

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ
XXVI МІЖНАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ
«ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»

МАТЕРІАЛИ

III Всеукраїнської
науково-практичної конференції
«ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ»
31 жовтня 2019 р.



Харків, 2019

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
XXVI МІЖНАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ
«ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА:
СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції
(31 жовтня 2019 року)

Харків
ХНУМ імені І.П. Котляревського
2019

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 № 2 від 26.09.2019 р.)

Редакційна колегія:

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

Жданько А. М. — проректор з наукової роботи, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії і теорії української та зарубіжної музики

Белік-Золотарьова Н. А. — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор

Батовська О. М. — кандидат мистецтвознавства, доцент

Гребенюк Н. Є. — доктор мистецтвознавства, професор

Смирнова Т. А. — доктор педагогічних наук, професор

Шаповалова Л. В. — доктор мистецтвознавства, професор

Д 47

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. III всеукр. наук-практ. конф., 31 жовтня 2019 р.) / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М. - Х.: ТОВ «Планета-Прінт» 2019.98 с.

ISBN 978-617-7751-40-2

Збірник містить матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», яка проходила 31 жовтня 2019 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 978-617-7751-40-2

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

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Бермес І.Л.

ЧИ ДИРИГУВАННЯ – ЖІНОЧА СПРАВА?

Виконавське мистецтво як порівняно молода галузь музикознавчої науки порушує сьогодні вельми актуальні питання, пов'язані з функціонуванням того чи іншого виду музикування. Все більше уваги науковці приділяють диригуванню – одному з найбільш складних і вельми запотребованих видів музично-виконавського мистецтва. Це зумовлено як складністю цього виду діяльності, що вимагає ґрунтовних загальних і спеціальних музичних знань, які охоплюють широке коло дисциплін, зокрема теорію музики, сольфеджіо, гармонію, аналіз музичних форм, поліфонію, історію музики, музичну інтерпретологію та ін., так само і природними задатками, необхідними для опанування техніки диригування, її специфіки, глибокого внутрішнього відчуття музики та її мануального відтворення в комплексі з виразними очима, обличчям, поглядом, мімікою. Диригування – складний процес, який включає три взаємопов'язані компоненти: музичний, психічний, фізіологічний. Музичний відображає головні елементи музичного твору, його художній образ у виразному жесті. Психологічний компонент ґрунтується на емоційних переживаннях музики, він знаходить віддзеркалення в жесті, міміці, виразі обличчя й очей диригента. Врешті кожен жест диригента повинен бути емоційно забарвленим, психологічно достовірним, природним. Тільки так диригент зможе передати виконавцям ті почуття й емоції, які переживає, стимулювати їх до переконливого прочитання музичного твору. Фізіологічний – процес ритмічних циклічних рухів, які безпосередньо пов'язані з особливістю роботи півкуль головного мозку диригента (тут доречно пригадати слова В. Сафонова про те, що варто «тренувати в першу чергу голову, а не руки»). Жест, зазвичай, відображає раціональну сторону психіки диригента, тобто його логічну думку з приводу музичного образу та його втілення в реальному звучанні.

Довгий час побутувала думка, що успішними диригентами можуть бути тільки чоловіки. Натомість історія дає нам чимало прикладів, коли диригентська паличка в руках жінок підкоряла і підкоряє до сьогодні не тільки українські, а й європейські колективи. Згадаймо, принаймні, П. Щуровську-Россіневич, Е. Скрипчинську, Е. Виноградову, С. Фоміних, Л. Бухонську, Л. Байду, Ю. Ткач, Н. Селезньову, О. Лівін, О. Мадараш, І. Стасишин, Т. Калиниченко, Н. Пономарчук, К. Рюквард, С. Янг, В. Пфунд, К. Камензек, А. Галі та ін.

Особистість диригента, специфіка його діяльності, опанування техніки диригування були предметом уваги як композиторів, диригентів, так і педагогів, зокрема Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Вейнгартнера, Л. Гінзбурга, О. Іванова-Радкевича, М. Канерштейна, М. Колесси, К. Кондрашина, М. Малька, І. Мусіна, Ш. Мюнша, А. Пазовського, Н. Рахліна та ін. Проте в полі їхнього зору ніколи не опинялася жінка-диригент, її творчі можливості, врешті – роль у піднесенні цього виду виконавського мистецтва. Тому *мета* доповіді зводиться до визначення творчих інтенцій жінки-диригента і доведення, що жінка також може успішно займатися диригуванням.

Побуває думка, що жінка не завжди може очолювати колектив виконавців (оркестр чи хор) із кількох причин. *По-перше*, їй треба об'єднати музикантів у злагоджений колектив, координувати їхні дії; *по-друге*, здійснювати контроль не тільки над виконанням поставлених перед хором чи оркестром завдань, а що більш важливе – над своїми емоціями; *по-третє*, знайти оптимальний варіант інтерпретації музичного твору, з урахуванням жанрово-стильових особливостей, історичного контексту, композиторської концепції опусу тощо. Для цього недостатньо бути тільки високопрофесійним музикантом, тут треба володіти ще й рисами лідера. Якщо «професіоналізм», за О. Леонтьєвим, – це «сукупність психофізіологічних, психічних і особистісних змін, які проходять в людському організмі в процесі [...] здійснення діяльності, що забезпечують якісно новий, більш ефективний рівень вирішення складних професійних задач» [3, с. 74], то «лідерство», це поняття багатопланове,

включає як професійний, так і інтелектуальний розвиток, і прикмети емоційної сфери. Щодо професійного й інтелектуального рівня, то жінки-диригенти абсолютно не поступаються чоловікам, а от щодо емоцій, то вони значно опережають їх, бо ж емоційна сфера – домінуюча для жінок, саме через неї представниці «слабкої» статі спілкуються зі світом, пізнають його. На цьому наголошують Д. Бест і Дж. Вільямс: жінки є «більш чутливими до вираження емоцій, ніж чоловіки» [4, с. 51], Г. Орме: жінки виявляють «вищий рівень емоційного інтелекту (емоційності, міжособистісних стосунків, соціальної відновідальності)» [5, с. 33].

Професійна діяльність диригента (і чоловіки, і жінки) – це свого роду полідіяльність, що органічно поєднує в собі функції керівника, виконавця-інтерпретатора, педагога та психолога. Її можна розглядати і як метадіяльність (універсальна, «надпредметна» діяльність (за Г. Тахтамишевою), що породжує якісно новий «продукт» – озвучений музичний твір, «художній образ у звуковій формі» (за М. Моїсеевою), який повинен вирізнятися своєю ідентичністю інтерпретаційної версії. Маємо чимало прикладів переконливих інтерпретацій як окремих опусів, так і концертних програм, музичних проєктів, зреалізованих жінками-диригентами (напр., О. Линів, К. Камензек, А. Талі та ін.). Це – ознака їхньої успішності, що є однією «з найбільш важливих характеристик будь-якої діяльності» [2, с. 14].

Успішність професійної діяльності диригента залежить від комплексу спеціальних і психологічних даних (К. Птиця вирізняє їх як «диригентська майстерність» та «внутрішній зміст індивіда»). До спеціальних віднесемо ґрунтовні загальні та музичні знання, професійні вміння та навички (високий рівень техніки диригування, читання партитури, методики практичної роботи з хором чи оркестром, знання природи людських голосів, музичних інструментів), здібності (музичні, організаторські, виконавські, педагогічні). До психологічних – вольові риси (цілеспрямованість, врівноваженість, витримка, терпіння, наполегливість, рішучість, сміливість, критичність), пізнавальні процеси (творча увага, увага, пам'ять, мислення тощо). До того ж, диригенту

необхідно створити умови для щільного творчого спілкування та взаєморозуміння ті співаками чи оркестрантами (у стосунках із ними жінки ширішаються гнучкістю, ситуативністю, вмінням адаптуватися до обставин, що склалося), підпорядкування колективу своїй волі під час виконання музичного твору. Спілкування (обмін творчою інформацією між диригентом і колективом, який жінка здійснює більш ефективно завдяки пригнаному їй артистизму, харизмі) – важлива та необхідна умова успішної диригентської практики. Головна роль в процесі комунікації належить особистості диригента, зокрема ціннісним орієнтаціям, які характеризують його професійну зрілість, рівень духовного розвитку. Вміння проявляти гнучкість, динамічність, такт у міжособистісних стосунках – риси, що яскраво вирізняють жінку-диригента. Фахівці визнають, що жінкам вдається значно швидше і легше знайти спільну мову з колективом, передусім завдяки вмінню уникати конфліктних ситуацій, обирати делікатну лінію поведінки, виявляти повагу та шанобливе ставлення до виконавців, підтримувати з ними гармонійно-доброзичливі стосунки, відгукуватися на їхні запити, прагненню працювати в комфортній атмосфері тощо. Жінка-диригент прагне реалізувати себе, проявити свій потенціал, а для цього вона плідно та самовіддано працює. Бажання продемонструвати позитивний результат своєї творчо-виконавської діяльності, як правило, їй вдається здійснити саме завдяки неабиякій наполегливості. Тобто, саме жінка може сповна реалізувати себе, передусім завдяки високій працездатності (як удома, так і на роботі), вмінню сконцентрувати увагу на конкретному музичному матеріалі, використати весь арсенал спеціальних музичних і загальних здібностей, у тому числі творчу уяву, стимульовану фантазією, волю тощо. Саме ці риси допомагають їй повести за собою колектив виконавців, змусити повірити їй. Прагнення жінки до самореалізації, збалансоване та гармонійне розкриття всіх граней її творчої особистості позитивно впливатиме на успішність – провідний критерій професійної діяльності (за Н. Аміновим). Успішність корелюється з професійною майстерністю жінки-диригента.

Важливими факторами самоактуалізації жінки-диригента є інтерес до людини, її складного внутрішнього світу, альтруїзм, висока комунікабельність, прагнення до самопізнання тощо. Успішна диригентська діяльність жінки – це, перш за все, високий рівень професійної майстерності, художнього спілкування та віртуозне виконання – озвучення музичного твору, що досягаються в процесі систематичної праці з колективом. Хоча жінки інколи недооцінюють свої професійні здобутки, не завжди можуть сповна реалізувати себе через сімейні обов'язки, все ж сучасна жінка-диригент вирізняється внутрішньою свободою, свободою творчості, незалежністю, здатністю до саморозвитку. В успішній диригентській діяльності жінці допомагають її відкритість до нових ідей, нового досвіду, усвідомлення нею власного творчого потенціалу.

Для жінок-диригентів характерною є більша відповідальність – критерій соціально зрілої індивідуальності, яку можна позиціонувати як особистісну детермінанту успішності. Виходячи з класифікації типів відповідальності, за Л. Дементій, Н. Лейфрід, жінки з оптимальним типом більше схильні пов'язувати успішність своєї діяльності з внутрішніми ресурсами (тонкою моторикою, інтуїцією, вмінням брати на себе відповідальність, реалізувати свої здібності тощо) [1, с. 324]. Представницям прекрасної статі в диригентстві притаманна гнучка жіноча психіка та чоловіча вимогливість (на «бойовий дух і мужеський тон» жінок, оспівані у письменстві, указував Б. Цимбалістий) – риси, які реально націлюють їх на успішну виконавську практику. Водночас успішність жінки-диригента значною мірою пов'язується з її суто «жіночими» рисами – чарівністю, контактністю, працьовитістю, оптимізмом, лагідністю, сердечністю, так само бажанням і вмінням досягати мети, демократичністю тощо. Однією з опорних характеристик успішності є публічність, тісно переплетена з активною життєвою позицією жінки, її ініціативним мисленням, певною мірою, прагненням до фінансової незалежності. У репетиційному моменті жінки-диригенти вміло послуговуються своїми раціональними й емоціональними рисами, в концертному ж виконанні – рівномірно поєднують дві важливі складові виконавського процесу, котрі допомагають досягнути

успіху: творчість та контроль. Жінки сьогодні успішно реалізують себе в диригуванні, стають повноправними лідерами виконавського процесу.

Канули в лету часи, коли до жінки-диригента ставилися з недовірою не тільки роботодавці, а й слухачка аудиторія. Сьогодні це музикант, керівник, менеджер, педагог, психолог в одній особі з паличкою в руках чи високою мануальною технікою, гнучкі руки якої, зокрема «мова пальців», передають найтонші «нюанси» партитури, порухи музичної душі, здатної глибоко зрозуміти, якнайтонше відчувати музику, перейнятися нею, донести її до слухача. Переконаливій інтерпретації музичних артефактів сприяють високий рівень професіоналізму, амбітність жінок, їхнє вміння створити здоровий морально-психологічний клімат у колективі задля повного розкриття його можливостей, творчий підхід до вирішення завдань, зваженість у прийнятті рішень, гнучкість розуму, м'якість, воля, цілеспрямованість, вміння адаптуватися до обставин. На щастя втратила актуальність усталена традиція, що диригування – чоловіча справа. Сьогодні можемо з упевненістю констатувати, що це і жіноча справа, бо диригентську професію як таїнство і покликання впевнено опанувала «слабка» стать.

Завдання диригента – озвучити музичний текст, дотримуючись авторського оригіналу, тобто задуму композитора, тонко передати всі його ремарки, надихнути музичним опусом слухача. Для цього диригент (і жінка, і чоловік) повинен бути натхненним і тонким музикантом-інтерпретатором, унікальним лідером, здатним об'єднати виконавський колектив у цілісний творчий «організм». Абсолютно не применшуючи ролі диригента-чоловіка, його творчого потенціалу, музичних і спеціальних диригентських здібностей, професійних якостей, організаторських задатків, сьогодні можемо з упевненістю констатувати, що жінки-диригенти зайняли свою нішу у цьому виконавському мистецтві, мають рівні з чоловіками можливості для реалізації амбітних планів, піднесення диригентури на новий, вищий щабель, розширення виконавських можливостей оркестрових і хорових колективів відповідно до запитів суспільства. Успішна діяльність жінок-диригентів підтверджує, що в

українському суспільстві долаються гендерні стереотипи, а жінки стають рівноправними учасниками культурного процесу заради піднесення української національної культури, її утвердження в європейському та світовому музичному просторах.

Список використаної літератури:

1. Гіршманова О. Психология успешного поведения личности // Социальная психология личности в вопросах и ответах. М. : Гардарики, 1999. С. 321–325.
2. Климова Е. Психологические критерии успешности предпринимательской деятельности : автореф. дис. ... канд. психол. Наук/ Калуга, 2004. 20 с.
3. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность/ М. : Политиздат, 1975. 304 с.
4. Майерс Д. Социальная психология/ СПб. : Пройм-Еврознак, 2002. 512 с.
5. Олшаншкіна А. Эмоции и воспитание. М. : Знание, 1983. 80 с.

Прокопов С. М.

РОБОТА НАД ПЛАСТИЧНІСТЮ ЖЕСТУ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

«При наявності таланту і техніки гнучкі, пластичні руки, в органічному поєднанні з виразністю обличчя та особливо очей, є безмежно виразною мовою диригента»

(А. Пазовський).

Оволодіння мануальною технікою для диригента-хормейстера, як і для будь-якого виконавця, – важливий і складний процес. Робота над нею ускладнюється тим, що на відміну від музиканта-інструменталіста, техніка якого безпосередньо стикається із звукоутворюючим механізмом інструмента, диригентська техніка впливає дистанційно. А це можливо за умови вміння диригента трансформувати свої музичні уявлення в жести за допомогою м'яких, чутливих і пластичних рук.

Термін «пластика» – багатозначний. В диригентській техніці він вказує на гнучкість, гармонічність рухів і жестів, що забезпечуються координацією всіх частин руки (плеча, передпліччя, кисті). Пластика сприяє перетворенню жестів із суто допоміжних в образні, змістовні. Вважається, що пластичні руки – ознака майстерності диригента, здобути яку можна за допомогою так званої «техніки м'язових відчуттів» [4, с. 85].

Питання пластичності диригентського жесту висвітлюються у працях видатних диригентів Р. Вагнера, А. Пазовського, І. Мусіна. Важливу роль їм відводили у своїх методиках відомі хорові диригенти і педагоги, - С. Казачков (що сформулював основні принципи постановки диригентського апарату), А. Мірошникова, Ю. Кулик, А. Михайлов, Є. Кудрявцева, за роботою яких у хоровому класі, у класі хорового диригування пощастило спостерігати автору цих рядків. На жаль, практика свідчить, що сьогодні значна кількість студентів-хормейстерів (особливо випускників середніх музичних навчальних закладів) не володіє пластичністю жесту. Доводиться докладати багато зусиль, щоб перетворити руки молодого диригента із скutih, невиразних на розковані і співучі.

Відомо, що необхідну мануальну модель хорового твору не можна придумати. Вона може виникнути лише в результаті його комплексного осягнення. Студент має виконати певні види роботи: здійснити цілісний аналіз твору, виразно прочитати літературний текст і заглибитись в образну сферу, співати хорові партії, грати партитуру, тощо.

Благодатним матеріалом для роботи над пластичністю жесту зі студентами молодших курсів вищих навчальних закладів можуть бути твори з хоровою фактурою типа «співуча гармонія», яка крім вертикалі, містить розвинуте голосоведення з самостійним рухом голосів. Вона представлена у таких хорах а cappella, як «Елегія» В. Каліннікова, «Сосна» С. Танєєва, «Осінь» Б. Лятошинського, «Тебе поем» з Літургії С. Рахманінова. Оскільки оволодіння пластикою жесту не можна пов'язувати лише з кантиленою та legato, на наступному етапі занять необхідно використовувати твори вокально-інструментального жанру з різними штрихами.

Заняття можна розпочинати з допоміжних вправ, але не у відриві від художніх завдань. Ізольованість технічних прийомів від музики дозволяється лише на короткий час. Пропонується класичний варіант схеми з обов'язковим рухом в її середині за допомогою міждольних ауфтактів. Точки долей знаходяться на одній площині. Робота проводиться з опорою на асоціативне

мислення за умов емоційного розкріпачення студента. Наприклад, рука диригента нагадує рух смичка скрипаля. Вона ніби розрізає пружкий матеріал, довго опір, опускається й піднімається з відчуттям своєї ваги.

Зняттям, спрямованим на розвиток пластики рук на основі музичного твору, передусе виконання студентом певних завдань. Після проведення цілісного аналізу твору, йому пропонується виразно прочитати літературний текст, бо саме слово є найважливішим інтонаційним фондом хорової музики. Читати треба, наближаючись до інтерпретації тексту композитором (темп, смислові вершини, динамічні підйоми і спади).

Наступні види роботи над твором – спів хорових партій, гра партитури. Велике значення розумінню диригентом мистецтва співу надавав Р.Вагнер, який вважав, що мелос – важливий чинник у визначенні вірного темпу [1, с. 95]. Особливу увагу під час співу партій слід приділити опорі дихання, моменту затримки повітряної «хвилі» (термін Ф. Заседателева), рівномірному еластичному видиху, поступовому розслабленню діафрагми. Задля досягнення реального впливу диригентського жесту на виконавців щодо кантиленного співу, опори звуку необхідно, щоб відчуття диригентської площини асоціювалося із діафрагмальною опорою співаків.

При виконанні партитури на інструменті головним завданням є максимальне наближення звучання інструменту до хорового співу (відчуття «глибини» клавіатури для передачі опори звуку, вірне використання педалі, аплікатури, динаміки, розуміння ладово-гармонічних зв'язків для досягнення кантилени).

Ще одне важливе спостереження (на нього звернув увагу С. Казачков) стосується недоцільності використання у пластичному диригуванні як витягнутої руки, так й «коліноподібної» [3, с. 75]. Необхідна цільногнучка рука, де кість є направляючою частиною. Диригентська воля передається безперервним звуковеденням у вигляді такої самої невинної лінії малюнку жесту.

Яскравий приклад застосування подібної диригентської лексики – твір «Сосна» С.Танєєва. Від початку до кінця він написаний з використанням остинатного ритму (ритмоформула «чверть – дві восьмих»), що провокує молодих хормейстерів диригувати долями тактів, тобто формальним метром. Подолати цю монотонність і ударність можна завдяки ритмопластичній динамізації метра, гнучкому фразуванню, умінню передавати енергію від одного звука до іншого, відчувати різні стадії енергетичного напруження. Все це потребує, безумовно, великої внутрішньої роботи диригента.

Вищевикладене дає підстави стверджувати, що копітку й складну роботу над технікою диригування слід проводити, спираючись на відомі загальні принципи постановки апарату. Індивідуальна диригентська манера викладача не може бути правилом. Крім того, слід пам'ятати, що вдосконалення моторно-рухових навичок студента необхідно обов'язково поєднувати з його постійним інтелектуальним та емоційним розвитком.

Список використаної літератури:

1. Вагнер Р. О дирижировании. /Дирижёрское исполнительство. Ред.-сост. Л.Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 87-132.
2. Заседатаев Ф.Ф. Научные основы постановки голоса. Учебное пособие. 2-е изд. СПб: «Лань», «Планета музыки», 2016. 112 с.
3. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 111 с.
4. Пазовський А.М. Записки дирижёра. М.: Музыка, 1968. 563 с.

Смирнова Т.А.

ПРИНЦИПИ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ СТУДЕНТІВ В УНІВЕРСИТЕТІ МИСТЕЦТВ

В сучасних умовах реформування вищої мистецької освіти нагальної уваги потребує вдосконалення її теоретико-методологічної бази. З огляду на багатоаспектність і багатофункціональність диригентсько-хорової підготовки студентів, можна вважати своєчасним обґрунтування нових підходів до цієї ланки професійної освіти. Проблема педагогічних принципів вищої мистецької освіти досліджувалася у працях І. Зязюна, О. Олексюк, А. Козир, В. Лабунця, Г. Падалки, І. Полубояриної, А. Растригіної, О. Рудницької, Т. Смирнкової, Т. Ткаченко, В. Черкасова. Аналіз наукових праць останніх десятиліть дозволяє

узагальнити попередній досвід і представити сучасний погляд на зміст *педагогічних принципів вищої диригентсько-хорової освіти*.

Принцип системності дозволяє розглядати диригентсько-хорову освіту у:
а) соціальному вимірі (підготовку диригентів хору у світі, певній країні, суспільстві, регіоні, закладі освіти), як систему державної, приватної, суспільної, світської, клерикальної освіти; б) як ступінь безперервної освіти (дошкільної, шкільної, середньої, вищої, післядипломної); в) як профіль освіти (мистецька, культурна, педагогічна). Принцип спрямовує до постійної корекції, угодження мети і результату підготовки диригента хору як неповторної творчої особистості, її зумовленість потребами суспільства[1, с 21].

Принцип самоорганізації розглядає структуру і функціонування диригентсько-хорової освіти студентів як нелінійний саморозвиток, процес, зумовлений внутрішньою активністю її суб'єктів. Принцип самоорганізації акцентує увагу на різноманітності та варіативності використання педагогічних підходів, концепцій, принципів у "хаосі" методів, способів, прийомів та форм організації навчальної та позаурочної діяльності студентів, зумовлює гнучкість і варіативність способів її корекції та управління[1, с. 49].

Принцип соціалізації визначає, що процес професійного становлення диригентів хору в університеті мистецтв актуалізує роль професійно-педагогічної взаємодії студента із викладачами, творчими колективами, соціально-культурним середовищем.

Принцип культуровідповідності і гуманітаризації дозволяє визнати, що диригентсько-хорова підготовка студентів в університеті мистецтв має узагальнювати національні і регіональні культурно-історичні традиції, відповідати вимогам загальнонародської культури [2, с. 29]. Принцип культуровідповідності наголошує слушність діалогу культур, традицій, педагогічних ідей, теорій, технологій. У контексті гуманітаризації хорова освіта диригентів потребує насиченості змісту навчальних дисциплін духовним, емоційно-творчим значенням, досвідом ціннісної діяльності [3, с. 95].

Принцип інтелектуального і творчого розвитку студентів потребує створення педагогічного середовища щодо розвитку гнучкості, оригінальності, легкості і динамічності професійного мислення, досвіду інтелектуально-творчої діяльності студентів, взаємодії логічного та інтуїтивного в мистецькій освіті.

Принцип гуманізації спрямовує студентів до самостійного вирішення своєї долі, відповідальності за власне професійне зростання і максимально повну реалізацію свого потенціалу, уникнення стандартизації та шаблонного мислення в процесі самовизначення.

Принцип особистісно-орієнтованого навчання ґрунтується на закономірності, яка визначає, що процес загального, соціально-морального і професійного становлення здобуває оптимального характеру, якщо студент виступає як особистість та суб'єкт своєї діяльності. Означений принцип спрямовує студентів на ствердження особистісного і професійного становлення, художнього світосприймання, свідомості і волі як дієвих детермінант розвитку студентів.

Принцип індивідуального підходу визначає, що як індивід студент вимагає врахування його стану здоров'я, темпераменту, особливостей пізнавальних процесів, емоційно-вольових якостей, музичних здібностей. Як особистість майбутній спеціаліст потребує вивчення викладачами його професійно-педагогічної спрямованості, системи професійно значущих цілей, ціннісних орієнтацій, індивідуального стилю діяльності. Як суб'єкт своєї професійної підготовки кожен студент має творити власну своєрідність, що вимагає створення умов для самоосвіти і самовдосконалення.

Принцип діалогічної взаємодії визнає цінність особистісно-рівноправних (суб'єкт-суб'єктних) позицій викладача і студента. Оптимального характеру їхнє педагогічне спілкування здобуває в результаті творчого пошуку і динамічного зростання комунікативної культури викладача.

Принцип педагогізації вимагає глибокої психолого-педагогічної компетентності і педагогічної майстерності викладача, диригента і керівника хору, що дозволяє уникати конфліктів і непорозумінь, прагнути до

особистісного контакту і професійного співробітництва[2, с. 142]. Саме цей факт зумовлює необхідність поглибленої психолого-педагогічної підготовки майбутніх диригентів хору у вищих закладах мистецької освіти України.

Список використаної літератури:

1. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі. К.: Знання України, 2009. 132 с.
2. Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей. К.: Талком, 2017. 284 с.
3. Смирнова Т.А. Теорія і методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект. Монографія. Ліхтар, 2008. 445 с.

Мартинюк Т.В.

ХУДОЖНІЙ СВІТ ТА ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА ЗАБОЛОТНОГО

У духовному житті українського суспільства вагоме місце належить хорovій культурі. Вона віддзеркалює найбільш важливі риси світогляду нашого народу, його художні та освітні традиції, формування яких відбувалося упродовж багатьох століть. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття в Україні спостерігається Хорovий Ренесанс, який має основним своїм спрямуванням осмислення та ствердження високих духовних цінностей та морально-етичних ідеалів.

Серед яскравого грона діячів національної хорovої культури вирізняється постать видатного хорovого диригента і педагога, заслуженого діяча мистецтва України, професора Івана Петровича Заболотного. Іван Петрович Заболотний народився 12 червня 1949 року в селі Чернацьке Середино-Будського району Сумської області у простій селянській родині. Його неабиякі музичні здібності виявилися в ранньому дитинстві. Художню обдарованість він успадкував від своїх батьків. Мати – Фросина Трохимівна, мала гарний голос і упродовж багатьох років співала у церковному хорі. Вона чудово виконувала українські народні пісні. Як згадував Іван Петрович, співучою була вся сім'я – тато Петро Іванович та всі брати і сестри.

Формування художнього світогляду і яскравої мистецької індивідуальності Івана Заболотного виразно простежується у взаємозв'язках з традиціями української хорovої культури. Важливою віхою його становлення

як диригента було навчання на диригентсько-хоровому відділі Сумського музичного училища. Мистецтво диригування він опановував у класі Наталії Іванівни Тимченко. Це був обдарований музикант і досвідчений педагог. У свій час вона отримала ґрунтовну музичну освіту на диригентсько-хоровому факультеті Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової.

Глибоке осмислення музично-виконавських та педагогічних принципів одеської хорової школи відбувалося в І. П. Заболотного в ті роки, коли він розпочав диригентську діяльність та отримував вищу музичну освіту. Осягнення сутності хорової естетики, пошуки довершених звукових еталонів упродовж всього життя наповнюють внутрішній духовний світ диригента. Хорова звучність, на його думку, є результатом взаємодії всіх елементів. Основним вектором вокально-хорової роботи, як він вважає, є досягнення чистоти інтонації, ансамблевої збалансованості співу та вірної постановки голосу. Ці та інші ідеї отримали теоретичне обґрунтування в низці його науково-методичних праць.

Івану Петровичу Заболотному притаманні велика диригентська обдарованість, висока загальна і музична культура, глибоке знання природи співацького голосу, надзвичайна майстерність у проведенні вокально-хорового процесу, неабиякий організаторський хист, толерантність та чудові людські якості.

Важливою віхою у творчій біографії І. П. Заболотного стала співпраця з академічною хоровою капелою виробничого об'єднання «Свема» міста Шостки. У наступні роки І. П. Заболотний поєднує художнє керівництво капелою та навчання на заочному відділенні Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. Ґрунтовна музична освіта, отримана ним на диригентсько-хоровому факультеті (клас диригування – старший викладач В. М. Ходько, хоровий клас професор Ю. І. Кулик) дозволила йому осягнути художню естетику та освітні принципи харківської хорової школи. Своєрідна методика роботи І. П. Заболотного формується саме в ці роки. Вона позначена індивідуальними рисами і є підґрунтям для зростання виконавської культури

хорошого колективу. Творчі пошуки І. П. Заболотного на всіх етапах його диригентської діяльності мають основним своїм вектором усвідомлення механізму звукоутворення, його впливу на чистоту інтонування і темброво-динамічну палітру хору. Його ідеї отримали найбільш повне теоретичне обґрунтування в навчальному посібнику «Основи хорознавства»[1] та в науковій розвідці «Хормейстерська підготовка вчителя музичного мистецтва», яка увійшла до колективної монографії «Теоретико-методичні засади професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва» [2, с.195–215].

З 1983 року в творчій біографії І. П. Заболотного розпочинається новий етап. Цей рік став початком його надзвичайно плідної науково-педагогічної та музично-виконавської діяльності в Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка.

Виконавський стиль хорової капели університету позначений глибиною відтворення художньо-образного змісту творів, цілісністю загальної концепції та майстерним відтворенням окремих складових елементів: високою культурою вокалу, інтонаційною злітністю звучання, злагодженістю та фонічною рівновагою хорових груп і партій, ритмічною синхронністю, широкою палітрою динамічних градацій.

Диригентська та хорова практика під орудою видатного майстра є тією лабораторією, де розкриваються творчі обдарування майбутніх музикантів-педагогів. Самобутній виконавський стиль і висока майстерність колективу стали підґрунтям для формування на Сумщині в останній чверті ХХ – початку ХХІ століття сучасної музично-виконавської хорової школи.

Список використаної літератури:

- 1 Заболотний І. П. Основи хорознавства: навчальний посібник. Суми: ВВП «Мрія-1», 2006. 180 с.
- 2 Заболотний І. П. Хормейстерська підготовка вчителя музичного мистецтва // Теоретико-методичні засади професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: монографія / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, навчально-науковий інститут культури і мистецтва, кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання; [за заг. ред.: Л. А. Іржогової, І. П. Заболотного] – Суми: "ФОН Цьома С. Л.", 2017. С. 195–215.

ПРОФЕСОР ІВАН ЗАБОЛОТНИЙ І ТРАДИЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ: ПАРАДИГМА ДУХОВНОГО ЗВ'ЯЗКУ

Універсалізм науково-педагогічної та музично-виконавської діяльності професора Івана Заболотного віддзеркалює його багатогранне художнє обдарування, високу освіченість в сфері музики та інших видів мистецтва, надзвичайно цінний практичний досвід роботи на теренах мистецької освіти, філософську глибину бачення еволюції національної музичної культури в складних реаліях сучасного життя українського суспільства.

Багатолітня праця диригента в мистецько-освітньому просторі Сумщини має своїм підґрунтям традиції Харківської музично-виконавської хорової школи. Формування її естетичних засад у другій пол. ХХ столітті пов'язане з іменем видатного диригента і композитора Григорія Митрофановича Давидовського. Доктор мистецтвознавства, професор, академік АМУ Володимир Рожок висловлює думку про те, що саме Г. М. Давидовський «...заклав досить міцні уявлення про еталони хорової культури, намагався комплексно виховувати артистів хору, постійно впроваджуючи заняття сольфеджіо, вокальними вправами, працюючи над елементами хорової звучності і в цілому, культивує акапельний спів. Досвід та орієнтація на традиційні засади вітчизняної хорової культури були альфою і омегою його виконавської і композиторської діяльності» [1, с.7–8.].

Ці принципи були пріоритетними для таких хорових диригентів, як К. Греченко, Є. Конопльова, Б. Шрамко, З. Заграничний, О. Перунов, Є. Мариківський та ін. Провідною для них стала ідея художньо-переконливого співу, самодостатнього за красою звучності. Художня естетика цих видатних майстрів мала відчутний вплив на нову генерацію хормейстерів, серед яких особливе місце займають Ю. Кулик, В. Палкін, А. Мірошникова, В. Бриліант, О. Петросян, О. Коломієць, В. Ірха, С. Прокопов, Н. Белік-Золотарьова, О. Батовська, Г. Савельєва та багато ін.

Іван Заболотний вивчав диригування в класі викладача Володимира Михайловича Ходька. Диригентську педагогіку Володимира Ходька, як зазначає Іван Заболотний, вирізняли глибоке розкриття жанрових і стильових ознак хорової музики, спрямованість на розвиток самостійності мислення студента, виняткова увага до диригентського втілення твору.

Виняткове значення для формування художнього світогляду та яскравої творчої індивідуальності Івана Заболотного мали художньо-естетичні та освітні принципи видатного диригента і педагога, професора Юрія Івановича Кулика (1937–1988 рр.). Хорова естетика та педагогічні погляди Юрія Кулика отримали підтвердження в багатолітній діяльності Івана Заболотного на теренах музичної культури і мистецької освіти Сумщини останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. Відзначимо передусім високий рівень виконавської культури керованих ним хороних колективів. Риси спорідненості простежуються передусім в спрямованості на всебічне досягнення художньої ідеї, жанрових і стильових ознак хорової музики та створення всеохоплюючої виконавської інтерпретації. Принципи диригентсько-хорової педагогіки Івана Заболотного отримали теоретичне обґрунтування в низці його наукових праць. Спадкоємний зв'язок із традиціями Харківської хорової школи простежується в системному підході до репетиційного процесу, винятковій увазі до співацького звуковидобування, чистоти інтонації, а також осмисленого відтворення літературно-поетичної основи творів.

У становленні Івана Заболотного як одного із яскравих представників української диригентсько-хорової школи на перетині ХХ–ХХІ століття вагому роль відіграв В'ячеслав Сергійович Палкін (1935–2008 рр.) – завідувач кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, член-кореспондент НАМ України, професор. Художній світогляд і педагогічні ідеї В. С. Палкіна мали відчутний вплив на становлення І. П. Заболотного як визначного діяча музичної культури Сумщини нашого часу. Свідченням тісного спадкоємного зв'язку є: універсальність музично-виконавської та науково-

педагогічної діяльності І. П. Заболотного; виняткова змістовна наповненість здійснених ним виконавських інтерпретацій хорових творів; спрямованість диригентської педагогіки на гармонійний розвиток особистості з пріоритетом духовно-моральних цінностей як шлях до розкриття творчої індивідуальності студента і формування диригентської техніки вихованців у тісному взаємозв'язку з усвідомленням художнього змісту музичних творів.

Відзначимо, що традиції Харківської хорової школи мали відчутний вплив на формування широкого гуманітарного світогляду і неповторної мистецької індивідуальності видатного диригента і педагога, професора Івана Заболотного. Його багатогранна творча діяльність на теренах музичної культури Сумщини помітно віддзеркалює мистецькі та педагогічні ідеї цієї хорової школи. Про духовну спорідненість професора Івана Заболотного з корифеями хорової культури, такими як О. Перунов, К. Греченко, Ю. Кулик і В. Палкін свідчить передусім надзвичайна здібність щодо згуртування ідеєю хору великої кількості людей, неперевершений дар до втілення виконавських художніх концепцій.

Список використаної літератури:

1. Мартинюк А.К. Диригентська діяльність Івана Заболотного в музичній культурі Сумщини ост. чверті ХХ – поч. ХХІ ст.: науково-біографічний нарис / А. К. Мартинюк, Т. В. Мартинюк, Є. В. Карпенко. К.: Кафедра, 2019. 116с.
2. В. І. В'ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини ХХ ст. / В. І. Рожок// Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 16 вересня 2005р. / за ред. Г. Я. Ботунової. Харків: НТУ «ХП», 2006. С. 6–11.
3. Харківський державний університет мистецтв І. П. Котляревського Pro Domi Mea: Нариси. До 90-річчя з Дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. Х.: Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. 336 с.

Бєлік-Золотарьова Н. А.

ХОРОВИЙ СИМФОНІЗМ ТА ЙОГО ТИПИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Осмислення процесів, що відбувалися в національній хоровій творчості упродовж її становлення і розвитку виявило необхідність перегляду змісту деяких фундаментальних понять музичного мистецтва, у зв'язку з чим і

симфонізм як родове поняття виступає тут у дещо іншому контексті.

Розуміння сутності поняття *симфонізм* неможливо без аналізу концепцій симфонізму як такого, а також його різновидів як, зокрема, симфонізм *оперний, хоровий та оперно-хоровий*.

Б. Асаф'єв, що підсумував численні ідеї щодо феномену симфонізму, наголосив на таких властивостях симфонізму, як безперервність «музичного току», безперестанне нашарування «якісного елементу іншості, новизни сприйняття світу зі зростанням звучання...», розвитку, що викликає нову якість (на вірсець музичного мислення Л. ван Бетховена) [1, с. 238]. Підкреслюючи впливові зв'язок симфонізму та змістової складової музичних творів, Н. Ніколаєва наголошує на наявності у понятті симфонізм «особливої якості внутрішньої організації музичного твору, його драматургії, формотворення» [5, ст. 11]. Сфери «симфонічного», за Ю. Холоповим [9], виявлялася значно ширшою, ніж просто музика для симфонічного оркестру, бо вона могла включати сонати, сюїти, квартети та інші великі форми інструментальної музики. Тут, на наш погляд, доречно додати *хорові, оркестрово-хорові й оперні композиції*. Цю думку розширює О. Козак [3], за концепцією якої формування ознак феномену симфонізму спирається на конструктивне співвідношення автономно-музичного і поза-музичного. Така властива симфонізму риса, як важлива роль поза-музичних факторів у створенні конфлікту, вибудуванні цілісності та концепції твору, чи не найяскравіше розкривається у сфері музичного театру, та, зокрема, в оперно-хоровій творчості. Поєднання автономно-музичного та поза-музичного в симфонізмі, слід вважати його родовою рисою, яку переймають такі різновиди симфонізму як оперний, хоровий та оперно-хоровий, тобто ті, що спираються на вербальний і сценічний ряди змісту.

В українській музиці склалась така ситуація, коли симфонізм як метод з'явився не в інструментальній творчості, а в хоровій, адже хорове мислення, як згадує Я. Романюк [6], є ключовим для визначення української картини світу. І тому в Україні поява і становлення методу симфонізму відбувались в творчості вітчизняних митців за участю хору. Так, про наявність методу

симфонізму в хоровому концерті М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» стверджували: М. Рицарєва, що визначила його як монотематичну композицію [7, с.70], Ю. Келдиш, на думку якого композитор розвиває у цьому творі ідею інтонаційної єдності духовного циклу [2, с. 157], Л. Корній, яка виявила наскрізний розвиток у циклі, що сприяло його єдності [4, с. 200]. Тематичні зв'язки між частинами хорових концертів А. Веделя: №№ 8 «Услыши, Господи, глас мой», 11 «Боже, законопреступници восташа на мя», 12 «Ко Господу, вегда скорбіти ми», за Л. Корній, теж є проявом методу симфонізму, а тема-зерно першої частини концерту № 8 є основою тематизму твору [4, с. 324].

У XIX ст. в українській хоровій музиці наочно присутні різновиди цього методу, зокрема, у циклі «Жовнір» М. Вербицького, хоровому творі «Огні горять» І. Воробкевича, Трьох хорах на вірші І. Франка Д. Січинського, в операх М. Лисенка «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба». З XX століття симфонізм набуває значення усталеного методу у хоровій творчості українських композиторів, зокрема, в обробках М. Леонтовича, хорових композиціях С. Людкевича (кантата-симфонія «Кавказ»), А. Штогаренка (симфонія-кантата «Україно моя»), Б. Лятошинського (хори а cappella «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить»), Л. Дичко (симфонія «Вітер революції»), Є. Станкович (симфонія № 3 «Я стверджуюсь»), О. Щетинського (симфонія «Узнай себе»). Вияв методу симфонізму у хорових композиціях відбувається завдяки наскрізному розвитку тем-образів, що набувають значення лейтмотивів, сприяючи цілісності структури та змісту хорового твору, індивідуалізованому композиторському концепціюванню. І саме в цьому проявляється логіка розвитку хорової думки композитора, скерованої методом симфонізму. Спираючись на систему класичних визначень поняття і враховуючи хорову специфіку, слід змодельовати визначення хорового симфонізму.

Хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку хорового твору, що призводить до появи нової якості, обумовлюючи формотворчі й семантичні процеси розбудови музичного матеріалу засобами хорового співу.

Специфіка *хорового симфонізму* полягає у поєднанні екстра- та інтрамузичного: словесного тексту й власне хорової музики. Це синтез повільного періоджерела, що є імпульсом до написання твору, й хорової *свідомості*, яка розкриває його сутність. За аналогією з історичними типами *симфонізму*, визначеними І. Солертинським [8], хоровий симфонізм теж отримує наступну типологію: драматичний, ліричний, епічний, патетичний та міжвидові типи. Тип симфонізму залежить від жанру (хорова симфонія, хорова опера *a cappella*, кантата, ораторія, поема, цикл чи хорова мініатюра) та змісту хорового твору.

Що стосується *оперно-хорової гілки симфонізму*, то продовжуючи традиції М. Лисенка, сучасні композитори надають значної ваги в оперних творах хоровому чиннику. Сутність оперно-хорового симфонізму на сучасному етапі з необхідністю відображає риси, що притаманні бетховенському і післябетховенському симфонізму, а саме: тяжіння до філософського осмислення однічних проблем життя; авторський, особистісний підхід до створення «квартини світу»; наскрізний розвиток, що призводить до виникнення нової якості, яка сприяє цілості форми.

Якщо *хоровий симфонізм* започаткований у хоровій творчості як такої, то *оперно-хоровий симфонізм* передбачає поєднання на стику симфонії, опери та, власне, хору. Оперно-хоровий симфонізм в українській музиці, поруч з тим, що має загальні якості, успадковуючи від цього художнього методу його родову сутність, володіє специфічними рисами, які охоплюють своєрідні генетичні, історичні, філософські, жанрово-стильові та мовні ознаки, втім, як і кожний національний різновид. Специфіка *оперно-хорового симфонізму* полягає в тому, що він підкоряється оперному цілому, де поєднуються сюжетність, сценічність, безперервність та «перервність», переплетення різних драматургічних ліній, сценіографія, акторська гра. *Оперно-хоровий симфонізм* у другій половині ХХ ст. отримує подальший розвиток в операх різноманітних жанрових спрямувань: «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Поет» Л. Колодуба, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна, «Мойсей» М. Скорика. Шляхи розвитку сучасного

музичного мистецтва в Україні призвели до появи та розвитку такого феномену, як хорова опера *a cappella*, де оперно-хоровий симфонізм набуває нових вимірів («Ятранські ігри» І. Шамо, «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Л. Дичко та ін.).

Список використаної літератури:

1. Асаф'єв Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
2. Келдыш Ю. История русской музыки в 10 томах. Том 3, XVIII век часть 2. М.: Музыка, 1985. 425 с.
3. Козак О. І. Конфлікт в музиці: симфонічні інверсії в соціо-культурному просторі: [монографія]. Харків: ХДАК, 2009. 282 с.
4. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 2 (друга пол. XVIII ст.): підручник для вищ. муз. навч. закл.; [відп. ред. Г. Півторак]. Київ; Нью-Йорк: М. П. Коць, 1998. 388 с.
5. Николаева Н. С. Симфонизм // Муз. энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Стб. 11–15.
6. Романюк І. А. «Картина світу» в системі аналізу музики (на прикладах української музичної культури): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 17 с.
7. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество – Л.: Музыка, 1983. 144 с.
8. Соллертинский И. Исторические этюды // Исторические типы симфонической драматургии. Л., Государственное музыкальное издательство, 1963. 335-346 с.
9. Холопов Ю. О понятии «симфонизм». // Б. В. Асаф'єв и советская музыкальная культура: материалы Всесоюз. науч.-теорет. конф., 19-22 июня 1984 г. / общ. ред. Ю. В. Келдыша. М., 1986. С. 186–204.

Александрова О.О.

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ СВЕТСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. СВИРИДОВА

Современные философы рассматривают композиторское творчество как:

1) разновидность духовного производства; 2) показатель уровня развития духовности автора; 3) совокупность идеальных образований (идеи, теории, убеждения, вероисповедание, этические и эстетические нормы, религиозные и художественные образы). В творчестве как составляющей *духовного производства* воплощается внутренняя потребность художника представлять свои способности, мастерство, внутренний мир. Очевидно, что в произведениях Г. Свиридова философия не проявляется в чистом виде, однако глубина их содержания, воплощенная в живой песенной интонации, раскрывается на уровне философского осмысления музыкально оформленных идей.

Гипотеза исследования: если творчество – духовная реальность, то ее выражение в вокально-хоровых концепциях свидетельствует, что Г. Свиридов прошел путь *от* самоутверждения личности-гражданина *через* сомнения и духовный кризис к христианскому мирозерцанию. Еще во времена советской эпохи вокально-хоровые произведения Г. Свиридова содержали в латентной форме отдельные христианские мотивы, которые может и «не считывались» слушателями (*homo soveticus*), однако служили сквозными мотивами творчества композитора, свидетельством модуляции мировосприятия автора от гражданско-индивидуалистического к соборному.

Взаимодействие светского и религиозного обнаруживает духовно-семантический анализ хоровых сочинений Г. Свиридова. *Духовно-семантический подход – это способ научного познания онтологии творчества, благодаря которому выявляются сущностные отношения художника с Истиной, выраженные как «стиль мышления» через системные связи композиторского текста с мировоззренческими традициями и культурной средой.*

Первый уровень духовно-семантического анализа музыкального произведения – это знаки-первоэлементы как выражение явленного Бытия: праинтонации, ритмо-интонации, ладогармонические обороты, темброво-комплекс, где в концентрированном («свернутом») виде содержатся обобщенные архетипы культуры.

Второй уровень проявляет композиционно оформленный смыслообраз произрастающий из первоэлемента (мотив, тема). Поскольку символ – явление динамичное, его дальнейшее «прорастание» в музыкальной форме связано уже не только с имманентно-музыкальным синтаксисом.

Символизация звукообраза наиболее ярко проявляется на *третьем уровне* духовно-семантического анализа, характеризующего направленность развития – тип музыкальной драматургии (с учетом мироощущение *homo animus* – лирическая вселенная по М. Аркадьеву).

Четвертый уровень – метафизический – характеризует завершённый смысло-образ. Имманентно-музыкальные качества звучания произведения не просто создают целостный гештальт, но с его помощью указывают на мир невидимый (Библия, жития Святых, Литургия).

Пятый уровень – культуротворческий – это выход в широкий контекст Бытия и культуры: музыка творит духовные ценности общечеловеческого звучания, «взрачивает» свои смыслы с цивилизационными процессами человечества.

Г. Свиридов выражал «круг духовных ориентиров» в рамках личностного толкования поэтического текста. В связи с этим семантическое пространство хоровых жанров подчинено особым законам: оно не просто музыкальное (звучит), но и символическое (указывает на нечто внемузыкальное): чувствуется «литургическое» распределение фактуры и хоровых красок на два мира, где *solī* – «голос из хора», а хор – соборное единение голосов. Вселенная как «структура духовного пространства нации» (по Н. Бекетовой) складывается как соотношение *горизонталей* («путь» как «однаправленная бесконечность») и *вертикалей* (звучащий космос). Первая координата – движение и динамика становления – является традиционной для классико-романтического «словаря» музыки Г. Свиридова (отсюда «интервальное крещендо», постепенный охват всех регистров, магия раскачиваемого тона); вторая – отражает то новое, что кардинально отличает духовные жанры европейской культуры – развитие без целеполагания, чувство «небесной вертикали», которой расширяется духовное пространство к прямой связи между творением и Творцом. Хотя многие произведения Г. Свиридова и не относятся к культовой традиции, в них есть предчувствие встречи земли и неба, тяготение к Первообразу. Темы-символы, различающиеся по времени их возникновения, пространственно похожи, поскольку призваны быть ликами Первообраза, отражать Его Присутствие. Семантика многих произведений Г. Свиридова является литургической (молитвенность, созерцательность, психологические состояния покаяния, благодарения, умиление, духовная доблесть).

Примером взаимодействия светского и религиозного может служить кантата «Светлый гость» на слова С. Есенина. Многослойная структура этого произведения обусловлена заимствованием языковой стилистики церковной традиции и корреспондирует к межтекстовым связям. Под влиянием сакральных мотивов на музыкальную семантику светской кантаты воспроизведены литургические знаки – света, колоколов, речитаций (молитвенный тон, соответствующий торжественному чтению евангельского повествования). Все это наполняет звуковую форму специфически сакральной душой: композитор воплощает «не букву», а дух Пасхального действия.

Таким образом, основы духовно-семантического подхода к музыке как таковой системе обосновываются с учетом религиозных концептов и литургических символов, передаваемых в живой речи музыкального искусства, в формально-динамических схемах «музыкальной формы как процесса» (по Б. Асафьеву).

Список використаної літератури:

1. Александрова О. О. Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи: монографія. Харків : ФОП Андреев К. В., 2016. 295 с.
2. Белоненко А. С. Хоровая «теодицея» Свиридова : вступ. ст. *Полное собрание сочинений / Г. В. Свиридов*. Москва ; СПб., 2001. Т. 21. С. 1–44.
3. Варлакина-Тарасова Н. Литургия духовного посева (о «Трёх хорах *a cappella*» Г. Свиридова из музыки к триедии А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович»). *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків: держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне мистецтвознавство. С. 70–101.
4. Мелушевский В. Духовный анализ музыки. Москва : Композитор, 2014. 420 с.
5. Тетовлян А. Т. Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы / ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. 224 с.
6. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків: нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне мистецтвознавство. С. 11–32.

ВІТЧИЗНЯНА ХОРОВА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ

Михайлець В.В

ЕНЕРГЕТИЧНА ПРИРОДА ВНУТРІШНІХ СПІВОЧИХ ВІДЧУТТІВ

Відомо, що звук - це слухове сприйняття потоку енергії з коливаннями певного частотного діапазону. Проте, для виникнення звуку в нашій свідомості не обов'язково існування коливань зовнішнього середовища – звуки можуть виникати просто при подразненні слухових зон в корі головного мозку (хворі з порушенням психіки можуть чути неіснуючі голоси). В кожного є слухова пам'ять, яка дозволяє уявити звучання знайомої людини при її відсутності. Існування феномену внутрішнього слуху добре відома музикантам: композитори чують свою музику, перше ніж записати її, а професійному музиканту достатньо подивитися ноти, щоб мати уявлення про твір.

Враховуючи ці особливості, можна визначити, що співочий голос – є енергетичним потоком для слухового сприйняття, який утворюється співаком під час виконання, а звучання голосу – це якість суб'єктивного слухового сприйняття цього потоку.

Розведення в нашій свідомості визначень «енергетичний потік» та «звук» дає можливість говорити не лише про зовнішнє сприйняття голосу, а й про внутрішні відчуття співака під час фонації, які є суб'єктивним сприйняттям енергетичного потоку голосу.

На відміну від інструменталістів, співак поєднує в собі і виконавця, і інструмент. Ця специфіка унеможливує зовнішній візуальний контроль свого інструмента. Співак має приблизну уяву про рухівні процеси, що відбуваються, і не може чути результат голосу ззовні. Тому уявлення початківця про власний спів (і рухи, і звук) далекі від реальності. Проте, досі існує методика, що оволодіння вокальною технікою – це знаходження «еталонного» звучання на певній ділянці діапазону, а потім, завдяки слуховому контролю «будування чи

перенесення такого звуку на інші ділянки діапазону. Не відповідність такого уявлення з практичним досвідом створює певні питання:

а) майже всі співаки слухають видатних виконавців і мають досить чітке уявлення про еталонне академічне звучання, чому так мало співаків з довершеною вокальною технікою?

б) яким чином початківець, що має далеке від реальності уявлення про свій голос, може уявити його «еталонне» звучання? Навіть досвідчений викладач виявляє це еталонне звучання згодом, під час роботи і з часом.

в) насправді, навіщо взагалі потрібен вокальний педагог, якщо достатньо однієї уяви «еталонного звучання»?

Всі ці питання знімаються, якщо розуміти, що навчання академічній вокальній техніці полягає не в корекції звучання власного голосу, а у змінах внутрішньої техніки співочої фонації. В цьому академічні співаки принципово відрізняються від народистів та імітаторів.

В вокальній техніці видатних виконавців нас цікавить, перш за все, їх вміння створювати внутрішні умови, що забезпечують професійну якість звучання голосу. Створення цих умов і контролюється саме внутрішніми співочими відчуттями.

В сучасній вокально-виконавській та педагогічній практиках досі існують дві протилежні думки щодо самоконтролю відносності голосового звучання. Одні вважають головним – слуховий самоконтроль та неабов'язковість внутрішніх відчуттів, інші – досконале вивчення внутрішніх відчуттів і робота з ними, слуховий самоконтроль як складова процесу вокального виховання.

Знання енергетичної природи та життєвої значущості відчуттів, що виникають у внутрішньому просторі людини під час його рухівної активності, дозволяє переосмислити методичні принципи вокального виховання. Домінування слухового контролю та другорядність внутрішніх відчуттів не відповідає дійсності. Наприклад, досвідчені виконавці добре співають, навіть тоді, коли себе не чують, проте відбувається ускладнення зі співом при введенні

анестезуючих речовин на слизові оболонки голосового апарату, при повному збереженні слухового контролю [4]. Наявність абсолютного слуху не гарантує чистоту співу, виправлення дефектів мови потребує не слухового впливу, а втручання в артикуляційний апарат. Переконливим підтвердженням домінуючого значення внутрішніх відчуттів у напрацюванні технічних навичок співу можна вважати той факт, що метод формування тембру співочого голосу, що ґрунтується на використанні зворотного слухового зв'язку (ефект А.Томатіса), не знайшов широкого використання в педагогічній та виконавській практиці [2].

Розуміння енергетичної природи внутрішніх відчуттів під час співу, дозволяє проникнути в глибини таємниці вокальної технології – в область внутрішньої енергетики співочого процесу та психотехніки керування роботою власного інструменту -голосу.

Список використаної літератури:

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., Музыка. 1968, 2000.
2. Киселёв А. Н. Исследование новых методов формирования тембра голоса певцов на основе изменения условий слухового самоконтроля. Автореф. дис. канд. иск. Л., 1977.
3. Лурия А. Р. Основы нейропсихологии. М., Изд-во Московского университета. 1973.
4. 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.
5. Юшманов В.И. Вокальная техника и её парадоксы. Изд. второе. – СПб.: Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.

Теслер Т. М.

ДЖАЗ В ЖАНРІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Вплив джазу на естрадно-пісенну творчість – характерна особливість усіх без винятку національних проявів. Зокрема, українська естрадна пісня формувалася під значним впливом джазової складової, що стало особливо помітним у 1960-ті–1970-ті роки – часи «хрущовської відлиги», коли з джазу були «зняті» заборони. У музикознавчій літературі України процес дослідження шляхів розвитку та різноманітної стилістики естрадно-пісенних шкіл фактично лише тільки розпочато. Однак деякі питання щодо специфіки впровадження джазу в популярну естрадно-пісенну сферу вже порушені й висвітлені у низці праць українських авторів.

Так зокрема, О. Шевченко, досліджуючи витoki і проблематику української популярної музики 1920-х – 1990-х років звертає увагу на її синтетичний характер, особливо підкреслюючи два стилістичних компоненти: національну пісенно-танцювальну інтонацію і джазову стилістику. З приводу останньої автор виділяє момент поступової комерціалізації, який спостерігається вже в період 1920-х–1950-х років. У цьому процесі автор бачить позитивні сторони, оскільки «... процес комерціалізації джазу дозволив активно продукувати вітчизняні аудіо - та відео записів, піднімаючи таким чином джазове мистецтво України до рівня самобутньої джазової школи» [5, с. 10]. У межах упровадження вокально-джазової стилістики в українську популярну музику автор називає, в основному, ансамблі: «Джаз-хорал» (м. Кривий Ріг), «Мел Саунд» (м. Київ), квартет Юрія Шепети (м. Київ), тріо Енвера Ізмайлова (пол. Крим) та інші.

Про джазові впливи на становлення і розвиток української естрадної пісні йдеться і в дисертації відомого українського співака, народного артиста України М. Мозгового. Автор зупиняється на періоді 70-х – 80-х років минулого століття, коли ці впливи стали особливо виразними. Відзначається, що в ці роки джаз стає «... важливим фактором розвитку української радянської естрадної пісні» [4, с. 9]. Саме в цей період, на думку автора, створюються сприятливі умови для популяризації джазу в Україні, що було пов'язано, по-перше, з його «легалізацією», по-друге, з установою щорічних всесоюзних джазових фестивалів, по-третє, зі створенням аматорських і професійних ансамблів та оркестрів, в числі яких джаз-оркестри «Дніпро», «Зелений вогник», ансамблі «Свірчкове число», «Тріо Найдичів», «Арніка» та інші [там само].

Треба зазначити, що аж до останньої третини ХХ століття впливи джазу на українську естраду були «прямими», американськими, а їх перетворення було пов'язано з фолк-витоками, же все ж відчутна була джазова першооснова. У зв'язку з цим відзначаються якісні зміни у самому українському джазі, які відбулися в ньому завдяки «синтезу з вітчизняним фольклором». Саме в цей період у творчості низки українських вокально-інструментальних ансамблів

з'являються «оджазовані» обробки фольклорних пісень, в тому числі й створені тільки на народні тексти (без збереження мелодії). Яскравим прикладом є джазово-вокальне аранжування ансамблю «Garbooz trio» за мотивами народної купальської пісні, на основі тексту якої вибудована досить розгорнута композиція.

Таким чином, навіть короткий огляд тенденцій джазових впливів на естрадну пісню дозволяє зробити низку висновків. Вони стосуються, по-перше спільності витоків джазу і поп-музики, висхідних до фольклорної генези. По-друге, джаз у вокально-пісенній практиці застосовується в його естрадній формі, де комерційний початок «затмарює» властивості його демократичного мейнстриму. По-третє, естрадно-пісенна культура ввібрала в себе джазові впливи в синтезі з іншими стилістичними елементами – стилями рок-музики, іншими «підстилями» в рамках «трьох китів» сучасної системи молодіжної масової розважальної музики під загальною назвою–*R&B*. Цей «сплав» реалізується ближче до кінця ХХ століття, коли чітко заявляють про себе різновиди самого джазу, рок-музики і поп-музики.

Список використаної літератури:

1. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз : проблемы, события, мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. М., 1987. С. 96–113.
2. Денисов Э. Джаз и новая музыка // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники : сб. ст. М., 1986. С. 328–335.
3. Конен В. Д. Третий шпаст : новые массовые жанры в музыке ХХ в. М. : Музыка, 1994. 160 с.
4. Мозговой М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 — теорія та історія культури. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
5. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 — теорія та історія культури / О. Г. Шевченко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010. 19 с.

Савельєва Г.В.

ХОРОВА ШКОЛА ТА ТВОРЧИЙ МЕТОД ДИРИГЕНТА

В наш час, що вже отримав назву інформаційної ери, ми в повній мірі відчуваємо і аналізуємо зміну культурної парадигми. У сучасному хоровому мистецтві, принципи мультикультуралізму, суттю яких було збереження національної своєрідності, поступово інтегруються з ідеями інтеркультуралізму,

в взаємодії культур на різних рівнях. Цей процес вимагає від сучасного хормейстера не тільки міцної професійної бази та конкурентоздатних якостей, а й вміння креативно мислити та керувати своєю діяльністю з позицій самоменеджменту. Аби реалізувати нову масштабну ідею, виконавцеві часто необхідно відійти від традицій, що унаочнює масштаб дистанції між ним та школою та руйнація існуючих уявлень.

Доменне поняття «школа» як «рід культурної традиції» (визначення Ж. Делусенко) в цих обставинах переживає певні загрози. Саме тут виникає явище і парадоксальне, і закономірне – на тлі загального зниження рівню життя, тим не менш престиж диригентсько-хорової професії утримує свої позиції, тим самим утримуючи авторитет консерваторської освіти як фундаменту глибоких мистецьких традицій.

Сьогодні підстави прогнозувати стабільність у сфері диригентсько-хорової освіти досить реальні, проте за умов відповідності національного ініціального підходу до світового досвіду. Цифрова свобода доступу до нотних та наукових видань, відкритість кордонів, міжнародні навчальні програми донесли сучасному хормейстеру, що сучасним навчання не обов'язково може бути лише у закордонному навчальному закладі.

Аналізуючи регіональну специфіку харківської хорової школи на тлі національного хорового виконавства, слід відмітити, що її геокультурний статус теж змінюється. Хорова виконавська школа почала формувати свій стиль ще за часів відкриття музично-драматичного інституту (згодом консерваторії, інституту, а нині національного університету мистецтв). Плеяда корифеїв хорової справи – К. М. Греченко, З. Д. Заграничний, О. А. Перунов, С. С. Файнтух – випускники різних консерваторій, викладали на найвищому академічному рівні та випустили плеяду видатних майстрів хорового мистецтва, викладачів кафедри хорового диригування ХНУМ – А. А. Мірошникову, В. С. Палкіна, Ю. І. Кулика, С. М. Прокопова, Н. А. Белік-Золотарьову, а також багатьох інших яскравих митців.

Потужний хоровий рух у Харкові 20-30 рр. не змінив своєї динаміки з переїздом столиці до Кисва. Головним поясненням було зростання попиту на хоровий спів та гостра необхідність у хормейстерських кадрах в широкій мережі навчальних та аматорських колективах. Саме в Харкові організувався один з перших в Україні камерний хор, а репертуари хорових колективів поповнювались самими новітніми партитурами, оскільки харківські хорові диригенти були пов'язані міцними творчими стосунками з консерваторіями сусідніх на той час республік. В цьому проявляється особлива риса харківської хорової школи – інтегративність, а саме відкрита структура та широка розгалужена система питомого середовища, синтезування нового і перспективного.

До кінця 80-х років харківська хорова школа, інституалізована на рівнях середньої та вищої освіти, в межах харківського регіону вже мала декілька поколінь своїх учнів, що активно включилися в хорову роботу в умовах достатньої конкуренції. Саме теоретичне підґрунтя за часи навчання, курс на академізм диригентського стилю, класичні норми мануальної техніки, тісний зв'язок жесту та вокальної технології, надихаюча діяльність талановитих хорових диригентів старшого покоління, зосередженість на результатах власної діяльності, наполегливість визначають типаж харківського хормейстера.

Ці невлітні константи для харківського диригента риси, на перший погляд лише формально можуть поєднати музикантів різних поколінь, естетичних поглядів, творчих напрямків, стильових орієнтирів. Проте, сьогодні вже на науковому рівні доведено факт існування та виявлено самотні риси національної, регіональних та авторських шкіл. Базова спільність між учнями школи несвідомо виявляються у прийнятті та відтворенні певних норм, символів та знаків творчої традиції, що викристалізувались на основі попередніх індивідуальних пошуків.

Передумовою формування індивідуального виконавського стилю є процес музичного мислення. У системі виконавського стилю, музичне мислення є системою стильових принципів, що характеризуються поступовим

переходом від репродуктивних дій до продуктивних, основу яких складає активне художнє пересомислення музичного твору та його індивідуально-самобуття інтерпретація.

Етапами становлення концепції виконавського стилю хормейстера є пошук художнього смислу музики твору, розуміння звукового еталону, реалізація задуму, що залежить від особистих психологічних техніко-виконавських можливостей певного хорового колективу та пошук адекватних виконавських прийомів передачі творчого осмислення слухачеві.

На базі отриманого творчого досвіду кожний послідовник цієї системи рухається у власному напрямку, згідно специфіки індивідуальних параметрів управлінського, виконавського і педагогічного процесів, хоча їх виокремлення є в певній мірі умовним (за типологією Т. А. Смирнкової). Базисом цього комплексу виступає психологічний тип особистості, який визначає результативність професійної діяльності хормейстера (педагога).

Така єдність художньо-технічних і психолого-когнітивних принципів, що уніфікують світоглядні настанови особистості, і визначають індивідуальний виконавський стиль того чи іншого диригента (педагога), та входять в системне поняття *творчий метод*.

Список використаної літератури:

1. Смирнова Т. А. Диригент хору: індивідуальність, педагог, керівник. Харків: Нове слово, 2003. 56 с.
2. Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917-1992 / сб. ст. / ред. П. П. Кавалішник и др. Харків: ХИИ ім. І. П. Котляревського, 1992. 446 с.

Сухомлінова Т.П.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СВОБОДИ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Мистецтво диригування, чи найбільше ніж інше музично-виконавське мистецтво, залежить від володіння своїм тілом. М'язова свобода є первинною умовою для напрацювання диригентської техніки. За А. С. Сєніч'яновим «... це вміння координувати силу фізичної напруги, тобто вміння напружувати та розслабляти м'язи рук в залежності від характеру

музики. М'язова свобода це природний робочий тонус м'язів»[3, с. 5]. Протилежністю м'язової свободи є затиск – «...коли зажим утворюється в руках – руки клякнуть, перетворюються у палиці і піднімаються як шлагбауми» (К. С. Станіславський)[4, с. 132]

Постановка диригентського апарату та формування основних диригентських навичок відбувається в перший рік навчання, коли закладаються основи техніки, становлення рухових навичок. В період становлення технічної майстерності студента головним є напрацювання відчуття м'язової свободи диригентського апарату. Це питання є актуальним повсякчас, від нього залежить подальший розвиток студента, якість його професіонального зросту як диригента.

Велику роль грає загальна фізична культура починаючого диригента, його психологічний стан, темперамент, емоційний інтелект. Ці умови працюють в комплексі. Фізично скутий студент, скутий і емоційно. Психологічні затиски працюють одночасно з фізіологічними. Якщо студент соромиться – його рухи скуті, в'ялі, не рішучі. Він користується малою амплітудою, а йому вважається, що це велика. Студент з низькою самооцінкою (авторитарне виховання батьків) має рухи скуті по всьому диригентському апарату, вони малорухомі та не підіймаються вище плечового суглоба. Гіперактивний студент у бажанні продемонструвати свій характер, волю і лідерство – володар ударного жесту, при якому також сковується диригентський апарат і в основному у ключиці та передпліччі.

При всіх психологічних відмінностях всім студентам необхідно починати одну роботу – оволодіння своїм тілом. По-перше, необхідно звернути увагу студента на усвідомлення їм відчуття м'язової свободи. Нехтування законам фізіології може призвести до неможливості виявити і розвинути технічний та творчий потенціал студента.

Разом з розвитком мануальної свободи педагогу необхідно створити психологічно сприятливі умови роботи на уроці. Педагог повинен підтримувати в студенті спокійний внутрішній стан психіки. Треба

згадувати, що для досягнення сприятливої робочої атмосфери на уроці сам педагог повинен бути спокійним та врівноваженим. Перебільшення робочої енергії педагога і його зацікавленості у швидкому результаті, легко передається студенту і примушує останнього нервуватися, а у наслідку перенапружуватися. Необхідно зрозуміти, що кожний студент має свій темп навчання, темперамент, попередню підготовку як фізичну, так й інтелектуальну. Тому треба домагатися продуктивності учня в межах його індивідуальності. Надмірна активність педагога може задавити волю майбутнього диригента, спричинити появу думки про особисту недосконалість, що може призвести до професійної невпевненості. Важливим є питання довіри в спілкуванні з педагогом. Якщо є творчий контакт педагог – студент, в цьому тандемі працює повага до педагога, авторитет його професійності, довіра до нього. При таких умовах питання м'язової свободи молодого диригента буде вирішено скоріше.

Одним із завдань досягнення м'язової свободи є виховання у студента самоконтролю, свідомого аналізу самостійної роботи, напрацювання навички виявляти місце напруги і локалізувати його шляхом релаксації. Тобто свобода рухів – це раціональна напруга і розслаблення, що є відповідною в окремих умовах диригентської техніки [1, с. 40].

Наступним етапом розвитку диригентської техніки є вміння переносити м'язові відчуття свободи з вправ до виконання музичного твору. Часто трапляється, що студент напрацював деякі навички релаксації на вправах, але при диригуванні твором переключас свою увагу на музику, літературний текст, схему, партитуру і знов з'являється скутість, затиск, несвобода диригентського апарату. Це пояснюється наявністю великої кількості завдань, що призводять до повернення старих м'язових відчуттів. Такий процес є природнім для організму людини. Це пам'ять, або ще – «уторовані нейронні зв'язки» [2]. Тобто при новому інформаційному навантаженні нервова система людини повертає до звичних дій. Нові нейронні зв'язки з'являються шляхом навчання, постійного повторювання, які

призведуть до напрацювання нових навичок і автоматизованого процесу рухів. Для впровадження нових м'язових відчуттів необхідно розділяти роботу над твором на окремі фрагменти і відпрацьовувати у повільному темпі, в невеликій амплітуді, з відчуттям м'язового самоконтролю.

Педагог на початковому етапі навчання стикається з двома недоліками: непомірною напругою диригентського апарату або його надмірною розслабленістю. Перший може виникнути як слідство надбаних раніше невірних навичок руху або від надмірного старання. Другий пов'язаний з відсутністю у студента правильної уяви про ступінь м'язової напруги диригентського апарату. В результаті цього виникає в'ялий рух частіше в невеликій амплітуді, безвольність кисті, яка повинна буди провідником вокального звуку. Завдання педагога у роботі над помилкою бути уважним, щоб виправлення одного недоліку не призвело до появи іншого.

Якість мануальної техніки диригента є головною запорукою успішності передачі засобів музичних виразності. Від свободи жестів залежить втілення емоційності диригента, характеру звуковедення, розвиток драматургічного плану, образної сфери. Тому від стану м'язів і вірного режиму їх роботи залежить пластичність, гнучкість рухів рук диригента. При м'язовому затиску диригентського апарату гнучкість та пластичність рук відсутня і не фізіологічно можлива. Так, якщо затиск виникає в ліктьовому суглобі зникає свобода рухливості передпліччя, що призводить до відсутності гнучкості кисті від роботи якої залежить передача відповідного вокального звуку. Разом з цим диригент втрачає в руках чуттєвість, виразність, відчуття тактильності. А виразність музики у диригента відбивається через диригентський жест.

Разом з м'язовими затисками у диригентському апараті відбувається затиски й на обличчі студента, що блокує природний прояв почуттів під час виконання музичного твору. Обличчя диригента повинно проектувати ширість, емоційність співпереживання музики. Напруга, що виникає в руках диригента, не дозволяє розслабити м'язи обличчя, що позбавляє природності,

свободі вираження почуттів. Скутому студенту фізично не зручно іде відбивається на міміці обличчя. В подібному стані диригент не може виявити свої емоційні можливості внаслідок того, що руки швидко втомлюються. В нього одна мета – найскоріше завершити твір. Як тільки молодий диригент нащипає навик м'язової свободи диригентського апарату, тоді йому стане легше працювати над емоційною свободою вираження природніх почуттів пов'язаних з емпатією при виконанні музичного твору.

Неправильні навички диригентського апарату, які виникають на початку навчання, можуть призвести до тяжких професійних наслідків. Тому, проблема м'язової свободи музиканта-виконавця є однією з актуальних тем у диригентській педагогіці. Від уважного ставлення педагога в початковий етап навчання залежить професійний та творчий зріст студента, як майбутнього виконавця.

Список використаної літератури:

1. Казначев С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. 40 с.
2. Марков А. В. Эволюция человека. II. Обезьяны, нейроны и души. Издательство: Corpus (АС Т), 2011 [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://kartaslov.ru>
3. Сивильянов А. С. Проблема мышечной свободы дирижера хора. М.: Музыка, 1983. 33 с.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1954. 132с.

Магда Т.В.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПАВЛА РОЗДАЙБИДИ

Одним з актуальним напрямків сучасного хорового виконавства є вивчення та узагальнення педагогічного досвіду та індивідуальних методик. Саме в аспекті виконавської персоналістики наукове осмислення авторської творчої діяльності є актуальним і доречним.

Павло Іванович Роздайбіда, заслужений працівник культури України, викладач-методист Дніпропетровського коледжу культури і мистецтв, художній керівник учбового народного хору «Червона калина», сьогодні по праву є однією з ключових фігур народного хорового виконавства на Дніпропетровщині.

Народився Павло Роздайбіда у приорільському селі Котівка Магдалинівського району та ще з дитинства йому пощастило зустріти вчителів та наставників (В. А. Закаблуку та М. І. Подорожку), які захопили його світом музичного мистецтва. Після закінчення Дніпропетровського культурно-освітнього училища (клас Л. П. Ріпної та Г. І. Ковальнової), навчався у Харківській державній академії культури у класі В. Бриліанта. Під час навчання відбулося те творче спілкування та взаємодія з визначними постатями харківського хорового мистецтва, які вплинули на подальше формування його виконавського кредо. Це такі важливі для розвитку харківської хорової виконавської школи постаті, як Ю. Кулик, В. Палкін, В. Бриліант, О. Коломоєць та ін., а також хормейстери провідних колективів міста.

У період навчання Павло Іванович практично втілює свої знання, працюючи як хормейстер та співак хору. Так, у часи навчання у Харкові, він співав у народному хорі «Візерунок» заводу ХТЗ під керівництвом заслуженого працівника культури Івана Бідака.

Отже, першоосною створення його виконавського стилю та потужним теоретичним та методичним потенціалом формування творчого методу значну роль відіграли традиції харківської школи.

П. Роздайбіда достойно продовжив кращі традиції академічної та народної хорової школи своїх вчителів. Зараз, серед його творчих проєктів – керівництво хором «Червона калина» та чоловічим вокальним ансамблем «Обертон». Протягом багатьох років виконавської та методичної діяльності він створив власний виконавський стиль, який полягає, насамперед, у синтезі таких виразних засобів хорової звучності, як:

1. Авторська методика постанови народного голосу.
2. Якісний мелодичний та гармонічний стрій.
3. Ансамблева злагодженість.
4. Виразна дикційна техніка.
5. Багатство тембрової палітри та гнучкість голосів.
6. Драматургічна цілісність інтерпретації.

7 Щирість емоційного виконання та глибоке розкриття музичних образів.

8 Власна концепція мануальної техніки, яка відповідає його методиці.

П. Роздайбіда впроваджує й методичну діяльність, його роботи¹ відомі серед фіхінців міста, області та за її межами.

Творчий метод роботи з хором «Червона калина» Павла Івановича Роздайбіди благотворно вплинув на подальшу виконавську діяльність його випускників. Серед його учнів – соліст Національної заслуженої академічної капели України «Думка», художній керівник чоловічого ансамблю «Перфектум» - С. Бадрак, хорові диригенти та співаки В. Сербін, М. Сербіна, П. Сербіна, М. Бородіна та інші.

У даних матеріалах розглянуто лише деякі аспекти хорової методики Павла Роздайбіди. Задля повномірного використання творчого методу диригента в народних хорових колективах та навчальних закладах подібного профілю, його виконавська методика ще має досліджуватись у різних аспектах.

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Воскобойнікова Ю.В.

СПЕЦИФІКА ПОЛІФОНІЧНОЇ ФОРМИ В КАНТАТІ "ІОАНН ДАМАСКІН" С. ТАНЄЄВА

Інтерпретація хорової поліфонії С. Танєєва нібито не є новиною для сучасного виконавства, але, зважаючи на існуючу концертну практику, аудіо записи та ін., продовжує містити досить складні завдання для творчої роботи диригентів.

Найголовнішою проблемою, яка спонукає хормейстерів-практиків до аналізу цієї форми, є сприймання літературного тексту. Зіставлення імітаційних та контрапунктичних будов, зокрема, у жанрі фуги, принципово впливає на той акустичний комплекс, який формується у загальному звучанні хору. Виконавці

¹ Вибір авторських творів, обробок, аранжувань «Вишита хустина» (2001 р.); «Пісні мого краю» (2003 р.) – із пісенного фольклору Дніпропетровщини; «Теситура» (2011 р.) – музичне дослідження.

подекуди не звертають увагу на акустичний ефект, бо вербальний текст поліфонічної теми є для них знайомим та легко виокремлюється у хоровій фактурі. Але слухач, зокрема, не знайомий з текстом, потрапляє в зовсім іншу звукову реальність, в якій відбувається часткова або повна втрата літературного змісту. Основною причиною такої ситуації є калькування "інструментального" підходу до хорової поліфонії. Такої методики, зокрема, дотримуються П. Чесноков [8], В. Живов [2] та Н. Беліченко [1]. Окремі аспекти поліфонічної фактури в контексті композиторської практики розглянуто в працях Н. Коваленко [3], Н. Супрун-Яремко [6], В. Терещенко [7], але саме ці питання вони не розглядають.

Первісні хорові поліфонічні форми часто мали різний текст для різних партій, отже про зрозумілість тексту слухачеві у таких зразках не йшлося. Класична хорова fuga, переважно, пов'язана з культовим співом, тому має в своїй основі богослужбовий канонічний текст. Інструментально-інтерпретаційний підхід до хорової поліфонії є цілком виправданим у тих випадках, коли обсяг тексту, який використовується у хорових fugaх, не є дуже великим і співпадає зі структурними межами одного проведення теми. При цьому наступні проведення теми наступають в момент її закінчення, або дещо раніше. Використання канонічного тексту також є досить функціональним ще і з тієї причини, що він був відомий слухачам.

Зовсім інша ситуація складається, коли композитор використовує розгорнуту літературну фразу, яка вимагає відповідної музичної структури. Приклад знаходимо у 1-й частині кантати "Іоанн Дамаскін" С. Танєєва. Щодо визначення її музичної форми музикознавці не дійшли спільного висновку. Наприклад, В. Терещенко вказує на те, що форма є досить невизначеною та трактує її як fuga або як сонатну форму із дзеркальною репризою [7, с. 117]. Л. Корабельникова пропонує розглядати цю форму як подвійну fuga [4, с. 60]. Ще менше ясності у визначенні меж структурних частин цього номеру. Н. Коваленко вважає, що з 13 цифри починається розробка, Л. Корабельникова – сумісна експозиція двох тем [4, с. 81]. Проте відомо, що

С. Танєєв був великим знавцем поліфонічної форми, тому в його творах, скоріш, потрібно шукати струнки закономірності, ніж їхню відсутність або розпливчастість.

Щоб відповісти на питання щодо форми 1 частини кантати “Іоанн Дамаскін”, необхідно спочатку дати відповідь про межі самої головної теми, що у даному випадку досить непросто. Для цього скористуємося працею Е. Праута “Фуга” [5], яку сам С. Танєєв вважав однією з найкращих у цій галузі. За Праутом існує кілька методів визначення меж головної теми фуги: наявність валениї; визначення ноти “відповіді”, на якій припинилася імітація; у фугах стретного типу – визначення кількості нот, що імітуються, у голосах, які вступають пізніше. Отже, немає ніяких сумнівів, що фуга, яка розглядається, належить саме до стретного типу, а головна тема у творі продовжується 22 такти, які імітуються усіма наступними голосами. І це, зокрема, співпадає і з логікою літературного тексту, до інтонування якого С. Танєєв завжди демонстрував дуже ретельне й уважне ставлення. Його мислення глибоко психологічне. Стан, який передає текст, та його оповідальний зміст не могли б бути втілені в музиці краще, ніж засобами тематизму безперервного розвитку, отже всю першу строфу поезії О. Толстого вміщено у головну тему першої фуги кантати, а перше викладення теми займає майже весь час, відведений на експозицію фуги. І, звичайно, це має відбитися на динамічному плані інтерпретації.

Проникнення в авторський задум, опанування поліфонічною формою в хоровій музиці не може відбуватися у відриві від літературного тексту та постійного оцінювання його зрозумілості для слухача, яка в умовах музичного твору має бути прозорою та однозначною. Слухач не має можливості “перечитати” те, що не почув або не зрозумів. Слухач також не повинний віддалегідь вивчати текст твору, хоча іноді дійсно може з ним ознайомитися. Оцінка зрозумілості тексту є дуже складним завданням для виконавців, адже для них текст є знайомим, а у таких випадках мозок, як правило, схильний доповнювати “білі плями”. Проте у хоровому мистецтві літературний текст є

первісним художнім об'єктом, первісним носієм художнього змісту, отже від того, як виконавці вирішать динамічні завдання фактури, як сформулюють характер донесення тексту індивідуально для кожної партії, залежить можливість художнього впливу на слухача.

Список використаної літератури:

1. Беличенко Н. Неимитационная полифония в аспекте музыкальной логики // *Paradigmata Roznani*, 2017. № 4. С. 14–24.
2. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М. : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
3. Коваленко Н. Духовная тема в творчестве С. И. Танеева и её воплощение в кантате “По прочтении псалма” : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Екатеринбург, 2005. 201 с.
4. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева. М. : Музыка, 1986. 305 с.
5. Праут Э. Фуга. Перевод с англ. А. Тимашевой-Беринг. М., 1922. 238 с.
6. Супрун-Яремко Н. Поліфонія. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
7. Терещенко В. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2015. 217 с.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им. М. : Музгиз, 1961. 240 с.

Чемерис О.С.

ПОСТАНОВКА ОПЕРИ «КАТЕРИНА» М. АРКАСА У ЖИТОМИРІ

27 березня 2013 року у Житомирі відбулась прем'єра опери М. Аркаса «Катерина», що є першою спробою втілення геніальної поеми Т. Шевченка в оперному жанрі. Прем'єра опери була приурочена до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка, оскільки автор музично-сценічного твору український композитор Микола Миколайович Аркас (1853-1909) поклав за основу лібрето поему Кобзаря «Катерина». В поемі йдеться про трагічну долю дівчини, спокушеної і покинутої офіцером-москалем, яку вигнали з рідної хати батьки, що не змогли жити під одним дахом з покриткою, і яка покінчила життя самогубством. М. Аркас дуже вдало ввів до лібрето ще один персонаж: образ парубка Андрія, закоханого в Катерину, створивши, таким чином, любовний трикутник, що підсилює драматургію вистави. Музика опери дуже мелодійна, задушевна, в ній є дух української народної пісні, хоча прямого цитування мало. Більш того, сучасники М. Аркаса дорікали йому, вважаючи, що в мелодиці наявні впливи італійських митців. Перша вистава опери відбулося 12.02.1899 року в московському театрі «Акваріум» у виконанні трупи М. Кропивницького. Прошло понад 100 років, але і у ХХІ столітті трагічна історія молодій жінки,

два зазнали свого життя, хвилює музикантів. Тому 27 березня 2013 прем'єра опери «Катерина» М. Аркаса відбулася у Житомирській обласній філармонії імені С. Ріхтера, де академічний спів у поєднанні з віртуозною грою симфонічного оркестру Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка стали не лише необхідною складовою, а й справжньою окрасою всієї опери, не залишивши байдужим жодного слухача. У січні – показали студентам в актовій залі музичного училища, а 8 квітня 2014 року з аншлагом показ відбувся у найбільшій глядацькій залі міста – Житомирському академічному музично-драматичному театрі імені Івана Кочерги. Режисером-постановником дійства виступив народний артист України Григорій Артеменко, продюсером – заслужений працівник культури України Борис Свиріденко, дирижував Олександр Чемерис, хори підготувала Валерія Чумак. У постановці також були задіяні оркестр і хор, а також викладачі та студенти Житомирського музичного училища імені В. С. Косенка. Головну роль виконала Олена Талько, яка проходила стажування в Міланському оперному театрі «Ла Скала», образ Івана створив Олег Синиця, Андрія – студент вокального відділу Дмитро Олейсічук, партію батька – викладач Микола Нагірняк, матері – Тетяна Березівська, солдатів – студенти вокального відділу Олександр Борейко та Андрій Стретович. Безумовно, виникали труднощі щодо співпраці визнаних майстрів та студентів, що тільки розпочинали свій шлях у мистецтві. Але треба підкреслити наявність великого бажання у молодих музикантів щодо удосконалення своєї виконавської майстерності. Підготовка до суто репетиційної роботи була достатньо довга і копітка. Вивчалися матеріали про поему Кобзаря, детально аналізували лібрето композитора, віднайшли партитуру оперного твору, яка була створена для виконання у музично-драматичному театрі. Хоровий колектив під орудою Валерії Чумак детально працював над інтонацією, над виразним словом, ритмічним ансамблем. Деякі проблеми виникли під час постановки танцювальних номерів, бо артисти хору – студенти не зразу змогли опанувати спів і танець одночасно. Але наполеглива праця сприяла досягненню гарного результату. Оркестр був підсилений

викладачами струнно-смичкового відділу і виконував партитуру М. Аркаса під керівництвом О. Чемериса впевнено і виразно. Солоісти готували свої партії під керівництвом викладачів вокального відділу та на співанках, які проводив диригент-постановник вистави. Оркестрові, оркестрово-сценічні репетиції відбувалися на сцені актового залу музичного училища. Творча праця всіх учасників вистави виправдала всі сподівання щодо втілення оперного шедевр М. Аркаса. Шанувальники української музики високо оцінили виконавське мистецтво житомир'ян, аплодисментами вітаючи хор, оркестр та виконавців сольних партій. Приємно відзначити, що в Житомирі є культура сприйняття такого складного музичного жанру, як опера. Високий рівень виконавського мистецтва, продемонстрований творчим колективом у складі викладачів та студентів Житомирського музичного училища, надає впевненості щодо нових постановок оперних творів.

Бабошина О.І.

ПИТАННЯ КОМПЛЕКТАЦІЇ ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

В Україні зі стародавніх часів існують глибокі традиції хорового співу, підготовки артистів хору та хорових диригентів. Це питання всебічно аналізується, методично впроваджується у навчальний процес провідними сучасними науковцями і хормейстерами. Сьогодні Україна по праву вважають однією з самих співочих країн, у якій на високому рівні розвинута музична культура та освіта. На цей час за даними Міністерства культури в країні діє понад трьох тисяч хорових колективів, десята частина з яких являється професійними, щорічно десятки хорів беруть участь у Міжнародних вокально-хорових конкурсах і отримують престижні нагороди. У значній мірі ці успіхи стають можливими тому, що на цей час в Україні створена ефективна методика роботи зі співаками та диригентами. Все це забезпечило значні творчі досягнення хорового мистецтва та світове визнання українського хорового виконавства як у минулому так і за наших часів.

Починаючи із Середньовіччя, з виникненням потреби в керівництві та виконанні церковного співу починається складатися система підготовки хороших співаків та керівників в церковних хорах; з подальшим розвитком світського мистецтва та розвитком світських форм хорового виконавства, з організацією спеціальних навчальних закладів, в Україні створюється і плідно діє система підготовки хороших співаків. За останні роки ХХ – початку ХХІ сторіччя хорове мистецтво зазнало суттєвих змін, що зумовлене великою мірою, об'єктивними причинами: урбанізація життя, глобалізаційні процеси, що стрімко змінюють культурне середовище, нав'язуючи при цьому невідомий раніше українцям споживацький спосіб життя. З іншого боку, про розвиток хорової культури не турбується держава: майже немає пропаганди кращих здобутків хорового мистецтва на державному рівні, майже зникла хорова самодіяльність, закриваються хорові гуртки в школах, не створюється при концертних організаціях професійні хорові колективи, реформується система навчання в музичних школах, а хоровий спів вже практично не присутній в загальноосвітніх школах. Усі ці процеси вже зараз призвели до втрати багатьох культурних чинників, які традиційно вважались культурним обличчям нації. Серед них і хоровий спів, що вже не посідає належного йому місця у вітчизняній культурі, і у підсумку суспільство не розвивається гармонічно.

Проблема комплектації професійного хорового колективу виходить на перші позиції при його створенні і формуванні.

На початковому етапі, коли створюється хоровий колектив виділяється актив співаків, який згуртовується на основі загальної мети (створити хоровий колектив), хорової діяльності та її організації. У сучасних умовах девальвації духовних і культурних цінностей, низькій професійній підготовці хористів, соціальній незахищеності, безперспективності професійного зростання виникає велика проблема з комплектацією хороших колективів гарними, професійними співаками – артистами хору.

Особливо гостра ця проблема виникає в містах (містечках), де є невеликий спектр навчальних закладів мистецького спрямування, де могли б навчатися потенційні, майбутні артисти та керівники хору. Якщо проблема з комплектацією жіночих голосів (сопрано і альти) стоїть не так нагально (жінки залишаються після навчання в рідному місці або переїжджають з інших міст зі своєю сім'єю), то з комплектацією чоловічих голосів (тенорів та басів) проблема стає гострішою (чоловіки забезпечують свої сім'ї, шукаючи стабільної та високоприбуткової роботи). З кожним роком абітурієнтів, які вступають до лав середніх і вищих навчальних музичних закладів (коледжів, педагогічних інститутів, академій культури, консерваторій, університетів мистецтв) стає все менше і менше. Більшу частину майбутніх студентів складають вступники жіночої статі. Ця тенденція прослідковується вже дуже давно.

У сучасному світі навчатися в музичній школі, співати в хорі є не дуже популярним зайняттям у багатьох дівчаток, не кажучи вже про хлопців та юнаків. Ця тенденція з часом не проходить, вже не «модно» і не «престижно» співати в хорі, хоча в XVIII – XIX сторіччях хорова культура в Україні була на дуже високому рівні, достатньо згадати Глухівську школу, Києво-Могилянську академію, хорове товариство «Боян» і дуже багато інших закладів, де навчалися хоровому співу, виконували твори різних форм та жанрів, створювали нові хорові колективи, розвивали і пропагували хоровий спів.

В усіх історичних формаціях, де державні утворення прагнули досягти гармонічних відносин суспільства, музичному вихованню взагалі, і хоровому співу зокрема, приділялась велика увага.

Загальновідомо, що діти, які з дитинства співали в хорі, краще спілкуються, бо вміють досягти результатів колективною працею. Вони є більш дисциплінованими та активними. В Україні відновлення хорового мистецтва потребує, в першу чергу, повернення хорових занять в загальноосвітню школу, у гуртки та різні форми дозвілля.

У соціальному житті країни повинна бути широко розвинена система хорової самодіяльності, якій повинні сприяти місцеві органи, виділяючи для цього спеціальні кошти. В західноєвропейських країнах, окрім допомоги з місцевих федеральних фондів, діють закони про меценатство, що сприяють розвитку хорового мистецтва як у напрямку дозвілля, так і професійному напрямку.

На вершині цієї соціальної галузі знаходяться високопрофесійні хорові колективи, що виконують завдання ідеологічні (підтримка національного, старовинного, класичного, сучасного мистецтва) та естетичні на високому професійному рівні.

Щоб гарно збалансувати всі основні складові професійного хору (стрій, ансамбль тощо), окрім професійних аспектів, велику увагу треба приділити кількісній і якісній комплектації хору, всіх його хорових партій. За чисельністю голосів розглядаються такі хорові колективи (великі, малі і середні), які мають різну кількість учасників в хорових партіях. Хорова партія є основною і мінімальною одиницею хору, вона передбачає злагоджений ансамбль співаків, голоси яких у своїх загальних параметрах відносно однакові за діапазоном і тембром. За П. Чесноковим [2, с. 29], мінімальна кількість співаків в партії повинна бути не менше трьох осіб. Насамперед це пов'язане з ланцюговим диханням, коли один співак дихає, інші двоє продовжують «тягнути» звук, а третій перешкоджає розщеплення унісону. О. Єгоров [1] визначає мінімум співаків для досягнення унісону – чотири. Він аргументує це тим, що найменше число співаків в хоровому колективі шістнадцять, а не дванадцять. Тобто кожна партія малого камерного хору повинна складатися з чотирьох, а не з трьох осіб.

Зараз повноцінним камерним хором вважається такий, який може виконувати твори з дивізі в усіх партіях – 24. Чисельність хорових партій, в основному, має бути однакою. Проте, у більшості хорів крайні голоси (сопрано і баси) переважають.

Нажаль, практика переважної кількості навчальних, самодіяльних і навіть професійних хорів показує, що пропорції кількісного складу порушені:

чоловіки складають одну третину від загальної кількості хористів. За такого складу диригенту постійно доводиться створювати штучний ансамбль.

Кількісний склад є важливою умовою формування хорового колективу. Він є показником його стильового і національного спрямування діяльності, адже він «говорить» про можливість досягнення природного ансамблю. Так, при виконанні творів західноєвропейської музики, яка, переважно, оперує високими голосами майже без низьких басів, відповідним повинний бути і склад хору.

Українська музика навпаки спирається на оксамитовий тембр низьких басів, які створюють національний тембровий колорит звучання хору, є опорою акорду. Але в сучасних хорових професійних колективах наявність низьких басів, особливо басів-октавістів, велика рідкість. Тож, малий камерний хор, який спеціалізується на виконанні, скажімо української духовної музики, може складатися із шести басів, п'яти тенорів, п'яти альтів і чотирьох сопрано.

В ідеалі, всі співаки цього хору повинні бути професіоналами, які можуть поєднувати якості соліста і співака-ансамбліста. Середній (25-50 чоловік) і великий (55-100 чоловік) мішані хори комплектуються відповідно до їх кількісного складу, де в кожній партії є поділ на двох або трьох «під партій» по п'ять або шість учасників з центральними басами і з наявністю двох-трьох октавістів. Комплектація хористами великого мішаного хору складна, тому що такі хори використовуються дуже рідко, бо у надто великому складі втрачається гнучкість, жвавість, ритмічна чіткість, ансамбль стає розпливчастим, звучання тьмяним, тембр не вираженим.

У сучасному хоровому світі проблема комплектації професійного хорового колективу стає все більш актуальнішою. Випускники музичних коледжів і вищих музичних навчальних закладів є «новою кров'ю» цих колективів, «рушійною силою» у розвитку професійної української хорової музики. Ці молоді професіонали згодом ідуть з терен хорового виконавства, від'їжджаючи закордонна заробітки, змінюють професію, розчаровуючись в непотрібності своїх здібностей для країни. Все це згодом може призвести до

незворотних наслідків занепаду не тільки професійної української хорової музики, але й до повного знищення її на сучасному етапі.

Список використаної літератури:

1. Горюх А. Теория и практика работы с хором. М., 1951. 347 с.
2. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хор. дирижёров. Изд. 3-е. М. : Музгиз, 1961. 240 с.

Іванова Ю.М.

ФУНКЦІЇ ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТУ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

У рамках сучасного музичного виконавства, коли на перше місце виходить образне мислення, поетичний текст у хоровому творі стає витокком унікальних за своєю природою засобів виразності. Для хормейстера-виконавця звукова сторона вірша стає одним із найяскравіших засобів виконавської інтерпретації, що дозволяє виявити художній та смисловий аспекти поетичного тексту у його найвищому значенні та повноті.

За весь історичний період розвитку хорового виконавства функції вербального тексту постійно змінювалися. Але головна з них – **комунікативна** – залишається незмінною. Завдяки слову «насиченому» музичними барвами здійснюється особливого роду комунікація між виконавцями та слухачами, основним змістом якої є емоційний контакт та емпатія, єднання людських душ.

У ранніх формах хорового виконавства дохристиянського періоду використовувався молитовний текст, що виявляє **сакральну функцію слова** у цей період. Завдяки слову здійснювалося спілкування між людиною та Богом, між людиною та Всесвітом.

Наступна **функція слова** – **емоційна**. Усілякі слова спираються на емоцію. Емоція виникає тільки при оцінювальній мотивації, емоційне завжди має змістовно-концептуальну базу. Поетичне слово створює підвищений емоційний стрій переживань, передає тонкі почуття та думки людини. Ритм, рими, строфи надають поетичній мові певного забарвлення. Усі ці окремо взяті засоби виразності як і в музиці не мають будь-якого смислового значення, але ж у той самий час відіграють велику роль у творчому втіленні емоційного змісту

твору. У конструкції слова голосні –це емоційний компонент, а приголосні інтелектуальний. Виразне виконання – це баланс між емоціями та інтелектом. Якщо у виконанні домінує інтелект, воно стає сухим та нудним. І навпаки, при домінуванні емоційного начала виконання губить смисловий зміст. Саме рівновага між емоційним та інтелектуальним народжує дійсно яскраве та глибоке виконання. Звідси впливає **смислова функція слова**, яка дозволяє диригенту глибоко проникнути у художній зміст твору, проаналізувати всі засоби виразності на шляху до створення переконливої інтерпретації. Саме аналітична робота диригента згодом проявляється у багатій почуттєвій сфері, а також відтворює певні асоціації образного мислення.

Художній твір – це відображення думок та почуттів автора, а завдання виконавця – сприйняти ці думки і передати їх слухачам. Іноді поета не влаштовує загальноствановлена система логіко-емоційної виразності і він відступає від правил у відповідності із своїм художнім замислом. Це виявляється у багатозначності ком, крапок, три крапки, що в кожному окремому випадку виражають живу людську мову. І хоча можливості виконавця щодо виконання знаків розподілу обмежені наявністю зафіксованого композитором музичного тексту, вони мають багато відтінків. Виконавець повинен враховувати всі компоненти образного виразу, і пунктуацію також. Іноді композитор яскраво втілює поетичні образи в музиці та ще надає їм нового відтінку, який відрізняється від первинного тексту. Він не змінює смисл віршів, а лише додає їм більшої яскравості та поетичності. Задача виконавця - не порушити смислову єдність та цензурність поетичного тексту. Вирішальну роль у виявленні смислової функції слова відіграє мелодія. Мелодія з її інтервалами, метром, ритмом, побудовою фраз, паузами підкреслює логіку літературного тексту. Але у композиторів існує принципово різний підхід до перетворення літературного тексту у музичну мелодію. Деякі прагнуть до максимального наближення мелодії до людської мови, інші на перший план ставлять красу музичних інтонацій. Артикуляційно-штрихові особливості

мелодії залежать від подачі слова, яка визначає емоційну наповненість музичного виразу.

Смислова функція слова нерозривно пов'язана з інтонаційно-виразною функцією. Вона полягає в усвідомленні виконавських засобів виразності музично-поетичного синтезу, яке включає різні етапи розкриття художнього змісту: технологічний, смисловий та формоутворюючий (на рівні виконавського процесу). Діалектична єдність вокального та вербального надає співу з одного боку вокально-динамічного зв'язку, а з іншого боку – мовної переривчастості.

Досить поширене явище у хоровому виконавстві – протиріччя між словом та музикою або пересемантизація образу, що говорить про апофатичну функцію слова. Такі протиріччя мають духовні твори зі світським текстом, що використовувалися у радянські часи. Іноді такі протиріччя мають більш глибоку смислову функцію і використовуються композитором замість подій, які зовсім не цікаві і, навіть, незрозумілі народу. Проявом апофатичної функції є підтекст, який народжується у процесі пошуків правдивої інтонації згідно до задумів автору. За словами С. Казачкова [1] підтекст виникає із літературно-поетичного і музичного контексту у складній взаємодії обох елементів. Підтекст не є ізольованою від музики фантазією. Спираючись на стійкі елементи музичної мови диригент досліджує слухом всі варіантні елементи, міра яких не може бути точно визначена. До них належать динаміка, агогіка, стрій та ансамбль, артикуляція, тембр та колорит.

Сукупністю взаємодії функцій вербального тексту є специфічне тембральне забарвлення кожного хорового колективу та окремого хорового твору. В сучасних умовах розвитку хорового виконавства велика відповідальність належить диригенту, який виступає посередником, медіумом між композитором, виконавцями та слухачами. Від його творчого таланту, яскравості художнього мислення, емоційності, вміння захопити всіх виконавців до творчості, створити цілісний переконливий процес виконання залежить якість виконавської інтерпретації твору.

Список використаної літератури:

1. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка : учебное пособие. М. : Музыка, 1967. 111 с.

Михайлова Н. М.

ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА ХОРМЕЙСТЕРА ПІД ЧАС ПОСТАНОВКИ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ НА СЦЕНІ УЧБОВОГО ТЕАТРУ

Театральне мистецтво сьогодення впевнено збільшує коло своїх поціновувачів, суттєво зміцнюючи комунікативні зв'язки між театром та молоддю. Плекаючи в собі ідею синтезу мистецтв, сучасний театр набуває дедалі нових форм та яскравих сценічних втілень. Оновлення театральної лексики, максимально наближеної до сучасного світовідчуття спрямоване на зміни у самій природі акторської гри, позбавлення усталених шаблонів. Натомість – з'являється широкій простір для прояву особистої ініціативи, високої майстерності, створення нових художніх стратегій, пошуку альтернативних засобів художньої виразності.

Сучасна режисура покликана максимально збільшити ефект впливу на глядацьке сприйняття, що спонукає до активного пошуку неординарного поєднання звуку, слова, світла, кольору, жести тощо. Вистава, як концептуальний витвір режисерського задуму, проходить певний шлях від зародження ідеї до її цілковитого втілення в сценічному просторі. Активно формуючи сценічну обстановку і атмосферу дії, переміщаючи часові та просторові плани, монтуючи і з'являючи сценічні епізоди, режисер має змогу регулювати ступінь домінантності того чи іншого компонента вистави.

Проте чим вища жанрова нестійкість вистави тим більшу мобільність отримує кожен з її компонентів. Концентруючи увагу на такому компоненті музичної вистави як хоровий наголосимо наступні позиції диференціювання: хоровий компонент у структурі музичної вистави є стабільним (усталеним) або

мобільним (той, що видозмінюється), функції – допоміжна, трансформуюча та рольова².

Сучасні музичні вистави на сцені учбового театру досить мобільні у трансформації як структури самої вистави, так і кожного з її компонентів, оскільки особливість студентської постави – постійні перевтілення в різних учасників дії в зв'язку з обмеженим акторським складом. Актор, який певним чином осмислив свій досвід, кожного разу заново веде свій творчий експеримент, свій художній аналіз життя, створюючи ролі в спектаклі, який в музичному театрі живе і розвивається в особливій стихії музичної драматургії.

Оскільки кількісний і якісний склад акторських курсів постійно змінюється, кожна з студентських вистав потребує експлікації режисерського задуму, втілення якого неможливе без ретельної підготовки кожного зі структурних компонентів вистави. Саме тому виникає необхідність у тісній співпраці режисера з хормейстером, хореографом, композитором, художником та ін. Найчастіше вже під час перших репетицій вистави виникає необхідність у зміні не лише хорової партитури (хормейстеру доводиться певною мірою спрощувати або аранжувати хорову партитуру, дещо «підганяючи» її під певний акторський склад), але й додавати чи вилучати за вимогою режисера частини музичних номерів, пропонувати додатковий музичний матеріал. Спільна робота режисера і хормейстера дозволяє істотно розширити межі традиційних уявлень про можливості ансамблю або хору у музичній виставі. Певні режисерські акценти, постановка мізансцен, потребують корекції вокально-слухових навичок недосвідчених виконавців, що ніби заново опановують простір сцени – у висоту і в глибину.

Творча атмосфера, що має панувати під час репетицій цілком залежить від завчасної якісної підготовки акторів-виконавців. Тому основні завдання, що необхідно вирішити хормейстеру, це планування систематичної роботи з

²Візьми детальніше дана проблематика розглядається в статті автора «Роль хору в сучасній театральній постановці (на прикладі музичної постановки В. Пушкіна «Огромный мальш Гулливер»)» [1] і розроблена в кандидатській дисертації «Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ - початку ХХІ століть)» (2012).

виконавським колективом, що обов'язково включає вправи на розвиток вокально-хорових навичок, навичок роботи з хорошою партитурою, навичок ансамблевого співу, розвиток музичної пам'яті тощо. Проте, окрім щоденних репетиційних завдань, хормейстеру необхідно виховувати в артистів хору музичну гнучкість, рухливість, здатність реагувати на нові виконавські деталі, запропоновані режисером під час постановочного процесу вистави. Адже усе що режисер відчув у п'єсі, дослідив, склав, перевів у звукову та пластично відчутну дійсність, він вручає глядачам за посередництвом саме актора.

«Світ актора – у світі його образності, у світі замкнутої людської особистості ... Розкриття цього замкнутого світу – величезне акторське завдання, якого може для актора вистачити на століття. Але залишається ще світ, світ всієї вистави, в якому гармонійно звучить образ даного актора. Це ідейний образний світ всієї вистави, її подих, її аромат. Ось тут – робота режисера» (Переклад – Н.М.) [2, с. 208].

Список використаної літератури:

1. Михайлова Н. М. Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный мальш Гулливер») // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2009. Вип. 25 С. 257-263.
2. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи, Воспоминания о Михоэлсе. М., «Искусство», 1965, с. 612.
3. Паві П. Словник театру. Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.

Заверуха О.Л.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ: АКТУАЛЬНІСТЬ, ПРОБЛЕМИ, НОВАТОРСТВО

Хорове мистецтво на сучасному етапі вирізняється різноманітністю виконавських технік і помітним впливом театральних елементів як чинників смислоутворення, які перетворюють сучасні композиції в театралізовані сценічні вистави в рамках режисерського рішення. Театралізовані дії є творчим засобом задля досягнення художньо-образної сфери у формі вистави через систему зображально-виразних та музично-ігрових засобів, що спрямовано на поглиблене досягнення (розкриття) виконавської драматургії. Виконавська інтерпретація хорового твору підпорядкована спектром засобів хорової

виразності (артикуляція, способи звуковідтворення (звуковидобування) та звуковедення, динаміка, темп, агогіка, фразування) у відповідності задуму твору.

Сучасна хорова музика – це час сонористики, алеаторики, полістилістики, електронної музики, мінімалізму тощо. Постає проблема виконання хорових творів. Як зазначає український композитор В. Рунчак, «...багато сучасних композиторів, музику яких співають хори, перш за все мають на меті її виконання. Тому й в якійсь мірі деякі композитори й «підлаштовуються» до професійних можливостей виконавців, спрощуючи власну музичну мову. Це стосується й хорових диригентів, артистів хору, тому що стикаємось із незнанням трактування прийомів композиторського письма та й відповідно, як знайти методи вивчення твору з хором. Це і є причиною багатьох невиконань сучасних музичних творів написаних новітньою музичною мовою» [1].

Відомий польський диригент Я. Лукашевський, в свою чергу, зауважує: «...сучасна хорова музика не має бути інтелектуально трактована. Виконання повинно емоційно справляти враження на слухача. Співакам хору потрібно «прожити» твір, де композиційно-інтонаційний спектр є різним: приємним, байдужим, дратівливим. Диригенту необхідно зрозуміти, для чого композитор обрав ту чи іншу інтонацію та донести інформацію до виконавців». [2].

Новаторський підхід виконавської інтерпретації хорових творів полягає в тому, що сучасні інновації переплітаються з традиціями минулого. Відомі хорові твори композиторів попередників інтерпретуються у відповідності сучасного часу, декомпозиції, по-перше, не втрачають своєї актуальності та популяризуються як кращі здобутки національної культури; по-друге, доносяться до слухача оновленою музичною мовою (засобами хорової виразності, виконавськими прийомами тощо). Виконавська інтерпретація підпорядкована сучасними прийомами хорового виконавства, які базуються на прийомах хорового звучання з індивідуальним їх застосуванням. Наприклад: виклад мелодії з окремих одиниць тексту (фонем та лексем); знаково-семантичний потенціал новітніх технік письма (сонорика, алеаторика,

пуантилізм); синтезування жанрової стилістики інших видів мистецтв – шарж, перформанс, есе, суголося (у різній трактовці їх осмислення).

Список використаної літератури:

1. Інтерв'ю з диригентом В. Рунчаком 21.03.2013 (власний архів автора).
2. Інтерв'ю з диригентом Я. Лукашевським 17.03.2016 (власний архів автора).

Горобинська О.П.

ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАУЗИ В ХОРОВОМУ ДИРИГУВАННІ

Актуальність теми полягає в тому, щоб привернути увагу починаючих диригентів до необхідності виконання пауз, бо пауза не є пустим часом, вона є продовженням розвитку музики і повинна переживатись диригентом в певному фізичному стані. Мета теми – розкрити роль і значення паузи в музиці взагалі та визначення її технічного, музичного і психологічного аспекту.

Техніка для диригента має першорядне значення. Навіть дуже обдарований диригент не досягне значних художніх наслідків в роботі з колективом, якщо він не матиме розвиненої мануальної техніки. Ясний, виразний жест диригента часом заміняє довгі словесні пояснювання. В основі диригентської техніки лежить тактова схема диригування. Кожна схема являє собою комплекс умовних знаків-жестів, що їх використовує диригент у процесі розучування та концертного виконання музики.

Пауза має аспект технічний, музичний та психологічний. Нас цікавлять останні два. В першу чергу пауза має в музиці відділяючу функцію. Вона відокремлює частини великих та малих творів, інколи майже до речення, фрази або навіть окремих звуків. Відокремлення паузою може бути глибоке та неглибоке, тривале та не тривале. Так коротка перерва зветься *luft pausa*, довга перерва позначається ферматою або словами *lunga, longa, maxima*.

Важливу функцію пауза виконує у формоутворенні, розмежуючи мілкі та великі розділи музики, відокремлюючи одну думку від другої, один малюнок фактури від другого. Нерідко за допомогою паузи відокремлюється контрастна динаміка, різні темпи, ритми, штрихи, тональність, метри. Інколи це все об'єднується, інколи роз'єднується.

Особливе значення мають генеральні паузи, виставлені там, де є глибокий психологічний підтекст. Генеральна пауза дає великий психологічний ефект тоді, коли раптом замовкає оркестр і хор та настає «мертва» тиша, повна тривоги, очікування, передчуття. Однак емоційний та психологічний зміст генеральної паузи не бувають однозначними і рівними за ступенями напруженості. Взагалі функція паузи за психологічним змістом, за емоційним заповненням подвійна: з одного боку вона ретроспективна, бо звернена до минулого періоду звучання, з другого боку перспективна, бо завбачає майбутнє звучання. Таким чином, пауза заповнюється психологічною напругою, яка може бути різною за силою і напрямком почуттів. Дійсно, пауза може зосередити в собі радість, гнів, скорботу, смуток. В залежності від цього, динамізм паузи буде більш високим чи більш низьким. Якщо брати до уваги музичний аспект, то на паузу безпосередньо впливає попередній акорд, або звук. Наприклад, пісня напруженого акорду, динамізм паузи підвищується, а після спокійного – знижується. Більш того, на характер паузи впливає не тільки попередній акорд, але й весь попередній розвиток музики. Тому до пауз застосовуються різні характеристики. Наприклад, «мертва» пауза виникає після слів: «...все прах и тлен», у другій частині «Песен Гурре», Р. Шенберга, трагічна пауза є в хоровому творі Р. Щедрина «Тиха украинская ночь», яка стоїть безпосередньо після слова «казнь».

Як відчуває та відбиває паузу диригент? По перше, диригент відбиває, або переживає не просто паузу, а музичну паузу. По друге, він обмежений в своїй поведінці та в своєму відбитті паузи. Кожна пауза переживається диригентом в певному фізичному стані. На паузі ніколи не обривається хід розвитку диригентських емоцій, відчуттів. Без фізичного відчуття пауза не може бути відчута і виразно проінтонована у диригентському жесті.

Отже, диригент підходить до паузи вже в певному фізичному і емоційному стані, який не може враз скінчитись. На паузі може мінятися фізичний стан рук диригента в той чи інший бік, залежно від характеру музики. На паузі продовжується розвиток музики і одночасно з цим продовжується

лінія фізичних відчуттів та психологічного стану. Після драматичної кульмінації, послідує пауза повинна відчуватись ще більш драматичною при збереженні того фізичного стану, який був до неї. Але варто на паузі розслабити руки, як диригент почує, що драматичне відчуття кудись пішло. Але разом з цим, напруга рук, або їх фізичний стан повинен коментуватись мімікою обличчя, виразністю очей, напругою пози. Неможливо уявити, щоб фізичний стан одного компонента (обличчя) не погоджувався з іншим (руками диригента). Стан радості, захоплення, натхнення потребує вже іншого розміщення м'язів обличчя, отже й іншого фізичного стану рук диригента. Звісно, диригенту необхідно мати розвинене м'язове почуття, реєструє усі особливості фізичного виразу музики і в тому числі їх паузи, які інколи бувають більш виразними, ніж її реальне звучання. Якщо руки диригента не проходять різні стадії напруження та розслаблення, і не перебувають на паузах у певному фізичному стані, що визваний попереднім звучанням музики у її логіці розвитку, то і потрібного психічного стану досягнути неможливо.

Отже, пауза не є пустим часом, во на є таким же моментом музики, який наповнений психологічним змістом. Відчувати енергію пауз, пропустити її через свої руки і себе і є одним із завдань, що стоять перед диригентом.

Список використаної літератури:

1. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 112 с.
2. Кап Э. Элементы дирижирования. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
3. Колесса М.Ф. Основы техники дирижирования. К.: Музична Україна, 1981. 208 с.
4. Питання диригентської майстерності / [упор. М. Канерштейн]. К.: музична Україна, 1980. 184 с.

Лиценова А. О.

РОЗВИТОК ДУХОВНОГО ДЖАЗОВОГО ХОРОВОГО СПІВУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

«Музыка є приемною гармонією в честь Бога та допустимою принадою для душі»

(Йоганн Себастьян Бах)

У ХХІ столітті джазове життя в Україні здолавши негаразди, обумовлені насамперед економічними чинниками, набуло стабільності й поступу, а в

останні роки переживає справжній ренесанс завдяки розвитку фестивалів та концертних заходів.

Боб Чілкотт (Великобританія), Мартін Воллінгер (Німеччина–Швейцарія), Пауль Шабан (Німеччина) та Ганс Христіан Йохімсен (Данія) є найпопулярнішими хоровими композиторами сучасності. Їхні твори з успіхом виконуються на багатьох хорових та міжнародних фестивалях та благодійних концертах. Спорідненість їхніх пошуків у духовній та хоровій музиці знаходить своє відображення в еkleктичності, яка виникає через поєднання класичної форми духовної музики, меси та григоріанського хоралу, з англіканськими та протестантськими гімнами, спірічуелом госпелом та латиною. Емоційна виразність робить їхні твори привабливими для сучасного слухача і, водночас, мовою музики ХХІ століття доносить глибокий духовний зміст і творчі ідеї.

Виконання творів талановитих композиторів сьогодення допомагає розширити рамки виконавського діапазону і дбаючи про духовність, прагне донести духовне слово до сердець сучасної молоді і шанувальників духовної джазової музики.

Так як джаз з радянських часів досить довго мав статус напівпідпільної субкультури, він мусив бути «ідеологічно витриманим» і звучав переважно в ресторанах, то деякі слухачі не позбулись радянських стереотипів і сприймають джазовий піснеспів з християнським текстом як музику «не духовну», а світську «розважальну», це і є основною проблемою сьогодення. Боротьба смаків залежить від індивідуального вподобання людини. Кожна людина насолоджується основними елементами музики: (метр, ритм, темп, лад, гармонія, динаміка, тембр, тематизм тощо). Але одному подобається симетричні метри, іншому асиметричні, одному рівний іншому синкопований ритм, одному повільні темпи іншому швидкі, одному діатонічні й хроматичні лади іншому атональні та мікрохроматичні, одному високі іншому низькі частоти тощо. Музичні психологи довели, що музика відображає настрій людини і навпаки людина віддзеркалює свій настрій до музики.

В 2019 році в Києві я була учасницею проекту Міжнародного Християнського Джаз – хору «Current Trend» під керівництвом Пауля Шабана та Ганса Христіана Йохімсена. Особливість та унікальність хорового колективу була в складі з різних країн (Німеччина, Україна, Росія, Білорусь, Чехія, Швеція, Данія) в супроводі естрадно-симфонічного оркестру. Для подальшого розвитку духовного джазу потрібно розповсюдження та заохочення української молоді для підняття культурного й духовного розвитку людини.

Отже, композиторська творчість джазових сучасних композиторів є вагомим надбанням музичного мистецтва ХХІ ст. Творчі задуми композиторів є реалізувалися в різних духовних стилях (госпел, спірічуел). Своєю творчістю композитори збагатили духовний пісенспів, який звучить в європейських країнах, США, колишніх країнах СНД та в Україні.

Таким чином, можна стверджувати, що твори найпопулярніших сучасних хорових композиторів в джазовому стилі мають вагомий вплив на сприйняття людини і збагачення її духовності. Відомий датський композитор, диригент, вокаліст, музичний продюсер й промоутер, директор міжнародної школи госпел – музики Ганс Христіан Йохімсен надає можливість українцям безкоштовно навчатися в міжнародній школі госпел - музики. Це є велика можливість для подальшого джазового розвитку духовного хорового виконавства в Україні.

Список використаної літератури:

1. Дряліка В. І. Розвиваюче навчання і полі функціональна підготовка педагога – музиканта засобами джазового виконавства // Наукові записки НДПУ ім. Гоголя. 2002. № 1. С.12 - 14.
2. Барбан Е. Джазовая импровизация: к проблеме построения теории // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / сост. и ред. А. и О. Медведевы. М.: Сов. композитор, 1987. С. 96 - 113.
3. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано: учеб. пособие. М.: Сов. композитор, 1987. 104 с.
4. Шабан П. В плену музыкальной традиции. Вольфсбург, 2019. 21с.
5. Коллиер Дж. Становление джаза. М., 1984. 390 с.
6. Конен В. Рождение джаза. М., 1984. 312 с.

ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО І ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Растрюгіна А. М., Забіляста Л. Л.

ПРОФЕСІЙНА МАЙСТЕРНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ- ВОКАЛІСТА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ РЕАЛІЙ

Впровадження сучасної освітньої парадигми в систему професійної мистецької освіти потребує кардинального оновлення її змісту, спрямованого на духовно-культурний розвиток майбутнього фахівця-музиканта, розкриття його творчого потенціалу та запровадження новітнього бачення процесу фахової підготовки в цілому й вокально-виконавської зокрема.

В сьогоденних реаліях професійна підготовка майбутніх фахівців-вокалістів представлена досить різноплановими науковими розвідками, які певною мірою вливають на удосконалення змісту професійної мистецької освіти в її традиційному дискурсі. Разом з тим маємо зазначити, що проблема розвитку професійної майстерності майбутнього фахівця-вокаліста як фактору реалізації сучасної парадигми освіти у мистецькому просторі ЗВО, все ще не стала предметом спеціального дослідження.

Тож, метою наших наукових розвідок стало розширення уявлень про компонентний склад категорії «професійна майстерність майбутнього фахівця-вокаліста» та її розвиток у контексті реалізації сучасної парадигми музичної освіти.

У процесі наукових розвідок ми розглянули ключове поняття дослідження з метою представлення авторської інтерпретації його трактування у контексті сучасної парадигми освіти. Перш за все, це стосується розуміння сутності категорії «професійна майстерність», яка на думку науковців, є системоутворювальною практично у всіх гуманітарних науках [2]. Обмежений рамками тез побіжний огляд психолого-педагогічних та мистецтвознавчих джерел, присвячених розглядові зазначених компонентів свідчить про велику кількість суб'єктивних і об'єктивних факторів і

характеристик у традиційному розгляді понять «професіоналізм» [5] і «майстерність» [3].

Разом з тим, з огляду на сучасний вимір якості підготовки фахівця-вокаліста, наріжним каменем якої має стати розвиток його духовних інтенцій, самобутності, неповторності, прагнення до свободи самовираження і повноцінної творчої діяльності у професії, вважаємо за доцільне звернутися до конкретизації складових професійної майстерності. Слушною у такому сенсі є точка зору Н. Бакланової щодо обумовленості розгляду проблеми професійної майстерності з позиції духовності й духовних цінностей майбутнього фахівця. Оскільки саме духовність особистості зумовлює творчий підхід до професії, а розуміння і особистісне привласнення загальнолюдських та національних цінностей стає основою її професійної майстерності [1, с. 53].

Абсолютно погоджуючись з такою науковою позицією, вважаємо, що наразі у компонентному складі професійної майстерності фахівця-вокаліста, доречно виокремити й таку її складову, як професійний менталітет, котрий, на нашу думку, є основою, духовним стрижнем будь-якої особистості [4].

Вважаємо, що саме професійний менталітет дозволяє майбутньому фахівцеві-вокалісту на основі властивих йому ментальних характеристик, усвідомлювати, привласнювати, перетворювати й передавати у процесі самовираження під час вокально-виконавської діяльності духовні цінності й національно-культурні надбання нації. Найбільш ефективно це може відбуватися за рахунок відтворення у мистецькому освітньому просторі ЗВО властивих саме українському менталітету характеристик й зокрема, рефлексії щодо глибини інтелектуального прочитання й розуміння художнього образу твору, усвідомлення й передачі власного емоційно-образного відчуття твору у процесі самовираження, прийняття вольових рішень щодо позбавлення від усталених стереотипів як у власній вокально-виконавській діяльності, так і у системі професійної мистецької освіти в цілому. Тобто, усвідомлення й перетворення себе й навколишнє середовище у моменті «тут і зараз» є, на наш погляд, найбільш значущою інтегрованою характеристикою професійного

менталітету майбутнього фахівця-вокаліста як складової його професійної майстерності.

Здійснений аналіз ключової категорії «професійна майстерність», уможливив аргументацію необхідності розширення сучасного уявлення про компонентний склад професійної майстерності майбутнього фахівця-вокаліста та окреслення можливостей розвитку професійного менталітету та духовно-творчого потенціалу. Напевно, що подальші наукові розвідки досліджуваної проблеми передбачають конкретизацію педагогічних умов розвитку складових професійної майстерності, дотримання яких забезпечуватиме удосконалення інтелектуальної, емоційної та вольової сфер як основи духовно-творчого розвитку майбутнього фахівця-вокаліста у контексті реалізації сучасної парадигми музичної освіти.

Список використаної літератури:

- 1.Бакланова Н.К. Профессиональное мастерство специалиста культуры: учебное пособие для аспирантов, слушателей курсов повышения квалификации, преподавателей, студентов. Московский государственный университет культуры и искусств. Москва : МГУКИ, 2001. 222 с.
- 2.Демедюк І.П. Профессиональное мастерство вокалистов как объект психолого-педагогического анализа // Вестник МГУКИ:2016, № 2 (70) С. 221-227.
- 3.Жигінас Т.В. Методичні засади підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності серед дітей та юнацтва: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного виховання». НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2007. 18 с.
- 4.Растрыгина А.Н. Менталитет как контекст духовности образовательного пространства ВУЗа//ContextofSpiritualofEducation (collectivemonograf). Zuvedra, Lithuania, 2014. P.138-177.
- 5.Шенгеля Н. О. До проблеми формування професійної майстерності студентів у класі естрадного співу // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2018. Вип. 24. С. 49-54. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2018_24_12

Гончаренко М.А.

З ІСТОРІЇ КАМЕРНОГО ХОРУ АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ ВІЙСЬКОВО-МУЗИЧНОГО ЦЕНТРУ СУХОПУТНИХ ВІЙСЬК ЗБРОЙНИХ СИЛ УКРАЇНИ (СПОГАДИ ХОРМЕЙСТЕРА)

У 1998 році в моєму рідному Чернігові відбувся концерт-презентація тільки-но створеного 7-го військового оркестру штаба Північного оперативного командування. Це була яскрава подія! Потужна і цікава програма ще довго

обговорювалась у місті. Тоді було, навіть, не можливо уявити, що вже через рік буду працювати у цьому прекрасному колективі. Запросив мене на посаду соліста-вокаліста його засновник і керівник, - начальник оркестру, підполковник Володимир Анатолійович Дашковський. Через чотири роки, влітку 2003 року вже виконувались дуже серйозні задачі, які були поставлені військово-музичним управлінням Генерального штабу Збройних сил України. Такі структури, як військові ансамблі пісні і танцю на той момент втрачали свою актуальність і на державному рівні було поставлено завдання: зберегти творчі музичні підрозділи збройних сил та знайти для них нові форми. Начальник військово-музичного управління Генерального штабу, головний військовий диригент Збройних сил України, генерал-майор Володимир Федорович Деркач запропонував прекрасну ідею щодо створення військово-музичних центрів (своєрідних малих військових філармоній), до складу яких входили б такі музичні підрозділи як: духовий оркестр, камерний оркестр, хор, балет. Було прийнято рішення, в якості експерименту, сформувати такий центр на базі нашого оркестру. Мені була запропонована посада головного хормейстера і все літо 2003 року було присвячено підбору кадрів. В нашому невеликому місті, в якому вже на той момент існував професійний колектив (камерний хор ім. Д.Бортнянського) зробити це було не так легко, у зв'язку з чим було прийнято рішення експериментувати спочатку сформувати не чоловічий склад, притаманний для військових хорів, а мішаний. Таким чином, восени 2003 року камерний хор ансамблю пісні і танцю військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних сил України було сформовано названий творчий колектив і він розпочав свій мистецький шлях. Він був непростий, але дуже цікавий. Це єдиний в історії збройних сил України мішаний хор, який окрім військово-патріотичного репертуару виконував світську українську, західно-європейську, російську, духовну, класичну та сучасну хорову музику. Орім того, це був своєрідний хоровий трансформер, що за необхідністю перетворювався на невеличкі вокальні колективи, а саме: Джаз-секстет «Мейдж», вокальну «Студія-Фольк», жіночий квартет, чоловічий квінтет, які

паралельно могли працювати в декількох військових частинах водночас, на різних концертних майданчиках міста і навіть України.

Окремо слід згадати про участь хору ВМЦ СВ ЗСУ у військових парадах до Дня Незалежності України у місті Київ та заходах за участю президента України, керівництва держави, Міністерства оборони України, командування Сухопутних військ Збройних сил України. Також треба підкреслити, що велике значення у становленні колективу зіграла плідна співпраця з Національною Спілкою композиторів України і дружба з Народною артисткою України Лесею Василівною Дичко, яка опікувалась хором і постійно запрошувала нас на такі престижні фестивалі як «Музичні прем'єри сезону» та «Київ - Музик - Фест». Ще однією сторінкою в історії колективу є його участь в хорових конкурсах. Незважаючи на щільний графік і не зовсім сприятливі умови для підготовки до конкурсу, колектив все ж таки наважився прийняти участь у декількох хорових конкурсах. В 2007 році на Всеукраїнському конкурсі хорової музики ім. Дениса Січинського (м. Івано-Франківськ) та на Міжнародному Фестивалі Духовної музики «Хайнувка-2009» у м. Бялсток (Польща) хор здобуває лауреатство (другі премії).

Неможливо не висловити подяку колегам, які протягом різних років існування колективу допомагали мені займатися копіткою хормейстерською роботу, брали на себе відповідальність за, так звані, малі хорові форми. Це Лліна Іванівна Ткаченко, Станіслав Михайлович Першин, Світлана Миколаївна Філін, Світлана Валентинівна Макаренко. Разом було створено багато концертних програм різного формату, і саме структура військової філармонії дозволяла це робити. На парадах і урядових заходах виконувались військово-патріотичні пісні у супроводі нашого духового оркестру, на концертах класичної музики співпрацювали з камерно-симфонічним оркестром (Й.С. Бах «Страсті по Іоанну», В.А. Моцарт «Реквієм», Л.ван Бетховен Фантазія для фортепіано, хору і оркестру до-мінор, Л.М. Ревуцький кантата-поема «Хустина», «Псалми Давидові», Л. Дичко кантата «Червона калина» В. Птушкін «Український реквієм», дитячий мюзикл «Великий малюк

Гулівер»); у джазових програмах з Біг-Бендом джазові стандарти співав джаз-секстет. Було створено багато сольних програм а cappella і в супроводі фортепіано: програми духовної хорової музики (М. Березовський, Д. Борзнянський, А. Ведель, М. Вербицький, О. Архангельський, П. Чесноков, Л. Дичко, М. Волинський, І. Алексійчук та ін.), щорічні концерти колядок і щедрівок (М. Леонтович, Ю. Алжнев, В. Павенський, В. Волонтир та ін.). Дуже цікаво і відповідально було працювати над творами наших відомих сучасників - Л. Дичко, В. Мужчіля, В. Птушкіна, Є. Сасько, В. Гайдука, В. Губи, І. Щербакова. Також завжди надихала співпраця з молодими композиторами: Ю. Грицун кантата «Благослови Боже», В. Антонюк «Заповіт», О. Томльонова, К. Біла-Хенес та ін. Неоціненний досвід хор отримав під час підготовки виконання з Муніципальним камерним хором «Хрещатик» (кер. Павло Струць) опери Лесі Василівни Дичко «Золотослов» в Національній філармонії України у 2009 році .

Підкреслимо, що в колективі велику увагу приділяли акторській майстерності, бо багато програм потребували саме цікавих драматургічних та сценічних рішень. Співпраця з режисером завжди була цікавою і непередбачуваною (певний час в цьому напрямку дуже успішно з хором працював Заслужений артист України Віталій Олександрович Таганов).

Як грім серед ясного неба у 2012 році прийшла директива про скорочення військово-музичних центрів по всій Україні, яких на той момент вже було п'ять – у Львові, Одесі, Севастополі, Вінниці та Чернігові .

На останньому концерті колективу (наприкінці травня 2012 року) звучала хорова музика Георгія Свиридова, зокрема, кантата «Ночные облака» на вірші О.Блока, можливо, не випадково саме вона, бо «Заплакали девочка и мальчик, и закрылся весёлый балаганчик».

СУЧАСНИЙ НЕОРОМАНТИЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA

Сучасний етап осмислення особливостей розвитку української музичної культури характеризується націленістю на цілісне сприйняття художніх, історичних та соціальних процесів. Дана думка переконливо підтверджується розглядом такого унікального явища музичного життя другої половини ХХ - початку ХХІ ст. України, як неоромантизм в акапельній хоровій творчості. Разом з тим цілком очевидно, що на сьогодні даному пласту хорової музики не приділено тієї дослідницької уваги, на яку, безперечно, він заслуговує. Приймаючи до уваги, що вивчення хорової творчості неоромантичного напрямку має велике значення для формування цілісної картини розвитку сучасного музичного мистецтва, не можна не визнати нагальність більш пильного розгляду цієї проблеми.

У другій половині ХХ ст. неоромантизм став одним із шляхів повернення в академічну хорову музику а *carpella* ліричної образності й експресії, поглиблення психологічного начала в музиці. За словами І. Гулеско, саме у неоромантизмі виникли «нові можливості подальшої стильової еволюції: не пряма стилізація, не використання тематизму романтиків, і не колаж сучасного й традиційно-романтичного, а новий творчий розвиток “духу” стильових принципів у романтичній музиці, зокрема її мелодики та гармонії. Це і звернення до загостреної психологічності, діалогічності, нове зіставлення тембрів, іноді просторове, акустично підкреслене, театралізоване, драматизоване» [1, с. 127].

Неоромантизм сформувався як багаторівнева система, в якій національні елементи цілком органічно взаємодіють з тими, які створила світова художня практика. На перший план в неоромантичних творах виступає герой не так діючий, як розмірковуючий. Неоромантики прагнуть показати не суспільне буття сучасника, а його внутрішній світ, особистісне відчуття. У музиці

ознаками неоромантизму є зв'язки музики з літературою, програмністю, музичних творів.

Яскравим репрезентантом неоромантичного напрямку є жанр хорової мініатюри а *capella*. Неоромантична тенденція суттєво виокремлює зовнішні і внутрішні ознаки хорової мініатюри. У творах І. Шамо (цикл «Летять журавлі»), В. Бібіка (цикл «Хай буде тихо скрізь»), В. Губаренка (цикл «Русские эскизы»), Л. Дичко (цикл «П'ять прелюдій в стилі...», «Місячна фантазія»), Т. Кравцова (цикл «Хорові акварелі»), Ю. Іщенко (Два хори на вірші В.Брюсова, Три хори на вірші А. Короліва) та ін., - засвоєно і відновлено семантичні, структурні й драматургічні ознаки романтичної моделі, що сформувалася в європейській музичній культурі. У невичерпному багатстві форм і образно-художньої змістовності сучасної хорової творчості втілилася така важлива риса романтичного сприйняття краси, як єдність духовно-морального та естетичного начала. Неоромантичні риси простежується в хорових творах а *capella*, де створюється: узагальнений образ Вітчизни (І.Шамо (цикл «Летять журавлі») В. Губаренко (цикл «Русские эскизы») та ін.); лірична та лірико-драматична сфери (І.Шамо («Чотири хори на слова І.Франка»); Ю.Шамо («Десять хорів на сл. Л.Українки); Л.Дичко («П'ять прелюдій в стилі...», «Місячна фантазія»); Т. Кравцов («Хорові акварелі»); Б. Фільц (цикл «Озвучені строфи») та ін.); тема війни (Т. Кравцов «Хорові акварелі» (зокрема «Ми рвали проліски»), та ін.); літургійний і православний епос (Ю. Іщенко «Господи, вислухай молитву мою», Г. Гаврилець «Боже мій, нащо мене Ти покинув» та ін.).

Зупинимось на деяких прикладах сучасних українських хорових творів а *capella* неоромантичного напрямку.

У хоровому циклі «Русские эскизы» В. Губаренка: у кожному номері акцентуються певні ознаки неоромантизму, зокрема, у № 1 та № 2. У першому номері «Разгулялась вьюга» простежується тяжіння до експресивного сприйняття світу, виявляючись у застосуванні мелодики декламаційного й інструментального типів, специфічного гармонічного комплексу, зокрема поліладовості. У другому номері «Доброе утро» однією з ключових є тема

натхненної краси, яка переходить у категорію ідейно-сміслову, красу руху думки, самого замислу, концепції твору. Тому мелодія втілює поетичний текст, його психологічні нюанси. Романтична образність зорієнтована на природність інтонування й наспівність звучання.

У циклі «Три романтических хора» на слова російських поетів Т. Кравцова за характером і образною сферою усі хорові номери різноманітні й контрастні між собою. Проте їх об'єднує романтичний характер змісту, який проявляється у великому діапазоні художньо-образних стилів. Перший хор «Ворон к ворону летит» (на вірші О. Пушкіна) епіко-героїчного характеру є яскравим зразком органічного злиття російської народної пісенності з сучасними засобами музичної виразності й тенденціями російської класичної музики. Ладова будова хору в деякій мірі викликає асоціації з головною темою «Богатирської» симфонії О. Бородіна. Другий хор циклу «Менестрель» на вірші А. Майкова істотно контрастує з першим за своєю художньою образністю. Цей номер є прикладом стилізації співу середньовічного менестрелю, що акомпанує собі на лютні. Музичний розвиток побудований на співставленні двох ворогуючих таборів. Хорові партії виконують оповідальну роль. Хоровий стиль даного хору вирізняється широким використанням різних поліфонічних засобів, таких як: *stretto* і *ostinato*; співу однієї партії чи групи хору на витриманих органних пунктах; трактування хору по інструментальному (імітування гри лютні). Отже, музика хору влучно відтворює основні риси стильової спрямованості поетичної образності - ідеалізацію середньовічної ментальності й наслідування жанрових особливостей музики того часу. Останній хор циклу «Легенда о Марко» (вірші М. Горького) представляє собою романтичну баладу про кохання рибалки Марко до чарівної Феї. У хоровій баладі композитор використовує широкий діапазон видів хорового викладення: акордовий склад, різні поліфонічні прийоми (імітування, контрапункт, канон).

Кульмінаційною вершиною українського хорового неоромантизму став цикл «Хорові акварелі» (1974) Т. Кравцова. У циклі «Хорової акварелі» всього 14 п'єс, з яких порядковими номерами позначені лише 1 - 12, а початкова

«Прелюдія» («Люблю, коли хвилі юрбою ...») і заключна «Постлюдія» («Замела ніжні квіти зима ...») представлені без нумерації. Для циклу композитором були обрані різні за образно-сисловою сферою вірші В.Сосюри. Головний зміст текстової основи полягає в послідовному розкритті циклічності природи й життя людини, що зумовило композиційну логіку та інтонаційні зв'язки акварелей. Хорові номери можна розподілити на три образно-емоційних сфери: 1) любовна лірика, з її головною темою - любов як сильне і світле почуття (Прелюдія «Люблю, коли хвилі юрбою», «Одцвіли фіалки», «Ми рвали проліски», «Хмарки - як дим», «Такий я ніжний»); 2) трагічна антитеза - мотив невтіленого щастя, самотності (Постлюдія «Замела ніжні квіти зима»); 3) споглядальна, пейзажна лірика, що відображає миті краси, медитативна елегія («Зелений вітер у саду», «В тиші алей», «Одяглися у срібло каштани», «Тіні», «Сном блакитним заснули поля», «Сніжинки»).

Таким чином, сучасний неоромантизм тяжіє до експресивного сприйняття світу, однією з його основоположних художніх ідей стає одухотворення краси. Культ останньої знаходить свої межі: відчуття краси в сучасній музиці не передбачає підвищеної відвертості й емоційності висловлювання, а переходить в категорію ідейно-сислового, виступаючи красою руху думки, самого задуму, концепції твору.

Список використаної літератури:

1. Гулеско І. І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х - початок 90-х рр. ХХ ст. // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. Вип. 7. С. 122-127.

Донцова-Пушенко К. Ю

«САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» І. КАРАБИЦЯ: СКАРБНИЦЯ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Написанню І. Карабицем хорового концерту «Сад божественних пісень» для солістів, хору, й симфонічного оркестру, сприяла підготовка до відзначення 250-річчя від дня народження Г. Сковороди. В основу твору покладені слова з однойменного поетичного циклу Г. Сковороди – своєрідного «концентрату» соціально-філософських, морально-етичних уявлень і політичних поглядів

любого. Схиляючись перед природою і людським розумом, він відстоював важливість і необхідність їхнього зближення та взаємопроникнення. Усе це визначало своєрідний пантеїзм учення народного мислителя. Вперше «Сад божественних пісень» прозвучав на ювілейному концерті, присвяченому 250-річчю від дня народження Г. Сковороди.

У процесі інтерпретації твору закономірно виникає безліч виконавських труднощів як для хористів, так і для диригента-хормейстера. Чимала частка виникнення складнощів залежить від рівня підготовки та професіоналізму колективу і його керівників. Однак, судячи з нотного тексту, виконання даного твору передбачає наявність високо професійного колективу як в музичному так і в інтелектуальному плані. Артисти мають бути професійно підготовленими співаками, що володіють відповідними фаховими навичками.

Творчі завдання інтерпретації концерту можна розподілити за такими пунктами:

1) класифікування частини концерту І. Карабиця за приналежністю до апокаліптичної та ідеїчної тематики і встановлення типів зв'язку між ними як визначальних для викладу художньо-філософської концепції Г. Сковороди. З'єднання нез'єднуваного на рівнях ідей, жанрів, іновацій-символів в єдиному музично-поетичному цілому здебільшого пов'язано з завуальованістю змісту, розкриття якого обумовлює звернення до герменевтичного аналізу художнього тексту творів, створених на основі сквородинівських першоджерел ;

2) за допомогою інтонаційного аналізу виконавець повинен, по-перше, побачити дану закономірність, по-друге, вибудувати драматургію перетворення даного елемента, і втілити цей процес в результаті роботи з колективом, спочатку надавши інтонаційному матеріалу, випереджаючому вербальне його втілення, властиві йому характеристики;

3) елементи контрастної драматургії (інтонаційні контрасти, метроритмічні, динамічні і т.д.) не тільки роз'єднують, але й виконують зв'язуючу функцію. Роль зв'язку в єдину цілісність окреслено рисами симфонізму та поемності, як засобу розвитку тематичного матеріалу. Великих труднощів

викликає адекватне втілення образного строю й вибудовування єдиної лінії драматичного розвитку.

4) вибудовування та розроблення загального драматургічного плану;

5) визначення проблем ритмічного характеру які зумовлені особливостями композиторського тексту, пов'язаними з частою зміною метру (2/4, 4/4, 6/4, 6/8, 3/4).

6) опрацювання словесно-інтонаційної драматургії (лейтмотиви) та їх виразові функції.

7) визначення ознак наскрізної драматургії; (хоровий симфонізм – як художній метод вибудовування концертної драматургії).

Інтерпретація передбачає обізнаності диригента щодо відповідних філософсько-художніх ідей Г. Сковороди:

1) поділ Суцього на три світи: великий світ, малий, або мікрокосм й символічний світ, або Біблія;

2) ствердження першості духу над «матерією», духовного буття над буденною плутаниною;

3) містичне уподібнення сонця до ока і ока до сонця;

4) діалектика світла і п'ятми, добра і зла, життя і смерті, плачу і сміху, голоду і ситості.

Г. Сковорода був улюбленим філософом, письменником, поетом Івана Карабиця, а його праці були настільною книгою композитора (за висловом Мар'яни Давидівни Копиці). Отже, композитор досконально знав концепцію двох світів Г. Сковороди, про що свідчить сама ідея твору композитора. Геніальність І. Карабиця розкривається, зокрема, завдяки тому, що композитор, не звертаючись до номенативної сторони першоджерела, зобразив її символічно.

Гао Чилін

ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ ТВОРЧОСТІ І. ШАМО

Спадщина видатного українського композитора Ігоря Наумовича Шамо (1925-1982) – велика за обсягом і різноманітна за жанрами. Він отримав

підшання, перш за все, як автор понад 300 *пісень*, які почав створювати у 50-ті роки ХХ ст., коли в Україні розпочинався новий етап розвитку пісенного жанру. На думку Т. Невінчаної, саме в доробку І. Шамо найбільш яскраво відчувся «процес оновлення <...> пісні, ломки сталих традицій» [2, с. 65]. Напрями творчого пошуку І. Шамо у жанрі пісні пов'язані зі збагаченням образної функції інструментального супроводу, введенням складніших форм розвитку музичного матеріалу, зверненням до жанру пісні-баллади, що розширювало межі виразових можливостей ліричних і драматичних творів. Офіційна патріотична пісня у доробку І. Шамо поступається місцем «ліричному висловлюванню, роздуму, монологу» [2, с. 65]. Серед перлин пісенного жанру митця: витончена, сповнена печалі пісня «Осіннє золото», романтично-схвильована «Пісня про щастя», наповнена національним мелосом, музична візитівка столиці України «Києве мій».

Камерно-вокальні твори І. Шамо поєднує у цикли: 10 романсів на вірші Т. Шевченка, «Десять балад про любов» (на вірші А. Слісаренка). Тут знову проявився неперевершений дар композитора – уміння творити мелодії, що проникливо відбивали нюанси поетичного тексту. У поєднанні з виразною партією фортепіано, вишуканою гармонією, зміною тональних планів, відхиленнями в далекі тональності, фактурою, що, відповідно до образної сфери віршів, – то насичена, то прозора – створювалися неперевершені композиції, виконані видатними українськими співаками.

Кульмінацією в пошуках композитора стала «Товариш Пісня» з кінофільму «Як гартувалась сталь». Режисер М. Марченко підкреслював: «Музика І. Шамо не ілюструвала події, вона розкривала їх суть – емоційну і філософську» [цит. по 2, с. 72]. І так було у 20 кінофільмах і 16 театральних виставах, музику до яких створив І. Шамо, мелодичний дар якого «ґрунтується на умінні мислити афористично, концентровано» [2, с. 67].

У *симфоніях* для струнних інструментів І. Шамо продемонстрував найбагатші можливості камерного оркестру, вважаючи, що «засобами струнних можна відтворити будь-який інструмент – чи то духовий, чи то ударний» [цит.

по 3, с. 55], застосовував прийоми поліфонічного розвитку музичного матеріалу (фугато з першої частини симфонії № 1, третя частина симфонії № 3 – «фуга-токката»). Пошуки І. Шамо в жанрі симфонії найяскравіше проявилися в симфонії № 3 (1975) – зразку драматичного симфонізму в творчості митця(за Т. Невінчаною).

Камерно-інструментальні твори композитора, зокрема, кuartет № 4, «Камерна сюїта», «Симфоніста-концерт», яку І. Шамо вважав своєю симфонією № 2, також характеризуються пошуками у сфері драматичного конфлікту. У І. Шамо жанри симфонії та концерту, втілені у «Симфоністі-концерті», набувають камернізованого тлумачення.

Різноманіттям жанрів відмічений *фортепіанний* доробок композитора: цикли «Картины русских живописцев», «Гуцульські акварелі», Дванадцять прелюдій для фортепіано. На думку Ю. Вахраньова, фортепіанному стилю І. Шамов ластиве концентроване втілення особливостей національного фольклору, розробка авторського музичного матеріалу в народному дусі. Синтез хорової й фортепіанної фактури, симфонізованої композитором являє собою четверта новела циклу «Думи Тараса», жанр якої дослідник визначає як «фортепіанно-хорова п'єса» [1, с. 90].

Композиції для *хору a cappella* створювалися композитором в перший («Чотири хора на вірші І. Франка», 1958; «Летять журавлі», 1963; «Карпатська сюїта», 1964) і останній періоди творчості (хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри», 1978; цикл «10 хорів на вірші українських поетів», 1980). Тяжіння до циклічності в цілому характеризує хорову спадщину митця. Цикли складаються або з «пейзажів-алегорій» [4] – «Чотири хори на вірші І. Франка», або з ліричних, драматичних композицій – «Летять журавлі». Якщо перший ліричний хор, що дав назву «журавлиному» циклу, оспівує кохання, то у «Веснянці» створена картина весняних ігор, де дівчина радіє майбутньому весіллю. Кульмінація циклу – хор «Далеке хмуре поле», в якому, як і в хорі «Осінь» на вірші І. Франка, проводиться паралель між осіннім пейзажем та сповненою туги сповіддю героя. «Карпатська сюїта» – жанрові хорові сценки,

напислені захватом від краси рідного краю, любовними переживаннями. Вершинним досягненням хорового доробку І. Шамо є новаторський твір – перша українська хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри», який властивий жанровий синтез сюїти, сценічної кантати, обрядового дійства під егідою опери.

Серед *оркестрово-хорових композицій* митця кантати («Співає Україна», «Весна Батьківщини»), де переважає громадянська тема, ораторія «Скоморошини». Окрім того, у творчості І. Шамо низка *концертів* з оркестром: для фортепіано, флейти, баяна, які теж позначені жанровим синтезом (Концерт-балада для фортепіано з оркестром).

Отже, серед жанрових пріоритетів композиторської творчості І. Шамо пісня, симфонія, концерт, жанри камерно-інструментальної і хорової музики. Але і в камерно-вокальних жанрах, в створенні музики до художніх кінофільмів та театральних постановок І. Шамо також досягнув визначних успіхів. Характерними ознаками композиторського стилю митця є: жанрове різноманіття; циклічність (хорові, фортепіанні, вокальні цикли); сюїтність («Камерна сюїта», «Карпатська сюїта»); синтез жанрів («Симфоніста-концерт», «Ятранські ігри») і тематизм, що спирається на український національний мелос.

Список використаної літератури:

1. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // Українське музикознавство / редкол.: М. М. Гордійчук та ін. Київ, 1969. Вип. 5. С. 81–101.
2. Невенчаная Т. Игорь Шамо. Киев : Муз. Україна, 1982. 83 с.
3. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 55. С. 51–56.
4. Пархоменко Л. Хорові твори *a cappella* І. Шамо 1956–1961 років // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 49. С. 82–89.

Болгар В. В.

ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ ХОРОВОГО ЦИКЛУ «ЧОТИРИ ХОРИ НА ВІРШІ І. ФРАНКА» І. ШАМО

Актуальність заявленої теми доповіді зумовлено її затребуваністю та популярністю у виконавській та педагогічній практиках. Незважаючи на досить

солідний науковий доробок у вивченні творчої спадщини І. Шамо, питання виконавської специфіки хорової музики композитора не отримали достатньої розробки у музикознавчих колах³. Саме тому постала потреба вивчення у виконавському аспекті хорової творчості а cappella І. Шамо, зокрема, циклу «Чотири хори на вірші І. Франка».

Багатогранна творчість І. Шамо (1925-1982) проходила у руслі найпередовіших тенденцій в історії української музики другої третини ХХ сторіччя. Композитор працював у різних жанрах, - симфонічному, фортепіанному, вокальному, хоровому, камерно-інструментальному. На думку сучасних музикознавців він вважається «класиком» сучасного мистецтва. Адже твори І. Шамо визначаються не тільки високим професіоналізмом, - вони розширили жанрову палітру вітчизняного музичного мистецтва. Композитор є одним із засновників нового жанру в українській музиці, - хорової фольк-опери.

Хоровий цикл «Чотири хори на вірші І. Франка» І. Шамо був написаний у 1958 році до сторіччя народження славетного поета. На думку вчених, специфіка поезії І. Франка полягає у «стильовій поліфонії лірики» (романтизм, неоромантизм, реалізм, натуралізм, експресіонізм, імпресіонізм, неокласицизм). У своїй творчості поет прагнув охопити всі сфери людських переживань і стосунків.

В усіх номерах циклу «Чотири хори на вірші І. Франка», окрім другого, використано вірші зі збірки «З вершин і низин» І. Франка. Простежується згрупування хорів циклу відповідно порам року: осінь, зима, весна, літо. У першому хорі «Осінь» взято за основу вірш «Осінній вітре, що могучим стоном...» з Осінніх дум); у третьому «Весна» - поезія «Не забудь, не забудь» (сьомий номер циклу «Веснянки»); у четвертому – вірш «Гримить! Благодатна пора наступає!» (друга «Веснянка»). Другий хор «Зима» створений композитором на основі ХХ вірша «Сипле, сипле, сипле сніг» із «Другого жмутку» відомої збірки «Зів'яле листя» І. Франка. Незважаючи на те, що І.

³ Слід зазначити, що у дослідженнях та статтях таких авторів, як Т. Невінчаної [2], Л. Пархоменко [3], О. Батовська [1] та ін. розглядаються окремі питання щодо образних, жанрових і стильових ознак хорових творів митця, зокрема опери «Ятранські ігри» та циклів «Летять журавлі» і «Чотири хори на вірші І. Франка».

Шамо обрав для свого твору вірші І. Франка з різних збірок, вони об'єднані загальною рисою, - зображення ліричного героя, його драми, серцевих переживань з приводу нерозділеного кохання.

Композиція даного циклу представляє чотири різнохарактерних номери («Осінь», «Зима», «Весна», «Благодатна пора»). Перші два номери «Осінь» і «Зима» – лірико-психологічні хори. Це філософські роздуми самотнього героя, де підіймається питання особистісного людського існування (екзистенції). У III («Весна») та IV («Благодатна пора») номерах композитор передає відчуття повноти і краси соціального буття, прагнення загального щастя, що витісняють з лірики конкретну особу. «Весна» - гімн сонячному ідеалу юності; «Благодатна пора» - хор піднесеного характеру, де втілена ідея пробудження національного духу. За кожним номером закріплені певні образні та жанрові ознаки. Всі частини циклу контрастні одна до одної по образній сфері та засобам музичної виразності (темп, динаміка, штрихи, тип викладу, ладотональні фарби, тощо).

При виконавському моделюванні⁴ циклу дуже важливо враховувати авторську стилістику композитора в трактуванні жанру хорової мініатюри а *capella*. Серед характерних прикмет хорового стилю І. Шамо виділяються: підвищена увага до експресії поетичного слова; вибір і компонування ключових інтонацій в мелодиці, гармонії і фактурі, що розвиваються в вільно-імпровізаційній манері; помірне використання хорової сонористики. Для «класичного» мислення І. Шамо характерна перевага ясності і чіткості в мелодико-тематичному комплексі; колективний характер хорового інтонування з епізодичним використанням «чистих» тембрів хорових голосів. Однією з головних і найбільш важливих проблем інтерпретації є осмислення диригентом ролі *тембрового* забарвлення в трактуванні твору. Особливу роль відіграє вибір тембрових фарб (загальне звучання хору, неповний склад, «чисті тембри») і прийоми співвідношення хорових партій або груп (виклад мелодії різними

⁴ Виконавське моделювання — це метод дослідження об'єктів пізнання (в даному разі хорового циклу І.Шамо) з виконавської точки зору, при якому закладаються мотиваційні механізми майбутнього втілення на рівнях музично-виконавських уявлень. Саме механізмами аналізу розкривається художній потенціал твору, формуються еталонні моделі майбутнього втілення хорового твору.

групами хору, поступове включення і виключення хорових голосів, дублювання, хорова педаль). Важливою стильовою особливістю циклу «Чотири хори на вірші І.Франка» І. Шамо є *сонорно-фонічний фактор*. За допомогою різних способів згущення і розрядження хорової тканини, за рахунок нашарування звукових ліній і співзвуч оновлюється виразний потенціал звучності. У процесі підготовки твору до виконання треба обов'язково продумати, яке саме голосове забарвлення виділити для замальовки того чи іншого поетичного образу. Він повинен розглядати хорову тканину як багатобарвисту палітру. Пошук відповідного колориту звучання музики І. Шамо - одна з основних задач диригента.

Темп як найважливіший засіб музичної виразності є одним з істотних елементів в інтерпретації хорового циклу І. Шамо. Слід вказати на тенденцію зміни темпу у номерах циклу від повільного до швидкого: *Andantino doloroso* (неквапливо, сумно) у I номері «Осінь»; *Moderato* (помірно) у II номері «Зима»; *Allegretto leggiero* (жваво, легко, граціозно) у III номері «Весна»; *Energico con fuoco* (рішуче, сильно, енергійно, з жаром) у IV номері «Гримить!». Кожен новий розділ в номері відзначений змінами характеру руху, засобів агогіки, динамічних відтінків, тембру, фразування, ведення звуку та інших засобів, що створюють в сукупності виконавський мистецький образ. Ці зміни йдуть від слова, від образного змісту того чи іншого епізоду. Що стосується динаміки, то вона в цілому відповідає угрупованню темпів з градаціями всередині номерів. Виконання авторських вказівок щодо темпів і динаміки - головна умова повноцінного втілення задуму композитора в циклі.

Отже, при моделюванні виконавської інтерпретації циклу «Чотири хори на вірші І. Франка» І. Шамо слід враховувати наступні позиції:

– прочитання і трактування образного змісту в лірико-психологічному ключі. Забарвлення лірики може бути різним - від філософських роздумів в «Осені» і відкритого експресивного висловлювання в «Зимі», до піднесених у «Весні» і рішучих у «Гримить» образів;

–виявлення ролі тембро-фонічних якостей хорової тканини. Адже, при створенні експресивно-психологічного емоційного тону на перший план приходять темброво-фонічні характеристики хорової тканини. Фонічне зближення звуку і слова передбачає відповідності тембрових фарб в звучанні хору;

–необхідно прагнути в вокальній сфері до однорідності звучання всіх голосів хорової партії, відчуття єднання, зібраності при будь-якій фактурі;

–трактування мелодії як узагальненого втілення поетичного тексту, пошук в ній всіляких психологічних нюансів мовної виразності. Речитативна мелодика створює ряд виконавських труднощів, пов'язаних з деталізацією фактури, точним відтворенням ритміки в доволі швидкому темпі;

–пріоритетне місце відводиться слову, його формотворчій і семантичній ролі, воно дає можливість осягати музику через його смислове значення, робить музичні думки більш конкретними і визначеними.

Таким чином, проведений аналіз довів, що за своєю глибинною сутністю філософської концепції та її музичного втілення, хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» є високохудожнім надбанням для української хорової музики. Цей твір достойний нового прочитання і «розкодування» усього багатства його текстового змісту та глибинної символіки.

Список використаної літератури:

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
2. Невенчаная Т.С. Игорь Шамо. Творческие портреты украинских композиторов. К.: Музична Україна, 1982. 88 с.
3. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'еса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.

Жданов М. М.

ЖАНР КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Жанр кантати у доробку харківських митців упродовж багатьох десятиліть отримував різноманітні втілення у залежності від поетичного першоджерела, обраного композитором. Це і «Червона зима» Т. Кравцова, і

«Чуття єдиної родини» В. Губаренка, і «Дума про Довбуша» В. Бібіка. Останні третина ХХ століття характеризується новими пошуками у жанрі кантати, що призвело до написання оркестрово-хорових композицій світського й духовного спрямування, сповнених насиченими гармоніями, складними ритмоформулами, інтонаційною гнучкістю, поліпластовістю фактури, тематизмом, що ґрунтується на фольклорних витоках. Композитори звертаються як до духовних текстів (В. Мужчиль «Голос волаючого в пустелі», В. Птушкін *Salve Regina*), так і до світської поезії (В. Птушкін «Весняні пасторалі»). Якщо В. Мужчиль у семичастинній кантаті звернувся до текстів Біблії та зречень Святих Отців Церкви, то шестичастинна кантата В. Птушкіна втілює текст католицької молитви. В. Мужчиль у кантаті, яка по суті є музичною проповіддю, застосовує метод симфонізму, біфункціональність гармонії, різновиди поліфонічної техніки (зокрема, фугу у III частині). Головну образно-змістову функцію композитор втілює у IV частині – «Ні срібло, ні золото не може спасти в день гніву Господа».

Для кантат В. Птушкіна як на духовні, так і на світські тексти (чотиричастинна кантата «Весняні пасторалі» створена на тексти поетів епохи Ренесансу) характерні: яскрава образність, подекуди театральність, тяжіння до симфонічного мислення, взаємодія хорового й оркестрового начал.

Наприкінці ХХ століття, коли сталася Чорнобильська трагедія, коли з'явилися страшні відомості про геноцид української нації під час Голодомору 1933 року, харківські композитори звертаються до жанру Реквієму, обираючи тільки його жанрову основу, без використання канонічних текстів. Так, В. Птушкін створив Український реквієм пам'яті жертв ХХ ст. на вірші С. Сапеляка, а В. Пацера – Реквієм на вірші О. Марченка. Масштабні полотна (Реквієм В. Птушкіна складається з 9 частин з Прологом і Епілогом, а в творі В. Пацери 11 частин) поєднують українські й західноєвропейські традиції. З іншого боку, прагнення митців розкрити всі нюанси поетичного першоджерела, призвело до створення виразної мелодики, спираючої на національний фольклор,

використання розмаїття тембральних барв хорового пласту й оркестрового, застосування складних гармонічних сполук і поліфонізації фактури.

В Українському Реквіємі В. Птушкіна проникливість мелодики, національна символіка (образи писанки, купальської пісні), опора на терцові й секстові втори, дзвонівість, використання тембрального багатства мішаного й дитячого хорів створює картину трагедії, що пережила Україна у ХХ столітті. У Реквіємі В. Пацери перша частина – «Боже озовись» – втілює благання людей, надію на допомогу Господа, а остання – «Радуйся, роде людський» уособлює ідею перемоги над смертю.

У той же час О. Щетинський звертається до католицького Реквієму, створюючи «Фрагменти з латинської літургії». Композитор написав твір латиною й обрав окремі гімни і градуали (Requiem aeternum, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei).

Щодо кантат фольклорного спрямування, то прикладом є «Чотири дійства» А. Гайденка, в яких він звертається до стародавніх шарів музичного фольклору, до народних текстів, що демонструють вірування наших пращурів. Для чотиричастинної кантати А. Гайденка властивий синтез жанрів: сценічної кантати, обрядового дійства та балету.

Отже, в творчості харківських композиторів останньої третини ХХ століття слід визначити наступні змістовні типи кантат:

- кантата на світські тексти;
- кантата на духовні тексти;
- реквієм на світські тексти;
- реквієм на канонічні тексти;
- кантата фольклорного напрямку.

ПРОЯВИ МЕТОДУ СИМФОНІЗМУ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Метод симфонізму на початку ХХ ст. – явище, що базується на неабиякому ґрунті пошуків у творчості композиторів-попередників, а також має певні принципи розбудови, переважно в хорових творах *a cappella*. Адже окрім таких митців кінця ХІХ ст., як М. Вербицький та І. Воробкевич, метод симфонізму, як тип мислення, набув розвитку у творчості композиторів початку ХХ ст. – М. Лисенка, Д. Січинського, К. Стеценка й М. Леонтовича. Цьому сприяло підняття на новий рівень хорового виконавства, що давало можливість композиторам нової генерації втілити свої прагнення щодо збагачення змісту твору, його драматизації та використання методу симфонізму.

Найвизначнішими в творчості митця є три хори «Пісне моя», «Даремне, пісне» та «Непереглядною юрбою» на вірші І. Франка. Однією з найважливіших ознак цих хорових композицій Д. Січинського є синтез вербального й музичного. Композитор наслідує традицію М. Вербицького та звертається до такої формотворчої моделі, як *свосрідний триптих* [3, с.105]. Визначення трьох хорів як триптиху належить Л. Пархоменко, хоча дослідницею ця думка не була обґрунтована. Аналіз хорових композицій виявив, що таке визначення пов'язано зі змістом віршів І. Франка, споріднені художні образи якого Д. Січинський посилив засобами хорового співу. Структура першого твору триптиху «*Пісне моя*» відповідає кількості строф вірша, а тому має три частини. Також форму цієї композиції можна розглядати як тричастинну з динамічною репризою. Проте наявність єдиної лінії розвитку, що розвивається упродовж трьох частин, слід визначити як елемент *наскрізного типу побудови* [1, с.7]. У другому хорі триптиху – «*Даремне, пісне*» – формотворення розглянуто дослідниками з різних точок зору. Так, структура хору проаналізована як симетрично три-частинна з динамічною репризою, де середня частина розвиває інтонації першої теми [2, с.22-23]. З іншого боку, виявлений розвиток суцільного *монотематичного* образу, зерном якого слугує

початкова *ритмоінтонація*– квартовий висхідний рух у партії перших тенорів, що втілює образ відчаю та журби [3, с.105]. Зазначена квартова висхідна інтонація (*до–фа*) у поєднанні з пунктирним ритмом проходить у наступних фразах хору, але трансформуючись. Це свідчить про наявність монотематизму як елементу методу симфонізму у хорі «Даремне, пісне» Д. Січинського.

Поезія І. Франка є розкриттям стану душевного занепаду, що призводить до трагічного кінця в останній хоровій композиції – «Непереглядною юрбою». Якщо в хорі «Даремне, пісне» квартова інтонація в початковій фразі втілює стан душевної скорботи людини, то в хорі «Непереглядною юрбою» відбувається ще одна трансформація цієї інтервальної моделі. Звучання набуває трагічного змісту вже з перших тактів, квартова висхідна інтонація стає втіленням болю. Таким чином, можна стверджувати наявність у композиціях змістового стрижня, що отримує розвиток від першого хору до третього. Важливої ролі у розвитку трагічного образу набуває неодноразово повторений пунктирний ритм, що трансформуючись, отримує, на думку Н. А. Белік, значення *лейтритму* і стає проявом методу симфонізму.

Окрім образного втілення, Д. Січинський використав формотворчі риси, що притаманні композиціям, де метод симфонізму є визначальним у їх розбудові. Так, наявність *лейтритму*, що модифікується; інтонаційної спорідненості частин творів; *арочної* драматургії; *єдиної лінії* розвитку образу та елементів *розробкового типу* свідчать про наявність ознак методу симфонізму як формотворчого методу трьох хорів Д. Січинського на вірші І. Франка. У хорах «Непереглядною юрбою» та «Даремне, пісне» виявлено *квартову висхідну інтонацію* як основу інтонаційного комплексу, що втілює образний зміст і видозмінюється як інтервальна модель у процесі розбудови драматургії творів.

Окрім хорового жанру *a cappella*, на початку ХХ ст. метод хорового симфонізму отримав розвиток в жанрі обробки української народної пісні. І якщо у творчості М. Лисенка й К. Стеценка це лише перші спроби на шляху удосконалення цього жанру та розширення меж хорового письма, то у доробку

Л. Леонтовича, а саме в «Щедрику», метод симфонізму здобуває вершини в українській хоровій музиці *a cappella* початку ХХ ст.

Список використаної літератури:

1. Белік Н. Художньо-образний зміст і взаємодія слова та музики в трьох хорах Д. Січинського на вірші І. Франка / Проблеми загальної і професійної педагогіки: Збірник наукових праць // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Харків: Книж. видавн. "Каравела", 2000. С. 5–13.
2. Павлишин С. Денис Січинський. К., Музична Україна, 1980. 48 с.
3. Пархоменко Л. Хорова творчість. // Історія української музики в 6 томах. Том 3. К.: Наукова думка, 1990. С. 88-119.

Доленкова О. А.

А.ШНІТКЕ«РЕКВІЄМ» ДО ДРАМИ ШИЛЛЕРА «ДОН КАРЛОС»

ДЛЯ ХОРУ, СОЛІСТІВ ТА ОРКЕСТРУ:

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

На початку ХХІ ст. відзначається тенденція підвищення інтересу до проблем наукового аналізу виконавського мистецтва, про що свідчить поява навчальної дисципліни інтерпретології. До її методів належить феноменологія особистості митця в музичній культурі, виконавські спеціалізації в аспекті фахової підготовки інструменталістів та вокалістів, теорія виконавського мислення, система засобів виконавської майстерності, порівняльний аналіз виконавської інтерпретації творів.

Серед виконавських проблем найбільш суттєвим є усвідомлення специфіки композиторського стилю: його світоглядних настанов, техніки письма, трактування обраних жанрів та засобів музичного мислення (мелосу, гармонії, форми тощо). На ґрунті визначених теоретичних засад композиторської творчості народжується власне *виконавська поетика* прочитання того чи іншого твору.

Творчий синтез композиторського та виконавського мислення стає запорукою об'єктивної та адекватної до авторського задуму інтерпретації.

Радикальні рішення композиторів другої половини ХХ ст. зруйнували традиційні уявлення слухачів, музикознавців, критиків та виконавців. І на

сьогоднішній день вони оцінюються інакше. Все більше хорових колективів звертаються до новаторських творів композиторів.

«Реквієм» до драми Шиллера «Дон Карлос» для хору, солістів та оркестру А. Шнітке слід віднести до видатних зразків духовної культури сучасності. Ознайомившись з таким шедевром сучасного хорового письма, як «Реквієм», слід підкреслити, що для хорових колективів в наш час такі твори стали більш зрозумілими. «Незвичне» і «чуже» стало «звичним» і «своїм». Слухові та інтонаційні стереотипи, до яких звикли музиканти ламаються. «Незвичне» переходить в область традиційного, зразки, що раніше супроводжувались психологічними і технічними складнощами «вспівування», знаходять риси закономірних виконавських трактовок. Актуальним є на сьогодні й те, що репертуари хорових колективів насичені новинками хорової музики: творами фольклорного спрямування, духовних піснеспівів і синтезу епох.

«Реквієм» А. Шнітке не є винятком (не враховуючи фольклорного спрямування). Такі твори все частіше входять до концертних програм поряд з академічними класичними творами композиторів попередніх століть. Щодо цієї думки маємо точне висловлювання Юлії Фролової: *«...Многосоставность современной концертной панорамы находит отражение в музыковедческой литературе. В многочисленных рецензиях и критических статьях отмечается жанрово-стилевое смешение, особое внимание исследователей привлекает расцвет исполнительской практики в сфере освоения новаторских образцов. Все большее значение придается репертуарной политике певческих коллективов и проблематике освоения вокальных манер, столь отличных друг от друга и соприкасающихся в современном исполнительстве...»* [1].

В «Реквіємі» до драми Шиллера «Дон Карлос» для хору, солістів та оркестру закладена тема перемоги над смертю. «Реквієм» відрізняється глибиною і філософічністю, новизною концепцій, майстерністю технічного втілення. Починаючи з XV ст. і до наших часів, реквієм як жанр еволюціонував. Змінювався його склад, тексти, а також і призначення. Канонізація тексту

привела до чітко визначеної структури жанру та зумовила його стильові ознаки: перевага повільних частин, репризо-замкнених форм, особливого типу тематизму. В ХХ ст. композитори звертаються до жанру реквієм, але не дотримуються канону тих епох. Навпаки – вони хочуть поєднати сучасність з минулим: в наші часи повернутися в минуле, а минуле зробити сучасним.

Проведений виконавський аналіз «Реквієму» дозволив виявити те, що для сучасного хору така музика не є складною і незрозумілою, адже зараз народжуються партитури і з складнішими технічними і виконавськими прийомами та завданнями. Але все одно треба прикласти зусиль для вивчення і виконання даного твору. При виконанні «Реквієму», в першу чергу, треба розуміти образний зміст твору і як його донести до слухача. Виконавці повинні пропустити через себе звучання і настрої, який композитор заклав в своєму творінні. Адже хорове письмо в «Реквіємі» надзвичайно специфічне. Композитор використовує найрізноманітніші засоби виразності в номерах – від прозорого звучання до акордового кластерного викладення хорової вертикалі. Композитор написав його так, що оркестр підкорюється хору. Відбувається взаємодія вокальних та інструментальних тембрів.

Для диригента важливо «зрозуміти» твір, досконало вивчити партитуру і з усіма тонкощами, нюансами і ремарками композитора донести до виконавського складу, а через нього – до слухача.

«Реквієм» А. Шнітке без вагань можна назвати шедевром світової музичної культури. Він став відправною точкою для написання композитором цілої низки хорових творів.

Список використаної літератури:

1. Фролова Ю. В. Мелодика в современной хоровой музыке: На примере творчества отечественных композиторов второй половины XX века. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/melodika-v-sovremennoi-khorovoi-muzyke-na-primere-tvorchestva-otechestvennykh-kompozitorov-v>

ОПЕРА «LA JUIVE» Ф. ГАЛЕВІ:
ІСТОРИКО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ

Опера «La Juive» («Дочка кардинала») Ф. Галеві на лібрето Ежена Скріба яка написана у жанрі опери *grande*, стала одним з найбільш значних музично-сценічних творів французької школи першої половини XIX століття. Опера Ф. Галеві мала велику популярність у XIX та на початку XX століть. Її виконували як в оригінальному вигляді, так і у фортепіанних транскрипціях (зокрема, «Reminiscences» Ф. Ліста). Проте з 1936 року вона зникла з репертуару, а у XXI столітті переживає сценічне відродження, свідченням чого є постановки оперного твору Ф. Галеві у Відні, Санкт-Петербурзі, Білфілді, Нюрнберзі, Дорлманді, Нью-Йорці та ін.

Опера «La Juive» складається з п'яти дій, у яких поєднано декілька сюжетних ліній. Серед них:

- національно-релігійна ворожнеча;
- історична лінія (спираючись на історичні факти, лібретист та композитор показали складні людські відносини в умовах національно-релігійного конфлікту);
- кохання між представниками двох ворожих сил (Рахіль та Леопольд);
- помста Елезара за вбивство синів;
- лінія самопожертви.

Тема національно-релігійної ворожнечі тісно пов'язана з історією Франції, де лише 4 грудня 1830 року французькі ізраїльтяни отримали повні цивільні права. Якщо у XVIII столітті основною професією для французьких євреїв була торгівля уживаними речами, то вже у 1853 році в Парижі серед єврейського населення налічувалося тільки п'ять відсотків євреїв-лахмітників. Велика частина євреїв, особливо корінних євреїв Франції, здобувала вищу освіту і займалася вільними професіями, наукою, мистецтвом, політичною

діяльністю, працювала в банківській сфері. Так, у 1912 році у вищих навчальних закладах Франції налічувалося 202 викладача-єврея.

Історична лінія окрім показу релігійного гніту, вимагала досконалого відтворення XV століття, базуючись на серйозному вивченні історичних фактів. Нерозривною з релігійною лінією є лінія кохання. Для розуміння конфліктної драматургії опери Ф. Галеві принагідним є визначення А. Я. Селицького [1, с. 48] щодо проявів внутрішнього та зовнішнього конфлікту. Зовнішній конфлікт в опері Ф. Галеві – між християнською та іудейською релігіями, а внутрішній – конфлікт в душевному світі Леопольда, Рахілі, Євдоксії, Елезара та Кардинала де Броньї.

Незамінним у розвитку музичної драматургії твору є хор в опері, який сприяє створенню різноманітних образів. Хор в оперному цілому, по суті, є одним із головних героїв і набуває багато функцій. у відповідності до розвитку музичної драматургії, виконує низку наступних функцій:

- дієвуфункцію (I дія, №4 Хор та №5 «Заздравный хор»)
- функцію коментатора подій (I дія, №2 Каватина);
- молитовну функцію (I дія, №1 «Te Deum», №7 Фінал; II дія, №8; V дія, №25). У вищезазначених номерах композитор використав першу, другу та шосту строфи з канонічної молитви «Te Deum»;
- функцію підтримки думок героїв (II дія, №18 d);
- величальну функцію (I дія, №1 «Te Deum», №7 Фінал; II дія, №18 a, b, d);
- підсумкову функцію (V дія, №25 Фінал «Qui, c'enest fait, oui, c'enest faitet des Juifs nous sommes vengés!»);
- функцію тла (III дія, №18 Фінал, d);
- Функцію сценічних та поза сценічних хорових епізодів
- Поліфункціональну функцію, коли поєднується сценічні та поза сценічні побудови;
- лейтмотивну функцію.

Задля створення корінного контрасту в розвитку оперної драматургії, хоровий чинник в опері уособлює народ, який, у свою чергу, поділяється на

два табори: християн та іудеїв, що проявляється на тематичному й сценічному рівнях. Хоровий чинник також створює образи фанатично налаштованого піатовпу, що вимагає страти іновірів.

У зв'язку з тим, що упродовж всієї першої дії звучить «*Te Deum*», кожен раз у видозміненій якості, можна стверджувати наявність ознак методу оперно-хорового симфонізму в оперному цілому Ф. Галеві й визначити цей гімн як лейттему християн.

Втілення Ф. Галеві в опері «*La Juive*» історичного сюжету, в якому міститься декілька ліній, що багаторівнево розкривають трагедію батьківства, кохання героїв – представників ворожих сил та національно-релігійні стосунки, що відображені у хоровому компоненті твору, вимагають подальшого дослідження щодо вияву композиторського трактування історичного сюжету й особливостей виконавської інтерпретації опери, написаної у жанрі опери *grande*.

Список використаної літератури:

1. Селицкий А. Я., Демина И. К. Основы музыкальной драматургии : учеб. пособие. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. Изд. 2-е, доп. 72 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Александрова Оксана Олександрівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Бабошина Ольга Іванівна – викладач, керівник хору Вінницького коледжу культури і мистецтв імені М.Д.Леонтовича, художній керівник та диригент Подільського камерного хору «Леонтович cappella»

Батовська Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Бермес Ірина Лаврентіївна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

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

Болгар Віталій Вікторович - аспірант кафедри історії світової музики (історія української музики та музичної фольклористики) Національної музичної академії України П.І. Чайковського, науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Копиця М.Д.

Василенко Лілія Юріївна - викладач відділу хорового диригування Криворізького обласного музичного коледжу

Воскобойнікова Юлія Василівна – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування та хорознавства Харківської державної академії культури

Гао Чілін – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Белік-Золотарьова Н.А.

Гончаренко Маріна Анатоліївна – народна артистка України, викладач-методист диригентсько-хорового та естрадного відділів Чернігівського музичного коледжу імені Л.М.Ревуцького, солістка Військово-музичного центру Збройних сил України

Горобинська Ольга Петрівна – викладач-методист циклової комісії «Хорове диригування», ОКЗ «Сверодонецький коледж культури і мистецтв імені Сергія Прокоф'єва»

Долесикова Оксана Анатоліївна – викладач відділу хорового диригування, художній керівник Академічного хору КВНЗ «Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського»

Донцова-Пушенко Кристина Юріївна – викладач кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, аспірантка кафедри теорії та історії музики, науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Роценко О. Г.

Жданов Максим Миколайович – викладач кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури

Забіляста Лідія Леонідівна – професор кафедри оперного співу Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

Заверуха Олена Леонідівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Іванова Юлія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури

Кисельова Тетяна Іванівна – магістрантка кафедри хорового диригування музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Белік-Золотарьова Н.А.

Ляцоніова Анастасія Олександрівна – викладач відділу вокально-хорових дисциплін, Бахмутський коледж мистецтв імені Івана Карабиця

Магда Тетяна Володимирівна – викладач вищої категорії ПЦК диригентсько-хорових дисциплін Дніпропетровського коледжу культури і мистецтв

Мартинюк Анатолій Кирилович – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Мартинюк Тетяна Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

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

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

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

Растрюгіна Алла Миколаївна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання ЦДПУ ім. В. Винниченка

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

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

Сухомлінова Тетяна Петрівна - кандидат мистецтвознавства, викладач вищої категорії Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, старший викладач кафедри хорового диригування та хорознавства Харківської державної академії культури

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

Чемерис Олександр Сергійович – викладач струнного відділу Житомирського музичного училища ім. В. С Косенко, керівник студентського симфонічного оркестру; диригент Поліського академічного ансамблю пісні і танцю «Льонок» ім. Івана Сльоти КП «Житомирська обласна філармонія ім. С. Ріхтера»; керівник студентського народного оркестру та диригент струнного ансамблю Житомирського коледжу культури і мистецтв ім. Івана Огієнка

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

<i>Бермес І.Л.</i> Чи диригування – жіноча справа?	3
<i>Прокопов С.М.</i> Робота над пластичністю жесту в класі хорового диригування..9	
<i>Смирнова Т.А.</i> Принципи диригентсько-хорової освіти студентів в університеті мистецтв	12
<i>Мартинюк Т.В.</i> Художній світ та естетичні засади диригентської діяльності Івана Заболотного	15
<i>Мартинюк А.П.</i> Професор Іван Заболотний і традиції Харківської хорової школи: парадигма духовного зв'язку	18
<i>Бєлік-Золотарьова Н.А.</i> Хоровий симфонізм та його типи у творчості українських композиторів	20
<i>Александрова О.О.</i> Про взаємодію світського та релігійного у хоровій творчості Г. Свиридова	24

ВІТЧИЗНЯНА ХОРОВА ШКОЛА:

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ

<i>Михайлець В.В.</i> Енергетична природа внутрішніх співочих відчуттів	28
<i>Теслер Т.М.</i> Джаз в жанрі української естрадної пісні.....	30
<i>Савельєва Г.В.</i> Хорова школа та творчий метод диригента	32
<i>Сухомлінова Т.П.</i> Деякі аспекти свободи диригентського апарату студента на початковому етапі навчання	35
<i>Магда Т.В.</i> Творча діяльність Павла Роздайбиди	39

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Воскобойнікова Ю.В.</i> Специфіка поліфонічної форми в кантаті «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва	41
<i>Чемерис О.С.</i> Постановка опери «Катерина» М. Аркаса у Житомирі	44

<i>Габонішча О.І.</i> Питання комплектації професійного хорового колективу на сучасному етапі	46
<i>Іванова Ю.М.</i> Функції вербального компоненту у хоровому виконавстві	51
<i>Михайлова Н.М.</i> Творча співпраця режисера та хормейстера під час постановки музично-драматичної вистави на сцені учбового театру	54
<i>Завєруха О.Л.</i> Виконавська інтерпретація сучасної хорової музики: актуальність, проблеми, новаторство	56
<i>Горобиська О.П.</i> До питання інтерпретації паузи в хоровому диригуванні ..	58
<i>Ляцогова А.О.</i> Розвиток духовного джазового хорового співу на сучасному етапі розвитку музичної культури	60

ОБРІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО І ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Растрюгіна А.М., Забіляста Л.Л.</i> Професійна майстерність майбутнього фахівця-вокаліста у контексті сучасних освітніх реалій	63
<i>Гончаренко М.А.</i> З історії камерного хору ансамблю пісні і танцю Військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних сил України (спогади хормейстера)	65
<i>Батовська О.М.</i> Сучасний неоромантизм в українській хоровій музиці в сарреллі	69
<i>Доцюгова-Пушенко К.Ю.</i> «Сад Божественних пісень» І. Карабиця: скарбниця хормейстерської майстерності	72
<i>Гао Чилін</i> Жанрові пріоритети творчості І. Шамо	74
<i>Болгар В.В.</i> Досвід виконавського моделювання хорового циклу «Чотири хори на вірші І.Франка» І.Шамо	77
<i>Жданов М.М.</i> Жанр кантати у творчості харківських композиторів останньої третини ХХ століття	81
<i>Василенко Л.Ю.</i> Прояви методу симфонізму у хоровій творчості українських композиторів початку ХХ століття	84

Доленкова О.А. А.Шнітке «Реквієм» до драми Шиллера «Дон Карлос» для хору, солістів та оркестру: проблеми виконавської інтерпретації	86
Кисельова Т.І. Опера «La Juive» Ф. Галеві: історико-драматургічний аспект ..	89
Відомості про авторів	92

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації несе автор роботи

Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики

Матеріали ІІІ всеукраїнської науково-практичної конференції
(31 жовтня 2019 року)

Відповідальний за випуск:	А.М. Жданько
Редактори-упорядники:	Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська
Технічні редактори	Н.А. Белік-Золотарьова, О.М. Батовська
Комп'ютерна верстка	О.М. Батовська

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

Підп. до друку 30.10.2019 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 4,17 Наклад 300 прим. Зам. № 30/032019
Друк ФОП Заночкин Д. Л., м. Харків, вул. Плеханівська, 16

