможе зняти м'язові (а згодом - і психологічні) затиснення, і також відпрацювати рухівні процеси до дрібних деталей. І коли настане час відтворення цього процесу в реальності, в учня буде набагато більше впевненості та спокою.

Візуалізація в вокальному процесі безпечна для роботи голосового апарату. Це лише образ дії, і ми можемо працювати з ним стільки, скільки потрібно, вибираючи найзручніший для себе спосіб опрацювання. Повторити декілька разів? Будь ласка. Уповільнити рух? Скільки завгодно. Продумати, як можна зробити все по-іншому? Уява та візуалізація до наших послуг.

Потрібно наголосити на іншій стороні цього процесу. Емоційно-образні уявлення, що направлені на активізацію резонаторних процесів є корисними, в той же час як уявлення про те, що «звук знаходиться в гортані, на голосових зв'язках», відноситься до небажаних образів, оскільки провокують затиснення в цих органах та спів «на горлі».

Отже, візуалізація, що ґрунтується на ідеомоторному акті є корисним та результативним методом у вокальній педагогіці. Щоб ідеомоторне тренування працювало і було продуктивним, необхідні систематизація та наполегливість дій.

Крім того, ідеомоторне тренування повинне підкріплюватися і йти паралельно з реальними, фізичними вокальними вправами.

Список використаних джерел

1. Крушельницька Я.В. Фізіологія і психологія праці: Підручник. К.: КНЕУ, 2003. 367 с.
2. Максименко С.Д. Загальна психологія: Навчальний посібник. Київ: «Центр навчальної літератури», 2004. 222 с.
3. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. МГК им. П.И. Чайковского, ИП РАН, Центр «Искусство и наука». М., 2008. 592 с.
4. Рапацевич Е.С. Новейший психолого-педагогический словарь. Минск: Современная школа, 2009 г. 928 с.
5. Википедия URL [https://ru.wikipedia.org/wiki/Визуализация_\(психология\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Визуализация_(психология))

Оксана Васильєва,

Тетяна Королевська,

Євгенія Подкопай

СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Пандемія Covid-19 поставила перед світовим співтовариством нові виклики і завдання. Серед них – організація освітнього процесу у закладах вищої освіти в умовах дистанційного навчання. Особливістю тут є перехрещення двох глобальних тенденцій – розвиток цифрових технологій і зростання ваги дистанційного навчання, як одного зі шляхів розвитку і виживання освіти. Найбільш вразливими в даній ситуації опинилися викладачі і студенти творчих спеціальностей. Саме тому останнім часом музично-педагогічна спільнота знаходиться у процесі пошуку та опануванні ефективних форм і методів дистанційної освіти, яка б могла наблизити дистанційне навчання до усталених форм музичної педагогічної практики.

Узагальнення матеріалів наукових публікацій з означеної теми дозволяє виділити основні напрями дослідження проблеми, а саме: створення дистанційних курсів з музичних дисциплін (О. Афонічна, О. Васильєва, Л. Гаврилова), проведення музичних занять індивідуального циклу в онлайн

формі (Т. Дорож, В. Лебедева, В. Фомін, В.Кузьмічова), робота концертмейстера в класі сольного співу (А. Лапіна, Н. Морозова, Л. Понаморьова), професійна діяльність концертмейстера в класі хорового диригування (Ж. Колоскова, І. Разон, С.Казачков, Н.Комаренко), особливості роботи концертмейстера в дистанційному форматі (О. Лузан, В. Самолюк) [4]. Однак специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання у класі хорового диригування не знайшла достатнього висвітлення.

Професійна діяльність концертмейстера в класі хорового диригування є складною та багатоплановою. Узагальнення останніх наукових публікацій з обраної теми дозволяє виявити наступні форми: робота в класі з викладачем та студентом; індивідуальна робота зі студентом окремо; робота з викладачем (підбір репертуару та визначення інтерпретації твору); самостійна індивідуальна робота концертмейстера з нотним матеріалом[3].

Кожна форма роботи має свою специфіку та потребує від концертмейстера високого рівня професійної підготовки, а саме: достатнього технічного рівня піаніста – виконавця; вміння грати з аркуша; наявності досвіду роботи з хоровим колективом; знань та навичок з аранжування та транспорту музичних творів; розуміння диригентських жестів й знання основ диригентської техніки. Умови дистанційного навчання додають певну специфіку в роботі концертмейстера і передбачають опанування ними нових умінь і навичок проведення занять зі студентами.

Концертмейстери кафедри музичного мистецтва ХНПУ імені Г.С. Сковороди за останні три роки накопичили достатній досвід роботи в умовах онлайн навчання. Він містить синхронний та асинхронний режими роботи, створення комплексів вправ та ілюстративних матеріалів для розучування хорових творів, запис фонограм хорових творів, написання міді-партитур.

Освітній процес в ХНПУ імені Г.С. Сковороди передбачає використання синхронного та асинхронного режимів навчання. Він забезпечується

застосуванням дистанційної платформи MOODLE, яка, насамперед, дає змогу здійснювати асинхронний режим навчання. Такий режим передбачає відтерміноване виконання завдань студентом у зручний для нього час. Платформа MOODLE надає можливість проектувати, створювати та керувати інформаційно-освітнім середовищем в асинхронному режимі, використовуючи такі інструменти, як: форум, чат, завдання, тест, урок тощо. Концертмейстери в класі хорового диригування – помічники викладача. Вони беруть активну участь у створенні дистанційних курсів, наповнюючи їх зміст навчальними контентом.

Найбільш уживаним ресурсом платформи MOODLE в дистанційному курсі «Хорове диригування» є «завдання», який дозволяє здійснювати зворотній зв'язок між концертмейстером та студентом із затримкою у часі. В обов'язок концертмейстера, як асистента викладача, входить створення таких завдань, як: гра партитури, спів партій.

Так, наприклад, в цьому режимі концертмейстер створює завдання для студента «Гра партитури». У процесі вивчення нотного матеріалу студент робить записи своїх досягнень (гра партитури, спів окремих партій) за певний період у форматі mp3 та прикріплює їх для перевірки в свою секцію. Концертмейстер може писати коментарі до прийнятих завдань і таким чином направляти студента на виправлення помилок та вдосконалення співочих та виконавських навичок при грі партитури. Для вдосконалення виконання хорової партитури студентом прикріплюються необмежена кількість спроб. Це допомагає контролювати студента та підтримувати його на протязі всього процесу навчання.

Оцінювання студента може здійснюватися за допомогою журналу оцінок. За кожну окрему пройдену тему або виконане завдання студент отримує бали, які фіксуються в журналі. Це дозволяє викладачу і концертмейстеру бачити кількісний показник кожного студента і слідкувати за його успішністю в проходженні модулів. Студент теж бачить свої оцінки та може їх змінити шляхом доопрацювання своїх помилок.

Для диригентсько-хорової підготовки здобувачів спеціальності 014 Середня Освіта (Музичне мистецтво) використовуються комплекси ілюстративних матеріалів (фонограми партитур та інструментальних супроводів, відеозаписи прикладів диригування хорових творів, аудіозаписи партій хорових творів). Для роботи в асинхронному режимі з дисципліни «Хорове диригування» концертмейстери створюють *midi*-партитури хорових творів у нотних редакторах «Sibelius», «Finale», «Muscore». Такий вид партитур використовується як тренажер для самостійного опанування студентами хорового твору, а також для створення його віртуальної версії. Він дозволяє в деякій мірі відтворити повноцінне хорове звучання і допомагає у підготовці домашніх завдань. Студент має можливість накладати звучання свого голосу до звучання *midi*-партитури, відключаючи певний голос, і таким чином, тренувати самостійність і впевненість у виконанні хорової партії. Виконання завдань зі співу партій під *midi*-партитуру носить професійно-орієнтований характер і моделює ситуацію на занятті з хорового класу або вокального ансамблю.

Перед концертмейстером, у зв'язку з переходом на дистанційне навчання, постали задачі забезпечення студента якісним музичним аудіо супроводом, який вони могли б використовувати на заняттях з диригування в он-лайн режимі та в самостійній роботі. Для полегшення в оволодінні новим музичним твором процес запису музики можна розбити на декілька етапів. Перший етап - це запис партитури у повільному темпі. Концертмейстер повинен виразно виконати партитуру обравши відповідне туше, штрихи та динаміку. Другий етап - запис кожної окремої партії партитури, що дозволяє студенту вивчити та відпрацювати важкі місця окремо. Третій етап - на гру партитури накладається спів окремих партій, що дозволяє чути кожний окремий голос в гармонійному звучанні. Четвертий етап - запис партитури в потрібному темпі, відповідно до вимог автора.

Синхронний режим передбачає проведення відео-конференцій зі студентами в режимі реального часу. Завдяки таким програмам, як Zoom, Google Meet, Skype надається можливість створювати якісний відео зв'язок. У більшості програмних додатків є можливість здійснювати демонстрацію екрану, що доцільно використовувати для показу схем диригування, нотного тексту, відеоматеріалів.

Основною проблемою в проведенні онлайн занять стає якість інтернет-зв'язку, від якої буде залежати швидкість передачі і відтворення відео або аудіо сигналу [1]. Затримки відеосигналів, які виникають саме при заняттях он-лайн, зазвичай не дають змоги диригувати під акомпанемент концертмейстера у прямому етері. Однак при наявності гарного сигналу, можливе синхронне музикування наживо, особливо у помірних та повільних темпах. Для цього бажано, щоб усі учасники процесу працювали з комп'ютерів і стаціонарного інтернету, а не з мобільних пристроїв. За цієї умови сигнал буде більш стійким, а затримка у звуці мінімальною. Також краще, щоб саме концертмейстер був організатором відеоконференції і був носієм основного сигналу. В такому випадку диригент буде сприймати гру наживо як фонограму. Концертмейстер має чітко дотримуватися темпових позначень, а диригент уважно дослухатися до його гри. Таким чином можна розучувати невеликі за розміром твори, відпрацьовувати їх окремі фрагменти. Викладач разом з концертмейстером може в режимі реального часу показати і пояснити найбільш складні музичні епізоди, а також зробити запис для подальшого аналізу. Така робота буде корисною для студента при формування у нього навички ансамблевого музикування, обумовленої необхідністю дослухатися до партнера. Звичайно, що така форма роботи має обмежений характер і не дає повноцінної можливості для спільної виконавської діяльності. В тім саме під час неї створюється інтерпретація хорового твору, вибудовується його драматургія, необхідна для розкриття

художнього образу, налагоджується комунікація між всіма учасниками виконавського процесу.

Отже, робота концертмейстера в умовах дистанційного навчання дуже важлива і охоплює різні форми: запис фонограм партитур, партій та акомпанементу, створення міді-партитур та комплексу ілюстративних матеріалів для опанування хорових творів. Все це вимагає від концертмейстера не тільки піаністичної майстерності, а і володіння сучасними засобами дистанційного навчання.

Список використаних джерел

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 3 (192). С. 69–72. DOI:[https://doi.org/ 10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72)
2. Васильєва О. Організація викладання хорового диригування з використанням дистанційної платформи MOODLE. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. V всеукр. наук-практ.конф., 28 жовтня 2021 р.)* / під ред. проф. Батовської О.М. та проф. Белік-Золотарьової Н.А. Харків : 2021. С.6-9.
3. Колоскова Ж. Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету *Наукові записки*, серія Педагогічні науки, №138, Кіровоград: 2019. С. 262 – 264.
4. Лузан О., Самолюк В. // Специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання *Імідж сучасного педагога*, №6 (195), 2020. С.92-95. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6\(195\)-92-95](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6(195)-92-95)

Ірина Вербицька

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИХОВАННЯ СПІВАКА-АКТОРА

Серед головних завдань, що стоять перед вокальними кафедрами музичних вузів – підготовка співака-актора до професійної виконавської діяльності у галузі музичного мистецтва. Реалізації цих завдань і служить вивчення таких курсів як «сценічна майстерність (танок, основи сценічного руху, основи сценічної мови, акторська майстерність)», «оперний клас» та «опера студія» в рамках яких повинні бути засвоєні знання та уміння, що дозволяють науково обґрунтовано здійснювати вокально-виконавську діяльність майбутніх фахівців. Тому цьому напряму відводиться ключова роль у формуванні логічного мислення студентів,

умінні оперувати одержаними знаннями при підготовці студентів до майбутньої роботи в сфері виконавської практики.

Саме **виховання** полягає в спробі поєднання існуючої системи наукових знань та формування практичних умінь та навичок з розробленою системою заходів, спрямованих на забезпечення високого професійного виконавського рівня оперного співака. Удосконалення артиста-вокаліста, яке повинно йти за рахунок розвитку музикантського та вокального напрямків, розвитку художнього смаку з метою удосконалення професійного рівня майбутнього оперного фахівця.

Виховання співака-актора є найважливішим етапом у процесі послідовного музикально-сценічного навчання студента-вокаліста. Викладачі кафедри (вокалісти, диригенти, режисери та концертмейстери) ретельно відбирають оперні уривки, враховуючи вокально-сценічні можливості конкретних студентів та їх подальший розвиток.

Задачі студентів складні та різноманітні: як підійти до роботи над партією-роллю; з яких компонентів складається ця робота; які знання та навички необхідні студенту задля того, щоб проникнути у задум композитора та знайти власну інтерпретацію даного образу. І нарешті, як втілити цей образ у вокально-словесній та дієво-пластичній формі.

По-перше, треба визначити етапи цієї роботи та задачі кожного з них. Необхідно, щоб керівники (диригент та режисер) знайшли загальне бачення сценічного рішення уривку та окремих образів, а також обумовили сценічні обставини, в яких буде відбуватися дія уривку. Робота із студентом над уривком розпочинається з прослуховування опери у цілому та знайомства з її змістом. Це необхідно задля виявлення художнього змісту опери, особливостей її музично-драматургічної дії та значення даного уривку у цілісній побудові твору. Після ознайомлення з музичною драматургією опери розпочинається ретельний розбір уривку. В першу чергу треба визначити епізоди, з яких складається уривок. Визначення сутності кожного епізоду допомагає виявити дію та контрдію уривку,

що вивчається, зрозуміти, у чому полягає конфлікт між діючими особами. Під час аналітичної роботи над уривком необхідно постійно звертатися до музичної драматургії опери.

Прослуховуючи зі студентами уривок, диригент мусить допомогти їм визначити зміну настроїв героїв, виявити, якому персонажу належить дана музична інтонація, який характер вона надає діям героя. Цей етап аналізу містить також визначення запропонованих обставин, даних у музиці та тексті. На цьому етапі студент мусить відтворити біографію свого героя, дофантазувати його життя до початку дії в опері. Заглиблення у запропоновані обставини викликає необхідність у вивченні епохи, ознайомленні з літературними та історичними матеріалами.

Наступний етап – це робота над текстом та словесною дією. Вона містить у собі виявлення підтексту, лінії думки та лінії бачення. Цей розбір також мусить спиратися на аналіз музичної драматургії: музичної інтонації вокального рядка та її оркестрової підтримки. Ця робота ведеться з метою уникнути механістичного промовляння тексту. Тільки після ретельного розбору та усвідомлення тексту студенту рекомендується переходити до вивчення вокальної партії із концертмейстером. Уся аналітична робота зі студентом проводиться викладачами: диригентом та режисером.

Концертмейстер, який вивчає зі студентом партію з оперного уривка, мусить знати концепцію диригента та режисера й усі їхні вимоги щодо даного уривка та партії, що вивчається. Необхідно також, щоб концертмейстер під час роботи зі студентом вимагав від нього самостійної праці, даючи йому посильні домашні завдання.

Головну роль у відтворенні вокального образу грає «діючий спів», співом у опері вимагають, благають, освідчуються у коханні, заперечують, погрожують. Таким чином, впливаючи на психіку партнера, викликають у нього відповідну реакцію. З іншого боку, спів безпосередньо розкриває душевний

стан героя, його думки та відношення до подій, що відбуваються. Працюючи зі студентом над вивченням вокальної партії, концертмейстер мусить ретельно стежити за чистотою інтонації, вірним розподіленням дихання, ритмічною точністю, чіткістю дикції. Але насамперед приділяти особливу увагу рішенням художніх задач та питанням інтерпретації.

Після вивчення партії з концертмейстером розпочинається робота з диригентом. У процесі цих занять диригент мусить ознайомити студента з різними стилями оперної драматургії та специфікою їх виконання, з різними видами оперного речитативу. Необхідно дати студенту уявлення про основи музичної драматургії оперного спектаклю, про значення лейтмотивів, оркестрових тембрів та інших засобів музичної виразності у розвитку музикальних образів, про драматургічні функції ансамблю в оперному творі. У практичній роботі над уривками необхідно навчити студента контакту з диригентом, як своєрідній вищій формі сумісної творчості.

Після завершення роботи з диригентом розпочинаються сценічні репетиції і безпосередньо робота над партією-роллю. Створення художнього музикально-сценічного образу йде по внутрішній та зовнішній лініям поступово, від виконання простих психофізичних дій до вирішування значних психологічних задач. Перші кроки на цьому шляху мусять бути дуже обережні. Режисер повинен звертати головну увагу на органічну, життєво-правдиву поведінку виконавця у запропонованих обставинах та на реалізацію навичок, отриманих студентом під час навчання. Режисер мусить довести майбутньому співаку-актору, що якщо в основу сценічної дії покласти тільки події лібрето, то це може призвести до глибокої суперечності зі смислом, який закладений у музичній драматургії. На відміну від драми, де актор мусить «добувати» логіку почуттів, виконуючи визначену дію, у партитурі опери зашифровані вже «готові» почуття, які треба розкрити через вірно знайдену фізичну лінію

дії. Ця специфіка оперного жанру вимагає від співака-актора розвинутого асоціативного мислення.

Під час сценічних репетицій режисер повинен застерегти студента від примітивного розуміння музичності сценічної дії, коли вона виконується у такт музики, що призводить до її ілюстрування.

Студенту необхідно довести, що темпоритм сценічної дії відповідно до темпоритму оперної музики, не мусить бути зведено до зовнішньої метушні. Таким чином, дія на сцені відбувається не під музику, а витікає з неї. Працюючи зі студентом над зовнішньою виразністю, режисер особливу увагу має приділяти вправам, спрямованим на звільнення від зайвого фізичного напруження. Процес сценічної праці містить також у собі роботу над пластичним малюнком ролі, пошуком жестів, притаманних даному образу. Хода, поклін, танці, вміння діяти з різними предметами реквізиту — усе це мусить бути відпрацьовано зі студентом та введено у лінію дії, мусить стати її органічною складовою частиною. З окремими елементами костюму та предметами реквізиту треба працювати з перших репетицій. З часом підвищуються вимоги й у відношенні зовнішньої виразності: пластика, жест, чіткість мізансценічного малюнку, вміння носити одяг даної епохи, володіння аксесуарами (віяло, плащ, шпага, музичні інструменти тощо). Вводиться новий елемент: грим, що має бути обумовленим характеристикою героя. На протязі усього процесу сценічної роботи необхідно стимулювати ініціативу студента, систематично давати йому домашні завдання, привчати до самостійної праці. Завершується робота показом оперних уривків .

Кожного разу перед майбутніми співаками-акторами висувається задачі більш ретельного, самостійного розбору музики, ідейної спрямованості твору, визначення та освоєння жанру, стилю автора та стилю епохи. Студент мусить усвідомити, що головною умовою виконання партії даного твору є вміння розкрити задум композитора, створивши адекватну виконавську інтерпретацію.

Отже, виховання майбутнього співака-актора це досить багатовекторний напрям, який потребує багато праці і від викладачів, і, перш за все, від самого студента.

Список використаних джерел

1. Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування. К.: Муз. Україна, 1980. 294 с.
2. Михайло Роменський. Спогади, матеріали. К.: Муз. Україна, 1982. 207 с.
3. Оксана Петрусенко. Спогади, листи, матеріали. К.: Муз. Україна, 1980. 319 с.
4. Гмиря Б. Статті; листи; спогади. К.: Муз. Україна, 1975. 432 с.
5. Козак С. Михайло Гришко. Біографічна повість. К.: Молодь, 1978. 199 с.

Наталія Михайлова

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ: АДАПТАЦІЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Всі ми звикли до того, що мистецтво, створене безпосередньо за участі хормейстера «живе». Воно народжується у миттєвості взаємодії диригента, виконавців та слухача. Проте реалії останніх років (карантинні обмеження через COVID-19 та, наразі, військовий час) спонукають педагогів закладів мистецької освіти до пошуку нових форм викладання практичних дисциплін учбового циклу.

З розвитком інформаційно-комунікаційних технологій з'явилася можливість здійснювати освітній процес незалежно від місця перебування його учасників та різниці у часових поясах. Безліч сучасних месенджерів, програм, додатків, сервісів, платформ таких як Viber, Telegram, Skype, Google Meet, Zoom, Moodle, Classroom, електронна пошта, електронні бібліотеки тощо, міцно увійшли у наше повсякденне життя. Комунікативні властивості й можливості мережі Internet, стають у нагоді під час необхідності синхронізації навчального процесу між комунікантом та реципієнтом. Проте є декілька умов, щодо організації цифрового зв'язку між усіма учасниками освітнього процесу: наявність гаджетів, що підтримують функцію відеозв'язку; стабільний

швидкісний інтернет, а в умовах військового стану, ще й безпечно для людської життєдіяльності місце.

Безперечним плюсом дистанційного навчання є мобільність і доступність, що дозволяє здійснювати освітній процес між викладачем та здобувачем освіти на відстані один від одного. Обізнаність сучасної молоді у медіа-інформаційних технологіях допомагає у пошуку нових підходів до вирішення творчих завдань під час навчання (запис відеороликів зі змістом заняття, завданням та коротким коментарем-поясненням, щодо його виконання; аудіо-, відеозвіт; презентація доповіді тощо). Проте відсутність технічного оснащення для оптимізації учбового процесу, нажаль, не дозволяє створювати мистецький продукт високої якості.

Негативною стороною онлайн спілкування ввижається безпосередня відсутність особистісного контактування між викладачем та студентом з метою миттєвого коригування його навчальної діяльності. Саме тому, в режимі онлайн навчання виправлення помилок та надання рекомендацій до подальшої самостійної роботи доцільно проводити як в синхронному, так і в асинхронному режимі (аналізуючи аудіо, відео та письмові роботи студента). Така індивідуальна робота дозволяє підібрати необхідні методи та засоби навчання особисто для кожного студента, в залежності від віку, природних здібностей та наявності музичної підготовки.

Зауважимо, відсутність можливості «наживо» ансамблювати значно затримує розвиток гармонічного слуху у співаків-початківців. Звучання багатоголосся упродовж аудиторного заняття з ансамблевого співу є усталеним і природнім, в той час як онлайн навчання не дає змоги синхронізувати спів усіх учасників колективу, через різну швидкість інтернету. Однак здобуття навички співу в ансамблі та розвиток гармонічного слуху є досить вагомими складовими освітнього процесу вокального виховання співака. Саме тому після опанування власної вокальної партії обов'язковою має стати робота з багатоголосною

партитурою (виконання власної партії в ансамблі з іншою, або ж партитурою в цілому, що входять до комплекту записів надісланих до заняття).

Отже, пошук нових форм, методів, засобів навчання стає альтернативою у складних життєвих обставинах, що дозволить продовжити надання освітніх послуг усім охочим. Проте, слід зауважити, що питома вага самостійної роботи здобувача освіти вельми суттєва. А відтак слід пам'ятати про якість музичного матеріалу, обраного для навчального процесу. Саме репертуар, який сформовано за принципом відповідності рівню вокально-виконавської майстерності студентів з поступовим зростанням та ускладненням ступеня технічних та художніх завдань, сприятиме їх професійному розвитку, формуванню художньо-естетичних поглядів та музичної культури. Зацікавленість твором, що вивчається – запорука успішного опанування музичного матеріалу, в результаті чого виникають нові форми побутування співочого колективу, з'являється можливість створення нового мистецького продукту – віртуального хору. А відтак інтеграція інформаційно – комунікаційних технологій в освітній процес має перспективу. Безумовно, феномен віртуального мистецтва, з наукової точки зору, є новим цікавим явищем сучасної культури, що потребує вивчення, осмислення та обґрунтування. Звісно, віртуальне спілкування ні в якому разі не може стати заміною особистого контакту хормейстера з колективом, співаків один з одним, виконавців з глядачем. Проте використання інноваційних технологій допоможе не лише зберегти хорове мистецтво у складний період відновлення України, але й залучити до нього багатьох поціновувачів українського багатоголосся, адже інтернет не має кордонів і усі бажаючі зможуть насолоджуватись нашою співочою культурою.

Список використаних джерел

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 3, С. 69-72.
2. Карпенко Є. Дистанційне вивчення хорових дисциплін: втрати та знахідки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип 39, том 1. С.345-350

3. Моторна О. Мистецтво дистанційно: втрачені можливості чи нові перспективи. *Мистецтво і освіта*. 2020 . № 3 (97), С. 13-9

Тамара Теслер

УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ЕСТРАДА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Українська пісня, а точніше українська пісенна естрада – це явище багатоскладне. Враховуючи всі стилістичні характеристики та відмінності цього жанру, його історичні та регіональні особливості, необхідно визначити, що за всіма проявами стоїть поняття «популярна музика». Сутність поняття «популярна музика» та дослідження трактування цього феномену в ХХ столітті став вживатися і по відношенню до українських реалій.

В першій половині ХХ століття пісня, музика мали масовий характер. Існувало таке поняття, як «музика для мас», причому «фахівці повинні були орієнтуватися на смак, музичний рівень мас» [3, с. 7]. Але не зважаючи на звуження кордонів «популярної музик» до «масової пісні», цей жанр мав і українські версії.

Шлях, який пройшла українська пісня, українська естрада до сьогодення, був ознаменований стилістичними поворотами, які сформувалися за музичними і соціальними функціональними ознаками, і постійно охоплювали нові потреби суспільства. Запозичення джерел у вигляді музично-творчих видів ХХ століття (термін В. Конен [1], стилізація під Афро-Американську, Європейську музику та музику Сходу, з одночасним поєднанням власної національної стилістики. Разом з тим, естрадна пісня в Україні постійно зберігала художні достоїнства і на сьогоднішній день являє собою сформоване творче явище. Це проявляється в стильовому синтезі у вигляді взаємопроникнення напрямків і течій, так званому симбіозі, поява нових стильових напрямків таких, як фолк-рок, етно-джаз, джаз-рок.

Також сучасна українська естрадна пісня дуже широко використовує фольклорну автентичність – мелодійну, ладову, ритмічну, тембральну, вокально-виконавську (манера співу, сучасні вокальні прийоми співу та мелізматика). Про зростання до фольклору свідчать започатковані в Україні фестивалі етнічної музики – «Шешори» (2003-2009; 2008-2013 під назвою «Арт-поле») та «Країна мрій» з 2004 року за ініціативою Олега Скрипки. Але знаменним явищем для розвитку нової стилістики в рамках українського естрадно-пісенного стилю стала творчість В. Івасюка і фестиваль української музики «Червона рута 89», де виступили і популярні у майбутньому гурти «ВВ», «Брати Гадюкіни», «Кому вниз», виконавці Ірина Білик, Марія Бурмака, Олександр Понамарьов, Руслана та інші.

Мультимедійне забезпечення також сприяло подальшій професіоналізації в галузі пісенної естради, починаючи з 2000-х років. З'явилися яскраві вокалісти, концертні шоу, музичні канали, створювалися власні хіт-паради та інше.

Провідним напрямком у стилістиці естрадно-пісенного жанру стала рок-музика. Український рок, з одного боку, наслідував традиції, які усталилися в західних зразках, «... він увібрав в себе елементи протестного руху» [2, с. 3]. А з іншого боку, український рок з'єднався з багатьма стилістичними напрямками і створив такі лінії, як поп-рок, джаз-рок, фолк-рок.

Крім року в українську пісенну естраду увірвалася і стилістика R&B у вигляді репу, хіп-хопу, їхніх комбінацій. Також поява нових стилістичних тенденцій спричинило і появу нових саундів, нового інструментарію, нових вокальних прийомів співу, нових способів аранжування. Естрадно-пісенна творчість стає не тільки предметом купівлі-продажу, а й соціально-значущим феноменом, що підтверджується різноманітними шоу, фестивалями-конкурсами, хіт-парадами.

Таке поєднання та розвиток жанрово-стилістичних відмінностей перш за все було викликано попитом українського слухача, а попит народжує

пропозицію. Яскраво виражена українська національна основа в поєднанні зі зростаючою майстерністю естрадних виконавців стало запорукою успішного розвитку естрадно-пісенного рок і поп-мистецтва.

Отже останні десять-п'ятнадцять років українська естрадно-пісенна творчість характеризується професіоналізмом та універсалізмом цього роду популярної музики. На сучасній українській сцені представлені майже всі музичні напрями – це афроамериканський фанк, панк-рок, психоделік – рок, хіп-хоп, реп, фолк-рок, данс-поп, електронно-танцювальний стиль, вокальний джаз, «чистий» поп-стиль, етностилі поп- і рок- різновидів. Тенденція до використання фольклору сучасними українськими музикантами стає дедалі виразнішою.

На теперішній час українська музика стала більш самостійною, пісні українською мовою зараз в пріоритеті у слухачів і в загалі в шоу-бізнесі, з'явилося більш якісної музики та нових голосів, іде постійна трансформація музичного процесу в країні з високорозвиненою музичною культурою.

Список використаних джерел

1. Конен В. В.Д. Музыкально-творческие виды XX века : (к постановке проблемы). Этюды о зарубежной музыке. 1975. С. 427-468.
2. Новые песни о главном чем может похвастаться современная украинская музыка. История достижения Украины [Электронный ресурс].- Режим доступа: www.com.ua/pub/...ukrainy...muzyka/. – Загл. с экрана.
3. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990) : автореф. дис.. ... канд.. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ. нац.. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010. 19 с.

Лілія Василенко

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ СТУДЕНТА

ПІД ЧАС ВІЙНИ

Педагогіка як об'єкт дослідження посідає одне з найвизначніших місць в діяльності науковців усіх часів. Наукова проблематика педагогіки полягає саме у віднайденні способів та методів навчання.

Реалії останніх декількох років суттєво і, ймовірно, назавжди змінили систему навчання, що стверджувалася та була непохитною упродовж

щонайменше трьох десятиріч. Та в умовах дистанційного навчання вона вже не може існувати як раніше, тому новітні технології максимально забезпечують якісний та доступний процес для кожного здобувача знань, наскільки це взагалі можливо в режимі онлайн.

Однак, 2022 рік має особливе значення в житті кожного українця. Війна, безперечно, стала стресом та важким випробуванням для всіх, зокрема, для учасників освітнього процесу. Адже освітній процес як такий не припинявся, він фактично продовжується в повному обсязі й сьогодні під час активних бойових дій та ракетних ударів по всій території України. У зв'язку з цим надзвичайно гостро постають питання сенсу, доцільності, необхідності та, в решті решт, якості навчання. Ці питання залишаються відкритими та потребують детального розгляду й осмислення.

Навчання студента в будь-якому мистецькому закладі передбачає обов'язкову наявність викладача, педагога, наставника. Без впливу та роботи педагога професійне становлення студента неможливе. Вчитель допомагає сформувати творчу мистецьку базу учня, задати вектор роботи, скоригувати його напрям при необхідності, надати поради для вирішення тих чи інших питань. Контроль є важливою складовою навчального процесу, то ж складно переоцінити значення очних занять, якщо говорити про студентів музичних або мистецьких коледжів. Навички студента рівня музичного коледжу, зокрема, з такого предмету як диригування ще не отримані та не зафіксовані на тому рівні, щоб учень працював самостійно. І, на жаль, онлайн зустрічі не вирішують виникаючих поряд із цим проблем. Однак, викладачі продовжують робити свою справу та намагаються попри всі складнощі опрацювати необхідний матеріал зі студентами, закріплювати його, відточуючи з уроку в урок.

Через складну ситуацію в країні, постійну небезпеку й почуття невідомості, гадаю, кожен викладач усвідомив, що його функція набагато об'ємніша, ніж просто навчати. Це і необхідність спілкування, і підтримка

морального стану своїх учнів. Педагогу вкрай важливо залишатись емоційно стабільним та зуміти допомогти психологічно в разі потреби.

Студент музичного коледжу – це ще не остаточно сформована особистість. Вік, у якому перебувають студенти – своєрідний період, пов'язаний із глобальними психо-фізіологічними змінами, що впливають безпосередньо на погляди людини, коло інтересів, рід діяльності, засоби комунікації, сприйняття сьогодення. Так, студентові, що лише стоїть на порозі відкриттів та пізнання професії, дуже складно зрозуміти та адекватно сприймати події, що відбуваються навколо. Недовіра до оточуючого світу, до незнайомих людей, підвищена тривожність, зниження уваги, емоційне перезбудження, роздратованість, страх – все це явні ознаки порушення психологічного здоров'я.

Психологи радять вносити зміни в організацію навчального процесу, робити більший акцент на психологічну підтримку, спілкування, переключення уваги, пом'якшити вимоги оцінювання. Навчання не повинно створювати додаткові стресові ситуації та хвилювання. Бажано більше звертати увагу на повторення пройденого матеріалу [1].

На мою думку, необхідність спілкування з викладачем виявляється чи не найважливішим для студентів. Зацікавленість педагога – турбота та небайдужість – надають учням відчуття важливості та необхідності їх навчання, в першу чергу, для самих себе. Безумовно, будь-яка робота відволікає, однак, творчий процес надихає та допомагає впоратись з негативними емоціями. Музичні заняття є тим невеличким містком в утримуванні внутрішньої гармонії. Музика, безперечно, лікує та занурює у світ прекрасного мистецтва, стверджуючи сенс буття.

Більшість студентів під час війни перебувають у стресовому стані та відчувають невизначеність й страх. Навчитись дбати про свій психологічний стан – обов'язкова умова існування у кризових умовах воєнного стану. Підтримка один одного та утримання культурного фронту вкрай необхідне для

цього. Адже продовження освітнього процесу є безперечним доказом продовження життя.

Список використаних джерел

1. Правила організації навчання під час війни: поради психолога. <https://www.pdatu.edu.ua/novyny/pravila-organizatsiji-navchannya-pid-chas-vijni-poradipsikhologa.html>.)
2. Емоції під час війни (за матеріалами Х. Колбасової) <https://psychologist.net.ua/emocziyi-pid-chas-vijny/>

Ганна Перцева

ПРОБЛЕМА ВИБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Загальновідомо, що репертуар вокального колективу повинен бути різноманітним за джерелами його формування, за жанрово-стильовими напрямками, тематикою, художнім рівнем. Вплив репертуару на навчально-виховний процес значний, адже він є основою накопичення музично-теоретичних знань, напрацювання навичок колективної творчості.

Репертуар сприяє розвитку музично-образного мислення учасників колективу, їх творчої активності, музичної пам'яті та збагачує інтонаційний слухацький досвід. Безсистемний підбір музичних творів негативно позначається на музичному розвитку дітей, розхолоджує їх, притупляє інтерес до занять. Керівникові необхідно враховувати і вікові особливості учасників вокального колективу. Наприклад, підлітковий вік – перехідний, у зв'язку з переходом від дитинства до юності. В цей період відбуваються значні зміни в раніше сформованих психічних структурах, йде активне нарощування знань, умінь, зростає моральна самосвідомість особистості, формується соціальна позиція. Світовідчуття підлітка проходить складний шлях від дитячої безпосередності через болісні сумніви в собі, у своїх можливостях. Розвиток в цей період носить бурхливий характер [1], бо значних змін зазнає емоційна сфера: з'являються більш стійкі почуття, а потреба усвідомлення себе як особистості активізує

підлітка, розширює коло його спілкування та діяльності. Відбуваються зміни і в фізіології. Йдеться про мутацію голосу, що у хлопчиків і у дівчаток відбувається по-різному. У дівчаток, зазвичай, мутація розвивається поступово, в той час як у хлопчиків спостерігаються різкі, стрибкоподібні зміни в голосі. При початковій стадії мутації підвищується голосова стомлюваність, відзначається легке запалення у вигляді почервоніння слизової оболонки гортані. У середній, власне мутаційній стадії всі ці явища прогресують. Захриплість посилюється, іноді з'являється відчуття болю під час співу. У третій, завершальній стадії, характерно збільшення співочого діапазону і сили голосу, відбувається його тембальне збагачення. Відповідно до педагогічної практики, дітям у період мутації співати можна і навіть корисно, так як спів у цей період сприяє розвитку голосового апарату і більш швидкому формуванню дорослого голосу [2]. Але має бути індивідуальний підхід до кожного учасника вокального ансамблю, спостереження за розвитком підлітків у період мутації. Отже, керівникові необхідно знати закономірності музично-співочого розвитку дітей і вміти передбачити динаміку розвитку учнів.

Обираючи музично-педагогічний матеріал для роботи колективу, керівник не тільки сприяє збагаченню вокального досвіду і внутрішнього світу співаків, але й розширює їх музичний кругозір.

Для того, щоб репертуар колективу мав виховний вплив, він має бути доступним, відповідати вимогам часу, а головне, відповідати віковим особливостям дітей як за змістом, так і за можливостями подолання вокально-хорових труднощів з урахуванням голосового навантаження та загального діапазону. Кожне заняття повинно проходити активно, бо тільки «емоційне пробудження розуму» (за В. О. Сухомлинським), дає позитивні результати в роботі з дітьми. Тобто, обов'язкова умова успішних занять – творча атмосфера колективної репетиції.

Репертуар має містити твори трьох напрямів. Перший напрям – повністю відповідає виконавським можливостям колективу, другий – дещо випереджати ці можливості, а третій напрям складається з творів більш простіших досягнутого рівня. Дотримання такого принципу активізує репетиції і допомагає свідомо засвоювати матеріал. Наявність трьох напрямів дає можливість педагогу своєчасно перемикає увагу дітей із складного на просте, змінювати ритм у роботі і вчасно знімати напругу. Коли діти працюють із захопленням, значно легше впливати на їх свідомість, що допомагає більш якісно засвоювати репертуар і накопичувати необхідні навички і вміння.

До репертуару слід включати твори різні за характером та жанрами, що впливає на загальну культуру виконання і розвиває дітей у художньому відношенні, сприяє набуттю необхідних вокально-хорових навичок. Наприклад, твори духовної тематики, що допомагають дітям глибше пролникнути у світ музики, відчуті довершеність музичного мистецтва.

Виховання у дітей почуття любові до своєї Батьківщини є важливим завданням колективної творчості. До репертуару слід додати пісні Б. Фільца, Н.Май, О.Злотника, Л.Горової, які завдяки яскравій мелодії, глибокому змісту не можуть не викликати почуття гордості за Батьківщину.

При ознайомленні учнів з народними піснями, необхідно брати до уваги жанрове розмаїття, доступність змісту для дітей певного віку. Розлогі фрази, яскрава виразність народних пісень, тісний зв'язок мелодії з текстом – неоціненний матеріал для виховання та формування навичок багатоголосого співу. Наприклад, для учнів молодших класів найкраще обирати веселі, обрядові, ігрові, жартівливі пісні. До репертуару корисно додати українські народні пісні, наприклад, «Журавель», «Подільночка», «Щедрик» в обробці видатних вітчизняних митців для дитячого хору. У старших класах, поряд з танцювальними, ігровими, гармонійно поєднуються трудові, побутові пісні, зміст яких зрозумілий учням цього віку.

Репертуар для колективної творчості дітей та юнацтва весь час поповнюється. Перед керівником стоїть досить складне і відповідальне завдання – обирати найцінніші, найяскравіші образно-емоційні твори, систематизувати їх у відповідності до системності музичного виховання. Важливо за допомогою вокального репертуару сприяти розвитку особистості дитини, здатної до самостійної, творчої діяльності.

Отже, вокальний репертуар повинен відповідати наступним вимогам:

- мати виховний характер;
- бути високохудожнім;
- відповідати віковим особливостям та виконавським можливостям вокального колективу;
- бути різноманітним за характером і змістом;
- пробуджувати інтерес до вокального мистецтва.

У доборі вокального репертуару умовно можливо виокремити кілька етапів:

- ознайомчий (учні знайомляться із запропонованими творами);
- тематичний (підбір композицій для традиційних шкільних свят);
- концертний (вибір творів для концертної діяльності).

За останні роки значно скоротилося видання музичної, у тому числі й вокальної літератури. На жаль, бракує нотних збірок і для вокального ансамблю. Керівники стикаються з проблемою відсутності якісних перекладень для виконання вокальних творів ансамблями різних складів, а тому змушені користуватися, переважно, творами, що значною мірою втратили актуальність. Репертуар – це візитівка колективу, тому треба його розширювати за рахунок спілкування з сучасними композиторами, створення власних аранжувань творів, що мають художню цінність і непересічну актуальність.

Список інтернет-ресурсів

1. <https://www.youtube.com/watch?v=2S9jw2dZfN8>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=EORPfaecpK0>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=vDerQ-H0YRI>

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕЛЕОНОРИ ВІНОГРАДОВОЇ

Хорове мистецтво віддзеркалює найбільш важливі риси української ментальності і є важливим джерелом становлення духовного світу особистості. Його еволюція упродовж багатьох століть і в теперішній час спричинила виникнення яскравого художнього феномену – сучасних музично-виконавських хорових шкіл.

Педагогічна діяльність видатних диригентів відіграє неоціненну роль у вихованні музичних кадрів і утвердженні української хорової школи у світовій виконавській практиці. Заслужений діяч мистецтв України, професор Елеонора Олексіївна Виноградова (1931-2003), як майстер дитячого хорового виховання здійснила значний внесок в розвиток дитячої хорової справи в Україні, організувавши відомі дитячі хорові колективи «Дзвіночок», «Любисток», «Київський кантус» та очолювала методичний клуб дитячих хормейстерів «Тоніка». І також, як педагог, в класі з хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського виховала чимало хорових диригентів, керівників виконавських колективів: Ганна Маліборська, Надія Селезньова, Павло Струць та інші.

Деякі аспекти музично-виконавської та педагогічної діяльності відкриваються в наукових працях (О. Бенч, Ю. Ковалика), окремих розділах з історії Київської хорової школи (А. Лащенко, А. Мартинюка). Недостатньо висвітлені в науковій літературі методологічні підходи щодо розвитку художнього світогляду і музичної культури студента як змістовної педагогіки Е. Виноградової.

Музичне обдарування майбутньої диригентки виявилось ще в ранньому віці. Через сімейні обставини вона не могла навчатися в музичній школі, проте захоплення співом її привело до музичного училища ім. Гнесіних на диригентсько-хоровий відділ (кл. викл. В. І. Краснощоківа). У 1965 році по

закінченню Київської консерваторії ім. П. Чайковського (кл. викл. Е. Скрипчинської) Елеонору Олексіївну запросили працювати на музично-педагогічну кафедру. У Г. Верьовки, котрий на час навчання керував студентським хором консерваторії, була вихована у традиціях пісенності з якісно новою музично-освітньою системою. Якийсь час керувала хоровим класом. У 1969 році перейшла на кафедру диригентського факультету асистентом в клас професора О. З. Мінківського, де пропрацювала до 1972 року. Наступні 10 років Е. Виноградова присвятила себе творчості хору хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», котрий досягнув значних успіхів і виступав на рівні таких визначних хорових колективів як капела «Думка» та хор ім. Г. Верьовки.

На хорову кафедру до Київської консерваторії Елеонора Олексіївна повернулася у 1983 році, де організувала дитячий хор «Любисток» та керувала педагогічною практикою студентів. Вихованиця цього хору, а тепер це в. о. доцента кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського Лариса Роман, згадує: «Я думаю, що той професіоналізм, справедливись, повагу до дітей та тепло душі по естафеті від Елеонори Олексіївни несуть сотні її учнів, для яких вона була прикладом!».

У 1990 році Елеонора Олексіївна стала викладачем та керівником хору хлопчиків КССМШ ім. М. Лисенка. Згодом грудні 1991 року кафедра хорового диригування Київської консерваторії відмітила великий практичний досвід та успіхи Елеонори Олексіївни з кращими хоровими колективами столиці, в тому числі з хором ДМСШ ім. М. Лисенка, педагогічний стаж та кількість випускників, постійну методичну роботу, розробки, статті та публікації, проведення підвищення кваліфікації хормейстерів. Педагоги хорової кафедри НМАУ рекомендували Е. Виноградову на посаду професора. На той час, у 90-ті роки, кожен викладач кафедри як особистість і безпосередній практик-виконавець очолював окремий напрямок хорового життя столиці.

У викладацькій діяльності Елеонора Олексіївна використовувала успадковані принципи та систему педагогів Е. Скрипчинської та О. Мінківського. Суть їх полягала у підпорядкуванні формування індивідуальних рис диригентської особистості студента і ґрунтувалися на глибокому вивченні музичного матеріалу, усвідомленні загальних закономірностей диригентської техніки.

У класі педагог висвітлювала студентам сутність диригентської професії. Вивчення всього розмаїття диригентських прийомів мало системний характер. Надавала великому значенню диригування твору напам'ять, вивчення якого повинно було відбуватися в першу чергу. Формування високохудожніх еталонів диригентського жесту в класі професора Е. Виноградової передбачало виконавський показ, який здійснювався педагогом. Ці покази завжди були неперевершеними. Вони ставали для студентів чудовим зразком, як потрібно відтворити той чи інший прийом, ту чи іншу фразу, або здійснити цілісну інтерпретацію музичного твору. Педагог спонукав студентів до всебічного осмислення творчого процесу, висловлення кожним із них власних думок щодо сутності музично-виконавської інтерпретації творів, виявлення її константних стильових ознак тощо.

Людина великого таланту і культури, вона викликала у своїх вихованців нездоланне бажання працювати та осягати мистецтво диригування. Тонке відчуття нею образної сфери і художньої стилістики музичних творів завжди ставало джерелом неперевершеної виконавської інтерпретації.

Для занять зі студентами були характерні велика систематична робота над технікою разом з глибоким проникненням сутності музичного твору, розширення загального кругозору, принциповість, розвиток самостійної думки. Здобуті знання були дороговказом в творчій диригентській професії і педагогічній.

Також Елеонора Виноградова вважала, що головним методичним і педагогічним принципом у вихованні диригента є хор: «Студентські хори

консерваторій взагалі можна назвати барометрами майбутньої хорової погоди в Україні. У своїй творчості вони охоплюють водночас минуле, нинішнє, прогнозують майбутнє».

Отже, художня естетика та педагогічні ідеї професора Е. Виноградової НМАУ ім. П. Чайковського визначили основні вектори функціонування національної диригентсько-хорової школи. Висока загальна і музична культура, великий диригентський талант, глибокі знання в галузі хорового та оперного мистецтва, досконале володіння виконавським вокально-хоровим процесом – ось ті риси, які відзначали її педагогічну діяльність. Елеонора Виноградова завжди була авторитетний і глибоко шанований педагог серед колег по кафедрі та серед студентів музичної академії.

Ольга Дубовська

ОБГРУНТУВАННЯ ПСИХОТЕХНІКИ СПІВУ ЯК СУЧАСНОГО НАПРЯМУ У РОЗВИТКУ СПІВОЧОГО ГОЛОСУ

Новий підхід до сучасних проблем вокальної педагогіки вимагає і деякого уточнення та розширення традиційного визначення голосового апарата співака, як сукупності органів людини, які між собою пов'язані та працюють одночасно. Визнання самого співака (його тіла, а не тільки голосового апарата) основним інструментом, розширює і доповнює сучасне трактування поняття «живого» музичного інструменту, що надає йому нових можливостей і наукової логіки, оскільки, голосовий апарат не може існувати окремо від тіла співака, а його робота повністю залежить від стану органів і систем та загального стану здоров'я виконавця.

Зрештою, у багатьох джерелах минулого століття можна знайти подібне трактування співацької діяльності. Е. Карузо вважав емоційність, власне, спів «усім тілом», «усією своєю сутністю» основою виконавської майстерності; академік Л. Орбелі наголошував на недоцільності «розбивати» співацький голос на окремі фізіологічні акти. Такий підхід дозволяє розглядати фізичну суть

співацького інструменту як «досконалий духовий музичний інструмент», унікальність якого полягає в тому, що він є живим організмом, для якого звукоутворення – це один із проявів його функціональних можливостей. Отже, інструмент співака – це інструмент, що сам настроюється і грає. І «настроювання», і «гра» здійснюються без участі рук музиканта, а винятково інтелектуально-вольовим шляхом – шляхом моделювання (створення і корекції) ідеальної програми майбутніх дій і практичної реалізації цієї програми вольовими зусиллями. Крім того, робота цього інструменту є усвідомленим, емоційно виконаним живим мовленням, не в асоціативному, як у інструменталіста, а в прямому розумінні.

Механізм імпедансу – це фізіологічне пристосування співака до співацької механіки, коли весь організм співака, як живий музичний інструмент, працює в єдиному ритмі. У співацькому розумінні це спів «на себе», на зітханні, на грудях, «смичком на диханні». Як акустичне явище це поняття впровадив французький вчений – математик Рауль Юссон, а досліджував його специфіку у вокальному навчанні Л. Дмитрієв, за висновками якого: «створення імпедансу – протиску в надставній трубці співака, – встановлення взаємопов'язаної системи коливань резонаторів і голосових зв'язок є найважливішим акустичним механізмом в роботі голосового апарата. Він дозволяє співакові порівняно з малими затратами енергії голосових зв'язок отримувати надзвичайно великий акустичний ефект. Постановку голосу, власне, і слід розглядати як знаходження правильного взаємозв'язку між резонуючою надставною трубкою і фонуючою голосовою щілиною» [3].

Отже, феномен імпедансу полягає в тому, що у відкритій (не замкненій) під час співу ротовій порожнині з'являються умови для підвищеного тиску повітряного струменя на гортань, що і є фактично, імпедансом. Тобто, це є механізм природного пристосування голосового апарату співака до

перевантажень гортані внаслідок інтенсивного підзв'язкового тиску, що виникає внаслідок активізації роботи діафрагми.

Особливої уваги співаків заслуговує і вивчення роботи верхніх резонаторів голосу, які донедавна називалися «маскою». Пошуки потрібного звучання голосу у «високій позиції», «верхній точці голови», утримування «великої голови» тощо, тісно пов'язане з кістковою основою верхньої ділянки людського обличчя – черепом, оскільки в системі головних резонаторів є три рівні резонаційних дек: тверде піднебіння, нижні і верхні стінки очниць, призначені для підсилення акустичних хвиль різної частоти. Вся система головних резонаторів, що утворюють «вокальну маску», ділиться цими деками на три «поверхи» з різною кількістю і ємкістю резонаційних порожнин. На нижньому поверсі між твердим піднебінням і середніми деками є дві великі гайморові пазухи, за якими розміщені численні порожнини решітчастої кістки меншої ємкості, і, врешті-решт, над верхніми деками розміщені лобні пазухи – невеликі порожнини у товщі лобної кістки. Розуміння багаторівневої будови верхнього головного резонаційного блоку («вокальної маски») суттєво пояснює найбільш заплутану і ще остаточно не вивчену проблему вокальної методології – проблему регістрів співацького голосу. Регістрова будова діапазону голосу (грудний, головний, змішаний реєстри) з так званими «перехідними нотами» у психолого-фізіологічному розумінні не вичерпується традиційними поняттями тембрового забарвлення звучання кожного з них, а спирається на функціональні якості роботи гортані. Наприклад, В. Ємельянов називає реєстрами конкретне положення гортані, а отже, і відповідний акустичний ефект звуку, зміна якого тісно пов'язана з характером звукоутворення, відчуттями свободи, глибини і стабільності (її фіксація, без курсивних рухів і маніпуляцій)

Правильне осмислення проблеми регістрів голосу полягає в тому, що насправді, реєстри не змішуються між собою, а їх діапазони накладаються один на одного за звуковисотною шкалою. Тому перша октава може озвучуватися

грудним і фальцетними регістрами, а друга – і фальцетним, і свистковим. Окрім того, дуже коротка ділянка діапазону (До-Мі другої октави) може озвучуватися одразу трьома регістрами. Для грудного це будуть дуже високі ноти, для фальцетного – центральні, а для свисткового – дуже низькі. Існує механізм автоматичного переходу гортані з одного режиму в інший, який працює стрибкоподібно, за обмежувальним принципом, названим В. Ємельяновим «міжрегістровою межею» («між регістровим порогом»). Саме принцип між регістрової межі (практично, так звані перехідні ноти в діапазоні голосу), оберігають голосові зв'язки від перевантаження в процесі співу і змушують гортань змінювати своє положення. Без такої зміни голосові зв'язки можуть травмуватися, тобто, голос може «зірватися».

Мистецтво керування регістрами полягає в тому, щоб максимально наблизити характер змикання регістрів один до одного і зробити перехід від одного до іншого непомітним, одно регістровим на слух. На цьому будується техніка філірування звука, яка характеризує майстерність співака, його вміння слухати і чути себе, вміння керувати нейроном – фізіологією голосотвірної системи – акустичними параметрами свого голосу. Резонаторами голосу музична акустика називає ємкість повітря, обмеженого рамками пружних стінок з вихідним отвором, в яких воно озвучується і резонує на звук певної висоти.

Висота звуку, яка утворюється в резонаторі залежить від ємкості повітря, що міститься в ньому, форми резонаторів та розмірів вихідного отвору. Наявність у голосовому апараті (особливо, у ділянці голови) багаточисленних порожнин, трубок, каналів, наповнених повітрям під час співу, (що мають достатньо пружні стінки, які сприяють утворенню резонансу), створює складну систему резонування голосу. А побудова акустичного спектру співацького звука з максимальною концентрацією енергії в ділянці високих частот – найважливіший фізіологічний пристрій голосового апарату для отримання максимальної гучності

при мінімальній витраті енергії (так званий «коефіцієнт корисної дії» голосу) – в практиці називається високою позицією звука.

Психотехніка керівництва роботою голосового апарата співака, як «живим музичним інструментом» є однією з найскладніших проблем сучасної вокальної педагогіки, оскільки, вона зумовлена винятково функціональними особливостями людської інтелектуальної діяльності, яка повинна забезпечувати послідовний і систематичний процес опанування усіма параметрами голосоутворення – від елементарних знань, умінь і навичок, до вершин вокальної майстерності. Без цієї послідовності вокальний процес перетворюється в спонтанну дію, яка відбувається поза свідомістю виконавця і стає некерованим.

Отже, вокальний розвиток – це, насамперед, формування стійких, співацьких рухових стереотипів, оскільки рухові навички за своїми фізіологічними механізмами є умовними рефlekсами. Тому, систематизація та упорядкування рухів м'язової системи голосового апарата, тобто, утворення певного алгоритму дій у процесі голосоутворення, стає вирішальним чинником якісного функціонування всієї голосотвірної системи організму людини. Координація рухів нервово-м'язової системи співака формується поступово в процесі навчання, внаслідок утворення певних відчуттів та уявлень (слухових, м'язових, вібраційних, зорових, тактильних). Слухові відчуття контролюють висоту, силу, тембральні характеристики звука. М'язові відчуття утворюються в процесі м'язової діяльності тіла людини, пов'язаної зі звукоутворенням, а вібраційні – характеризують відчуття, пов'язані з природою поширення звукових хвиль, як у зовнішньому, так і внутрішньому середовищі.

Отже, всі відчуття і уявлення, як аналізатори якості голосоутворення, тісно пов'язані між собою і лежать в основі формування музично-вокального слуху – найважливішого рушія вокальної техніки, який акумулює в собі звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний слух, а також вокально-тілесну схему, здатність співака оцінювати, свідомо контролювати і удосконалювати якість

звука в процесі фонації. Стає цілком зрозумілим те, що якісні характеристики співацького голосу залежать і від фізіологічних особливостей побудови голосового апарату, і від цілеспрямованого педагогічного впливу на його розвиток, оскільки співак одночасно є виконавцем, а його голосовий апарат – музичним інструментом.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу: навчальний посібник. Київ: Українська ідея, 2000. С. 68 .
2. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики. Київ, 2003. С. 18 .
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. [Монографія]. Наукова праця. – Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С.52.

СЕКЦІЯ 5

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКО-ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ

Олена Батовська

ХОР «КАЛИНА»: ВИСОКА МІСІЯ ПІДТРИМКИ І ПОПУЛЯРІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В АНГЛІЇ

На протязі багатьох століть хоровий спів як музичний феномен доводить свою унікальність такими ознаками як демократичність, колективний характер і доступність інструменту (голосу, який знаходиться в кожному з нас); синтетичність (синтез музики зі словом, коли слово, посилене музичною інтонацією, подвоює силу емоційного впливу).

Хоровий спів уособлює характерні риси суспільства, висловлює його духовні інтереси і сподівання. Щоденна праця й невтомні пошуки художньої істини, моральне, естетичне задоволення, яке отримує кожен учасник хору в процесі цієї діяльності становить глибокий сенс хорової творчості.

У часи, коли війна змінила наше життя, зруйнувала її звичний уклад, майбутнє наших дітей, їх дитинство та багато чого іншого, саме хорове мистецтво стало тим життєдайним джерелом, яке підтримує життєві та духовні сили людини.

Силою життєвих обставин під час війни я перебуваю з дочкою в Англії, - прекрасній, але абсолютно для нас незнайомій та незрозумілій у багатьох речах і поглядах країні. Незважаючи на те, що англійці усіяко підтримують та намагаються допомагати українським гостям, багато українок страждають на посттравматичні стресові розлади, намагаючись влаштуватися у Великій Британії. Практика довела, що спів у хорі допоміг багатьом впоратися з панічними нападами та депресією.

Я хочу розповісти про колектив, який я організувала шість місяців тому – хор «Калина». Хор є аматорським. Навіть є жінки, які мають перший досвід співу в хорі. Усі з різних куточків України: Харків, Київ, Маріуполь, Дніпро, Чернігів. Кожна з учасниць має свою трагічну історію. Жінки, які вимушені були втекти з дітьми з різних зон бойових дій, на репетиціях ми обмінювалися історіями та досвідом, сподіваючись допомогти одна одній освоїтися в новому середовищі. Дуже важко давалося поселення в іншій країні, - новою частиною світу з іншою мовою, звичаями та культурою. Нас об'єднало бажання розповісти свою історію через пісню, виплакати свою біль, знайти сили та сенс свого подальшого життя. На перших репетиціях майже усі жінки плакали під час співу, а перша пісня, яку ми вивчили була «Ой у лузі червона калина». Страшно було усвідомлювати, що ми покинули свої сім'ї та всі засоби для існування, щоб приїхати сюди. Але з часом, учасниці хору зрозуміли, що ми маємо можливість виразити себе і відчутти цінність у ширшій спільноті та підтримати один одного. Тобто ми стали великою творчою родиною. І саме участь у хорі та виступи колективу дали можливість учасницям продемонструвати солідарність із тими, хто бореться за захист своєї країни.

Місія та головна мета діяльності колективу полягає у популяризації та розвитку української народної пісенної культури.

Колектив вивчає і пропагує кращі зразки народної пісенної творчості

Робота хору Калина має багато граней:

- вивчення і збереження української народно-пісенної творчості, обрядів і звичаїв;
- відтворення кращих зразків національної пісенної творчості

Хор Калина проводить активну діяльність у Вінчестері. Колектив виступає на благодійних концертах. Тим самим він намагається допомагати своїй країні та співгромадянам, які опинилися у важкому матеріальному становищі.

За шість місяців хор «Калина» провів 9 концертів,

1. 18.06.2022 – перший концерт,
2. 02.07. – концерт, присвячений народному святу Яна Купала
3. 06.07.2022 – благодійний концерт у церкві St. Peter's Church
4. 17.07.2022 – концерт на Ярмарку талантів
5. 22.07.2022 – виїзний благодійний концерт у Whitchurch
6. 06.08.2022 – інтернаціональний концерт
7. 13.09.2022 - Королевський театр
8. 26.09.2022 - концерт у клубі скаутів
9. 22.10.2022 – концерт пам'яті Пола Сартіна в Вітчоч

Репертуар хору актуальний та затребуваний. Це підтверджує популярність колективу у слухацькій аудиторії. На концертах ми представляємо українські народні пісні. У піснях, які ми співаємо, - глибина та духовна сутність українського народу. Ці пісні є душею українського народу, частинкою кожного з нас, наша доля і життя. До репертуару хору входять: «Гімн України», «Ой у лузі червона калина», «Ой у вишневому садку», «Несе Галя воду», «Чом ти не прийшов», «Маринонька», «Заплету віночок», «Зелене жито». Зараз колектив готує нову програму до Різдва.

22 липня в англійському місті Вітчерч відбувся благодійний концерт на підтримку біженців України, у проведенні якого взяв участь хор Калина. Він був організований спільно з Британським фольклорним музичним клубом (місто Вітчерч) та хоровим колективом Калина. Дуже важливо, що в цьому концерті брали участь дві сторони: і британська, і українська. Це був спільний, платний концерт. Білет коштував 15 фунтів. Було продано близько 150 квитків. Зала була переповнена. Це дуже велике досягнення і дуже гарний результат, адже гроші від цього заходу були відправлені на підтримку української армії. Після концерту люди підходили, дякували, фотографувалися. Публіка дуже підтримувала, зустріла тепло, було багато оплесків. Ми й досі знаходимося під сильними враженнями.

Хор Калина запрошують брати участь у спільних культурних заходах. Так, 6 серпня відбулося міжнародне міроприємство, у якому взяли участь біженці з Афганістану, України та Сирії, що стало потужним виявом солідарності з боку жителів міста. Сирійська спільнота дуже хотіла поділитися своїм досвідом і навчитися допомагати українцям, які прибувають до Вінчестера. Для українців це стало чудовим культурним шоу.

26 вересня відбулася презентація українських традицій у скаутському клубі Вінчестер Діскрит Скаут Експлорерс. Захід складався з трьох частин. Концерт, танцювальний флешмоб, відеопрезентація та знайомство з українською кухнею – майстер-клас з випікання млинців.

Зовсім молодий колектив – хор Калина своєю творчою діяльністю прагне зберегти та примножити культурний генетичний код нації. Відомий український композитор, організатор музичної освіти та багатьох хорових колективів, - К. Стеценко вважав, що українська пісня розкаже народові його історію, його минувшину; розкаже хто він, які були в нього герої, хто такі Наливайко, Трясило, Залізник, Гонта, Хмельницький; він узнає й серцем своїм.

Усе вищевикладене доводить, що місія хорового мистецтва полягає у найзагальнішому і єдиному для всіх часів сенсі творення, захисті і розвитку життя, примноженні духовних, моральних багатств.

По закінченні своєї доповіді, я хочу підкреслити, що ми не хочемо називати українців, які опинилися в інших країнах, біженцями. Ми називаємо себе гостями з України. Дуже радіємо, що за кордоном можемо приносити користь своїй Вітчизні, - Україні.

Jeffrey Buettner

**SUPPORTING UKRAINE WITH CHORAL MUSIC:
GLOBAL OUTREACH OF CHOIRS IN A TIME OF WAR
*TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF PERFORMING AND CHORAL
PRACTICE IN MODERN REALITIES*
CHORAL SUPPORT FOR UKRAINE FOLLOWING THE FEBRUARY 24
INVASION BY THE RUSSIAN MILITARY**

Ukraine's tremendous choral music tradition is an agent for advocacy and cultural identity in this time of war and dire need in Ukraine. This presentation documents some of the response of the choral music world to the February 2022 invasion of Ukraine by the Russian military and political leadership. Choirs are themselves societies, and at their best the members care for each other with musical participation and beyond that with genuine respect of identity and care for the individual. That philosophical ideal is also directed to other communities when under attack, and many choirs in the world, notably in my home state of Vermont, USA, have reacted with vigor in support of Ukraine and Ukrainian people and Ukrainian cultural identity. Teaching Ukrainian choral music history and repertoire is a part of an education effort in Ukrainian culture outside of Ukraine, performances that feature Ukrainian music advocate for Ukraine, raising awareness and often raising funds to help Ukrainians affected by the war. This presentation includes examples of this history, choral activities and repertoire being performed, and the creation of new projects and new music in this tremendously difficult time for Ukraine and Ukrainian artists.

HISTORICAL RESPONSE TO CONFLICT WITH CHORAL MUSIC

My own choral work has included Ukrainian choral music since my time at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, fall of 2010 as a Fulbright Scholar. At the conclusion of my semester there, I left the university with a gift of a collection of Ukrainian choral music of the 20th/21st century (I am ever grateful to Sergei Prokopov for his thoughtfulness in assembling this collection). Recently, I have

given presentations of Ukrainian choral music in response to the February invasion, and although this is not the first or only Ukrainian choral music I have shared in the USA since my time in Kharkiv, I now take some care to share a small amount history of choral music in Ukraine and Ukrainian identity in choral music.

European history is replete with violent conflict that has defined and redefined borders, theology, language, and society. Music, and significantly, choral music, has been affected by or become a part of the circumstances of war in various ways. Musical life has historically suffered depletion of musicians and funds as a result of conflict, and in Europe this is famously documented in the humbling effects on court and church music during the Thirty Years' War (1618-1648), including dramatic reduction in funds for musical production. Political ideology and tyrannical political leaders have caused artists to hide or suppress their cultural identity in favor of the ruling one. This is clearly true of Ukraine during and before the years of the Soviet Union. Historical repression of Ukrainian identity by Russian political leadership is increasingly well-documented, and well beyond the scope of this presentation, but there are a few composers worth mentioning as context for the advancement of Ukrainian cultural identity in choral music. Ukrainian composers for centuries have included Ukrainian language and story in their work as a representation of its uniqueness, despite any presence of Russian political dominance. Mykola Diletsky (1630-1690) is a composer whose career develops just after the Thirty Years' War, mentioned above, and his 1675 *The Grammar of Music* contains some of the first written records of Ukrainian traditional songs and instrumental melodies. He is perhaps the first prominent Ukrainian composer on a broader scale in Europe. Following Diletsky, notable examples include Maxim Berezovsky (1745-1777), who worked in Kiev, Moscow, and Kharkiv, Artemy Vedel (1767-1808), and Dmytro Bortnyansky (1751-1825), perhaps the best-known Ukrainian choral composer outside of Ukraine, who studied in Italy and worked in St. Petersburg. Mykola Lysenko (1842-1912) was a choral conductor, composer, and musicologist, and is credited with reviving Ukrainian language in (especially) theatrical

music. Lysenko developed a Ukrainian nationalist reputation and his work was shunned by the Russian Musical Society, as was much of Ukrainian cultural study through the Soviet era. Therefore, Ukrainian composers have been active in promoting Ukrainian identity in their music for centuries, and that fact proves contrary to the present narrative from Russian political leadership that it is invented and insignificant or nonexistent - that message, I believe, is essential in presentation of Ukrainian music today.

Mykola Leontovych (1877-1921) is internationally renowned for what English speakers call, «The Carol of the Bells», Leontovych's arrangement and wonderful compositional expansion of the Ukrainian folksong «Щедрик». Leontovych's persistence in Ukrainian cultural identity likely contributed to his suspicious and unexplained death; also, the society named after him, created in 1922, was forced to disband in 1928 due to alleged promotion of Western musical styles. «The Carol of the Bells» is now almost synonymous with Christmas, it is popular mostly because it is a terrific piece, and I begin with his piece as an active example of response to the February 2022 invasion of Ukraine by the Russian military because Leontovych's ideology is under attack now and because *this* Christmas whenever his piece is performed and recorded, and it will be more than ever, it will be with a deep appreciation of Ukraine in mind and heart.

SUPPORT FOR UKRAINE IN THE AMERICAN CHORAL COMMUNITY

The American choral community was quick to respond musically to the conflict in Ukraine. American choirs frequently choose to sing out of conflict, especially regarding oppression, injustice, and advocacy for those whose voices are muted by an oppressor or whose needs go beyond what local support can provide. In spring 2022, repertoire was perhaps the first area of instant research. Many of us combed archives and web resources for Ukrainian repertoire (beyond, «The Carol of the Bells»), and many of us realized there is not very much published in the United States, or Western Europe. Fortunately, there are resources for Bortnyanskyi and Diletsky. A few of us

also have access to music obtained during our travel in Ukraine, or, our personal knowledge of Ukrainian-American composers, but this literature is not published by American publishers (a side note: Skorych's *Melody* has also become popular as a string quartet, orchestral work, or keyboard solo, due to its availability). The remainder of my presentation documents events and the music that they featured as efforts to promote Ukrainian cultural identity, and often to fundraise for Ukrainian organizations helping Ukrainians today.

EXAMPLES OF CHOIRS AND THEIR EFFORTS

An internet search (on a Western-friendly network) of «choral concert for Ukraine» will return pages of listings of concerts in the USA alone that are specifically intended to benefit Ukraine, through fundraising, promoting Ukrainian music or musicians in performance, or all of these together. There are too many to list or discuss but there are a few that I will mention.

The Seattle (USA) ensemble The Esoterics, directed by Eric Banks, is a vocal ensemble whose programming promotes contemporary music. Eric Banks, in collaboration with Ukrainian composer Bohdana Frolyak, created a program called *Sisters*, which included her music and that of her sister, Hanna Havrylets, who died tragically in February because she was unable to seek medical care quickly enough due to the war [1].

The Ukrainian Bandurist Chorus of North American [5] deserves mention as an advocate for Ukrainian culture in North America, and also because two of its members, Stephan Zaets and Teryn Kuzma, performed at Middlebury College on my invitation for two different occasions in April and June, 2022. In Vermont, USA, there are a few of us who maintain personal connections in Ukraine, and those connections were monitored desperately in the weeks following the invasion of Ukraine. Several performances across the region resulted, by those of us with personal connections and by musicians who wished to show support. Churches held vigils and singing events, and community choruses dedicated programs and funds to

Ukraine charities. On March 19, 2022, the Green Mountain Mahler Festival assembled a volunteer orchestra and chorus including almost 200 musicians to perform a benefit concert for Ukraine, called simply, «An Evening of Ukrainian Music». Choral conductor and music professor Nathaniel Lew (St. Michael's College, Colchester, Vermont, USA) collaborated with the Festival staff and area conductors including me to offer a concert that featured Ukrainian repertoire and repertoire with a reference or relevance to Ukraine. Nathaniel conducted a concert by Bortniansky, and I conducted «Vesnyanka» by Vladimir Stetsenko and «Oi, tam za lysochkom» by Anatoly Avdievsky, as well as two songs from the Ukrainian Romani community, «Kai yo bergi» and «Kai yone». We closed the performance with the Ukrainian national anthem, which I was so honored to conduct.

«Vesnyanka» by Vladimir Stetsenko is in the repertoire of the Middlebury College Choir, thanks to Sergei Prokopov, Anna Valter, and Vikotorya Mariniuk, who provided score, translation, and assistance with performance notes. We performed this in April and in May to raise funds for charities that benefit Ukrainians.

The Middlebury College Community Chorus, whose membership includes singers from across west-central Vermont, will perform Dmytro Malyi's «Salve Regina» for piano, soloists, and chorus, on December 4. I commissioned this piece of Dmytro last spring. Our effort is to create new music during this time, of this time. Dmytro's piece is a work from this war, a direct response because he composed it under the circumstances of constant bombardment of Kharkiv. The text is in some ways a plea for mercy, relief, or help. The music is varied in tone throughout the six movements. Opening and closing movements are somewhat contemplative, in slow tempo and expressive in a somber or reflective way. The second and fifth movements are spirited, lively, with new chromatic color and rhythmic and melodic allusions to Ukrainian folk music. The third movement is an introspective combination of pointillistic piano and choral chant; the fourth, a deeply expressive baritone and soprano duet.

Finally, in April 2023 the Burlington Choral Society (Vermont, USA) and the Onion River Chorus (Montpelier, Vermont, USA) together conducted by Richard Riley will perform a concert including Ukrainian choral and folk music, which I am helping to program from a folk music resources given to me in 2010, again by Sergei Prokopov, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

SUSTAINING AWARENESS

My principal efforts is to share my personal knowledge of Ukraine, Ukrainian music, and Ukrainian musicians, and Ukrainian friends. I tell my students, singers, and audiences that now they are now one degree away from direct immediate of Ukraine, because they know me, and I am sharing my experience with them. They are singing music that was presented to me by Ukrainian colleagues and friends, that was taught to me by those same people. They are singing music that I prepared and edited with the help of Ukrainian friends, and text that is translated by Ukrainian people now displaced by the war. My audience can read words written by you, my friends; that audience reads words and sings notes by people who are today suffering the effects of a war by a relentless aggressor. Such violence has no better response than empathy for those who are suffering, and the choral community recognizes this, and responds with singing for Ukraine.

LIST OF REFERENCES

1. Esoterics. URL: <https://theesoterics.org/2022>
2. Green Mountain Mahler Festival. URL: <https://www.vtmahler.org/>
3. Middlebury College: United for Ukraine. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rZpy_NFfa1I
4. Middlebury College Choir. URL: <https://www.middlebury.edu/college/academics/music/performance/college-choir>
5. The Ukrainian Bandurist Chorus. URL: <https://www.bandura.org>

Lubov Kamuff

**DIRECTIONS OF AMATEUR CHORAL PERFORMANCE OF THE
REGION GROSS GERAU, EARTH HESSEN (KREIS GROß-GERAU, HESSE)**

Nice day, dear friends!

Allow me introduce yourself: Lubov Kamuff, studied under the surname Rubtsova, worked in Kharkov under the same surname as well Igolkina.

I graduated from Kharkiv institute of arts in 1981, the Faculty of Choral Conducting class of Yury Ivanovich Kulik. I worked for more than 20 years in Kharkov theater of musical comedy, first as the second choirmaster, after 2 year - The main one choirmaster theater

In 2002 year, 20 years back, moved in Germany in the earth Sachsen-Anhalt.

She started by singing in the choir herself and helping the choirmaster learn performed Masses, oratorios, chorales of various styles and eras with the choir solo with choir and orchestra in concerts ("Gloria" Antonio Vivaldi, Camille). Saint-Saëns "Weihnachtsoratorium" and etc.)

At the same time, she studied the language and mastered playing the organ in the Cathedral kirke Saint Sebastian in Magdeburg.

In 2007, I moved to the west of Germany near Frankfurt property and immediately began to independently work with a mixed choir Catholic church, women's choir in the Evangelical church, children's choir chorus at school and with by two choirs secular directions

In the churches, choirs sing during Mass, the repertoire is built accordingly, suitable to the liturgy; catholic Mass is different from evangelical but both have strict sequence

In the Catholic church, a new mass was necessarily learned for Christmas or oratorio (Vivaldi, Schubert, Beethoven, Mozart, Delibes, Saint-Saëns, modern composers).

It was repeated at the Easter Mass. Choir performance accompanied orchestra or string quartet of body.

The repertoire of secular choirs - vocal societies (Gesang Verein) is built on established interests chorus and often in dependence from age.

Creating my own choir "Camerton" gave me the opportunity to build repertoire to my taste. All organizational issues on creation my husband Fred Kamuff took over the choir, he sings in this choir, accepts enthusiastic participation in the search for a new repertoire, he is my assistant and critic, singing in sorry for him is this serious hobby.

For "Camerton", as well as for other choirs, I wrote many arrangements, but for a public performance with one's own arrangement songs require special permission. And also I encountered the topics that you can't sing or play on a copy of the sheet music, only on the original sheet music (high fines).

Many notes for chorus we ordered in USA (respectively texts songs on English language). At program preparation concerts I try to observe balance between works on in German language and English, considering that part of the public is not fluent enough in English IN Concert program often we write a short one translation songs or the moderator of the concert does it himself, often to an excerpt from given songs WITH in Latin tongue problems no to all understandable.

Now a little at a friend.

With the advent of professional sheet music programs, I use them program "Cappella". I wrote the notes, I can configure them in PDF- Format and send the chorus for printing, or I can make an MP-3 for it self employed. For this, an addition to the main one is used program - "Cappella Reader", in which the singers can regulate themselves tempo, repeat complex episodes of the score, hear the entire score, and your party louder or listen only to your party. Every singer receives from us link on Email and independently is engaged in Choirmaster's work is paid in different ways. Kirkhs are paid for the accepted tariff and depending on the qualification. Choir societies - by

agreement often much above When I prepared and passed exam in organ and choral conducting in addition to the exam Ukrainian diploma, payment for my work in the church as an organist, etc the choirmaster got up.

All rehearsals choirs pass time in a week in the evening and last 1.5 - 2 time. Before a concert necessary additional rehearsals with accompanist At small performances, most often, I I accompany choir itself.

Now I would like to introduce the listeners to the work of the choir associations of Hessen lands and, in particular, the organization of choral life in region Gross Gerau.

The Groß-Gerau Choral Society (Sängerkreis Groß-Gerau) unites 59 choir (this more 1505 singers), their work supports choral association of the land of Hessen (Hessischen Sängerbund - HSB) and choir unification of the whole Germany (Deutschen Chorverband eV - DCV).

Functions Choir society Gross Gerau:

- Consultation and help on to all choral questions;
- Vocal formation of singers choir;
- support musical education children and youth;
- support everyone choral genres and attacked in choir art;
- Education and advanced training of choirmasters and vice- choirmasters;
- Conducting choirs festivals and competitions;
- Support, advice on the internal organization of choirs, help with different problems life of the choir;
- A message about current events in the choir life of Hessen and the whole Germany.

Three my choir are included in Choir Society of Gross Gerau:

"Kammerton" ("Kammerton" Groß-Gerau) and two choirs from a neighboring town Biebesheim (Biebesheim): "Harmonie", "New Harmonists".

One from interesting and loved ones directed choral singing appears. Gospel is one of the forms of church choirs, they sing mainly in English, glorifying the Lord.

Many gospel choirs sing spirituals in modern processed, african songs, songs of the famous Oslo Gospel Choir, most often written for 3-voice mixed composition (Soprano, Alto, Tenor). Music Gospel very much emotionally saturated, draws singers and listeners into one emotional process of religious ecstasy. The gospel is not only that the second vocal is strong, saturated, this is also self-expression through movement while singing. As a rule, everything is sung by heart and freely are moving in character music.

It draws listeners in so emotionally that they stand up and singing along, they also move to the rhythm of the music. Their active participation in such music turns into deep delight (catharsis) emotional the satisfaction that makes this direction of choral music very much attractive.

Many positive emotions work brings with children.

I worked with the elementary school choir for 7 years, children's repertoire unusual diverse and interesting in Germany. It was also interesting to work with the children's choir in the Evangelical church. with them I worked too 7 years WITH these children we put 6.

Musicals based on biblical stories. Modern melodies and rhythms, good texts - all this transformed the production and performance of musicals on holiday for children and adults.

And also every year we took part in Christmas concerts. by the way this national tradition - participation in festive. At Christmas concerts, they sing everywhere: in churches, concert halls, on the street daughter-in-law Christmas markets.

How once now I started co their own choirs repeat favorite Christmas songs and teaches new Wednesday them and our "Schedrik" on in German in one sorry and on English in a friend.

Which one the same holiday without a song!

I more one absolutely PERSONAL case!

Kirkha, where I I work organist sheltered in home the pastor 3 families with Ukraine, refugees from Kherson. Among them are 6 children who are getting used to new life I sing our songs with them and slowly introduce German into them songs and games let's see what from of this it will work!

Make a wish U.S success!!!

K speech I I am attaching 4 video chorus "Tuning fork" Gross Gerau.

This was musical framing solemn sessions "Day families 2022 and memories victims running away exile and deportations from Families".

1. "Dona Nobis Pacem" (Give U.S peace) from Mary Linn Lightfoot;
2. "Joshua Fit The Battle of Jarico", Traditional spiritual, Arr.: Lloyd Larson;
3. "Ihr from Morning", Music: Udo Jurgens, Text: Michael Kunze, Arr.:

Peter Schnurr

4. "Wonder gescheh`n" from Nena Kerner und Jürgen Dehmer,
Arr.: Carsten Gerlitz

Thank you by attention!

Олена Заверуха

ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ ВІДЕОКЛІПУ «ШУМ»: ВИКОНАВСЬКИЙ І РЕЖИСЕРСЬКИЙ АСПЕКТИ

Пісня «Шум», яка є основою відеокліпу, представлена гуртом [Go_A](#) у півфіналі Євробачення 2021 р. Перший нотний запис даної пісні, здійснений етнографами, датується 1856 роком. Дослідники трактують «Шум» як веснянку, пісню-гру, що застосовувалась у давнину в різноманітних природніх обрядах. Сюжетна лінія пісні «Шум» розповідає про пробудження лісу після зими.

Обробку-кавер на хіт гурту [Go_A](#) «Шум» написала композиторка та аранжувальниця Ольга Токар. Відеокліп виконаний естрадним вокальним

ансамблем «The Voices» під керівництвом Олени Заверухи та презентований 28 червня 2022 р. на День Конституції України⁷.

Ідея створення даного відеокліпу – відтворення територіальної цілісності держави, що надзвичайно актуально на сьогодні. За режисерським задумом відеозапису обрано різноманітні локації та краєвиди міст України, що унаочнюють її красу. Важливим атрибутом у створенні відеокліпу є застосування патріотичного реквізиту – сценічного вбрання із зображенням символів тризубу та прапора України. Одяг кожної виконавиці підписаний назвою міста, з якого він родом, що було запропоновано учасницею колективу.

Етапи роботи над відеокліпом:

- розучування твору (нотного і літературного тексту із застосуванням сольфеджування, вокалізації, співу на склад, співу по одному та по партіях);
- робота над основними елементами вокальної техніки (інтонацією, ритмом, дикцією, характером звуку, ансамблем тощо);
- робота над художнім виконанням твору (фразуванням, дикцією, артикуляцією, динамікою, агогікою);
- здача партій виконавицями напам'ять;
- запис співаками вокально-ансамблевих партій в індивідуальній формі на студії звукозапису;
- вибір локації відеозапису, сценічного костюму та реквізиту;
- вибір відеоресурсів;
- монтаж.

Розучування твору, робота над вокально-технічними навичками співаків і засобами виконавської виразності є основними складовими у роботі з вокальним ансамблем, від яких залежить розвиток вокально-технічних навичок, засвоєння

⁷ Презентація відеокліпу «Шум», обробка-кавер на хіт гурту [Go A](https://www.youtube.com/watch?v=nv83itWDY0o&list=RDnv83itWDY0o&start_radio=1)
https://www.youtube.com/watch?v=nv83itWDY0o&list=RDnv83itWDY0o&start_radio=1

вокальної партитури, якості її виконання та розкриття художньої змістовності твору.

Здача партій виконавцями напам'ять є обов'язковою складовою у роботі вокального ансамблю. З одного боку, даний етап роботи свідчить про впевнене опанування музичного матеріалу співаками, з іншого, – підвищує якість виконання твору колективом.

Запис у студії звукозапису, який реалізовувався звукорежисером Катериною Цимбал⁸, здійснювався за допомогою відповідного обладнання – sound карти, мікшерного пульта, мікрофону, навушників, шнурів, комп'ютеру зі спеціальною програмою. Виконання записувалось кількома дублями (2-3) або переписувались відповідні фрагменти співу. Ключові аспекти роботи над звукозаписом: процес накопичення матеріалу (обробка звуку кожного виконавиці), зведення (поєднання всіх голосів по горизонталі та вертикалі), мастеринг (фіналізація у роботі над звуком – створення ефекту простору у звуці тощо).

У реалізації задуму відеокліпу важливим є вибір локацій, що здійснювався за однаковою тематикою – фон природи. Спершу локації продумувались виконавицями, обговорювались з усіма учасниками колективу та керівником ансамблю, і, внаслідок, обирались ті, які якнайкраще сприяли ідеї створення відеокліпу.

Вагоме значення має вибір сценічного костюму для виступу. Здебільшого, в арсеналі вокальних ансамблів налічуються сценічні костюми, обрані для тематичних заходів або ті, які є візитівкою того чи іншого колективу. Запропоноване сценічне вбрання у створенні даного відеокліпу – футболки патріотичного характеру зі зображенням прапора України та тризубу – є сучасне

⁸ Катерина Цимбал – старший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка.

та доступне для всіх виконавців, і, водночас, підкреслює значущість державних символів нашої країни.

Відеоресурси, використані у відеокліпі, є образно-емоційним чинником впливу на слухача, підсилюють сприйняття, унаочнюють красу міст та усієї країни в цілому. У відеокліпі застосовуються якісні відеофрагменти міст України із вільного доступу мережі YouTube.

Монтаж відеокліпу є важливим етапом роботи, за допомогою якого створюється відеосюжет. Монтаж відеокліпу здійснив Ярослав Карпів⁹. Основні закономірності роботи над монтажем: синхронізація відеофайлу з аудіотреком, розкадрування, обробка відеоефектами (переходи між кадрами, вставки тощо).

Процес створення відеокліпу «Шум», з одного боку, є цікавим і захоплюючим, з іншого, – потребує кропіткої, наполегливої праці керівника і всіх учасників вокального ансамблю. Виконавський аспект у процесі створення відеокліпу полягає у майстерному співі (вокально-художнє, емоційне, артистичне). Режисерське бачення полягає у виборі локацій, відеоряду, сценічного костюму, стилю монтажу тощо.

Анна Вишневецька

АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

У 2022 році страшні події війни вплинули на психологічний стан кожного українця. Навіть у відносній безпеці нам часто бракує ресурсу, спокою та рівноваги. І найперше завдання на сьогоднішній день – наповнити життя позитивними емоціями, віднайти душевні сили заради майбутнього.

⁹ Ярослав Карпів – композитор, аранжувальник, який створює кавери а capella, аранжування, монтаж (<https://linktr.ee/slavikarpiv>)

Одним з ефективних психологічних методів боротьби зі стресом є арт-терапія. Саме творчість допомагає виразити травматичний досвід, переосмислити його, зняти емоційну напругу та адаптуватися до нових реалій. Арт-терапевтичні методи на сучасному етапі є дуже популярними. У світі існує близько 10 країн, в яких арт-терапія визначена як окрема спеціальність. Серед них – Сполучені Штати Америки, Німеччина, Португалія, Ізраїль, Нідерланди, Великобританія тощо. В Україні цей метод психотерапії розвивається поки що на самостійних засадах. Втім це не заважає його широкому впровадженню в маси. На сьогоднішній день існують різні арт-терапевтичні асоціації, проводяться конференції, розробляються спеціальні програми, методи, техніки. Арт-терапевтичних різновидів дуже багато – ізотерапія, пісочна терапія, драматерапія, казкотерапія тощо.

Лікування музикою – *музикотерапія* – є одним з найперспективніших сучасних методів лікування та профілактики порушення нервової системи, аутизму, заїкання, депресії, відхилень у поведінці, психосоматичних захворювань, рухових і мовних розладів. Оскільки саме музика різнобічно впливає на психіку людини. В Україні музикотерапію застосовують як лікувальний метод в Інституті нетрадиційної медицини, Інституті геронтології, Центрі реабілітації ім. О. О. Богомольця, в приватній лікувальній практиці. Навчальний курс музикотерапії впроваджений в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова [3].

Слухання музики. Феноменом арт-терапевтичного впливу на психіку людини є хорова творчість М. Шуха. Так, в колективній монографії «Михайло Шух: митець і час» [2] присвячений окремий розділ чудодійному ефекту музики композитора. Як відомо, творче кредо митця – прагнення до світла, краси та гармонії, і ці постулати Шух транслював через свою духовну творчість. Він казав: «Духовна музика – це музика, яка несе життєву силу, що здатна нас

перетворювати» [2, с. 104]. Отже виявлено, що терапевтичний ефект творів М. Шука проявляється покращенням психологічного стану, відчуттям світлових вібрацій, спокою, радості. Дослідженням цього феномену займається Т. Строгаль – фахівець з музикотерапії, автор багатьох розробок, тренінгів, майстер-класів з напряму «Терапія творчістю: від теорії до практики» [4].

Практичне осягнення. Ефективним методом активної музикотерапії є індивідуальний та хоровий спів. Робота з голосом забезпечує профілактику та корекцію цілої низки соматичних та психічних проблем, регуляцію психофізичного стану, вивільнення від тілесної напруги. На думку психологів, саме вокальне мистецтво допомагає в терапії невротичних станів, різних фобій, депресії. Воно є корисним і у лікуванні від фізичних захворювань, наприклад органів дихання. В тому числі рятує від бронхіальної астми, позбавляє від головного болю та запаморочення.

За останні роки у світі активно проводиться дослідницька діяльність цього явища. Так, у 2020 році нейропсихолог із Австралії Сара Уілсон керувала дослідженням, під час якого добровольцям з різним рівнем співацьких здібностей робилося МРТ сканування, коли вони співали. Виявлено, що у мозку людини є «співацька» сітка нейронів, яка розподілена досить широко. Цікавим є те, що коли ми говоримо, активізується тільки та півкуля, яка відповідає за мову; коли співаємо – прокидаються обидві півкулі. Доведено, що фізичне напруження, що пов'язане зі співом (наповнення легень, контроль за звукоутворенням, рухи рота та тіла) – одна з причин того, чому спів покращує настрій. Це свого роду аеробіка, за допомогою якої організм виробляє ендорфіни – гормони радості. Дослідження роботи співацького дихання довели, що нижньореберне діафрагмальне дихання забезпечує повний кисневий обмін у клітинах легень, активізуючи нервову систему організму, яка уповільнює пульс та розширює кровоносні судини.

Хоротерапія. Дослідження цього методу інформативно висвітлено у статті А. Мартинюка 2020 року про застосування хору як арт-терапевтичної технології

у роботі з депресіями дітей підліткового віку [1]. Він пропонує методику хорового співу через опрацювання спеціальних вокальних та дихальних технологій: фізичні вправи, пов'язані з розтягненням, напруженням та розслабленням м'язів обличчя, шиї та тулуба; комплекс дихальної гімнастики за методом Стрельнікової, тренування нижньореберного дихання та співацької позиції; налаштування грудного та головного резонаторів за допомогою вокальних вправ співом закритим ротом тощо. Як вказує дослідник, «під час вирішення загальних творчих завдань учасників тренінгу з використанням методу хору виникає почуття співтворчості та єдності, яке створює передумови до подолання розладів контакту та соціальної адаптації» [1, с. 52]. Крім того, позитивне значення має й момент «анонімності» кожного співака, відчуття своєї прихованості та захищеності в загальній масі, яке сприяє усуненню страху самовираження.

Висловлюються на тему доцільності хорової терапії і сучасні диригенти-практики. Ю. Ткач, керівниця Академічної хорової капели Українського радіо, зазначає: «Високі резонансні частоти мають терапевтичну дію. І хоровий спів з його тембральним розмаїттям, унікальними групами обертонів, вистроюванням вібрацій гармонізує людину на різних рівнях. Люди це відчують. Тому ходити на концерти хору не просто потрібно заради мистецького задоволення, а й корисно!» [5].

Щодо репертуару. Для практики хоротерапії завжди будуть актуальні твори композиторів-класиків В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена. Оскільки для їх музики характерною є контрастна динаміка *forte* і *piano*. Вчені довели, що різка зміна динамічних нюансів відповідає природним біоритмам людського мозку. Прослуховування класичних творів покращує пам'ять та увагу. Великий терапевтичний ефект несе й українська народна пісня, яка увібрала в себе глибокі музичні традиції та неоціненний історичний досвід. Виконання духовної музики відновлює емоційну рівновагу та дарує відчуття спокою.

Таким чином, арт-терапія вокально-хоровим мистецтвом на сучасному етапі – важлива і потрібна. Психологи кажуть: якщо все погано – співайте, навіть, якщо не вмієте! Маю надію, що в Україні цей метод психотерапії буде активно розвиватися та впроваджуватися до навчальних програм закладів освіти.

Список використаних джерел

1. Мартинюк А. Застосування хору як арт-терапевтичної технології у роботі з депресіями дітей підліткового віку. *Journal of Psychology. Special Pedagogy. Social Work (PSPSW)* e-ISSN: 1857-4432, p-ISSN: 1857-0224, Volume 60, Issue 3, 2020, DOI 10.46728. Pp. 40-56.
2. Михаїл Шух: Митець і час : Колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. 131 с.
3. Простір арт-терапії: мінливість і стабільність – пошуки балансу: матеріали XVI Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (м. Харків, 15 – 17 лютого 2019 р.) / [за наук. ред. А.П. Чуприкова, Л.А. Найдюнової, О.Л. Вознесенської, О.М. Скнар]. Харків: СПД ФО Степанов В. В., 2019. 171 с.
4. Тетяна Строгаль. Терапія творчістю. URL: https://www.youtube.com/channel/UCxTJVX8k8izMtRy_p_X3Wpg
5. Юлія Ткач: Бог, любов і хорове мистецтво. URL: <https://kyivdaily.com.ua/yuliya-tkach/> (дата звернення: 28.20.2022 р.)

Аліна Ткаченко

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Повномасштабна війна, що розгорнулась на території України з 24 лютого 2022 року стала справжнім викликом для нашої молоді держави та для всього українського суспільства. Та найбільш гостро ці події переживають діти. Перебування в укриттях, вимушений переїзд, втрата звичного середовища, друзів, іграшок ці та інші фактори можуть викликати тривогу та стрес у дітей. В цих обставинах діяльність дитячих хорових колективів, насамперед, стає своєрідним осередком, що дає відчуття мирного життя, підтримки від друзів і викладачів, зрештою і впевненості в завтра. Важливою місією наразі є, перш за все, зберегти творчий потенціал України.

Дитячий хоровий спів у режимі онлайн – це й досі звучить як оксюморон. І, якщо говорити про професійний розвиток, насправді є мало ефективним. Проте зараз це вимушений крок, це єдиний можливий крок на шляху до збереження

існування дитячих хорових колективів. Мобільність та безпечність стали пріоритетними у виборі форми роботи колективів, що функціонують у прифронтових містах. Дистанційна форма допомогла вирішити ряд проблем, які сьогодні кинули виклик хормейстерській діяльності:

- можливість навчатися з будь-якого місця на Землі, навіть з бомбосховища;
- хористи, що виїхали за кордон, мають можливість продовжувати займатись у колективі;
- заняття завжди проводяться рідною мовою;
- постійний контакт з викладачами, навіть, якщо ті евакуювалися в безпечне, але далеке від дитини місце;

Вже у першій половині березня заклади освіти, у тому числі позашкільної, поновили свою роботу. Більшість регіонів - виключно в дистанційному форматі. Слід зазначити, що всі педагогічні працівники, зокрема керівники хорових колективів, вже мають певний досвід організації дистанційної роботи, набутий під час пандемії COVID-19, але в умовах воєнного стану виникла потреба до внесення суттєвих змін.

У першу чергу, змінюється роль дитячої хорової освіти. Під час пандемії дистанційна робота була спрямована на забезпечення безперервного опанування навчального матеріалу, розвиток практичних навичок. Тобто головна мета діяльності творчих колективів залишалась навчальною. Сьогодні ж у фокусі психоемоційна підтримка дітей. Регулярні, звичні учасникам колективу заняття хоровим співом отримують роль флешбеків до мирного життя. Для посилення відчуття стабільності та забезпечення більшого психологічного комфорту слід подбати аби заняття у воєнний час якомога менше відрізнялись від тих, що були раніше. Наприклад, зустрічатись із хористами за тим самим розкладом, міксувати знайомі та звичні вокально-хорові вправи з новими, виконувати твори з минулого

репертуару. Головним завданням стає відволікти хористів від стресів та переживань, заподіяних війною.

Відповідно до нової мети хорових репетицій, іншою стала й роль керівника хору, який в умовах війни стає як ніколи важливою фігурою в житті дітей. Діяльність хормейстера апріорі є синтетичною, оскільки поєднує в собі педагогічну, мистецьку, акторську та психологічну функції. Остання ж наразі постає провідною. в період війни вчителі, які працюють із дітьми, повинні володіти знаннями та навичками надання кризової психологічної допомоги, володіння знаннями з ознак тривожних розладів у дітей. Звісно, педагог не зможе надати повноцінної психологічної допомоги, проте самі заняття співом у цьому випадку виконують роль арт-терапії. Задача педагога – правильно організувати ці заняття, створити віртуальну зону психологічного комфорту.

Наступним важливим чинником роботи дитячого хору в умовах війни є можливість кожного учасника відчувати свою потрібність, значущість, стати частиною чогось важливого. Це відчуття відчуття посилюється під час участі колективу у мистецьких проєктах, створенні відеороликів – тобто у тих формах роботи, де у фокусі одночасно знаходиться кожна дитина. До речі, цей чинник є важливим і для педагогів. Багато з них сьогодні мають синдром професійного вигорання, зневірення у важливості своєї справи, але усвідомлення своєї причетності до збереження та відродження дитячого хорового виконавства значною мірою наповнює психоемоційний ресурс.

Діяльність дитячих хорових колективів завжди відігравала важливу роль у патріотичному вихованні молоді. Це відбувається через підбір відповідного репертуару, участь у патріотичних заходах, співпрацю з патріотичними організаціями. Сьогодні як ніколи важливо виховувати в співаків віру в свою країну, любов до нації, відчуття гордості. Окрім проведення бесід з дітьми та виконання українських пісень ми маємо можливість долучатись до акцій,

флешмобів, створювати творчі подарунки для бійців ЗСУ. Розуміння своєї сили у процесі наближення перемоги виховує змалечку гідних українців.

Не дивлячись на усі переваги, у роботі керівника дитячого хору в умовах воєнного часу існує низка перешкод, провідна з яких – зниження зацікавленості у заняттях з хору. Вперше з цією проблемою більшість педагогів стикнулись ще під час пандемії. Першою причиною може стати певна одноманітність репетиційних занять. Навіть бездоганно налагоджена дистанційна робота не в змозі повноцінно замінити справжнього творчого життя та найголовніше можливості «живої» комунікації педагога-хормейстера з учнями. До того ж, дітям властиво працювати «на результат», тобто чітко розуміти для чого вивчаються твори, бачити кінцеву мету репетицій – концертний, конкурсний виступ, тощо. Під час дистанційної роботи ця мета є дуже розмитою. Єдиний можливий варіант певного «звіту» є створення онлайн хору, та нажаль, це не завжди є достатнім стимулом.

Ще однією дуже помітною перешкодою є різний ступінь технічного забезпечення. На сьогодні енергетична ситуація в Україні є критичною. Вимушені відключення світла, інтернет зв'язку стають на заваді регулярності проведення репетицій. До того ж деякі діти-переселенці, діти з окупованих територій не мають доступу до банальних гаджетів, необхідних для занять.

Війна внесла багато коректив у наше звичне життя та завдала важких втрат. Незважаючи на те, що нашу зону комфорту вцент зруйновано, найголовнішим завданням для митців є стати на захист своєї справи. На керівників дитячих хорів покладена велика відповідальність – забезпечити належний психологічний стан у своїх учнів, сприяти збільшенню зацікавленості в дітей хоровим співом. Дистанційна освіта, особливо мистецька, має низку суб'єктивних недоліків, та всі розуміємо – це міра тимчасова. Незабаром буде перемога й українські міста наповняться дзвінком та щирим дитячим співом!

Вікторія Захарченко

**НАПРЯМИ ПОШУКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ХОРОВОЇ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ
«ПОРІЗАЛА ПАЛЬЧИК» О. БОНДАРЕНКА**

Одним із напрямів знаходження виконавської інтерпретації хорового твору є здійснення компаративного аналізу різних виконавських версій. Обрання для виконання хорової обробки української народної пісні «Порізала пальчик» О. Бондаренка з необхідністю вимагало порівняння найбільш яскравих втілень цього твору. Це, безумовно, виконавські версії Камерного хору «Київ» (художній керівний – народний артист України М. Гобдич) і Академічного хору ім. П. Майбороди (керівник та головний диригент – заслужена артистка України Ю. Ткач).

Кожна з виконавських версій двох видатних українських хорових колективів¹⁰ по-своєму дуже колоритна, має свою “родзинку” і отримала схвалення слухацької аудиторії. Виконавські концепції керівників цих уславлених хорів мають як схожі виконавські рішення, так і принципові відмінності.

¹⁰ *Муниципальный академический камерный хор «Київ»* засновано у грудні 1990 р. Миколою Гобдичем, який незмінно залишається художнім керівником і головним диригентом колективу до сьогодні. Чисельність хору складає приблизно 25 осіб, здебільшого молодого віку. У репертуарі колективу величезний пласт унікальних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів від епохи бароко до наших сучасників. Камерний хор брав участь у багатьох музичних фестивалях та конкурсах України та країн Європи, та має численні нагороди. Хор «Київ» випустив 25 альбомів із записами національної та зарубіжної музики, більшість творів з яких записано вперше [4].

Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України - один з найавторитетніших хорових колективів України та Європи. Заснований у 1932 році. Особовий склад колективу – близько 50 людей, переважно зрілого, середнього віку. З 2010 року художнім керівником та головним диригентом колективу є заслужена артистка України Юлія Ткач. Репертуар колективу різноманітний: від фольклору, перших зразків духовної музики, шедеврів світової класики до творів сучасного хорового мистецтва.

Академічним хором Національної радіокомпанії України створена унікальна колекція записів — «Золотий фонд» держави. Академічний хор ім. П. Майбороди приймав участь у міжнародних фестивалях, а 2019 р. отримав премію ім. М. Леонтовича [1].

Щодо вибору виконавців сольної партії М. Гобдич у своїй інтерпретації, окрім соло сопрано, ще додає соло тенора в 2-му куплеті, змінюючи текст для виконання від чоловічого імені. Партії соло виконують Я. Побережна та Р. Танський. А от Ю. Ткач, дотримуючись оригінального тексту, обирає лише одну солістку сопрано – Н. Жвінклієне.

Солістка сопрано хору «Київ» в 1-му куплеті на словах «поцілуй» і «загойть» на першу долю такту робить акценти, які не вказані в партитурі. На повторі слів останніх 2-х рядків куплету в 13-16 тт. співають всі сопрано *divisi*, а от наприкінці при повторі 1-го куплету цей фрагмент М. Гобдич надав заспівати солістам: тенору – верхній голос, а сопрано – нижній. Натомість, хор ім. П. Майбороди ці такти виконував так, як передбачено автором, а мелодію виконували дві солістки: Н. Жвінклієне – верхню мелодію, а нижню – солістка із хору, що краще звучить у виконанні обробки.

В 12 і 16 тт. в партитурі ритмічний малюнок містить дві синкопи: восьма тривалість, четвертна, восьма. У виконанні обох колективів ця ритмоформула змінена – співають без другої синкопи, тобто замість четвертної тривалості звучить четверть з крапкою. Це не відповідає авторському тексту, але це звучить більш мелодично та природньо і дозволяє зробити неакцентованим закінчення музичної фрази.

Яскраву відмінність у виконавському трактуванні цими колективами можна відчуту у темповому співвідношенні. В хорі «Київ» перший темп звучить більш стримано, помірно, йому начебто трошки не вистачає вказаного автором *animato*. В хорі ж українського радіо взято більш жвавий темп. А от щодо агогічних позначок *rit.* і *a tempo*, М. Гобдич після уповільнення і фермати в 26 т. повертається у такий самий темп, як і в 1-му куплеті. В інтерпретації Ю. Ткач хоровий колектив також повертається до початкового темпу, але звучить він нібито більш завзято, тому здається, що солістка трохи прискорює свою репліку на словах “А він пішов іншу любити”. До того ж, у виконанні хору

ім. П. Майбороди з'являються іще додаткові агогічні зміни, що не вказані композитором: уповільнення в 22 т. у всього хору з ферматою на останній долі. Обидва рази цього прийому останній акорд на ферматі нестійкий: у 22 т. – квінтсекстакорд VI[↑] ступеня, а у 26 т. – квінтсекстакорд IV ступеня з підвищеним IV і пониженим VI ступенями, який звучить як домінанта до *As-dur*. А у 23 т. звучить *a tempo*, відповідно як і в 27 т., швидше за темп на початку і в головній тональності на словах “А він пішов іншу любити”. Завдяки цьому прийому виконавці підкреслюють несподівану розв'язку історії.

Окрім цього, також є додаткова фермата, якої немає в партитурі, наприкінці 3-го куплету на останній долі такту в кожній з обраних виконавських версій, що ніби окреслює закінчення першої частини твору, де йшлося про жартівливі залицяння, і початок другої, яка більше наповнена складною гармонією та має вже більш серйозний характер. Але після цього в хорі «Київ» 4-тий куплет продовжується в тому ж темпі, що й на початку, а в хорі ім. П. Майбороди темп змінюється на *meno mosso*.

На початку перших 3-х куплетів є два такти хорового акомпанементу з поступовим *diminuendo*. Хор «Київ» дотримується авторських вказівок. А у виконанні хору українського радіо на початку звучать всі такти вступу із зазначеним *diminuendo*, а в 2-му і 3-му куплетах, а також при повторі 1-го куплету пропускають ці два такти, переходячи одразу до соло, що сприяє безперервному розвитку музичного матеріалу та змісту твору.

Динамічне розгортання обробки О. Бондаренка надзвичайно цікаво вирішено у виконавських версіях обох колективів. У 3 і 4 тт. автор зробив позначку *diminuendo*, для того, щоб вступ солістки був яскравішим. Далі протягом перших 3-х куплетів динаміка зовсім не гнучка, адже у хорі завжди другорядна роль і розвиток динаміки залежить лише від смислового фразування сольної партії. Але дуже яскраво виділені акценти в кожному з даних колективів при зміні гармонії. Гнучкість динаміки вказана автором у 4-му куплеті: у 17-18

тт. і у 19-20 тт. є невеликі динамічні «хвилі», тобто *crescendo* на початку і *diminuendo* в кінці фрази. Проте, жоден з обраних колективів не дотримується виразного виконання вказівок автора. Так як на початку фрази в партитурі вказаний нюанс *mf*, до 23 т. все звучить в однаковій динаміці. У 22 т. на кінець великої фрази на текст “Білити, білити” композитор додав *crescendo*, яке обривається у 23 т. Керівники обох колективів цей момент трактують як *sp* у 23 т. на словах “А він пішов іншу любити”, якого не написано автором, а хор ім. П. Майбороди до того ж додає *ritenuto* у 22 т. і прискорює темп у 23 т. Та завдяки цьому *sp* у колективів виходить зробити подальші *crescendo*, які позначені автором у 24 і 26 тт. на повторенні фрази “Вона мала хату білити, білити”. Тільки у хорі українського радіо виходить зробити цей нюанс і в 24 т. на текст “Любити”, потім зберегти вказану композитором динаміку *mp* і також зробити *crescendo* у 26 т. на повторенні тексту “Білити, білити”. Натомість, хор «Київ» виконує вказівку тільки у 24 т., а далі залишається у динаміці, що межує з *f*, і таким чином не робить друге *crescendo* у 26 т. Зважаючи на те, що після гучної динаміки і уповільнення в 27 т. вступає солістка – вона звучить дуже контрастно в обох виконавських версіях.

Завершується весь твір хоровим супроводом *ostinato* з ремаркою *diminuendo*, як на початку, що в партитурі триває 2 тт. без соло. Хор «Київ» і хор українського радіо у своїх виконавських інтерпретаціях продовжують цей хоровий акомпанемент на зменшуваній динаміці, створюючи таким чином ефект віддалення, що у виконанні обох колективів виходить дуже вдало.

З компаративного аналізу виконавських версій двох провідних вітчизняних хорових колективів, хору «Київ» під керівництвом М. Гобдича і хору ім. П. Майбороди під орудою Ю. Ткач, можна зробити висновок, що цю самобутню обробку української народної пісні О. Бондаренка професійні хорові колективи вдало інтерпретують, додаючи власних динамічних та агогічних

нюансів, які додають цілісному образу всього твору ще більшої яскравості та колоритності.

Виконавська версія хору українського радіо ім. П. Майбороди під керівництвом Ю. Ткач, на мою думку, все-таки, більш влучно відповідає авторському задуму. Це стосується обраного темпу, виконання сольної партії, відтворення динамічних відтінків, що сприяють створенню жартівливого художнього образу української народної пісні.

Список використаних джерел

1. Академічний хор радіокомпанії України – режим доступу до ресурсу: <https://radiochoir.com.ua/>
2. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2003. 20 с.
3. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : дис. канд. Мистецтвознавства / Тимофєєва К. – Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2009.
4. Українська музика та сучасна рок-культура України – Режим доступу до ресурсу: <http://rock-oko.com/knizhki/oblichchya-muziki/tvorch-portreti/kiv-xor.html>

Катерина Момот

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ СЛОБОЖАНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ КОЛЯДКИ «ДОБРИЙ ВЕЧІР ТОБІ, ПАНЕ ГОСПОДАРЮ» А.І.СИРОТЕНКА)

Українська народна пісенність – дорогоцінне надбання нашого народу, важлива ланка та скарбниця його творчого розвитку, музично-професійного становлення, як в межах України так і по за нею.

Пісня в різноманітних художніх образах передає яскраву палітру почуттів, думок, бажань, що притаманні кожній людині в різних обставинах її життя. На сучасному етапі процесу відродження української музичної культури виникає потреба в залученні фольклорних скарбів до активу культурного життя сьогодення. Серед них, на нашу думку, слід приділити увагу календарно-обрядовим пісням, адже саме вони зберігають давню традицію наших предків та

є провідним жанром народно-пісенної творчості українського народу. Їм притаманні відверта емоційність та розсудливість, величність та споглядальність, тужливість та жартівливість, танцювальність та прониклива чутливість. Дослідження соціокультурних умов, що сприяли формуванню зазначеного фольклорного жанру, дозволяє окреслити такі його функції як: культуро-творча, комунікативна, магічна, природо-аграрна .

Серед календарно-обрядових пісень України важливе місце посідають пісні зимовому циклу, до якого включають жанри колядок, щедрівок, посівальних та водохресних пісень. Як зазначають відомі дослідники українського музичного фольклору Ф. Колесса, О. Воропай, О. Дей, М. Гордійчук, А. Іваницький, колядки та щедрівки вважаються дивовижним творінням українського народу, яке має глибоке коріння. Як і інші календарні пісні, вони виникли у язичницькі часи та пов'язані з головним святом наших предків – днем «зимового сонцестояння».

Зазначимо, що в Слобожанському регіоні жанри зимової обрядовості є досить поширеними. Від інших регіонів на думку В. Осадчої та Л. Новікової відрізняються помітною кількісною перевагою християнської тематики. Таким колядкам притаманний особливий мелоінтонаційний склад та горлова народна манера розспіву, в них відображається народне уявлення про духовну цілісність релігійних образів. Значну перевагу християнської тематики в зимових піснотворах можна пояснити впливом церкви та вшануванням слобожанами свята Різдва Христового.

Протягом часу, зі зміною соціокультурних умов побутування календарно-обрядові пісні зазнали багатьох модифікацій. В результаті різних літературних обробок текст та мелодика різдвяних пісень частково трансформувалися, проте дійшли до нашого часу та зберегли характерні особливості змісту, форми, музичної мови, манери виконання. Це ввижається одним з яскравих прикладів стійкості етнічної своєрідності українського фольклору. Саме тому, на відміну

від радянських часів, коли пісні релігійного змісту були заборонені, сьогодні різдвяні пісні знову звучать у нашому соціумі та стають дедалі частіше об'єктами цілеспрямованої уваги як виконавців так і науковців.

Сучасне бачення жанру колядки та щедрівки демонструють обробки харківського хормейстера Сиротенка А. І., що увійшли до збірки колядок та щедрівок «Зійшла зоря ясна» (упорядник Ольга Бабошина). У збірці зібрані твори з різних регіонів України, в тому числі Слобожанщини. Аналізуючи обробки А.І. Сиротенка: «По всьому світу новина», «Коза», «Нова радість стала», «Щедрівка», «Добрий вечір тобі, пане господарю» зауважимо, музичні тексти різдвяних пісень зберігають мовну самобутність українського народу, що простежується в деяких словах діалектах, як наприклад «на здоровля», «звізда», «Небесний Владарю» та інші.

Розглядаючи одну з найвідоміших українських колядок «Добрий вечір, тобі, пане господарю» в обробці А.І. Сиротенка з точки зору виконавського аспекту зазначимо, твір є чудовим зразком тісного поєднання релігійної і народної колядкової традиції. Колядка написана в куплетній формі, основна тональність – гармонічний *B-dur* та розпочинається *Solo* тенора, що підхоплює вся чоловіча група хору в октавний унісон. Фольклорна основа мелодики різдвяної пісні є не змінною, проте створена А.І. Сиротенком музична палітра сприймається в стилі осучасненої народної колядки. Суттєво прикрашають обробку, додають їй реалістичності елементи вигуків, повторів, звертань, що наближують композицію до хорового театру за рахунок імітації «живої» емоційної людської мови. Драматургія твору побудована за законами розгортання святкового дійства. За задумом А. І. Сиротенка, хоровий колектив має виходити на сцену під час тенорового заспіву, імітуючи живу розмову на тлі народного гуляння, поступово розгортаючись у сценічному просторі. Звучання голосів наближене до народної, відкритої манери співу. Протягом шести тактів (тт. 19-24) повторюється певний літературний модус «<...> бо прийдуть до тебе

<...>». Голоси нашаровуючись один на одного створюють ефект гомону, в якому поступово народна манера виконання змінюється на академічну. Проте звучання основної теми в партії альтів знову повертає до аутентичної народної манери співу. Таким чином підкреслюється зв'язок архаїки з сучасністю. Поступово фактура колядки ущільнюється і починає виконувати функцію тла в той час як диригент вигукує до залу святкові вітання, які підхоплюють артисти хору. Музична ж «тканина» твору оздоблюється більш сучасною гармонією. Низхідні хроматичні рухи, зміна темпо-ритму колядки дедалі частіше викликають асоціації зі стилем блюзу. Таким чином, осучаснення фольклорного здобутку відбувається досить органічно завдяки чергуванню стилів – від аутентичного народного співу до академічної манери виконання з естрадно-джазовими елементами вокалу.

Характер колядної пісні втілює надію на щастя людей і їхню добру долю, запорукою якої є народження Христа. А.І. Сиротенко намагається передусім підкреслити оригінальність народної мелодії збагативши її засобами хорового співу. Мелодія ніби розквітає зароджуючись з унісону та поступово розшаровуючись спочатку через терцієву втору, потім через додавання опорних басових тонів з застосуванням прийому «блукаючої» теми в різних регістрах зі зміною динамічної палітри. Підкреслимо, що зміна фактури в останньому куплеті на більш щільну, акордову, барвисте хроматичне ускладнення в альтовій партії, перемінність опорних тонів, ладу вказують на широкий арсенал сучасної композиторської техніки якою володіє А.І. Сиротенко. Характерний же для слобожанського фольклору моторний тип мелодики з повторенням певного музичного сегменту органічно віддзеркалюється в обробці колядки.

Отже, українські колядки та щедрівки належать до архаїчного типу народної творчості, найдавніших народних пісень, які складають основу нашої мистецької ідентифікації у світі. Обробка колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю» А. І. Сиротенка може слугувати прикладом творчого підходу до

осучаснення національного фольклору та можливості популяризації українських старовинних традицій шляхом застосування модернового композиторського письма, динамічної драматургії, сміливому поєднанню стилів та манер виконання в межах однієї композиції.

Список використаних джерел

1. Зимові свята-в Новий рік ворота / упор. В. Демиденко, В. Осадча, Н. Плотнік та ін: Регіон-інформ, 2003. 180 с.
2. Зійшла зоря ясна: зб. колядок і щедрівок / упор. О.Бабошина. Вінниця, 2020. 128 с.
3. Пісні Слобідської України: навч. пос. / авт.-укладач Л. І. Новикова. Харків:ТО Ексклюзив, 2006. 188 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

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

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

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

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

Васильєва Оксана — кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики середньої освіти та вокально-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Вербицька Ірина — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, головний хормейстер Харківського академічного театру музичної комедії

Вишневецька Анна — кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, викладач ПЦК «Хорове диригування» Харківського музичного фахового коледжу імені Б. Лятошинського

Гао Чілін — аспірант кафедри інтерпретології 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

Гончаренко Марина — народна артистка України, завідувачка ПЦК відділу «Естрадний спів», викладачка-методистка диригентсько-хорового та естрадного відділів Чернігівського музичного коледжу імені Л.М. Ревуцького, художня керівниця студентського хору Чернігівського музичного коледжу ім. Л.М. Ревуцького

Горобець Євген — магістр 2 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування. Науковий керівник: Вишневецька А.С.: кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХНУМ імені І. П. Котляревського

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

Дубовська Ольга — викладач вищої категорії кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії

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

Застава Анастасія — магістр 2 року навчання кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Вишневецька А.С.: кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХНУМ імені І. П. Котляревського

Захарченко Вікторія — магістр 2 року навчання заочного відділення кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Белік-Золотарьова Н. А.: заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ХНУМ імені І. П. Котляревського

Іванова Юлія — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Камуфф Любов — художній керівник і диригент Gospelchor Bausheim Evangelische Kirche; Gemischte Chor; New Harmony choir; Chor «Kammerton» (Грос-Герару)

Кисельова Тетяна — аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики 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

Коновалова Ірина — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії музики, завідувач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

Королєвська Тетяна — провідний концертмейстер кафедри теорії і методики середньої освіти та вокально-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Крюковська Інна — магістр 2 року навчання заочного відділення кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування. Науковий керівник: Вишневецька А.С.: кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХНУМ імені І. П. Котляревського

Лапай Олена — магістр 2 року навчання заочного відділення кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Науковий керівник: Михайлова Н.М.: кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського

Лутай Анна — викладач ПЦК «Хорове диригування» Харківського музичного фахового коледжу імені Б. Лятошинського

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

Мигаль Софія — магістр 1 року навчання кафедри хорového та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Белік-Золотарьова Н.А., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор ХНУМ імені І.П. Котляревського

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

Михайличенко Олег — доктор педагогічних наук, професор, кафедра всесвітньої історії, міжнародних відносин та методики навчання історичних дисциплін Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

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

Момот Катерина — магістр 2 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування. Науковий керівник: Михайлова Н.М.: кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського

Перцева Ганна — викладач сольного співу I категорії Дитячої музичної школи № 14, м. Харків

Подкопай Євгенія — концертмейстер кафедри теорії і методики середньої освіти та вокально-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

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

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

Сєроштанов Олександр — магістр 2 року навчання заочного відділення кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Батовська О.М. доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ імені І.П. Котляревського

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

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

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

Ткаченко Аліна — хормейстер народного художнього колективу хору «Скворушка», Харківський обласний Палац дитячої та юнацької творчості

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

Хорошилов Ігор — магістр 2 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського. Науковий керівник: Савельєва Г.В.: кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І.П. Котляревського

Чонішвілі Ліана — професор, завідувач кафедри академічного хорового диригування, художня керівниця і диригентка студентського хору Тбіліської державної консерваторії імені Вано Сараджішвілі, засновниця і голова Хорового товариства Грузії

Чумак Олена — заслужений діяч мистецтв України, старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І.П. Котляревського, хормейстер Харківського академічного театру музичної комедії

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

Шатова Ірина — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Шпак Галина — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, художній керівник студентського хору ОНМА ім. А. В. Нежданової, лауреат премій М. Лисенка та М. Леонтовича

Щербій Світлана — аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Науковий керівник: Черепанин М. В: доктор мистецтвознавства, професор

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

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

<i>Коновалова І.</i> Творча постать Ю.І. Кулика в контексті розвитку харківської диригентсько-хорової школи.	4
<i>Белік-Золотарьова Н.</i> Виконавське акме В'ячеслава Палкіна	10
<i>Чонішвілі Л.</i> Грузинська хорова музика – перші публікації хорових творів Йосеба Кечакмадзе.....	16

СЕКЦІЯ 1. ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ

<i>Флейчук Х.</i> Рання хорова творчість Миколи Колесси: маловідомі і нововіднайдені опуси.....	24
<i>Шатова І.</i> Творчий метод Д. Загребського: феноменологія особистості диригента-хормейстера	29

СЕКЦІЯ 2. ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Михайличенко О.</i> Тенденції розвитку хорового руху в західноукраїнських землях кінця ХІХ – початку ХХ ст.	34
<i>Прокопов С.</i> Стилiстичні особливості акапельних хорових творів А. Брукнера (виконавсько-аналітичний аспект)	39
<i>Гончаренко М.</i> Хорові сакральні ремінісценції стародавнього Чернігова	44
<i>Сухомлінова Т.</i> Ознаки українського новітнього відродження 1900-1920 років	46
<i>Чумак О.</i> Особливості роботи над постановкою хорових сцен в операх Д. Пуччіні на сцені Харківського Національного академічного театру опери та балету імені М.В. Лисенка	49
<i>Яструб О.</i> Хорові твори а саррелла О. Кошиця та К. Стеценка в аспекті виконавської інтерпретації	52
<i>Лутай А.</i> Специфіка хорової спадщини О. Мессіана	55
<i>Гао Чилін</i> Композиторська інтерпретація поетичних текстів у циклі І.Шамо «Десять хорів на вірші українських поетів».....	60
<i>Кисельова Т.</i> Огюстен Ежен Скріб – співторець великої французької опери	62
<i>Тан Фань</i> Базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства Китаю (на прикладі науково-практичного доробку Яна Хуняня)	65
<i>Крюковська І.</i> Специфіка виконавських традицій «Маленької джазової меси» Б. Чілкотта	69
<i>Лапай О.</i> Духовна творчість Є. Марчук: традиції та новації	72
<i>Горобець Є.</i> Жанрові пріоритети хорової творчості М. Дацка	76
<i>Хорошилов І.</i> Інтерпретація канонічного тексту у кантаті Stabat Mater Й. Райнбергера	78
<i>Шамова Ю.</i> Піснеспів «Alleluia» в західноєвропейській хоровій музиці: джерелознавчий аспект	81

Сєроштанов О. Концертно-виконавська специфіка «Missa Festiva» Дж. Лівітта84

СЕКЦІЯ 3. ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

<i>Бабошина О.</i> Збірка «Миттевості» як синтез хорового та художнього доробку митців Східного Поділля	89
<i>Шпак Г.</i> Диригентсько-хорова освіта в умовах екзистенційної війни: виснажлива психологічна травма та нові можливості на прикладі німецького хорового проєкту С.Н.О.І.Р.	91
<i>Савельєва Г.</i> Харківська хорова школа у ракурсі фестивальної комунікації	96
<i>Іванова Ю.</i> Дитячий хор у творчості Володимира Птушкіна	100
<i>Застава А.</i> Реквієм Берната Віванкоса в контексті синтезу духовної та світської традицій	104
<i>Малишко А.</i> Хорова творчість Ненсі Тельфер: виконавський аспект	106
<i>Мигаль С.</i> Хорова творчість П. Янчака як феномен «нової простоти»	111

СЕКЦІЯ 4. ДИРИГЕНТСЬКА ТА ВОКАЛЬНА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

<i>Гребенюк Н.</i> Зв'язок техніки та виконавства у співака на тлі розвитку співочих навичок	115
<i>Михайлець В.</i> Роль візуалізації в процесі формування вокальної техніки	118
<i>Васильєва О., Королевська Т., Подкопай Є.</i> Специфіка роботи концертмейстера в класі хорового диригування в умовах дистанційного навчання	122
<i>Вербицька І.</i> Деякі аспекти виховання співака-актора	127
<i>Михайлова Н.</i> Педагогічна діяльність хормейстера в умовах дистанційного навчання: адаптація, проблеми, перспективи	132
<i>Теслер Т.</i> Українська пісенна естрада: виклики сьогодення	135
<i>Василенко Л.</i> Психологічні аспекти навчання студента під час війни	137
<i>Перцева Г.</i> Проблема вибору вокального репертуару в сучасній Україні	140
<i>Щербій С.</i> Педагогічна діяльність Елеонори Виноградової	144
<i>Дубовська О.</i> Обґрунтування психотехніки співу як сучасного напрямку у розвитку співочого голосу	147

СЕКЦІЯ 5. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКО-ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ

<i>Батовська О.</i> Хор «Калина»: висока місія підтримки і популяризації української культури в Англії	153
<i>Бюттнер Дж.</i> Тенденції розвитку виконавсько-хорової практики в сучасних реаліях	157
<i>Камуфф Л.</i> Напрями аматорського хорового виконавства у Гросс-Герату	163

<i>Заверуха О.</i> Процес створення відеокліпу «Шум»: виконавський і режисерський аспекти	16
7	
<i>Вишневецька А.</i> Арт-терапевтичний аспект вокально-хорового мистецтва на сучасному етапі	170
<i>Ткаченко А.</i> Особливості роботи з дитячим хоровим колективом в умовах воєнного стану	174
<i>Захарченко В.</i> Напрями пошуку виконавської інтерпретації хорової обробки української народної пісні «Порізала пальчик» О. Бондаренка	178
<i>Момот К.</i> Особливості інтерпретування слобожанського фольклору в сучасній виконавській практиці на прикладі обробки колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю» А. І. Сиротенка	182
Відомості про авторів	187

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

**МАТЕРІАЛИ VI МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

1 – 2 листопада 2022 року

**CHORAL CONDUCTING EDUCATION:
SYNTHESIS OF THEORY AND PRACTICE
MATERIALS OF THE VI INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND
PRACTICAL CONFERENCE**

1 – 2 November 2022

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

Підп. до друку 01. 11. 2022 р. Формат 60x84/16.
Ум.-друк. арк. 8,08.
Папір офсетний. Зам. № 23/022022 Тир. 300 прим.

Друкарня: ФОП Заночкин Д.Л., м. Харків, вул. Плеханівська, 16

