



Одеська національна
музична академія
імені А.В. Нежданової



ГО «Українська
хорова асоціація»



ЦЕНТР
українсько-європейського
наукового співробітництва

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
ГО «Українська хорова асоціація»
Центр українсько-європейського наукового співробітництва

Всеукраїнське науково-педагогічне
підвищення кваліфікації

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ТА ОСВІТА: ОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ, ОПАНУВАННЯ НОВАЦІЙ

22 травня – 2 липня 2023 року



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

УДК 784.1+37.018:784.9(062.552)

X-80

Організаційний комітет:

Олександр Леонідович ОЛІЙНИК – кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України, ректор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Олександра Іванівна САМОЙЛЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Євгенія Миколаївна БОНДАР – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Сергій Миколайович САВЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, голова ГО «Українська хорова асоціація».

Хорова творчість та освіта: осмислення традицій, опанування новаций : матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 22 травня – 2 липня 2023 року. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. 172 с.

ISBN 978-617-554-160-9

У збірнику представлено матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації «Хорова творчість та освіта: осмислення традицій, опанування новаций» (22 травня – 2 липня 2023 року).

УДК 784.1+37.018:784.9(062.552)

© Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової, 2023

© ГО «Українська хорова асоціація», 2023

© Центр українсько-європейського
наукового співробітництва, 2023

ISBN 978-617-554-160-9

ЗМІСТ

«Згадайте, братія моя» Віталія Губаренка: жанрові діалоги Батовська О. М.	7
Провідні стильові тенденції розвитку виконавських традицій Одеської хорової школи Бідняк І. В.	11
Кваліфікаційний іспит з диригування хором: дистанційний формат Васильєва О. В.	14
Вокально-хорова робота через призму дитячої театральної школи Величко Л. М.	18
Взаємодія вчителя та його наступників у процесі самовідтворення просторово-часової системи виконавської хорової школи: ключові аспекти Віла-Боцман О. П.	25
Хоровий стиль «Урочистої Літургії» Л. Дичко Власополов Ю. О.	29
Проблема формування лідерських якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва в системі диригентсько-хорової підготовки Гетманець Н. Ю.	31
Диригентський факультет Київської консерваторії: становлення й розвиток (1930-ті роки) Гнатюк Л. А.	34
State policy in the field of culture in the context of choral music development Hololobov S. M.	39
Виконавська манера белтінг в творчості українських вокалістів Дріневська В.С.	43
Теоретичні аспекти дослідження професійної діяльності концертмейстера хору Замишляєва Є. В.	45
Дмитро Степанович Бортнянський та його час Іванченко О. Ю., Савчук О. М.	47
Елементарні вправи по постановці диригентського апарату Карпова Н. О.	51

Національне хорове мистецтво як засіб розвитку духовного потенціалу особистості	
Козій О. М.	57
Значення самостійної роботи студента в процесі опанування дисципліни «Хоровий клас» в закладах музичної освіти	
Комарніцький Я. В.	59
Творчий портрет диригента Віктора Королевського	
Королевська Т. О.	63
До питання виховання хорового концертмейстера	
Корольова Т. В.	67
Формування вокально-хорових навичок у навчальному хорі	
Кузів М. В.	72
Роль елементів хореографії у формуванні та вираженні хорового образу	
Лагуніна І. В.	74
Акторські здібності як компонент професійної майстерності хорового диригента	
Леснік О. С.	76
Сакральні аспекти сучасного українського хорового мистецтва	
Литвиненко О. В.	80
Творчі й педагогічні засади виховання хормейстерів у класі Льва Миколайовича Венедиктова	
Лукашенко Н. О.	82
До проблеми виконання хорових творів зарубіжних композиторів	
Лю Чженьянь	86
III Регіональний конкурс хорових диригентів у м. Івано-Франківськ серед студентів мистецьких навчальних закладів (Дрогобича, Івано-Франківська, Тернополя, Львова, Ужгорода)	
Манелюк О. І.	89
Питання диригентської постави як важливий аспект у сучасній музичній педагогіці	
Миндюк А. Р.	91
Професійне самовдосконалення хорового диригента: виклики та можливості	
Мірзоян К. О.	93
Розвиток ладо-інтонаційного слуху та вокально-хорових навичок на початковому етапі роботи в хоровому колективі	
Мудранинець М. М.	97

Вокально-хорові традиції Ніжинської вищої школи в контексті сучасного буття	
Нестеренко О. М.	102
Організація та проведення самостійної роботи при підготовці майбутніх хорових диригентів	
Раструба Т. В.	104
Формування комунікативних навичок вокаліста в контексті взаємодії концертмейстера та учня на уроках вокальної підготовки	
Рудякова О. Г.	107
Фольклорний гуртовий спів як основа народного хорового виконавства	
Семенчук В. В.	109
Методичні прийоми опанування хорових творів китайських композиторів	
Соколова А. В., Мартиненко І. І.	113
Новітні підходи в підготовці сучасного учителя музичного мистецтва	
Сухецька О. В.	116
Кантата Л. Ревуцького «Хустина»: комунікативний вимір (до 100-ої річниці написання твору)	
Таранченко О. Г.	119
Організація роботи в хорі старших класів музичної школи	
Тимчик О. Й.	123
Хорова творчість як доміантна складова композиторської спадщини Б. Фільц	
Ткаченко І. Ю.	126
Дівочий камерний хор Київського дитячого музичного ліцею імені Миколи Віталійовича Лисенка: минуле і сьогодення	
Холодна О. О.	130
Традиції італійського бельканто в українській вокальній школі	
Чумаченко Т. В.	133
Формування емоційно-вольової саморегуляції у майбутніх хорових диригентів	
Чурикова-Кушнір О. Д., Софроній З. В.	137
Метод «внутрішнього бачення» образів в курсі «Читання хорових партитур» (з досвіду Одеської хорової школи)	
Шатова І. О.	140
Духовно-архетипові аспекти хорової творчості М. Леонтовича	
Шевчук І. Г.	143

Питання мобільності сучасного хормейстера	
Шейко Г. В.	145
Дикція в хорі	
Шиман М. М.	148
Вокальна педагогіка	
Шпудейко О. С.	150
Магістерський творчий проєкт хорового диригента: змістовно-структурний аспект	
Шумська Л. Ю.	158
Дитяче хорове виконавство на зламі тисячоліть	
Щербій С.О.	163
Хоровий менеджмент – важлива складова диригентсько-хорової підготовки	
Ярмолюк О. В.	166

«ЗГАДАЙТЕ, БРАТІЯ МОЯ» ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА: ЖАНРОВІ ДІАЛОГИ

Батовська О. М.

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Оперна творчість відомого українського композитора ХХ ст. Віталія Губаренка (1934 – 2000) була позначена постійним пошуком жанрового оновлення в сфері оперного мистецтва. В оперному доробку В. Губаренка одинадцять партитур, які репрезентують практично усі існуючі в українському музично-театральному мистецтві ХХ ст. жанрові різновиди опер, – героїко-романтична народна драма «Загибель ескадри» (1967), епіко-драматична опера «Мамаї» (1969), моноопера «Листи кохання» (1972), лірико-психологічна опера «Відроджений травень» (1974), героїко-романтична опера «Крізь полум'я» (1976), лірико-психологічна опера «Пам'ятай мене» (1977), опера-балет «Вій» (1980), народно-комедійна опера «Шельменко-денщик» (1982), лірико-психологічна опера-діалог «Альпійська балада» (1984), опера-ораторія «Згадайте, братія моя» (1991), моноопера «Самотність» (1993).

Константна риса оперної творчості В. Губаренка – моделювання творів на основі вже апробованих та перевірених історичною практикою музичних зразків. Це відноситься як до жанрових різновидів опери та музичної драми, так і до сталих у цих жанрах комплексів музичної виразності та драматургічних прийомів. Загальною тенденцією у творчості композитора стає використання не лише оперних моделей у їх «чистому» вигляді, а і цілого спектру жанрів-мікстів. Таким чином розширюються виразні можливості твору, демонструється власне авторське розуміння та тлумачення сюжету. Композитор звертається до подібних синтетичних жанрів, створюючи оперу-балет «Вій» (1982) та оперу-ораторію «Згадайте, братія моя» (1991).

На сьогоднішня актуальним видається з'ясування меж та особливостей жанрового діалогу в унікальному зразку вітчизняного оперного мистецтва ХХ ст., – опері-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка.

Своєрідність літературної основи опери-ораторії полягає у поєднанні цілої низки шевченківських образів, використанні поетичних та прозаїчних текстів різних періодів творчості Великого Кобзаря. У центрі лібрето твору – поема раннього періоду «Гайдамаки», яка доповнюється уривками з поеми «І мертвим, і живим, і ненародженим...», з циклу «В казематі», віршом «Молитва», перекладами псалмів Давида та прозаїчними коментарями до «Гайдамаків». Отже, текстова сторона опери-ораторії «Згадайте, братія моя» складається з різноманітних джерел, контраст між якими створюється не лише на змістовному рівні, а і на родовому, що виявляється у поєднанні епічного (роздуми, оповідь) та драматичного (розгорнення трагічних подій) типів висловлювання [1].

Неоднорідність тексту вимагала і особливого драматургічного рішення, яке б дало можливість поєднання та широкого узагальнення контрастних складових твору. Рішення, яке обирає В. Губаренко, самобутнє, дещо парадоксальне та майже не має аналогій у сучасній музиці. У пошуках художніх орієнтирів композитор веде діалог жанровий діалог, – він звертається до жанру античної трагедії і конструює твір на головних її засадах.

Новаторство «Згадайте, братія моя» полягає у використанні принципів побудови античної трагедії в поєднанні з поезією Т. Шевченка. Звертаючись до провідного жанру античного театру, В. Губаренко повністю зберігає його структурні властивості, тобто головні частини: Пролог (філософський вступ, роздум над глибинними проблемами людського буття); Парод (пісня, яку виконує хор, виходячи на оркестру); Епісодій («входження» актора, дійова частина твору); Стасим (пісня хору, що перебуває на оркестрі); Ексо́д (заклучна частина, пісня хору, що залишає оркестру). Перебіг дій драми класичної античної трагедії відбувався завдяки чергуванню епісодіїв та стасимів, тобто драматичної та епічної частин.

Аналогічна структура опери-ораторії «Згадайте, братія моя...», що складається з Прологу, Пароду, чергування 4-х Епісодіїв, 3-х Стасимів та Ексо́ду. Але, цим не вичерпуються риси спорідненості, бо композитор зберігає не лише традиційні частини, а і притаманні їм функції:

- Пролог набуває філософського змісту, завдяки текстам біблійських псалмів та прозаїчних роздумів самого Поета;
- Парод розпочинає дію за текстом «Гайдамаків», що продовжується до кінця твору;
- Епісодії концентрують драматичні події, розвиваючи окремі сюжетні лінії «Гайдамаків»: «Конфедерати», «У Вільшаній у Титаря», «Против ночі Маковія», «Гонта в Умані»;

– Стасими постають як висновки, коментарі трагічних дій, позначені епічним характером висловлювання;

– Ексо́д стає невеликим закінченням медитативного характеру.

Інноваційний підхід до першоджерела полягає у тому, що антична трагедія використана композитором не як художній зразок зі сталою образністю та виразними засобами, а як специфічна структурна модель, яка наповнюється новим художнім змістом.

З іншого боку, антична драма, як жанр, у світовій культурі стала символом універсалізму, «високого стилю», широких філософських та громадських узагальнень. У цьому розумінні, застосовування її у поєднанні з творчістю Т.Шевченка піднімає твір на інший художній рівень, вказує на розширення історичного та часового простору, звернення до «вічних, мандруючих» тем у мистецтві (у даному випадку, це тема життя та смерті, причинно-наслідкового зв'язку злочину та розплати).

При аналізі опери-ораторії риси спорідненості з художнім орієнтиром виявляються і на глибинному рівні, тому, що сприйняття дійсності Т.Шевченком у багатьох аспектах співпадає з античною проблематикою. Споріднений з античним і сам трагізм існування Поета – провидця, який болісно сприймає дійсність, може передбачити події, але не отримує відгуку в людях (антична Кассандра). Тому єдине, що лишається Поетові у цьому світі – споглядання, розповідь про минуле та віра в щасливе майбутнє.

Дослідники, зокрема Ірина Драч, вказують на спорідненість образу Поета з Євангелістом [2]. У такому розумінні опера-ораторія набуває жанрових ознак пасіонів (у широкому тлумаченні, без тематичної спорідненості). Ця аналогія підтверджується максимальним узагальненням оповіді, зняттям конкретних історичних реалій часу та художнього простору. Засоби лібрето підкорюються ідеї виявлення загальнолюдської проблематики, створенню сучасної думи про Україну, її нелегку долю.

Незвичність показаної у творі постаті Поета полягає також у її амбівалентності, бо Поет представлений і як народний співець – Кобзар, змальовуючи події та оспівуючи трагічні сторінки історії, і як передвісник – Пророк, що підіймається над фактами, подіями, скорботи у своїх філософських промовах. Тому постать другого головного героя твору – Кобзаря, це фактично одна з іпостасей Поета.

Складність, контрастність змістовного аспекту знаходить своєрідне втілення на драматургічному рівні твору, що виражається у паралельному розгорненні та співіснуванні кількох ліній дій. Драматичні картини боротьби українського народу, змалювання історичних та побутових персонажів (Ярема та Гонта) поєднуються

з епічними, дещо відстороненими коментарями Кобзаря та хору, полум'яними промовами Поета та ліричними відступами. Така багатошаровість твору, самостійність його змістовних компонентів знову вказує на риси спорідненості з пасіонами.

Цікавим також здається характер поєднання у опері-ораторії виразних засобів обох жанрів. Досягається це завдяки тому, що сам образний зміст твору, чергування епічного та драматичного типів висловлювання, співіснування показу, розгорнення подій та їх філософського осмислення потребував особливого жанрового рішення. Тому використання саме такого жанру-міксту досить органічно поєдналось зі змістовним аспектом.

Риси опери та ораторії по різному виявленні у творі. Цілком природно, що оперні засоби, у першу чергу, зосереджені в Епісодіях, де розгортаються події. Дія розгортається на засадах музичної драми, підкорюється невинному наскрізному розвитку. Та поряд з цим, кожна сюжетна лінія, кожна замкнена картина відразу піддається аналізу, осмисленню чи відстороненню у Стасимах, а уся дія загалом обрамляється монументальними епічними картинами Прологу, Пароду та заключного медитативного Ексода. Тому драматургічне ціле являє собою складну композицію, в якій оперні сцени перемежаються та обрамляються ораторіальними, які і визначають загальний вигляд твору.

Епічний стрій опери-ораторії, характер розгортання подій, високий громадський пафос, надання переваги ораторіальним засобам виразності, звичайно, зумовили непересічну роль хору у даному творі. Як відомо, давньогрецька драма, надавала хору провідного значення. Хор не тільки коментував, пояснював дію, реагував на події, висловлював своє відношення, засуджував чи співчував героям, а і був головним героєм, дійовою силою, активним учасником. Аналогічну функцію виконував хор і в представленому творі.

На завершення даної доповіді, можемо констатувати, що опера-ораторія В.Губаренка «Згадайте, братія моя» є показовою щодо жанрових діалогів композиторів ХХ ст. Отже, «Згадайте, братія моя» є прикладом віддзеркалення світових тенденцій сучасної музики до жанрового діалогу, в процесі якого відбувається поєднання, модернізація і трансформація, коли відроджуються в новій якості старі (наприклад, жанр античної трагедії) і виникають нові жанрові утворення (опера-балет, опера-ораторія тощо).

Література:

1. Батовська О. М. Жанрова концепція опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка. *Вісник Міжнародного Слов'янського*

університету. Серія : Мистецтвознавство. Харків. 2003. Т. 6, № 2. С. 13–16.

2. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

ПРОВІДНІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Бідняк І. В.

*магістр, викладач та завідувач відділенням вокально-хорових дисциплін
Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти
«Мистецька школа № 8 м. Одеси»
м. Одеса, Україна*

В теперішній час, сучасний музикант зіштовхується з професійною проблемою засвоєння широкого спектру музично-історичних стилів, з необхідністю оволодіти технологічною стороною даного процесу, в тому числі. Необхідно визначити соціально-естетичні передумови виникнення різних музичних стилів: вивчити типові художні концепції того часу, зв'язки музичної культури епохи із загальною культурою.

Кожний музичний твір уявляє собою не відокремлене явище. Це частина цілої інтонаційно-стилістичної системи в художньому житті конкретної епохи. Тому наближення до істинного розуміння стилю виникає не тільки при умові повного і поглибленого знання всієї творчості композитора, але і при вивченні еволюції музичного мислення того часу в цілому.

Виявляється практична необхідність у вивченні уявлень про стиль в контексті хорової виконавської практики. Питання про стиль входить в загальне коло проблем розвитку хорової культури і не менш важливе, ніж професійної задачі хорового строю, інтонацій, ансамблю, виразності вокального звучання і т. д.

Активна еволюція категорії стилю показова для нашого часу. Актуалізація категорії стилю в контексті хорової творчості сьогодні викликана тим, що в теперішній момент сучасний концертний хоровий репертуар охоплює найбільшу кількість історичних епох порівняно з іншими видами музичного виконавського мистецтва.

Проблему еволюції Одеської хорової школи варто розглянути в контексті аналізу виконавської діяльності основних її представників,

надавши значний вплив на розвиток хорового мистецтва України. Сьогодні з'являється можливість такого порівняльного аналізу, проте звернення до сучасного періоду функціонування хорової школи часто пов'язано з оціночними труднощами.

Одним із актуальних напрямків сучасної музичної культурології є регіональні дослідження, оскільки вони дають можливість наукового відтворення загальноукраїнського художньо-культурного процесу через звернення до минулої і теперішньої музичної культури різних регіонів. Такий підхід дозволить визначити особливі стильові принципи Одеської хорової школи, які створюються в процесі живої виконавської практики.

Культурологічна значимість феномену Одеської хорової школи, її висока результативність і універсальність підтверджується тим, що вихованці Одеської хорової школи багато в чому визначали і визначають основні стильові напрямки і актуальні тенденції розвитку хорового мистецтва України. Тому важливе вивчення досвіду конкретних виконавських шкіл, які по праву можуть вважатися ведучими у вітчизняній хоровій культурі. Проте звернення до сучасного періоду функціонування хорової школи часто пов'язано з оціночними труднощами. Одним з актуальних напрямків сучасної музичної культурології є регіональні дослідження, оскільки вони дають можливість наукового відтворення загальноукраїнського художньо-культурного процесу. Такий підхід дозволить оприділити особливі стильові принципи Одеської хорової школи, які створюються в процесі живої виконавської практики.

Одною з відмінних рис Одеської диригентсько-хорової школи є її універсальність для всіх хорових жанрів. Ця закономірність чітко простежується в діяльності видатних представників школи К. Пігрова. Ведучі імена українського хорового мистецтва підтверджують застосування і розвиток методики К. Пігрова в діяльності академічних, народних, оперних, церковних, навчальних, дитячих хорах. Стильові принципи К. Пігрова, завдяки різносторонній діяльності його учнів, відомі в Україні, вплинули на хорову культуру інших регіонів та є невід'ємною частиною музичної культури країни. Нагадаємо ці відомі в нашій країні та за її межами імена вихованців пігровської школи, які зайняли ведучі позиції в українському хоровому виконавстві в короткий термін: Д. Загорецький, А. Авдієвський, В. Іконник, С. Дорогий, Є. Дущенко, В. Толканєв, П. Горохов, В. Луговенко, В. Шип, А. Серебрі, А. Мархлевський, Г. Ліознов, С. Крижановський (організатор першої в Україні дитячої диригентсько-хорової школи), І. Слета, Л. Бутенко, Ж. Косинський, В. Газинський, Ю. Топузов,

Ю. Любович, О. Вацек... І багато інших визнаних майстрів хорової справи.

Таке положення затверджує Одеську хорову школу, на думку Л.М. Бутенко, як відкриту саморозвиваючу систему, універсальні принципи якої здатні забезпечити художнє виконання творів будь якого напрямку [9, с. 130].

К. Пігров створив хорову школу на основі двох гілок хорової традиції: церковної та світської. Пріоритетність академічної церковної традиції в хоровому співі, уособлюючи для К. Пігрова «высший род музыкального исполнения» стала, в свій час, знаком найвищого виконавського професіоналізму та майстерності. Увага саме до цієї жанрової сторони хорової традиції правомірно та методично важливо, оскільки її можна визнати ведучою у формуванні творчої особистості, принципів професійної художньої діяльності К. Пігрова, а, отже, що вплинула на стильову спрямованість Одеської хорової школи цілому. К. Пігров своє основне положення про чистоту інтонації як «краеугольном камне» хорового мистецтва вивів зі своєї багаторічної практики церковного регента. Ця практика, в свою чергу, базується на традиціях виконавської майстерності Петербурської співочої капели. Тому, коли ми говоримо про хорову школу Пігрова, то саме від європейської музики, за допомогою навчання в регентських класах Петербурської Придворної співочої капели, Костянтин Костянтинович унаслідував класицистські традиції, розвивав традиції академічного художнього співу з ціллію на широкий стильовий спектр та високий рівень виконавської майстерності.

«Стрій, ансамблева злагодженість і благородна стриманість звучання хору, багата палітра фарб динамічних та агогічних відтінків, а разом з тим, відчуття міри у засобах виразності – однаково відрізняють школу Пігрова і її основоположника. Висока культура, благородність манери співу з'єднуються з правдивим, простим і тому особливо хвилюючим, «разящим воображение сердце» тонким майстерним художнім виконанням» [78, с. 11].

Література:

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с. : іл., нот.
2. Казачков С. А. «Два стиля – дві традиції». Радянська музика. 1971. № 2. С. 80–88.
3. Бутенко Л. М. В класі Д. С. Загребського. Одеська консерваторія. Забуті імена, нові сторінки : збірник статей / [гол. ред. Н. Л. Огренич, ред.-ств. Е. Н. Маркова]. Одеса : ОКФА, 1994. С. 130–135.

КВАЛІФІКАЦІЙНИЙ ІСПИТ З ДИРИГУВАННЯ ХОРОМ: ДИСТАНЦІЙНИЙ ФОРМАТ

Васильсва О. В.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
м. Харків, Україна*

Деякі роки тому хоровий спів в онлайн форматі сприймався як алогізм, що протирічить самій суті хорового виконавства з його необхідністю живого відчуття ансамблевого партнерства та отримання результату від кожної репетиції тут і зараз. Однак цей вимушений крок, спричинений спочатку пандемією, окреслив шлях до збереження народного камерного хору імені Віктора Королевського Харківського національного педагогічного університету у воєнний час, коли мобільність і безпечність стали вирішальними засадами роботи у прифронтовому місті.

Необхідність проводити хорову діяльність в умовах дистанційного навчання вимагає від керівників студентських співацьких колективів опанування інноваційними методами навчання та залучення до освітнього процесу сучасних цифрових засобів. Про це свідчать низка публікацій Н. Кречко, Л. Кучуринець, О. Сухецької, які висвітлюють питання організації дистанційної хорової практики та створенні віртуальних хорів. [2; 3; 4] Втім проблема проведення іспитів з диригування віртуальним хором досліджується нами вперше.

Потрібно зазначити, що камерний хор імені Віктора Королевського вже мав досвід як хорової дистанційної роботи, так і створення віртуальних версій хорових творів. Співаки нашого колективу були залучені до мистецького проекту «Віртуальний хор України», співпрацювали з хором Київського університету імені Бориса Грінченка у роботі над твором Е. Вітакера «Sing Gently», створили віртуальні версії українських народних пісень «Зашуміла ліщинонька» в обробці М. Леонтовича та «Ой літає соколонько» в обробці Я. Степового, колядки «Будьте здорові» О. Токар, твору «В скорботну та лиху годину» М. Цоллоло.

Накопичений досвід створення віртуальних хорових композицій та організації повсякденного дистанційного хорового навчання, дозволили нам задумати та реалізувати проведення кваліфікаційного іспиту з диригування хором в он-лайн форматі. У зв'язку з цим розглянемо

і деталізуємо власну практику підготовки здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти до кваліфікаційного іспиту з диригування хором, яка відбувалася на базі народного камерного хору імені Віктора Королевського під керівництвом Оксани Васильєвої.

На початковому етапі підготовки студентів до диригування віртуальним хором було окреслено коло творів для вибору екзаменаційної програми та створення концепцій їх віртуального втілення. Для ознайомлення з хоровими партитурами їх нотні примірники було розміщено на інтерактивній дошці padlet камерного хору імені Віктора Королевського, де окрім цього містяться графіки роботи студентів з хором, нотний архів, посилання на відео і аудіо записи виконання хорових композицій. <http://surl.li/irlnr> Посилання на дошку оголошень розміщено у загальнохоровій групі Viber, що дозволяє більш ефективно здійснювати зворотній зв'язок між всіма учасниками освітнього процесу. Ефективній взаємодії на відстані сприяє використання дистанційної платформи Moodle (<http://surl.li/irlph>), яка дозволяє працювати викладачам і концертмейстерам в асинхронному режимі та контролювати опанування навчального хорового матеріалу через низку послідовно виконаних завдань.

В умовах дистанційного навчання особливо важливо знайти такі педагогічні методи, які залучають студентів до активної участі у художній процес роботи над хоровими творами. З цією метою ми обрали метод творчого проекту – педагогічну технологію, завдяки якій здобувачі не тільки застосовують інтеграцію фактичних знань, а і набувають нові під час реалізації свого задуму, в нашому випадку створення віртуальної аудіо версії хорового твору. До програми кваліфікаційного іспиту увійшли обробки народних пісень, хори українських композиторів а cappella. Після визначення студентами творів для власного творчого проекту, для кожного них була створена група від 12 до 16 співаків, з якою вони мали опанувати обрану хорову композицію як диригенти. В якості інструменту підготовки до репетиційної роботи було обрано вебресурс Telegram, оскільки він дозволяє передавати і зберігати об'ємні відео та аудіо файли. В організованих на ньому кожним студентом групових чатах завантажувалися мідіпартитури, записи аудіо та відео хорових партій. Створений таким чином публічний медіа простір дозволяє не тільки, оперативно обмінюватися інформацією, а і керувати процесом оволодіння музичним матеріалом, заохочувати співаків до більш активної роботи, підвищувати їх відповідальність.

Важливим засобом дистанційної хорової практики є міді-партитури хорових творів, які використовуються як в процесі створення віртуального хору, так і в якості тренажерів для опанування музичного

тексту. З цією метою всі здобувачі четвертого курсу оволоділи нотним редактором MuseScore. Вибір цього цифрового додатку був обумовлений його безкоштовністю і достатньою простотою у використанні. Під час самостійної роботи студенти створили міді-партитури до хорових творів та комплекс міді-партій, необхідних для відпрацювання інтонаційних, метроритмічних, темпових складностей.

Репетиційний процес в дистанційних умовах має свої особливості і вимагає використання різноманітних цифрових інструментів. У практичній роботі нашого хору для здійснення роботи у синхронному режимі використовується дистанційна платформа Zoom. Вона дозволяє розділитися на сесійні зали по партіях або групах хору і працювати хормейстеру, концертмейстеру і студенту-практиканту одночасно. Викладач-організатор конференції може змінювати керівників груп під час он-лайн заняття, а також контролювати весь процес, переходячи із зали в залу. Хормейстер в такому режимі працює з кожним співаком по черзі. Під час співу певного студента інші вимикають мікрофони, але залишають ввімкненими камери та одночасно проспівують свою партію. Це дає можливість кожному продемонструвати знання партій, а іншим прослухати та проаналізувати його виконання, запам'ятати нюанси та специфіку виконання певного твору. Більш чітко організовувати заняття дозволяє демонстрація на екрані хорової партитури у PDF-форматі, завдяки чому можна виокремлювати і опрацьовувати складні епізоди. Для кожного хориста можна робити примітки у нотному тексті, а їх скріншоти висилати як рекомендації до виконання домашніх завдань і для виправлення помилок в асинхронному режимі [1].

Наступним кроком на шляху створення власної аудіо версії хорового твору є збір та корегування хорових партій. Цей етап роботи відбувається в асинхронному режимі і передбачає аудіо і відео запис співу хорових партій кожним учасником хору за допомогою мобільно-технічних пристроїв. Як зазначає Л. Качуринець записи можливо застосовувати як для контролю та самоконтролю якості виконання, так і як матеріал для створення віртуального хору [2]. Перевірка і коригування партій здійснювалася практикантами на всіх етапах опанування твору. Кожен хорист послідовно записував спів партії сольфеджіо, відпрацьовуючи чистоту мелодичної інтонації та метроритмічні особливості, виробляв необхідне голосоведіння та динамічні відтінки. Агогічні відхилення напрацьовувалися під гру міді-партитури з метрономом, що слугувало запорукою подальшого синхронного звучання. Звукові мр3 файли висилалися хористами в індивідуальні чати студентам-практикантам у Telegram для ґрунтового аналізу та корекції співу. Для цифрової обробки аудіофайлів ми використовували

музичне програмне забезпечення Melodyne, що в деякій мірі дозволило виправити недоліки записів, спричинені не завжди якісними мобільними пристроями, оскільки вони здійснювалися на особистих гаджетах співаків.

Вирішальним етапом у реалізації творчого проекту стала робота над з'єднанням окремих звукових файлів в загальнохорове звучання. Створення власної віртуальної аудіо версії хорового твору здійснювалася за допомогою програм багатоканального зведення звуку, які дозволяють редагувати звук на декількох окремих звукових треках, зводячи їх в єдине ціле. Під час підготовки хорових творів до кваліфікаційного іспиту переважно ми користувалися аудіо редактором Audacity, однак декілька студентів працювали з програми Adobe Audition та BandLab. Оскільки більшість студентів вперше займалися аудіомастерінгом ми обирали прості і зручні у користуванні програми, які дозволили нам редагувати окремі звукові файли, синхронізувати їх у єдину багатоголосну хорову партитуру. Означене програмне забезпечення за допомогою мікшерів та використанню аудіо ефектів дає можливість хормейстеру значно збагатити звучання віртуального хору. Така робота ефективно розвиває слухові навички здобувачів і може бути використана при оф-лайн навчанні, як тренажер у процесі підготовки студентів до роботи з хором.

Останньою стадією підготовки до кваліфікаційного іспиту став запис відео диригування здобувачем власно створеною аудіо версією хорового твору. На нашу думку, необхідно звернути увагу на декілька моментів, які можуть зіпсувати остаточний результат роботи студента. Під час відео запису звучання хорової партитури втрачає якість, тому необхідно накласти на нього початковий аудіо файл. Також важливим є зовнішній вигляд диригента, що має відповідати художньому образу твору, та відповідний фон, на якому буде проводитися відео зйомка. На наш погляд, доцільно використовувати горизонтальний формат відео, що б руки не виходили за край поля кадру. Для забезпечення проведення кваліфікаційного в режимі реального часу необхідно об'єднати всі відео здобувачів в єдиний плейлист, а також забезпечити трансляцію якісним сигналом інтернету.

Отже, отриманий нами досвід проведення кваліфікаційного іспиту з диригування хором може бути використаний в процесі підготовки майбутніх керівників хорів та потребує подальшого вивчення, осмислення та розвідку методично-технічного забезпечення. Сподіваємось, що наші випускники зможуть використати знання і уміння, отримані під час створення віртуальних аудіо версій хорових творів, у своїй подальшій професійній діяльності.

Література:

1. Васильєва О. В., Герасименко Т. О. Особливості підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва до роботи з хором в умовах дистанційного навчання. *Час мистецької освіти* : зб. статей XI Всеукраїнської науково-практичної конференції (Харків 21 жовтня 2022 р.), Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2022. С. 68–78.
2. Качуринець Л. Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. том 3. С. 211–218. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf
3. Кречко Н. Онлайн-виступи хорових колективів: роль та значення в освітньому процесі. *Інформаційно-комунікаційні технології в освіті*. 2021. Вип. 33. Том 2. С. 150–153. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/33/part_2/31.pdf
4. Сухецька О. Віртуальний хор: окремі питання теорії практики (до постановки проблеми) *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Випуск 32, книга 1. С. 392–402.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДИТЯЧОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Величко Л. М.

викладачка

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька театральна школа м. Одеси»

м. Одеса, Україна

Творчі сторінки біографії колективів

Працюю у КЗПСО «Мистецька театральна школа м. Одеси» вже більше 10 років. За цей час створено хоровий дитячий колектив «Cantabile» на базі музичного відділу школи та фольклорний ансамбль «Джерельце» у 2019 році на базі театрального відділу естетичного напрямку.

Концертна діяльність:

- щорічні концерти класу;
- концерти за участю хору на різноманітних площадках міста;
- грудень 2010 р. – 2022 р. участь хору у традиційному шкільному концерті, присвяченому дню Св. Миколая, св. Андрія;

- квітень 2012 р., 2023 р. – участь хору, дітей-вокалістів на тематичному концерті, присвяченому джазу та всесвітньому дню Рок-н-ролу;
- хорові фестивалі, тощо.



Концерт до Дня Матері, 2017 р.



Хоровий Фестиваль у м. Чорноморськ «Різдвяні дзвони», 2019

Учні музичного відділення театральної школи, практично всі, поєднують заняття на театральному відділенні. Музичне відділення було відкрито з метою, щоб дитина в одному навчальному закладі могла всебічно розвиватися: вчитися професійно співати, грати на музичних інструментах. В цьому разі учні знайомі з сценічним рухом, який часто використовується в театральних навчальних виставах. Вони відвідують танець, що допомагає більш вільно володіти своїм тілом.

Слухаючи керівника хору Театру музичної комедії Савенко С.О., розумієш, що є спільні риси в роботі. Так і робота нашого ансамблю «Джерельце» спирається на сюжет етнічної української культури, поєднуючи і вірші, і пісні обрядового змісту (на фестивалі «Різдвяні дзвони» м. Чорноморськ у 2019 р. посіли друге місце за колядування). За сучасними хоровими стандартами та репертуаром поєднується спів з рухами, що посилює емоційне сприймання глядачами та допомагає яскравіше розкрити характер твору («Джерельце» на шкільному концерті «Голоси української душі» у листопаді 2022 р. з піснями «Ніч яка місячна», «Із сиром пироги» – до рухів підключено роботу з реквізитом – стільцями; обряд «Калита» у концерті «Андріївські вечорниці» 13.12.2022 р., який поставила наш театральний режисер Савіна Л. Ф., хореографія Стогул Т. В., вокал Величко Л. М.).

Розвиток вокальних здібностей та музичних смаків учнів театральної школи через хоровий спів

Формування музичної духовності дитини – основа хорового уроку, його зміст, що буде надалі тримати розвиток дитини у житті. Таку велику зобов'язаність бере на себе керівник колективу – педагог, який повинен в повній мірі відкрити дитині казковий світ музики, пісень, емоційних вражень, а також стійкості, сміливості і бажання працювати.

Формування духовності особистості, її "морального стержня", основу якого прагнення до краси, добру, до того що, що підносить людину. Тому тепер уся музично – педагогічна діяльність підпорядкована вихованню людини.

"Людина має народитися двічі, – писав Гегель, – одного разу природно, та другого духовно".

Мета керівника хору – зацікавити дітей, налагодити особистий контакт, щоби вони займалися співом із задоволенням. При досягненні цієї мети далі можна ставити вокальні завдання. Педагог формує творчий портрет хору: виховує естетичний смак на кращих творах, допомагає подолати різні страхи та невпевненість в собі та, безумовно, надає вокальну освіту.

Вокально-хорові навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосо-дихального апарату, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співаків, його виконавським бажанням. На момент співу формуються навички:

- Правильного дихання.
- Володіння словом.
- Володіння звуком.

Головні завдання хормейстера :

– не порушити природне звучання дитячого голосу, його охорона та збереження;

- постійна робота над чистотою інтонації;
- робота над диханням;
- розвиток емоційності дитини;
- досягнення рівного, плавного звучання;
- чергування прийомів legato /staccato;
- розширення діапазону;
- поєднання співу та руху;
- підбір репертуару, який виховує естетичний смак та розширює кругозір дитини (не тільки прості дитячі пісні, а й найкращі зразки зарубіжної та вітчизняної класики).

Репертуар хору «Cantabile» за роки існування складався різноманітно: від української щедрівки, класичного твору, твору з кінофільмів до кращих зразків зарубіжної музики. Так на концерті «У світі рок-н-ролу», квітень 2023 р. виконали світовий хіт гурту «Scorpions» «I still love in you» автори Клаус Майне, Рудольф Шенкер. Сучасні ритми заохочують співаків до виконання.

В складний для нашої країни час дуже важливе значення набувають пісні патріотичного характеру, твори українських авторів. Вони допомагають дітям та слухачам прочути все емоційне напруження, доходять до душі. У звітному концерті «Разом до Перемоги» 01.06.2023 р. співали невмирущий твір «Рече та стогне Дніпр широкий» на музику Кржижановського та вірші Т. Г. Шевченка та відгукнувся оплесками глядацький зал.

Хочеться зупинитися на проблемах фізичного розвитку від дитячого голосу до підліткового. Часто у хорі співають діти різних вікових груп, де виникає задача урівноваження звуку, окрема робота з дітьми, в яких на даний момент мутаційний період. Батьки переживають, чи можна співати, коли мутація. «Наукові дослідження В. Л. Триноса та практика досвідчених учителів показали, що проводити вокальні заняття з учнями, які переживають мутаційний період, можливо й корисно, оскільки це сприяє формуванню нових нейром'язових зв'язків ЦНС

з голосовими складками. Проте навантаження співаків має бути найменшим, а режим співу – щадним» [1, с. 179].

Велике значення надається чистоті інтонування в хорових партіях. В цьому опираюся на одеську хорову школу Пігрова. «К. Пігров був першим серед своїх сучасників автором праць з хорознавства, в яких розглядався хоровий стрій залежно від структури, ладу твору. Він розглядав інтервали в мелодійному і гармонійному оточенні, завжди враховуючи функціональне значення звуків інтервалу в ладу... Якщо раніше галузь виховання строю в хоровому музичному виконанні засвоювалась суто інтуїтивно, то з дослідженням її закономірностей Пігровим підхід до неї став усвідомленим. Чистота інтонації виступає як художня категорія, стає виконавським символом» [2, с. 391].

Використовуючи класичні прийоми роботи з хором, завжди хотілося розспівувати колектив на цікавих прикладах. Таким чином, виникла ідея створити авторські веселі дитячі розспівки, які зможуть в одному збірнику поєднати багато задач. Так виникла моя авторська «Кумедна абетка» – розспівки для дітей з 4–12 років. Вони розвивають спів на legato, staccato, non legato, артикуляцію, елементи канонічного та 2-х-голосного співу. Тексти – вірші або склади. Можна додати імпровізаційні рухи або рухи в стилі «Body percussion». З цими розспівками я не один рік працювала з молодшими дошкільнятами 4–6 років на відділенні «РАФАМАН» у нашій театралці. А потім вже взяла в роботу для ансамблю та хору. Декілька прикладів. Спочатку вірші було записано двома мовами, а потім все перекладено українською. З практики: діти з задоволенням співають, додають свої рухи, самі вибирають розспівку за абеткою та й самі ж її і проводять. Поєднується задача позитивного настрою з вокально-хоровим вихованням. З цитати відомої української хорової диригентки О. Ничай: «Засвоєння молоддю народних національних традицій, фундаментальної системи знань з фольклору запобігає історичному безпам'ятству, бездуховності, моральному збоченню, сприяє прилученню до світової загальнолюдської культури через свою рідну» [3, с. 213].

Збірник розспівок для дітей 4–12 років «Кумедна абетка» (уривок)



Методичні рекомендації до розспівок. (Ноти додаються)

«НОСИКИ»

Носики маленькі в Тетянки та Оленки
Носик є кругленький на обличчі неньки
А у мого тата носик довгуватий
А у мене змалку на носі веснянки

Навчальна задача: артикуляційна вправа в досить швидкому темпі по ступенях мажорної гами. Співати наприкінці розспівування учнів, тому що в діапазоні розспівки – октава.

Сценічний рух: імпровізаційний або з елементами Body percussion.

«ОХ!»

Ох, ох, ох! Зварили ми горох,
Квасоллю, кукурудзу, картоплю і боби
Вийшла наша каша – хоч куди!

Навчальна задача: напрацювання навичок чіткої артикуляції, рухливий темп в естрадному виконанні, non legato.

Сценічний рух: імпровізаційний.

«ПІСНЯ»

Пісню заспіваємо- ва-па-ра-па-па!
Легкою веселкою в небо вона зліта.
Хмари розганяє, настрої підіймає
Ва-па-да-па-да-ба, ва-па-ра-па!

Навчальна задача: напрацювання навички активної та енергійної подачі звуку, активного розкриття щелепи на голосну «а»,

Сценічний рух: імпровізаційний, вільний.

Річка тече в синє море
Та й вирує на просторі
Тече річенька, тече дивная,
Смарагдами завітчана

Сценічний рух: імпровізаційний або рухи руками.



Література:

1. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Хрестоматія з хорознавства / Юцевич Ю. *Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу*. С. 179.
2. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Хрестоматія з хорознавства / І. Шатова. *Стильові основи одеської хорової школи*. С. 391.
3. «Окрилена хоровою піснею». Ольга Ничай: диригент, педагог, музично-громадський діяч : монографія. С. 213.

ВЗАЄМОДІЯ ВЧИТЕЛЯ ТА ЙОГО НАСТУПНИКІВ У ПРОЦЕСІ САМОВІДТВОРЕННЯ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОЇ СИСТЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ: КЛЮЧОВІ АСПЕКТИ

Віла-Боцман О. П.

*старший викладач кафедри хорового диригування
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

В явній або прихованій формі, проблема появи видатних виконавців у історії хорового мистецтва є завжди предметом інтересу та обговорення. Цей явищний аспект вимагає дослідження та розкриття факторів, що лежать в основі формування винятково здібних музичних особистостей. Одним із ключових аспектів такого дослідження є визначення ролі, яку відіграють глибоко обдаровані музичні особистості у процесі становлення, розвитку та еволюції хорової виконавської школи. При цьому виникає питання щодо необхідності самої школи в контексті виховання та підтримки талантів, що будуть формувати майбутнє хорового мистецтва. Одним із суттєвих методологічних принципів, який розкривав професор Костянтин Костянтинович Пігров, засновник Одеської хорової школи, в його письмовій спадщині та в спілкуванні з колегами, було твердження про необхідність творчого зростання хормейстера шляхом виховання у *високопрофесійному хоровому колективі* «з усіма специфічними ознаками кваліфікованої художньої одиниці, тобто мати відмінний стрій, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування». У свою чергу, відомо, що на формування поглядів молодого К. К. Пігрова значно вплинуло *особисте спілкування* з композитором і педагогом А. К. Лядовим, заповіту якого «слухати побільше музики» музикант дотримувався усе життя. Таким чином,

вирішення поставлених питань вимагає аналізу факторів, що впливають на появу видатних хорових виконавців, а також усвідомлення важливості ролі хорової виконавської школи в розвитку талантів та забезпеченні стійкого прогресу у цій галузі мистецтва.

Професійні хорові школи України, засновані в другій половині ХХ століття, відіграють важливу роль у сьогоденному музичному мистецтві. Вони є частиною соціокультурного континууму і еволюціонують під впливом історичних, соціальних, культурних і художніх напрямків. Виконавська школа взагалі є об'єктом вивчення в українському музикознавстві і розглядається як універсальне явище і відкрита синергетична система в соціокультурному просторі-часі. Дослідження в цій області проводяться такими вченими, як М. Дяченко, І. Котляревський, Ж. Дедусенко та І. Власенко.

Авторську виконавську хорову школу можна розглядати як синергетичний феномен, що функціонує як відкрита система, породжуючи послідовників у творчості та соціокультурному континуумі. Вона зберігає інформаційно-семіотичний сенс музичного мистецтва та передає його наступним поколінням. Виконавська школа є складною дисипативною системою з багаторівневою структурною ієрархією та потенціалом самоорганізації. Функціонування хорової школи залежить від традицій, художньо-педагогічних основ, естетичних установок, процесів і тенденцій виконавства, форм організації колективів, звукового еталону епохи й розвитку музикознавчої думки. Особистісний фактор відіграє важливу роль у хоровому виконанні та взаємодії диригента і хору. Школа є ключовою константою у музичному житті, але її закономірності й особливості проявляються у творчій практиці окремих педагогів. Широкий аналіз культурно-освітніх проблем хорового диригування, зокрема диригентської школи М. Лисенка, є необхідним для розуміння української хорової школи як соціокультурного феномену.

Чотири головні хорові школи України були створені на базі диригентсько-хорових відділень консерваторій. Ці школи формувалися протягом багатьох століть і отримали сучасні риси в середині ХХ століття. Сюди входять київська школа (з такими відомими діячами, як М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко та ін.), Одеська (з К. Пігровим, Д. Загрецьким та ін.), Львівська (з М. Солтисом, Н. Колессою) і Харківська (з О. Перуновим, К. Гріченком, З. Зарубіжним). Кожна з цих шкіл базується на унікальних регіональних традиціях, естетичних установках, стандартах епохи та педагогічних принципах. В історичному розвитку кожна школа творчо передала риси соціокультурного контексту свого регіону, поєднавши вплив українського народного та церковного співочого мистецтва

з диригентсько-хоровими традиціями Петербурга (для одеської та харківської шкіл), австро-німецької, польської та чеської (для львівської школи).

Не всі навчальні заклади можуть бути класифіковані як «Школи» з великої літери. Щоб отримати такий статус, школа повинна встановити особливі традиції, які відрізняють її від інших шкіл. Ці традиції стають цінностями виховання і передаються від учня до учня. Школа може бути названа на честь свого засновника, як, наприклад, школа Пігрова або школа Муравського. Коли говорять про школу серед музикантів-композиторів, виконавців і педагогів, вони зазначають, що у деяких є солідна професійна база. Термін «школа» також використовується для опису і оцінки музичного мистецтва виконавців і педагогів, таких як класичні або романтичні школи, що пов'язані з певними стилями. Окреме поняття – виконавсько-педагогічна школа, яка була заснована видатним майстром. Такі школи-класи, якими керували талановиті представники сценічно-педагогічного мистецтва, що працювали на одному відділенні або в сусідніх класах, особливим чином змінювали культурні цінності минулого і сучасності, традиції народних шкіл та навчальних закладів. Вони мали спільні погляди і творчі установки, розв'язували ті ж педагогічні та художньо-виховні завдання, але висловлювали їх унікальними словами і методами, що містили унікальні світи художніх ідей і педагогічних принципів.

Оцінка успішності та цінності виконавсько-педагогічної школи залежить від критеріїв порівняння. Авторитет та престиж Майстра і його школи можуть впливати на це, проте цей критерій може бути обманливим. Справжня цінність школи визначається часом і історичним процесом. Успішні відрізняються колективними художніми досягненнями та новаторством в мистецтві, методиці навчання та виконавських технологіях. Школа завжди об'єднана навколо Вчителя, його особистості, художньої висоти та особистого вигляду. Взаємини між учителем і учнями можуть нагадувати авторитарне правління, а спадщина школи має бути творчою і індивідуальною. Виконавсько-педагогічна школа залежить від присутності Майстра, його натхнення та керівництва. Виконавство залишається перехідним мистецтвом, а вплив Майстра на учнів триває довше, ніж вплив рядового вчителя. Комунікація та хоровий спів грають важливу роль у формуванні колективного досвіду школи, викладаючи шлях для розвитку творчого потенціалу учнів.

Після смерті Вчителя школа продовжує жити через його учнів, які передають спадщину та дух школи. Проте, наступні покоління, що живуть у іншому часі, під впливом нових тенденцій у музиці та

педагогіці, можуть привнести зміни в зовнішньому вигляді та цінностях школи. Важливим етапом для школи є її збереження в культурно-історичній пам'яті, через архіви, літературу, музейні колекції та аудіо/відеоматеріали. Ці джерела можуть містити описи та систематизацію методик видатних музикантів-педагогів, які заснували школу. Роботи учнів відомих шкіл дуже важливі в цьому контексті, так як містять цінні знання. В Одеській хоровій школі збереглися праці В. Луговенко, А. Серебрі, І. Верді, І. Кочкиної, Л. Бутенко та ін. Згадані праці про Одеську школу та її учнів, а також матеріальні пам'ятки, ще потребують аналітичного доопрацювання, що дозволяє у перспективі отримати ще багато професійної інформації.

Підсумовуючи викладене вище, українську хорову школу можна охарактеризувати як «етнокультурний синергетичний феномен», що відображає національну хорову традицію в соціокультурному контексті. Академічне хорове мистецтво України у XX столітті пройшло процес професіоналізації та зберігає духовні основи через виконавські гуртки та методичні школи. Хорові школи відображають тенденції соціокультурного контексту та формують новаторські художньо-естетичні ідеї та способи втілення. Знання про Школу передаються через покоління, але можуть бути викривлені через емоційний вплив. Проте, іноді з'являються люди, які готові оживити досвід школи, принести нову енергію в пам'ять і зміцнити її вплив на сучасне мистецтво та музичну освіту.

Література:

1. Зінкевич О. С. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії* : зб. наук. праць. Вип. 3. Л. : Ставропігійон, 2009. С. 45–55.
2. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2002. 18 с.
3. Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 54: Музична педагогіка. Київ, 2007. С. 29–33.
4. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури. Харків, 2001. 20 с.
5. Мартинюк А. К. Сучасна диригентсько-хорова освіта в Україні в системі педагогічної антропології. *Постметодика*. № 7–8(45–46). 2002.

С. 153–156; [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.conference.mdpu.org.ua>

6. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2009. 18 с.

7. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.

8. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспекти : автореф. дис канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2004. 16 с.

9. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2005. 16 с.

ХОРОВИЙ СТИЛЬ «УРОЧИСТОЇ ЛІТУРГІЇ» Л. ДИЧКО

Власополов Ю. О.

*концертмейстер кафедри хорового диригування
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
директор
Мистецька хорова школа імені Стефана Крижановського
м. Одеса, Україна*

У своїх хорових творах Л. Дичко звертається до багатотисячолітньої традиції української музики, в той же час її творчість відкриває новий сучасний етап для вітчизняного хорового мистецтва. Хорова культура на рубежі XX-XXI століть відображає новий громадський світогляд, і цілком закономірно, що на перший план сьогодні «вийшов і найефективніший засіб впливу на свідомість окремої людини – духовні хорові твори», – зазначає А. Лашенко [3, с. 8]. Літургії Л. Дичко звучать у концертних програмах поряд з класичними творами та творами композиторів сучасності, вони також виконуються в храмах. «Урочиста Літургія» Л. Дичко є продовженням її досвіду роботи з українським перекладом тексту літургії Іоанна Златоуста. Її відрізняє більша простота, компактність, навіть деякий аскетизм, що зумовлений стилізацією середньовічної манери церковного співу.

Визначаючи риси хорового стилю Л. Дичко в даному творі, слід наголосити на наступних його ознаках: особливому відчутті людських голосових тембрів, якими вона користується як складними

інструментами, розкриваючи їх потужні динамічні і сонорні можливості. Вона розширює гармонічну, поліфонічну палітру хорового письма за рахунок його симфонізації – використання межових діапазонів голосів, надання хоровим партіям рухливості й простору для динамічного самовиявлення; несподіване зіставлення регістрів, імпровізаційно-варіаційні принцип розвитку музичного тематизму [1].

В «Урочистій Літургії» композиторка відмовляється від традиційної ладо-тональної логіки хорової композиції, що надійно виконує функцію цементування загальної структури твору. Л. Дичко також використовує принцип вільного тонального «ковзання», завдяки чергування атональних і нормативних гармонійних співзвуч додає музичній тканині особливого колористичного й тембро-інтонаційного колориту. Ладо-гармонійна основа твору спирається на традиції народно-пісенної української хорової музики, солоспіву зокрема (соло сопрано). А у хорі використовується кантовий виклад (хід паралельними терціями у партії альт та тенора), що додає специфічного тембрового забарвлення хоровій фактурі. Авторка Літургії звертається до техніки хорового «звукпису», використовуючи колористичні можливості всього вокально-хорового звучання. Так, соло сопрано на тлі співу хору закритим ротом визначає двоїсту функціональність останнього: з одного боку, хор відіграє роль вокального акомпанементу, з іншого, – самостійного фактурного шару, що підсилює стереофонічний ефект. Відносна самостійність ліній голосів допускає як довільну їх кількість, так і різноманітність форм руху: це імітація вокальної підголоскової поліфонії, а також елементами гетерофонії. Майстерне володіння Л. Дичко музичними багатствами фольклорної традиції та надбаннями сучасної композиторської творчості, здатність органічно поєднувати їх складає найважливішу прикмету індивідуального стилю композиторки. У духовних жанрах Л. Дичко знайшла рідну стихію для самовираження власних творчих позицій – таких як експериментування з хоровим звучанням, тембром хорових голосів і хоровою фактурою, що відтворюють стародавні традиції хорового співу в сучасному культурному просторі і музичному мисленні.

Література:

1. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця XX – початку XXI століття : авторефер. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 17 с.
2. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: авторефер. дис. ... канд. мистец.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.

3. Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Музичне виконавство*. Книга сьома. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18. С. 8–25.

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ЛІДЕРСЬКИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Гетманець Н. Ю.

*асистент кафедри диригентсько-хорової підготовки
Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського
м. Одеса, Україна*

Актуальність дослідження зумовлена специфічними умовами орієнтування закладів музичної освіти на оновлення підходів щодо підготовки компетентних фахівців – вчителів музичного мистецтва, готових до постійного професійного росту та саморозвитку. Але, незважаючи на це, проблема формування лідерських якостей майбутніх учителів музичного мистецтва ще не стала предметом фундаментального дослідження вітчизняних науковців.

Проблема лідерства досліджувалася науковцями А. Адлером, К. Юнгом, Л. Уманським, Б. Паригіним, Р. Кричевським, О. Уманським та ін.

Мета дослідження полягає у науково-теоретичному обґрунтуванні та систематизації основних якостей та компетентностей, які необхідні для підготовки конкурентоздатного майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті диригентсько-хорової підготовки.

Лідерські якості майбутнього вчителя музичного мистецтва розуміємо як особистісне інтегральне утворення, що засноване на сукупності лідерського потенціалу особистості, обізнаністю, вмінням та навичкам, які сприяють прояву компетентності у професійній комунікації, впевненості та продуктивності здійснення своїх професійних обов'язків.

У процесі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва простежується наявність певних суперечностей між необхідністю підвищення продуктивності процесу формування лідерських якостей та недостатньою теоретичною та методичною розробленістю цієї проблеми; вимогами до підготовки майбутніх керівників хорових колективів та недостатністю сформованістю їх культури комунікативних навичок, об'єктивною потребою суспільства

в ефективних фахівцях в галузі міжособистісної взаємодії з представниками різних рівнів музичної підготовки та відсутністю цілеспрямованої системи вищої музичної освіти на формування особистісних якостей студента, що є запорукою його успішності працевлаштування на професійному ринку праці.

Педагогічна практика показує, що наявність лідерських якостей необхідна вчителям музичного мистецтва. Перш за все, в ролі керівника хорового колективу ЗВО, який координує роботу хору. За своєю природою, лідерські якості складають основу професійної діяльності диригента, яка ускладнюється тим, що професійна комунікація протікає у специфічних умовах групи, де сфери освіти та творчого процесу обмежені багатьма факторами, які породжують додаткові труднощі у формуванні самостійності та прагнення до саморозвитку у межах робочого процесу, а саме: обмежена кількість аудиторних годин для роботи в класі зі студентським хоровим колективом, переважна частина навантаження націлена на самопідготовку студентів у межах роботи хорового колективу.

Недостатня кількість часу не сприяє активного впровадження особистісноорієнтованого підходу до кожного студента для виявлення його слабких та сильних сторін. Зазвичай, діагностика початкових умінь студента проходить на етапі прослуховування студента в хор, а потім підтримується лише модульним контролем та оцінюванням на заліках, академічних звітах або екзаменах.

Навички ефективної управлінської комунікації, розвиток здатності організувати взаємодію людей різних типів темпераменту, ментальності, життєвих цінностей та орієнтирів, рівню музичної підготовки прямо впливають на успішність формування лідерських якостей майбутніх учителів музичного мистецтва.

Відомо, що в діяльності керівника хорового колективу поєднуються наступні уміння: сенсорні, сугестивні, мовні, рухові, інтелектуальні та навички ефективного міжособистісного спілкування та взаємодії. В галузі музичного мистецтва в хоровому конструкті більш вживаним є поняття керівника або управлінця, що включає також поняття лідера, творця, художника, хормейстера.

З точки зору формування лідерських якостей майбутніх учителів музичного мистецтва, можна відмітити здатність до привернення уваги та змоги «повести за собою» людей різних вікових категорій та складу характеру, що є однією з ключових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті диригентсько-хорової підготовки за умови комплексної фахової підготовки.

Важливо зазначити, що сучасна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає оволодіння професійними

компетентностями, яке включання знання, уміння, навички і т. ін., серед них: навички гри на музичному інструменті, музично-теоретична грамота, комплексна диригентсько-хорова підготовка, яка поєднує в собі курс диригентсько-хорової майстерності, практикум роботи з вокально-хоровим ансамблем, хоровий клас, основи хорознавства. Подібний підхід до підготовки студента вимагає від викладачів різних спеціальностей одного вектору формування та розвитку музичних компетентностей у майбутнього фахівця. На нашу думку, формування лідерських якостей у контексті диригентсько-хорової підготовки, спрямованих на формування емоційної стійкості, швидкої реакції на зміну обставин сприяє якісному вмінню організації хорових колективів будь-якого рівня підготовки.

Важливість формування лідерських якостей майбутнього учителя музичного мистецтва зумовлена наступними факторами:

- необхідність бути компетентним музикантом;
- постійна комунікація з хоровим колективом;
- систематична робота над самовдосконаленням в психологічному, педагогічному, духовному та фізичному аспектах;
- високий рівень самоефективності та емоційного інтелекту.

Як зазначає Є. Бондар, сучасні критерії конкурентоздатного хормейстера-лідера вимагають оснащеності не тільки в стилях виконавської майстерності, роботою з музичним текстом та вокально-хоровою роботою, але і здатністю «відчувати час». На думку науковиці, надважливою навичкою, притаманною сучасному диригенту, є синтезування в своїй постаті емоційного, раціонального, герменевтичного, театрального, медійно-режисерського типів [1, с. 306].

Таким чином, можемо зробити *висновок*, що в системі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в системі диригентсько-хорової підготовки слід активізувати формування лідерських якостей, до яких можемо віднести навички комунікації, управління, менеджменту та особистісних якостей, необхідних для конкурентоздатного фахівця на ринку праці.

Література:

1. Бондар Є. М. Художньо- стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Астропринт. 2019.
2. Хлістунова Н. В. Формування системи комунікацій у навчально-виховному процесі ВНЗ. *Ефективна економіка*. 2016. № 1.

ДИРИГЕНТСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ: СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК (1930-ТІ РОКИ)

Гнатюк Л. А.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії світової музики і кафедри історії
української музики та музичної фольклористики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Диригентський факультет у Київській консерваторії засновано 1936 року: об'єднано два відділи, які «успадкувала» Консерваторія від Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка – оркестровий і хормейстерський (відкриті 1918 р.). Новостворений факультет мав такі відділи: симфонічний, хоровий, народних інструментів і духовий. Симфонічний відділ очолив Гліб Таранов, хоровий – Елеонора Скрипчинська, народних інструментів – Марк Геліс, духовий – Вільгельм Яблонський.

Організатором факультету, зокрема його хорового відділу, стала Елеонора Скрипчинська (учениця Б. Яворського, В. Пухальського, Г. Верьовки). Її педагогічна діяльність розпочалася в Народній консерваторії, далі вона працювала в Музично-драматичному інституті, Музичному технікумі та Консерваторії. У 1938–1941 рр. Е. Скрипчинська очолювала **диригентсько-хорову кафедру**. Характеризуючи діяльність мисткині, А. Лащенко акцентує її «багатогалузеву спеціалізацію»¹: вона провадила активну просвітницьку діяльність, майстерно володіла фортепіано, працювала як диригент-хормейстер і музикант-теоретик. «Що вона тільки не викладала: сольфеджіо, гармонію (ладовий ритм), хоровий спів, методику хорового виконавства, хорове аранжування, акомпанемент, камерний спів, вокальний ансамбль, читання партитур, слухання музики», – захоплюється різнобічністю діяльності один з її учнів Михайло Кречко, хоровий диригент і композитор [2, с. 153]. Першим завідувачем новоствореної кафедри (1834–1938) став Микола Тараканов (випускник

¹ Нагадаємо, що Е. Скрипчинська (1899–1992) навчалася на фізико-математичному факультеті Київського університету, відвідувала лекції з літератури на Вищих жіночих курсах, а знання з музичного фаху здобула практично самотужки.

уже згадуваного Інституту, 1926), у 1934–1941 роках він був водночас хормейстером Академічного театру опери та балету УРСР².

На диригентському факультеті працювали найкращі майстри хорової справи. У 1930 році до педагогічної праці в Музично-драматичному інституті запрошено Нестора Городовенка, який згодом очолив диригентське відділення й у реорганізованій Консерваторії.

Справжнім символом кульмінаційного етапу розвитку українського хорового мистецтва у 1920-х роках став диригент, композитор і фольклорист Григорій Верьовка, випускник Інституту ім. М. В. Лисенка (1933, класи композиції Б. Яворського, диригування О. Орлова). Митець працював водночас і в Київській консерваторії (від 1931 р.). Як композитор і хормейстер Г. Верьовка органічно поєднував стилі народного й академічного хорового мистецтва, а як педагог – традиції пісенно-хорового виконавства й музично-освітні новації³.

Вагомий внесок у становлення і розвиток диригентського факультету здійснив композитор Гліб Таранов, вихованець Петроградської (1919, клас скрипки М. Манасевича) та Київської консерваторій і Музично-драматичного інституту (1925, класи скрипки С. Каспіна, фортепіано О. Штосс-Петрової, композиції Р. М. Глієра і Б. Лятошинського, диригування Ф. Блуменфельда і М. Малька). Педагогічну діяльність він розпочав ще в Інституті (викладав історію оркестрових стилів і практичний курс читання партитур) та продовжив її в Консерваторії на посаді доцента (1934–1939), згодом професора (від 1939) і завідувача (1939–1941) кафедри хорового диригування⁴. Г. Таранов працював і на кафедрі теорії музики – викладав музично-теоретичні дисципліни, зокрема інструментування й оркестрування.

Важливою і цінною для навчального процесу була тісна співпраця диригентського факультету Консерваторії і Академічного театру опери та балету УРСР⁵. Ще у 1920-х роках, як пише А. Лашенко, «усі хормейстери Київського оперного театру працювали викладачами хорової кафедри Київської консерваторії» [3, с. 51]. Це сприяло збереженню традицій, «що йдуть від І. Альтані – капельмейстера Київської руської опери, і його учня А. Коваліні – хормейстера

² М. М. Тараканов у різні роки був головним хормейстером оперних театрів у Києві (1926–1929), Харкові (1932–1934), Донецьку (1954–1960), Одесі (1964–1966).

³ Серед вихованців Г. Верьовки – відомі українські диригенти Павло Муравський (1941), Лев Венедиктов (1949), Яків Орлов (1954), Віктор Дженков (1965).

⁴ Докладніше див. статтю О. Путятиської [6].

⁵ У 1926–1934 роках – Київська державна академічна українська опера, від 1939 – імені Тараса Шевченка.

Київського (згодом Державного українського) театру опери та балету з 1907 по 1929 рік» [3, с. 51].

У 1930-х роках діяльність практично всіх викладачів диригентського факультету, особливо **кафедри оперної підготовки**, створеної 1937 року на основі відділу симфонічного диригування⁶, характеризується різнобічністю і яскравою практичною (виконавською) спрямованістю. Так, першим завідувачем цієї кафедри (1937–1941, з 1941 професор, 1942 – доктор мистецтвознавства) став оперний диригент Володимир Пірадов, випускник Тифліського музичного училища (1910–1914, класи композиції та співу), який у 1936–1941 рр. працював водночас і в Київському театрі опери та балету.

Творчу й педагогічну працю поєднують диригенти Київської опери: Онисим Брон, випускник Київської консерваторії (1916, класи фортепіано В. Пухальського і композиції Р. Глієра) – у 1930–1932 рр.; Арій Пазовський, вихованець Петербурзької консерваторії (1904, класи скрипки П. Краснокутського та Л. Ауєра, теорії музики А. Лядова) – у 1934–1936 рр. Як зазначає О. Немкович, Пазовському-диригенту «властиве поглиблене вивчення партитури на передрепетиційному етапі роботи», він переконаний у тому, що «диригент повинен “у думках співати всі вокальні партії й грати на всіх інструментах оркестру, внутрішньо чути свій ідеал звучання партитури на сцені театру”» [5, с. 42]. А. Пазовський вважав, що «справжній диригент має поєднувати в собі митця-виконавця з митцем-педагогом» [5, с. 42]. Як викладач він був надзвичайно принциповим і вимогливим: своїх вихованців спрямовував на шлях постійного фахового самовдосконалення, вимагав від них точності прочитання авторського тексту, самостійності в інтерпретації та вміння розкрити драматургію виконуваного твору. Важливими практичними порадами, численними методичними знахідками й педагогічними спостереженнями рясніють праці А. Пазовського, у яких відображено практичний досвід диригента й педагога.

У Київській консерваторії працює оперний диригент і композитор Григорій Компанієць (1934–1952, від 1940 професор) – випускник Петроградської консерваторії (1916, класи композиції М. Соколова та Я. Вітола)⁷. Метод його викладання (розвиток мануальної техніки, спрямованої на засвоєння практики симфонічного диригування) і принципи побудови навчального репертуару (ставив не лише окремі

⁶ Відділ симфонічного диригування створено на основі відкритого ще 1923 року класу симфонічного диригування; викладачі – Ф. Blumenfeld, В. Бердяєв, М. Малько, О. Орлов.

⁷ Г. Компанієць навчався також співу (1904–1905) в А. Броджі в Мілані.

сцени, а й опери повністю), які «справили величезний вплив на диригентську педагогіку» [1, с. 160], активно використовувалися в інших музичних навчальних закладах.

У 1936–1939 рр. у Консерваторії працював головний диригент і художній керівник Київського оперного театру Володимир Дранишников, вихованець Петроградської консерваторії (1916, класи фортепіано Г. Єсипової, композиції – В. Калафаті, А. Лядова, М. Штейнберга, Я. Вітола, диригування – М. Черепніна).

Михайло Канерштейн, випускник Київської консерваторії (1924, клас скрипки Н. Скоморовського) та Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (1925, класи диригування Ф. Блуменфельда і М. Малька), а також учень Є. Мравінського (стажування), працюючи в цьому Інституті (1928–1934) та Київській консерваторії (1925–1938, 1944–1987), був водночас головним диригентом новоствореного симфонічного оркестру Київського обласного радіокомітету (1930–1935), симфонічного оркестру Українського радіо (1935–1941). У 1930-х роках під орудою М. Канерштейна прозвучали, зокрема, Друга симфонія Л. Ревуцького (прем'єра), «Героїчна увертюра» і Фортепіанний концерт В. Косенка, а також вісім симфоній Л. ван Бетховена. За період роботи в Консерваторії М. Канерштейн створив свою диригентську школу. Педагогічні спостереження і багатий виконавський досвід узагальнено в його численних наукових працях із теорії й техніки диригування.

Лев Брагінський – випускник Музично-драматичної школи М. В. Лисенка як скрипаль (1913), Петроградської консерваторії (1917, клас скрипки О. Налбандяна), навчався також композиції у Б. Яворського й диригуванню у Л. Штейнберга, тож педагогічну роботу в Консерваторії (1938–1941) поєднував із працею диригента Державного симфонічного оркестру УРСР.

У 1938 р. до Консерваторії запрошено Натана Рахліна, вихованця Київської консерваторії (1927, класи скрипки Н. Скоморовського і Д. Бертьє), Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (1930, класи диригування В. Бердяєва й О. Орлова), Ленінградської консерваторії (1935, класи теорії музики й композиції М. Штейнберга). Педагогічну роботу митець успішно поєднував з активною диригентською діяльністю: керував першим симфонічним оркестром Українського радіо в Харкові (1932–1934), симфонічним оркестром у Донецьку (1934–1937), очолював Державний симфонічний оркестр УРСР (1937–1941). У 1938 р. Н. Рахлін здобув другу премію на Першому Всесоюзному конкурсі диригентів. Митець пропагував твори українських композиторів, брав участь у їх редагуванні й підготовці до друку, нерідко був їх першим виконавцем.

Серед випускників диригентського факультету Київської консерваторії (Музично-драматичного інституту) 1930-х – початку 1940-х років чимало видатних українських митців. Найвідоміші серед них: Натан Рахлін (1930, класи В. Бердяєва та О. Орлова), Олександр Мінківський (1930, клас С. Тележинського⁸), Олександр Сорока (1930), Ісаак Паїн (1932, клас Д. Бертє), Макар Гончаров (1933, класи О. Орлова й Л. Брагінського), Євгенія Шабалтіна (1935, клас Г. Таранова), Оскар Сандлер (1937, клас Г. Таранова), Юрій (Георгій) Таранченко (1939), Павло Муравський (1941, клас Г. Таранова).

Література:

1. Берденников М. А. Диригентська педагогіка у творчій діяльності Григорія Компанійця. *Виконавські школи вищих учбових закладів України*. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 158–160.

2. Кречко М. І. Натхнення музикою, сповнена доброти. *Виконавські школи вищих учбових закладів України*. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 148–157.

3. Лашенко А. П. З історії Київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 200 с.

4. Мірошніченко С. В. Гліб Таранов. Київ : Муз. Україна, 1976. 64 с.

5. Немкович О. М. Пазовський Арій Мойсейович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018. С. 40–43.

6. Путятицька О. В. Гліб Павлович Таранов: постать професіонала у контексті часу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 113 : *Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1923–1941 роки)*. Київ, 2015. С. 128–153.

⁸ Сергій Тележинський – український диригент і композитор, випускник Київської духовної семінарії, учасник хору М. Лисенка. З 1919 року він диригентські курси в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, згодом став деканом диригентського факультету. Серед предметів, які викладав С. Тележинський: основи диригування, хорова література, методика роботи з хором. Приятелював із К. Стеценком, О. Кошицем.

STATE POLICY IN THE FIELD OF CULTURE IN THE CONTEXT OF CHORAL MUSIC DEVELOPMENT

Hololobov S. M.

*Candidate of Sciences in Public Administration,
Associate Professor at the Department of Event Management
and Social Communications*

*Separate Division "Mykolaiv Branch of the Kyiv National University
of Culture and Arts"
Mykolaiv, Ukraine*

Choral music, as an important component of the cultural heritage of society, plays a significant role in the formation and preservation of national identity, cultural heritage and social development. In today's world, where the cultural sphere is of great importance for the harmonious functioning of society, state policy in the field of culture is of particular importance. In the context of the development of choral music, public policy becomes a determinant of its flourishing and spread, as well as affects the creative opportunities, social integration and economic potential of this industry. Therefore, the study of state policy in the field of culture in the context of the development of choral music is extremely relevant and important for ensuring the sustainable and productive development of choral art in the world.

The need for state support for choral music is based on a number of factors that influence its development and importance for the cultural life of society. First, choral music plays an important role in preserving and transmitting cultural heritage, national identity and traditions. This is an important aspect of the formation and preservation of the nation's cultural heritage, and state support helps to preserve valuable choral traditions and pass them on to future generations. Secondly, choral music has a significant social impact. It contributes to community building, supports social integration and the development of interpersonal relationships. Choirs create opportunities for communication, cooperation, and the development of creative skills, which contributes to the formation of a healthy social environment and improves the quality of life of the community. State support for choral music helps to ensure access to this art form for different social groups and equal opportunities for the development of choral talent. Thirdly, the economic benefits of developing choral music cannot be neglected. Choral concerts, festivals and other events attract tourists, promote cultural tourism and create economic opportunities for local communities. State support in this context contributes to the development of

infrastructure, investment and job creation in the field of choral music [3]. Thus, the need for state support for choral music is due to its cultural significance, social impact, and economic benefits. This requires the development of an effective state policy in the field of culture aimed at supporting and developing choral music, which will ensure its sustainable and improved development in the world.

State support for choral music in Ukraine is not effective enough. This is reflected in the following aspects, which indicate an unsystematic and insufficient approach to the development of this sphere. Despite the potential of choral music as an important element of cultural heritage and social interaction, many problems remain unresolved due to the ineffectiveness of state policy in the field of culture. First, budget funding for choral music in Ukraine is limited and unsatisfactory. Insufficient allocations of funds to support choral groups, organize festivals, concerts and other events limit the possibilities for the development of choral music. The lack of sufficient financial resources makes it difficult to maintain professionalism in this area, limits the opportunities for training, development of new projects, and the involvement of highly qualified teachers and conductors. Secondly, the lack of state attention to organizational and infrastructural issues in the field of choral music affects its development. The lack of specialized premises, adequate sound equipment, and technical support limits the ability to conduct quality choral performances and training. The lack of appropriate infrastructure affects the quality of performances and encourages the outflow of talented young people in search of better conditions. Thirdly, insufficient support in the field of education and development of choral music also hinders its sustainable growth. The insufficient inclusion of choral singing in the curricula of schools and higher education institutions, the lack of specialized departments and faculties, and limited access to professional training and master classes in choral art create obstacles to the development of musical potential [1]. Thus, the ineffectiveness of the state policy in the field of culture in supporting choral music in Ukraine is manifested in insufficient funding, lack of attention to organizational and infrastructural aspects, and limited access to education and development. Overcoming these problems requires a review and improvement of state policy, attracting more funding and developing the necessary infrastructure, as well as promoting music education and professionalism in the field of choral music.

In addition to the aforementioned problematic aspects, there are a number of other issues that affect the development of choral music in contemporary Ukraine. Among the main ones are the following:

- Lack of a youth audience. Choral music, especially traditional choral music, is less attractive to the younger generation. Many young people do not show sufficient interest in participating in choirs or attending choral

concerts. This may reduce the base of talented young performers and limit the possibilities for the development of choral music in the future;

- Loss of traditional choral values. In recent decades, there has been a loss of traditional choral values in Ukraine. This is due to a change in the cultural environment, the loss of historical heritage, insufficient reference to traditional choral forms, and the Russian-Ukrainian confrontation. This can lead to the disappearance of unique musical traditions and heritage [5];

- Challenges of professional growth. It is important for choirs to have access to quality music education, improve their professional level, and introduce new technologies. However, not all choirs have sufficient resources and opportunities for training and professional development of their members. This can limit their potential and affect the quality of performance and innovation;

- Decreasing popularity of choral music. In the modern world, competition with other genres of music and mass entertainment formats is growing. This can lead to a decrease in public interest in choral music and less support from the general public, media, and business environment;

- Financial difficulties. Many choirs face challenges related to funding. The lack of sufficient funds to purchase the necessary equipment, organize concerts, and pay salaries for managers and performers can significantly limit their activities and development [6].

These problems in Ukraine require state attention and the development of effective strategies and policies to support choral music. By solving these problems, it is possible to promote the preservation and development of the choral music tradition in Ukraine and ensure its important role in the cultural life of the country.

To solve the problems associated with the development of choral music in contemporary Ukraine, the following specific ways can be suggested:

- Increase financial support. The state should allocate sufficient resources to finance choral groups, especially those with a professional orientation. This may include providing grants, scholarships, assistance in attracting sponsors, and developing a patronage culture;

- Development of education and professional development. It is necessary to ensure access to quality music education and support the professional development of choral performers, conductors and choirmasters. This can be done through the organization of master classes, seminars, residencies, and cooperation with national and international experts;

- Promote choral music among young people. It is important to increase the interest of the younger generation in choral music. This can be done by introducing educational programs, intensifying competitions,

festivals, and other events that will promote choral singing among young people. It is also necessary to use modern technologies and interactive formats to engage young people in choral projects [2];

- International cooperation and exchange of experience. Ukraine should actively cooperate with international organizations, foundations, and cultural institutions to attract external expertise, share experiences, and expand opportunities for participation in international projects, festivals, and competitions.

- Engaging the public and the business community. To support the development of choral music, active participation of the public and the business environment is necessary. The state can help create favorable conditions for sponsoring choirs, organizing charity events, partnering with the private sector, and developing patronage initiatives [4].

These specific ways can help to overcome the main problems in the development of choral music in modern Ukraine and create favorable conditions for the preservation and development of the country's multifaceted choral tradition.

Thus, the general context of the development of choral music in the modern world and the specific problems faced by Ukrainian choral music call for an effective state policy in the field of culture. To ensure the sustainable development of choral music in Ukraine, it is necessary to increase financial support, focus on the development of education and professionalism of choral performers, attract the attention of young people to choral music, and engage the public and business environment. In addition, international cooperation and exchange of experience is an important element. Only with a comprehensive approach and active interaction of various actors will the state be able to create favorable conditions for the development of choral music in Ukraine and preserve its centuries-old tradition. The implementation of an effective state policy in the field of culture in the context of choral music development is of great importance for enriching the cultural life of the country and supporting choral creativity as an integral part of the musical heritage.

References:

1. Bailo, N. (2010). Formation of the state strategy for the development of musical culture at the state level. Efficiency of public administration: Collection of scientific papers. Issue 25, 48-56.
2. Bartleet, B., & Higgins, L. (Eds.). (2018). The Oxford handbook of community music. Oxford University Press.
3. Geisler, U., & Johansson, K. (Eds.). (2014). Choral singing: Histories and practices. Cambridge Scholars Publishing.

4. Karabaska, L. (2014). Choral art of Ukraine: genesis, conceptual principles (XIX-XX centuries). *Bulletin [of the Kyiv National University of Culture and Arts]. Art History*, (30), 44–51.
5. Kenny, A. (2016). *Communities of musical practice*. Routledge.
6. Sadovenko, S. (2022). Choral art of Ukraine as a multilevel socio-cultural phenomenon in the context of the historical process. *Culture and Modernity*, (1), 48–55.

ВИКОНАВСЬКА МАНЕРА БЕЛТІНГ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ

Дріневська В.С.

заслужена артистка України,

доцент кафедри музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

м. Київ, Україна

Виконавська манера белтінг є популярною технікою вокального виконання в естрадній музиці, зокрема українські вокалісти естради також її використовують у своїй творчості. Белтінг забезпечує співакові можливість підняти вокальний звук, зробити його гучним, емоційним та виразним. Проте, як і з будь-якою іншою вокальною технікою, неправильне використання белтінгу може призвести до травм голосового апарату та інших проблем з голосом. Тому важливо, щоб вокалісти, які використовують белтінг в своїй творчості, витрачали час і зусилля на розвиток ідеальної техніки виконання.

Для українських вокалістів важливо навчитися правильно контролювати дихання і знаходити оптимальну позу для співу. Також важливо усвідомити сутність цієї вокальної техніки та вчитися правильно виконувати белтінг, щоб уникнути травм голосового апарату і зберегти голос на довгий термін. Важливо враховувати, що кожен вокаліст має свої власні особливості і індивідуальні вимоги до вокальної техніки, тому необхідно звертатися до професійних вокальних педагогів, які зможуть допомогти розвивати свої здібності та уникати можливих проблем з голосом.

Оскільки белтінг є важливою складовою вокальної манери естрадних виконавців, інтерес до дослідження правильної техніки виконання белтінгу в творчості українських вокалістів є дуже високим. Дослідження виконавської манери белтінгу допоможе вокалістам

естради краще зрозуміти техніку виконання і дозволить їм максимально розвивати свої вокальні здібності.

В якісному опануванні техніки белтінгу в національній українській вокальній школі можна виділити ряд векторів, котрі ми розглядаємо надалі. Передусім, важливим є розуміння техніки: перш за все, необхідно зрозуміти, що таке белтінг. Ця техніка полягає у використанні грудної голосової зв'язки та діафрагми для створення потужного та міцного звуку. Для опанування цієї техніки рекомендується звернутися до вокального тренера або взяти онлайн-курси з вокальної техніки в представника музичної культури Америки. Для якісної фонації значну роль відіграє загальне фізичне здоров'я: важливо підтримувати загальне фізичне здоров'я, так як вокал пов'язаний з диханням, підготовкою дихальної системи до співу, і підтримкою енергетики. Крім того, в технічному аспекті необхідно приділяти належну увагу тренуванню діафрагми: для белтінгу необхідно розслабити м'язи шиї та гортані та зосередитися на використанні діафрагми для виходу звуку.

Тренування діафрагми включає в себе вправи на розгортання грудей і зміцнення ремінних м'язів, а також дихальні вправи. В класі вокалу та під час самостійної роботи важливою є попередня розминка перед співом або виступом: перед виступом рекомендується зробити дихальні та голосові вправи, щоб підготувати голос до більш інтенсивного використання.

Виконання вокальних партій з використанням белтінгу вимагає тренування відповідної техніки, яка включає в себе вправи на здорове фонаційне дихання, експресію голосу, ритмічні та мелодійні зміни. Українські співаки, такі як Тіна Кароль, Джамала, Маруєв, можуть стати навчальним прикладом для опанування вокальної техніки белтінгу та розвитку власної виконавської манери. Наприклад, слухаючи їх виступи, можна звернути увагу на техніку їх співу та нюанси в стилі і виконавській манері.

Опанування белтінгу є важливим елементом вокальної техніки для сучасної вокальної практики. Белтінг – це техніка, що дозволяє співакам створювати міцний, напружений та експресивний звук, який є важливим елементом в популярній музиці, рок-музиці, соулі та інших жанрах.

Володіння технікою белтінгу дозволяє співакам створювати потужний, міцний та контрольований голос, який можна використовувати в тих моментах, коли потрібно створити емоційний та напружений ефект. Белтінг дозволяє співакам використовувати свій голос як музичний інструмент, підкреслюючи ритміку, гармонію та текст пісні.

Література:

1. Kostyuk, O. M., & Karpova, M. V. (2017). Systematization of vocal techniques for opera singing of modern composers. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 75, 124–132.
2. Aremu, S. A., & Ogunlesi, A. O. (2014). Voice disorders and singing: causes, effects and prevention. *Annals of Ibadan Postgraduate Medicine*, 12(2), 123–128.
3. Bozzalla-Cassione, E., Cantarella, G., Barozzi, S., & Giovannelli, L. (2016). Investigating Belting: Acoustic, Perceptual, and Electroglottographic Study. *Journal of Voice*, 30(3), 307–309.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРУ

Замишляєва Є. В.

*концертмейстер кафедри хорового диригування
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Концертмейстерство є спеціальним видом професійної діяльності та відповідною особистою компетентністю музиканта. Професійна компетентність концертмейстера хору також можна розуміти як комплекс психологічних та професійно-технічних якостей музиканта-виконавця, які дозволяють здійснювати різномірне взаємодія хору та концертмейстера – психологічну, педагогічну та організаційну. Питання специфіки професійної діяльності концертмейстера в хоровому класі не так часто ставали предметом обговорення музикознавчих досліджень і методичних розробок музикантів-виконавців. Однак тільки при врахуванні даного ракурсу вивчення особливостей та функцій діяльності концертмейстера хору та його роботи в хоровому класі може бути достатньо науково аргументованим і систематизованим.

Специфіка виконавської практики хорового концертмейстера полягає у її комплексній природі (психологія, педагогіка, виконавські здібності, готовність до творчого діалогу з хормейстером), а також у спеціальних діях та прийомах, спрямованих на досягнення ансамблевої комунікації. Ансамблеве музикування також має комплексну природу, в якій ми виділяємо наступні компоненти (за І. Польською [2]): співвідношення загального та індивідуального у «виконавському організмі»; особистісна емоційно-психологічна взаємодія диригента

хору та концертмейстера; рольова взаємодія хорових та фортепіанної партій; тембрально-фонічна взаємодія партій хору та оркестру; інтерпретаційно-технологічна взаємодія музикантів; тематична взаємодія музичного матеріалу хорової партитури та партії оркестру; просторово-часова взаємодія учасників ансамблю. Головним якісним показником ансамблювання є гармонійність (за Л. Повзун [1]), яка зумовлює впорядкованість та узгодженість різних параметрів виконавської взаємодії «концертмейстер-хормейстер».

Визначальною у діяльності концертмейстера хору є також і психологічна мобільність як найважливіший фактор, що визначає успішність концертмейстерської діяльності, що дозволяє якісно виконувати професійні функції та швидко пристосовуватися до змін ситуативного контексту: до нових складів хорового колективу, солістів, умов репетиційної та концертної діяльності, різних категорій слухачів та ін. Психологічна мобільність є ключовою характеристикою, що забезпечує успішність та ефективність роботи концертмейстера хору, і пов'язана з такими її специфічними особливостями як багато-профільність та поліфункціональність, що виявляються у різноманітті видів та складів виконавчих колективів, різноманітності виконуваних функцій, мінливості контексту та умов творчої діяльності.

На особливу увагу заслуговують креативні та дидактичні функції концертмейстера [3], які зумовлені відмінностями роботи концертмейстера у класі хорового диригування порівняно з іншими профілями концертмейстерської практики. Одна з них полягає в тому, що в процесі навчання роль хору виконує концертмейстер, який повинен вміти грати «по руці» і тим самим втілювати уявне хорове звучання. Відповідно, перед концертмейстером стоїть завдання грати партитуру «по-хоровому» та враховувати виконавську інтерпретацію диригента. У цьому сенсі особливого значення набуває виконавський аналіз хорової партитури з метою формування її стильової та виконавсько-технологічної концепції, що визначає логіку виконавської інтерпретації та особливості ансамблевої взаємодії.

Література:

1. Повзун Л. І. Роль раціональних засад у майстерності концертмейстера. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Вип. 2.* Одеса : Астропринт, 2001. С. 327–337.

2. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис.... докт. мист-ва: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2003. 32 с.

З. Шатова І. А. Креативні та дидактичні функції концертмейстера у класі хорового диригування. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні. Матеріали науково-творчої конференції, присвяченої 90-річчю ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 120–126.

ДМИТРО СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСЬКИЙ ТА ЙОГО ЧАС

Іванченко О. Ю.

*завідувачка відділу сольного співу,
керівник хору та викладач сольного співу
Мистецька школа № 2 імені О. К. Глазунова,
завідувачка хорового відділу, керівник хору та викладач сольного співу
Мистецька хорова школа імені С. К. Крижановського
м. Одеса, Україна*

Савчук О. М.

*керівник хору та викладач музично-теоретичних дисциплін
Мистецька школа № 2 імені О. К. Глазунова
м. Одеса, Україна*

Подібно до багатьох видатних співвітчизників, Дмитро Степанович Бортнянський, котрий більшу частину життя прожив далеко від батьківщини, тим не менше, був і залишається українцем та яскравим представником української культури, який зумів вдало поєднати кращі здобутки сучасної йому європейської музичної школи та вітчизняний мелодійний спадок. Дмитро Бортнянський народився 28 жовтня 1751 року в Глухові, Чернігівської губернії, навчався в знаменитій Глухівській музичній школі.

Бортнянський мав особливий голос – дискант, властивим хлопчикам до певного підліткового віку. Чистота дискантів мала найважливіше значення для хору. Провчившись рік або два, Дмитро потрапило до числа десяти кращих учнів – співаків, відібраних для Придворної капели.

Виконавче життя придворних співаків було дуже насичене й надзвичайно різноманітне. Постійним і регулярним було відправлення церковної служби. Співали та грали італійські арії

та українські народні пісні й багато іншої музики; на жаль, документи дуже рідко вказують, які якраз і чиї твори виконувалися, обмежившись лише складом виконавців.

Бортнянський, безсумнівно, яскраво відрізнявся своєю обдарованістю. Передбачається, що його вчителями були Марк Федорович Полторацький, Герман Раупах і Йосип Штарцер, колишній концертмейстером і автором низки балетних творів. Полторацький, міцний професіонал-хоровик, сам писав хорові концерти та керував цією сферою музичних занять Бортнянського. Раупах, оперний композитор, розкрив основи оперної драматургії (Раупах викладав композицію у Академії мистецтв). Від Штарцера можна давалися хороші основи німецької школи контрапункту : він відомий у ролі пропагандиста кантатно-ораториальної музики своїх співвітчизників – Телемана, Вагензейля, Грауна та інших.

З 1768 р. Бортнянський навчається у Венеції, куди перед цим повернувся професор Галуппі, вдосконалює мистецтво композиції у Римі, Мілані, Болонії, Неаполі. Там же, в Італії, молодий композитор пише сонати для клавесина (яким майстерно володів), хорові твори, опери «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій».

У віці двадцяти восьми років, композитор розпочав кар'єру, працюючи як придворний капельмейстер – директор придворної капели. Цю посаду він обіймав до смерті у 1825 р. Прийнявши капелу, він розпочинає її реорганізацію, запрошує нових талановитих співаків та музикантів, переважно вихідців з України, домагається створення окремого хору для театральних спектаклів. Бортнянський, поєднуював вимогливість з доброзичливим ставленням до співаків, сприявши їх високому професіоналізму та виключній виконавській майстерності.

Бортнянський був першим музикантом-українцем, який отримав вищу освіту за кордоном. Він був і залишається одним з найяскравіших представників європейської світської і духовної музики, чиї твори ніколи не втрачали характерні національні риси. Його феномен до сьогодення не має історичних аналогів і є безцінним спадком вітчизняної музичної культури.

Більша частина життя Дмитра Бортнянського минула далеко від батьківщини, тому прямих документальних спогадів про нього та його родину у вітчизняних архівах майже не збереглося.

Архівні документи, які зберігаються в Італії та Україні, підтверджують, що Бортнянський був високоповажною людиною й бажаним гостем у колах творчої інтелігенції. Документи стверджують і те, що Бортнянський не лише був капельмейстером, директором Придворної капели, композитором, мистецтвознавцем – йому доручали переглядати

та рецензувати усю культову світську музику, надсилали для ознайомлення й оцінки різні твори.

Також до його обов'язків як капельмейстера входило створення опер та хорових концертів до кожного світського чи духовного свята, яких тоді було немало. Саме в цей час Бортнянський пише опери «Свято сеньйора», «Сокіл», «Син-суперник» та багато інших вокально-інструментальних творів.

Останні 25 років життя композитора припали на першу чверть 19 століття. В цей час у світовому мистецтві вже сказав своє могутнє слово Бетховен і вразили своєю новизною та емоційністю твори Шуберта і Вебера – перших представників музичного романтизму. А Бортнянський залишався вірним «галантному» вісімнадцятому століттю, для якого були характерні урочистість та пафос. Може тому після смерті композитора (він помер у 1825 р.) його музика втратила популярності. Проте вже наприкінці 19 століття музичні твори Бортнянського були оцінені, як своєрідний «культурний підсумок» 18 століття. У 1881 році було видано повне зібрання духовно-музичних творів Бортнянського в десяти томах. Ім'ям Дмитра Бортнянського названо училище культури та мистецтв у Сумах, вулиця у Львові, Академічний камерний хор Чернігівської філармонії. У Глухові, на батьківщині композитора, йому встановлено пам'ятник. (Автор – український скульптор Інна Коломієць).

Бортнянському належить більше 100 творів хорової духовної музики – 35 чотирьохголосних, та 10 двохголосних, ряд невеликих композицій. З них тільки придворною капелою було видано тридцять п'ять концертів, вісім духових тріо з хором, двадцять один духовний спів.

Придворний мелодист та висококваліфікований професіонал Бортнянський поєднував щирість і задушевність з тонким смаком та винахідливістю, його музику з однаковим задоволенням виконували та слухали і в палацах, і в простих будинках. На його спадщині вчилися такі славетні митці, як М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та багато інших.

Починаючи з 1920-х років, творчість Бортнянського стає предметом особливої уваги українських музикантів. Станіслав Людкевич у статті «Дмитро Бортнянський і сучасна українська музика» (1925) закликав українських музикантів розвивати традиції, закладені Бортнянським, «глибше і ґрунтовніше зануритися у велику культурну скарбницю, що зосереджена в творах Бортнянського, знайти в ній джерела й основи нашого відродження».

Аналізуючи творче надбання Бортнянського, можна стверджувати, що він разом із М. Березовським, А. Веделем створив класичний тип хорового концерту. Він став представником нового напрямку

в партесному співі, що характеризувався потягом до узгодження музики й тексту. Деякі біографи та історики визначають творчу діяльність цього композитора як цілу епоху в галузі православної церковної музики. Напевне, це так, оскільки, Дмитро Степанович Бортнянський першим вплинув на упорядкування храмових співів і почав розробляти давні християнські мелодії.

Творчий внесок Бортнянського визначається не лише високохудожніми творами усіх музичних жанрів. Поєднавши в собі неабияку обдарованість з високим професіоналізмом, він став першим композитором-універсалом, а його творчість – потужним рушійним фактором у розвитку вітчизняної музичної культури.

Література:

1. Шевченківський словник : у 2 т. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії Наук УРСР. Київ : Головна редакція УРЕ, 1978.
2. Малий словник історії України / відпов. ред. В. А. Смолій. К. : Либідь, 1997. 464 с.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори. К. : 2004.
4. Історія України в особах: IX–XVIII ст. К. : Видавництво «Україна». 1993. 396 с.
5. Чувашов А. В. Автографи Д. С. Бортнянського в КР РИИИ. СПб., 2020. С. 21–119.
6. Берні Ч. Музичні подорожі. Щоденник подорожі 1779 р. Францією і по Італії. Л., 1961.
7. Берліоз Р. Обрані статті. М., 1956.
8. Успенский Н. Д. Зразки співочого мистецтва. Л., 1968.
9. Розумовський Д. Церковний спів., 1867.
10. Металлов В. М. Нарис історії православного церковного співу. Вид. 4-те. М., 1915 ; Доброхотов Б. В. Д.С. Бортнянський. М. – Л., 1950.
11. Іванов В. Ф. Дмитро Бортнянський. Київ, «Музична Україна», 1980.

ЕЛЕМЕНТАРНІ ВПРАВИ ПО ПОСТАНОВЦІ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

Карпова Н. О.

*викладач-методист вищої кваліфікаційної категорії
відділу хорового диригування*

*Чернігівський фаховий музичний коледж імені Л. М. Ревуцького
м. Чернігів, Україна*

Значення підготовчих вправ для диригування на початковому етапі навчання. Наш руховий апарат діє найточніше і доцільно тоді, коли свідомість спрямована до ясної творчої мети. Але цьому повинне передувати відоме уміння. Таке уміння отримується в життєвому досвіді і шляхом спеціальних допоміжних вправ, в яких технічне завдання ставиться елементарно. Елементарні навички, що виробляються у вправах, ще не є художньою технікою, але полегшують і прискорюють її. Навіть епізодичне використання вправ прискорює процес навчання. На початковому етапі навчання проведення циклу вправ дозволяє швидше, повно і ефективно взятися до виконавської роботи учня над творами.

Загальні положення та рекомендації при виконанні вправ. Вправу треба виконувати на музичному матеріалі в певному темпоритмі, пристосовуючись до його дисципліни. Кожну вправу бажано проходити кілька разів, що робить розвиток навичок гнучкішим. Вправи для правої руки, слід виконувати і лівою. Крім того відпрацювання вправи розпочинати саме з лівої руки. Навичка, розвинена в лівій руці, значно легше і швидше виробляється в правій, чим навпаки. Добившись результату від учня у вправах, викладач повинен закріпити його у виконавській роботі над твором. Особливо слід звернути увагу на небезпечність механічного виконання вправ у відриві від завдань м'язово-слухової координації. Початківці диригенти часто схильні припускатися цієї помилки. Щоб в якійсь мірі застрахуватися від цього при вивченні допоміжних вправ, необхідно дотримуватися наступних правил:

1. Точно знати, яка мета поставлена в цій вправі з точки зору розвитку виконавської техніки диригента.
2. Не шукати бажаний результат шляхом нескінченного повторення руху, а проробляти вправи як один прийом з аналізом недоліків і точною підготовкою нової проби. Одним з важливих моментів цієї підготовки являється найбільш точне внутрішнє м'язово-слухове

уявлення цього руху або прийому, без якого не можна отримати потрібний результат.

3. При виконанні вправ орієнтуватися не стільки на зорове сприйняття, скільки на м'язово-слухове відчуття. Цей шлях для початківця важкий, вимагаючий дуже точної і чіпкої уваги і уяви, але єдиний і ефективний.

Пропоновані вправи діляться на дві категорії:

1) загальногмнастичні з елементами диригентської техніки. До них відносяться вправи на розслаблення м'язів, суглобів, підняття, опускання і перенесення рук, розвиток кистьових рухів, на зміну позицій, планів і діапазонів.

2) на розвиток диригентської техніки. Це вправи на показ вступу, диригентській сітці і координації руху рук.

1. Вправи на звільнення м'язів. Перші вправи виконуються таким чином: учень займає місце перед уявним хором. Його корпус прямий, плечовий пояс розгорнутий. Голова вільна, ноги ненапружені, трохи розставлені, руки вільно висять уздовж корпусу. Студент намагається максимальної м'язової волі: звільняються м'язи плечового поясу, який при перевірці вільно піднімається і опускається; звільняються м'язи рук, піднімати руки і кидати їх вниз; забирається напруга в ногах і центр тяжіння переноситься з однієї ноги на іншу. Мета цих вправ – відпрацювання уміння помічати зайву напругу будь-якої частини апарату в нерухомому його положенні, щоб використати потім це уміння при русі.

2. Вправи на звільнення суглобів. При вільному і невимушеному корпусі повільно піднімати максимально розслаблену руку. Спочатку піднімається передпліччя рухом в розслабленому ліктьовому суглобі з кистю, що вільно висить; коли передпліччя зігнуто до кінця (рука у корпусу), починається підйом плеча (рух в розслабленому плечовому суглобі).

З вказаного положення рука починає плавно опускатися в протилежному порядку, тобто спочатку опускається плече (при цьому передпліччі згинається до кінця з кистю, що вільно висить), а потім розгинається передпліччя і максимально розслаблене повисає (4 такти по 4/4 на рух вгору і стільки ж вниз).

3. Вправи для розвитку кисті. Роль допоміжних вправ полягає у виробленні елементарних умінь, які мають бути відправним пунктом для всебічного розвитку кистьової техніки.

а) звільнено пасивна кисть. Поставити руку в середню позицію, в цьому положенні гранично розслабити кисть так, щоб вона повисла на передпліччі, потім, після тривалої паузи, підняти кисть і знову

повісити, побовтати кистю, що вільно висить. Добитися повної свободи і невимушеності руху.

б) *вільно активна кисть*. Поставити руку в супінаційне положення(середня позиція). Вільно повісити розслаблену кисть, пальці при цьому самі приймуть природне віялоподібне положення. У вказаному положенні більш активно розкрити руки (з вираженням наполегливого прохання). Не міняючи такої форми кисті, вільно обернути руку в пронаційне положення. Тепер кисть знаходиться у вільно активному стані або в готовності до дії. В цьому положенні можна додавати кисті різну міру активності, послаблюючи або розкриваючи. іі.

в) *згинання та розгинання кисті*. Поставити кисть в положення вільної активності (середня позиція). Повільно та плавно опустити її, до кінця, послаблюючи для цього кистьовий суглоб, але зберігаючи активну форму кисті. Підняти кисть у вихідне положення. Чергувати ці рухи ритмічно, в певному темпі, починаючи з повільного і закінчуючи швидким. Слідкувати за рівністю і свободою рухів.

г) *виведення та відведення кисті*. Поставити руку в нижню позицію. Кисть розташувати на одному рівні з передпліччям. Повільно і плавно рухати кистю до себе і від себе (ліктьова абдукція), передпліччя і плече при цьому нерухомі. Доводити кисть до крайнього положення з невеликою, розрахованою напругою в цьому положенні, але з максимальним розслабленням кистьового суглоба під час руху. Темп вправи спочатку дуже повільний, у міру засвоєння і появи легкості темп прискорюється. м.м.!=76 і 126.

д) *кругові рухи кисті*. Поставити кисть в положення вільної активності (у середній позиції). З цього положення здійснювати кистю кругові рухи(за годинниковою стрілкою і проти),збираючи вільні пальці при русі донизу і розкриваючи з при русі догори.

5. Вправи на зміну позицій. З вихідного положення в нижній позиції учень легким і швидким рухом, максимально розслабивши руки, переводить їх у середню позицію, а після певної паузи-у верхню, яка знову змінюється середньої позицією і потім нижній. Основні умови правильного виконання вправи:1) зміна позиції проводиться легко і швидко, а зупинка руки здійснюється миттєво і точно, без судомної фіксації суглобів та м'язів; 2) паузи між рухами повинні бути не менше тривалості однієї частки (в темпі даного руху) і рівні між собою; 3) рух має починатися відразу в потрібному напрямку без попереднього замаху в протилежну сторону; 4) рух відбувається тільки в плечовому суглобі всією рукою (інші суглоби, злегка зафіксовані).

6. Вправи на зміну планів Поставити руки в третій план (у корпусу) З цього положення легким і швидким рухом перемістити руки під

другий план, а після паузи, рівної по тривалості однієї частки (в даному темпі) -в перший план. Потім вправа виконується в протилежному порядку (з першого плану в третій).

7. Вправи на зміну діапазонів Поставити руки у вузькому діапазоні. Із цього положення легким т швидким рухом перемістити руки в середній, а потім у широкий діапазони; після чого виконати цей рух в зворотному порядку (з широкого до вузького). Умова виконання вправи ті ж, що і в попередніх випадках .Основна мета вправ на зміну позицій, планів і діапазонів – підготувати учня до роботи над диригентським диханням.

8. Вправи на показ вступу Ці вправи поділяються на три види: Вправи в підготовці до вступу, вправи в показі дихання і вправи в точці. Всі три види є елементами однієї дії-показу вступу, але для початківця необхідно вивчити їх спочатку окремо, а потім закріпити в цілому. Вправи в підготовці до вступу проводяться в наступному порядку. Учень встає перед хором. Поза вільна, погляд спрямований на виконавців. Бажано, щоб у класі були інші учні, невеликий ансамбль. Встановивши зоровий контакт з ними, учень ставить завдання-організувати увагу колективу. Диригент, ще до того, як підняв руки, символічно набирає дихання, підготовлюючи хор до вступу. Утримуючи корпус в положенні вдиху,учень піднімає руки и ставить їх в позицію. У вправах на «крапку-дотику» чергується направлення рухів (від себе і до себе), а також позиції і плани. Для початку зручно брати точку на площині.

9. «Крапка-удар» Крапка-удар гострим дотиком до площині з пружинистою віддачею або фіксацією руки в крапці. Лінія «віддачі» перебувати по відношенню до лінії «прагнення» під гострим кутом. Кут може збільшуватись до прямого і зменшуватися до злиття «віддачі» і «прагнення». Умови виконання вправи :рука вільно падає до точки і доторкнувшись до неї робить коротке зусилля,відстрибуючи від площини. Миттєвість зусилля при підстрибуванні руки від точки на віддачі обов'язкова. Рука злітає від точки по інерції без м'язової напруги. Дотик здійснювати кістю. Рука вільно падає до точки і зупиняється на час перебігу долі. В останній момент рука переноситься в нову точку і фіксується. «Крапка-удар» вживається при штрихах staccato, marcato,інколи non legato.

10. «Крапка-натиск» «Крапка-натиск»- складний прийом до вироблення якого слід переходити тільки після впевненого оволодіння «крапкою-дотику» та «крапкою-ударом».«Крапка-натиск» робиться більш довгим та поступовим наростаючим зусиллям руки,яка після дотику м'яко звільняється. Цим «крапка-натиск» суттєво відрізняється від «крапки-дотику» та «крапки-удару», де в першому випадку дотик

до точки робиться без зусиль, а в другому-при миттєвому зусиллі. Умови виконання вправи: рука, починаючи рух «стремління» без зусиль поступово нарощує зусилля так, ніби вона натискає зверху на пружину. Сильно прижавши пружину до плоскості, рука відскакує до гори. «Крапка-натиск» використовується при агогічних акцентах та коротких sf в штрихах legato, non legato, staccato, marcato.

11. Вправи на координацію рухів рук. Розділення і координація функцій правої і лівої руки-одно з найважливіших і важчих вправ диригентської техніки. Елементарні вправи потрібні для вироблення первинних умінь без володіння якими недоцільно братися за рішення складних завдань.

а) вертикальні рухи лівої руки (вгору і вниз) при тактуючій правій; Ліва рука повільно і плавно піднімається і опускається. Одночасно права рука тактує в якому-небудь розмірі (спробувати в усіх розмірах і штрихах). Вправи потрібно проходити в точно певному темпі на спеціальному музичному матеріалі, щоб рух лівої руки вгору відповідав крещендо, а рух лівої вниз – дімінуендо. Ту ж вправу проробляти повернувши кисть лівої руки вгору при піднятті долонею вниз при опусканні руки. Зміну позицій лівої руки виконувати на різних долях;

б) вступ і зняття, показувати лівою рукою при тактуючій правій; У певному розмірі і темпі, що тактується правою рукою, показувати лівій вступу на різних долях такту в раніш встановленій послідовності;

в) горизонтальні рухи лівої руки (приведення і виведення) при тактуванні правої: Вправа починається в нижній позиції. (Третій план, вузький діапазон) Ліва рука повільно і плавно рухається по горизонталі;

г) кругові рухи лівої руки при тактуючій правій. Це дуже важка вправа, для якої потрібен час і терпіння. Вправа починається в нижній позиції. (2 план, середній діапазон) В той час, як права рука тактирует з будь-якого розміру, ліва виконує повільні кругові рухи (1 круг в лівій руці на 4 такту в правій) Варіанти – 2 круга на 1 такт, 1 круг на 1 такт, 1 круг на кожному частку такта;

д) показ лівою рукою тривалих cresc. і dim. при тактуючій правій. Рух починається в нижній позиції (3 план, вузький діапазон) Тривале крещендо і дімінуендо. (Виведення – cresc., приведення – dim.);

е) вправи для передпліччя: 1. Рука підноситься від рівня ліктя до плеча -раз, назад у попереднє положення – два. 2. Вільний без напруження рух руки з висхідного положення вправо на витягнуту руку-раз, вліво до грудей- два. Тактування в різних метрах: ліва рука в 3-дольному, права-в 4-дольному і ін. По мірі засвоєння вправи учень може з'єднувати все більш і більш складні метри.

12. Розвиток диригентської міміки. Лицьова міміка диригента відображає його волю, почуття, думки, музичні уявлення. Всю роботу диригентської міміки навряд чи доцільно проводити в вигляді пошукового чи іншого виразу перед дзеркалом. Один із серйозних недоліків в міміко-недосвідчених або погано навчених молодих диригентів – кривляння. Затиск лицьових м'язів, приводить до того, що лице диригента відображає не те, що він хоче донести. Тому необхідно подбати про звільнення лицьових м'язів. Не слід морщити лоб, кривити рот, витягати і піднімати губи, напружувати м'язи шиї, якщо ці мімічні рухи не виправдані характером виконуваної музики. Рекомендується потренуватися перед дзеркалом в звільненні лицьових м'язів, запам'ятовуючи м'язові відчуття, які пов'язані з вільним, природним станом.

Висновки. У роботі розглянуто цілий комплекс елементарних вправ, які можуть допомогти викладачам у роботі над поставою диригентського апарату на початковому етапі навчання студентів-диригентів. З'ясовано, що основною проблемою у роботі з диригентами-початківцями є затиск усіх м'язів та порушення рухової координації. Для роботи над цими проблемами доцільно використовувати вправи, які допоможуть прибрати названі недоліки та розвинути всі необхідні навички, які потрібні диригенту у роботі з хором колективом.

Диригентська техніка-дуже важливий, але далеко не єдиний компонент мистецтва диригування. Справжню диригентську художньо-виконавську техніку може придбати лише той, хто озброєний відповідним музичним мисленням, теоретичними і практичними знаннями, бо диригентська техніка-тільки засіб вираження творчих задумів, а не власна мета. Про це не повинен забувати початківець диригент, який прагне опанувати складним, багатогранним і багато до чого зобов'язуючим мистецтвом диригування.

Література:

1. Розумний І. Посібник з диригування. Київ, 1968. 120 с.
2. Колесса Ф. Робота над диригентською технікою.
3. Пігров К. Керування хором. Київ, 1962. 204 с.
4. Кречко Н. М. Фах диригування. Київ, 2017. 140 с.
5. Якобчук Н. О., Карпінець А. М., Комаренко Н. М. Київ, 2017. 56 с.

НАЦІОНАЛЬНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ

Козій О. М.

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та вокально хорового мистецтва
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини
м. Умань, Україна*

В сучасному нестабільному світі, коли Україна перебуває під тиском ворога, в умовах геноциду українського народу збереження та розвиток духовності, виховання патріотизму – першочергове завдання як для держави, так і для системи освіти та культури в цілому.

Хорове мистецтво з його багатовіковими традиціями, глибоким духовним змістом, вагомим впливом на моральний та емоційний стан як співаків, так і слухачів є невід’ємною частиною української вітчизняної та світової культури, незмінним фактором формування духовного, естетичного та творчого потенціалу суспільства. Через духовні традиції відбувається усвідомлення та формується глибоке і осмислене сприйняття навколишнього світу, йде процес пізнання людиною самого себе, свого призначення та сенсу буття.

Питання розвитку хорового мистецтва в Україні досліджували такі вітчизняні науковці: О. Бенч, І. Бермес, Є. Бондаренко, С. Горбенко, Г. Горох, Р. Дудик, О. Коломоєць, В. Семенчук, А. Лашенко, Л. Пархоменко, О. Скопцова, О. Столярова та ін.

На думку А. Лашенка «Хоровий спів в Україні завжди посідав важливе місце у формуванні духовного світу людини завдяки своїй демократичності й доступності, ефективності естетичного впливу, зумовленого глибокою змістовністю і національною самобутністю» [3, с. 171].

Українське хорове мистецтво – особлива форма художньої діяльності, яка задовольняє індивідуальні та колективні естетичні потреби в хоровому колективі, що відображає дійсність у системі художніх образів хорових творів, що містить історичну інформацію про духовне життя національного суспільства і є інструментом духовного вдосконалення нації. Духовні національні хорові твори формують естетичний ідеал своїми естетичними цінностями, сакральними образами, втілюючись у духовний світ особистості. Філософський зміст таких творів, краса мелодії, гармонії та поетичного тексту сприяє

духовному зростанню, гармонізує душевний стан, спрямовує шлях особистості до добра.

Відродження національної духовної хорової культури відбулося на межі ХХ–ХХІ століття. На початку 70-х років майже в кожному місті, де є мистецькі навчальні заклади, починають зароджуватись камерні хори до складу яких входить студентська молодь, викладачі та аматори. В репертуарі хорових колективів з'являються духовні твори Дмитра Бортнянського, Михайла Березовського, Артемія Веделя, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича. Неперевершене виконання камерним хором «Київ» духовних творів, під орудою Миколи Гобдича, популяризує і заохочує в хорову музику і спонукає хорові колективи підійматися до вершин творчої майстерності. Сучасні композитори (Леся Дичко, Євген Станкович, Ганна Гаврилець, Вікторія Польова, Михайло Малевич) знаходять нові фарби духовного прояву і вражають своїм новим баченням та фантастичними гармонійними й тембровими сполуками.

Г. Горох, досліджуючи особливості розвитку духовної хорової музики в м. Рівне на межі ХХ–ХХІ століть зауважує: «Якнайповніше аксіонормативний потенціал хорового мистецтва виявляється у духовному хоровому співі, який акумулює духовний, релігійний та моральний досвід народу. Не випадково ціннісно стабілізуюча функція цього виду музичної творчості актуалізується в перехідні, переломні історико культурні періоди, пов'язані з докорінною зміною світоглядних домінант та соціальних практик» [1].

Ірина Бермес у своїй статті «Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень» систематизує та аналізує праці дослідників про хорове мистецтво, починаючи з монографії Л. Яценка, опублікованої у 1962 році, до сучасних дослідників. Авторка аналізує «Хоровий рух» (конкурси, фестивалі, концерти) і наголошує, що такі проєкти популяризують хоровий спів і мотивують хорові колективи до вдосконалення хорового виконавства, оновлення репертуару та пошуку нових форм театралізації, дійства, новаторства [2].

Цілком погоджуючись з думкою авторки хочеться підкреслити, що в період війни відмова від російської музики спонукала багатьох вчителів, викладачів, хормейстерів повернутися, згадати, відшукати прекрасні національні скарби хорової музики. На сучасному етапі розвитку українського суспільства, виховання на національній музичній культурі, рідній українській мові дарує новий шанс для розвитку духовності та патріотизму.

Прослухавши лекції видатних хормейстерів, викладачів, науковців нашого часу Є. Бондар, О. Фартушка, В. Регрута, С. Савенка, Ю. Пучко-Колесник, Г. Шпак, Р. Томачова дійшли висновку, що

національна хорова культура продовжує активно розвиватися на основі національних традицій, хорове мистецтво є невід'ємною частиною вітчизняної духовної культури і фактором розвитку духовного потенціалу особистості.

Література:

1. Горох Г. Духовний хоровий спів у місті Рівне на межі XX–XXI століть: інституційний аспект. *Народознавчі зошити*. № 3(117), 2014. С. 584.

2. Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 48, том 1. С. 66–72.

3. Лашенко А. Вітчизняне хорознавство в соціокультурному контексті. *Мистецтвознавство України*. К., 1999.

ЗНАЧЕННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА В ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ХОРОВИЙ КЛАС» В ЗАКЛАДАХ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Комарніцький Я. В.

асистент кафедри музичного мистецтва

*Київський національний університет культури і мистецтв
м. Київ, Україна*

Хоровий клас, як профільна фахова дисципліна для майбутніх диригентів/артистів хору є надзвичайно важливою та формуючою професійні якості. Співаючи в студентському хорі, молоді музиканти вивчають на практиці роботу з основними елементами хорової звучності, вдосконалюють вокально-хорову техніку, принципи колективної взаємодії в контексті репетиційної діяльності і концертної практики. Важливе значення на шляху досягнення професійних навичок має опанування основ внутрішньої організації хорового колективу, які включають процеси структурування та функціонування хору, етику стосунків між членами колективу на репетиціях і під час концертної діяльності, а також принципи взаємовідносин диригента та хору.

В студентському хоровому колективі для створення творчої і дружньої атмосфери керівнику важливо налагодити комунікацію між студентами старших і молодших курсів. Взаємодопомога і взаємовідповідальність створюють правильний психологічний клімат для

плідного вдосконалення кожного з учасників хору і всього колективу. Позитивний приклад студентів старших курсів їх поради і допомога сприяють швидшому засвоєнню фахових завдань і розумінню рівня особистої відповідальності в репетиційному процесі. Однак крім напрацювань вокальної співпраці між учасниками хору та артистів хору з диригентом, студенту важливо набути знань та навиків ефективної самостійної роботи. Керівник хору повинен стимулювати студентів до самостійного мислення і здатності правильно організувати свій час. Варто зауважити, що принципи роботи хормейстера з хоровим колективом висвітлені в багатьох методичних та наукових працях відомих диригентів практиків та викладачів. В представлених тезах хочеться загострити увагу на значенні самостійної роботи студента, яка з одного боку повинна бути доцільно спрямована викладачем, а з іншого давати можливість студенту свободу самовдосконалення і сприяти його творчій ініціативі.

На відмінно від групової роботи, яку зазвичай студентські колективи проводять тричі на тиждень, самостійно студент повинен працювати щодня для якісного засвоєння навчального матеріалу. В робочих планах для бакалаврів музичного мистецтва час, необхідний для самостійної роботи, чітко визначений – 67–50 відсотків від аудиторних занять. Це відсоткове співставлення дає можливість орієнтовно побачити обсяг необхідної роботи. Керівник хору, має послідовно і доцільно пропонувати обсяг самостійної роботи, яка як правило спрямована на додаткове опрацювання та закріплення музичного матеріалу практичних занять. В цей же час кожен студент повинен розуміти свої індивідуальні проблеми та завдання і регулювати необхідну кількість часу виділену на самопідготовку. Адже цей час також залежить від базових вмінь студента та бажання досягнути того чи іншого результату.

Надважливим фактором для ефективної самостійної роботи студентів є вірний самоаналіз своїх здобутків, вмінь і недоліків. Працюючи самостійно студенти мають реально оцінювати рівень своїх знань і якісно опрацьовувати моменти на які варто звернути увагу особисто їм. Важливо щоб студент чітко розумів, що скромні початкові вміння це лише причина для більш наполегливої праці, а не професійна вада, адже талант потрібно розвивати індивідуалізовано. Тому необхідно з перших занять виховувати у студента об'єктивний самоаналіз своїх вмінь. Розвиток самоаналізу досягається за рахунок роз'яснення на індивідуальних заняттях, або в індивідуальних співбесідах, помилок студента. Він повинен чітко розуміти чому його виправляють і що не вийшло. З часом правильна оцінка необхідних фахових завдань переросте у знання своїх типових помилок і вад.

Наприклад комусь можуть бути корисні інтонаційні вправи (спів нисхідних і висхідних інтервалів, ладів, або акордів в мелодичній послідовності з розв'язанням), комусь ритмічні, або дикційні вправи, тощо. Опираючись на здобутий досвід студент зуміє відслідковувати можливі недоліки вже самостійно, виправляти і вірно інтерпретувати зауваження зроблені, керівником хорового колективу, в репетиційному процесі.

Під час самостійної роботи студент повинен більш детально засвоює навички і прийоми що були опрацьовані на практичних заняттях. Викладачеві важливо вірно направити студента і допомогти йому розставити пріоритети в самостійній роботі. Для цього потрібно побудувати чіткий алгоритм дій, який допоможе структурувати завдання. Комусь варто зосередитись на якісному вокальному опрацюванні матеріалу, а іншому на елементах мелодичного і гармонічного строю, тощо. Безумовно час витрачений на самостійне опрацювання тих чи інших завдань у всіх студентів різний. Тому вірно визначивши об'єм роботи, студент повинен вчитися правильно його розподіляти. Зазвичай самостійній роботі передують розбір твору на репетиціях в хорі. Студент має розуміти власні завдання у відповідності до вимог кожного курсу. Наприклад студент першого курсу, повинен досягнути інтонаційної та ритмічної точності, розуміти прийоми досягнення ланцюгового дихання. Для студента старшого курсу, крім цього, важливо володіти гнучким фразуванням, якісно тембрально співати в різних динамічних умовах, могли повести за собою менш досвідченого співака. На будь якому курсі навчання студент повинен гарно орієнтуватися у своїй партитурі, чітко знати яку саме партію він співає, у випадку якщо у творі є дівізі, бачити і правильно розуміти авторські або редакторські ремарки. Для цього необхідно самостійно аналізувати партитуру, робити переклади використаної професійної термінології, або іншомовних текстів. Навіть якщо диригент хору пояснював ці моменти на репетиціях, необхідно їх пригадати, усвідомити, запам'ятати нові визначення. Таким чином набувається база фахових знань і звичка послідовно аналізувати нотний текст. Студент повинен розуміти, що ноти є важливим носієм інформації, який передає художній зміст твору, але його необхідно вміти читати, аналізувати під правильним фаховим кутом зору.

Навіть працюючи самостійно та індивідуально студент має усвідомлювати, що хорове мистецтво є колективною взаємодією. Тому хорова партія повинна вчитися не як самосійна окрема мелодія, а з врахуванням її місця в загальній хоровій партитурі. Отже аналіз основного тематизму і акомпануючої функції в контексті аналізу фактури хорового твору, допоможе визначитися з динамічним

балансом між голосами і співувати власну хорову партію у відповідній динаміці. Також можна враховувати принципи ланцюгового дихання хору, коли момент вдиху має бути почерговим між учасниками хору. Як правило таке дихання, на відміну від сольного, береться в середині слова, або протягом витриманої ноти. Ланцюгове дихання має бути не помітним і збалансованим з сусідом по хоровій партії, щоб момент вдиху не співпадав. При наявності взаємодії в цьому прийомі, певні заготовки можуть бути напрацьовані при самостійній роботі, в процесі вивчення хорової партії. Отже самосійна робота студента одразу має бути спрямована на врахування наступної колективної співпраці, що теж допомагає ефективній репетиційній роботі хору.

Для формування навиків у молодого музиканта-хоровика ефективної самосійної роботи доцільним буде прикріпити студента старших курсів до студента молодших, з метою професійної допомоги та адаптації. Адже людям майже одного віку буває легше зрозуміти свого товариша. Студент старшого курсу може допомогти опрацювати хорову партію, вказавши на необхідні технічні та художні завдання виконавців, звернути увагу на найбільш відповідальні, складні моменти. Таким чином студент старших курсів допомагає правильно спрямувати самостійну роботу свого молодшого колеги і водночас вчиться основам керівництва творчим процесом.

Правильна організація самосійної роботи студента, а також вірна оцінка досягнутих результатів в порівнянні з іншими хористами є надважливим фактором вокально-хорової роботи. Тому викладачу необхідно створити умови, щоб студент працював не хаотично, а дотримувався встановленого алгоритму дій і усвідомлював на якому саме етапі цього алгоритму він знаходиться. Така настанова дає змогу послідовно отримати ґрунтовні фахові знання і навички, які в подальшому дозволять сформуватися спеціалісту високого класу, який може відповідати всім вимогам сучасного ринку праці.

Література:

1. Болгарський А. Г., Сагайдак Г. М. Хоровий клас і практика роботи з хором : навч. посіб. Київ, 1987. 390 с.
2. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Муз. Україна, 1986. 40 с.
3. Кречко Н. М. Актуальні питання роботи диригента з хоровим колективом. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. № 1 (вип. 38). 63–68 с.
4. Мархлевський А. С. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ : Музична Україна, 1986. 96 с.

5. Нарожна Н. І., Виноградча Д. В., Лебедкіна І. Є. Деякі аспекти проведення занять хорового класу в контексті дисципліни «Методика викладання фаху». *Молодий вчений*. 2017. № 11(51). С. 385–391.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ДИРИГЕНТА ВІКТОРА КОРОЛЕВСЬКОГО

Королевська Т. О.

*провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
м. Харків, Україна*

Харківська диригентсько-хорова школа славетна своїми представниками. Діяльність провідних діячів української культури Г. Сковороди, А. Веделя, О. Літинського, І. Туроверова заклали міцне підґрунтя для її формування та подальшого розвитку у творчості В. Верховинця, М. Концевича, О. Перунова, К. Греченка, З. Заграничного, Ю. Кулика, В. Палкіна.

Одним з яскравих представників Харківської хорової школи є Віктор Королевський, який народився 1 лютого 1957 року в місті Харкові, де він жив та працював усе життя. Важливий вплив на формування особистості майбутнього музиканта мала його мати, Лідія Іванівна Королевська, талановитий хормейстер та педагог, яка з дитинства прищеплювала синові любов до музики та хорового мистецтва. Віктор часто відвідував концертні виступи, репетиції, навіть сам виконував сольні партії з хоровим колективом, яким керувала Лідія Іванівна. І з часом це захоплення дитинства вплинуло на подальший вибір професії диригента-хормейстера.

Наступними сходинками становлення музиканта стали роки професійного навчання. Спочатку у Білгородського музичному училищі на диригентсько-хоровому відділенні в класі досвідченого хормейстера і педагога Н. Волкової, де було закладено технічну диригентську базу майбутнього хормейстера, надані методичні основи роботи з хором та у класі хорового диригування. Це дозволило Віктору Королевському у 1980 році вступити до Харківського інституту мистецтва імені І.П. Котляревського. Становлення майбутнього диригента відбувалося у класі визнаного майстра хорової справи, заслуженого діяча мистецтва України, професора Юрія Кулика. Саме непересічний музичний талант,

харизматичність, специфіка художнього мислення, музична ерудиція вчителя мали величезний вплив на формування Віктора Королевського як майбутнього диригента-хормейстера та обумовили сутність та напрями його хорової діяльності [3].

Важливим етапом професійного зростання Віктора Королевського стала робота з самодіяльними хоровими колективами: офіцерським самодіяльним хором Військової академії імені Л.О. Говорова та народним камерним хором м. Харкова, який був створений народним артистом України, професором В. Палкіним при Харківському відділенні хорового товариства імені Миколи Леонтовича. Робота в цьому славетному колективі у якості хормейстера та співака безумовно додала досвіду практичної роботи з аматорським, а пізніше – професійним хором (особливо з творами крупної форми), збагатила репертуарний багаж молодого хормейстера.

Аналіз досліджень Н. Белік-Золотарьової, О. Васильєвої, І. Коновалової, Г. Савельєвої доводить, що справжніми осередками хорової культури стали провідні заклади освіти Слобожанщини означеного історичного періоду: Харківський інститут мистецтв імені І.П. Котляревського, Харківський державний інститут культури, Харківський державний педагогічний інститут імені Г.С. Сковороди, хорове відділення музичного училища ім. Б.Н. Лятошинського та інші центри хормейстерського професіоналізму [1, 3].

З 1987 року творчий шлях Віктора Королевського нерозривно пов'язаний з ХНПУ (ХДП) імені Г.С. Сковороди, де він розпочав свою діяльність як викладач диригентсько-хорових дисциплін на факультеті початкового навчання, а потім на музично-педагогічному факультеті. Основними засадами саме педагогічної діяльності Віктора Валентиновича Королевського в хоровому класі та у класі хорового диригування стали індивідуальний підхід до кожного студента, вміння працювати з учнями різного рівня підготовки, вимогливість до вихованців та самого себе, організованість та відповідальність. Його високий професійний рівень, авторитетність, обізнаність у різних сферах мистецтва, літератури, історії робили заняття цікавими та продуктивними.

Накопичений педагогічний досвід та робота з провідними аматорськими хорами дозволили Віктору Королевському у 1995 р. за підтримки керівництва ХНПУ ім. Г.С. Сковороди створити камерний хор «Ювента». Саме з цим колективом пов'язана його подальша багаторічна творча та педагогічна діяльність.

Наполеглива праця учасників колективу та його керівника надала можливість оволодіти різноманітними стильовими напрямками хорового виконавства. Репертуарна спрямованість колективу визначається

трьома головними напрямками: твори українських композиторів класиків (М. Леонтовича, М. Лисенка, М. Колеси, Я. Степового, Л. Ревуцького), хори сучасних вітчизняних авторів (Л. Дичко, О. Яковчука, Г. Майбороди, М. Колесси) та хорові композиції слобожанських музикантів (А. Гайденка, М. Кармінського, Т. Кравцова, П. Яровінського, М. Цололо); вокально-симфонічні твори західно-європейських композиторів (Ш. Гуно, Ф. Шуберта, Л. Керубіні, В. Моцарта, Л. Бетховена); духовна православна хорова музика (Д. Бортнянського, А. Веделя, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Цололо).[2]

Необхідно підкреслити, що православний церковний спів займає особливе місце в творчості В. Королевського. Його багаторічний особистий досвід роботи у церковних хорах м. Харкова не тільки збагатив репертуар колективу, а й дозволив популяризувати православні піснеспіви у студентському середовищі педагогічного університету. В. Королевський є автором методичних рекомендацій щодо впровадження творів духовної православної музики в репертуар навчального хору [4]. Саме тому хор став постійним учасником всеукраїнських, обласних, місцевих та університетських фестивалів та концертів духовної православної музики. Серед них Всеукраїнський фестиваль хорової духовної музики, присвячений 250-річчю Д. Бортнянського (2001 р.); фестиваль «Покровські голоси» (2012 р.), щорічні концерти «Пасхальні дзвони» (ХНПУ імені Г.С. Сковороди); Різдвяні та Великодні концерти духовної православної музики, які щорічно проводились Харківською обласною філармонією та Харківською єпархією.

Під керівництвом В. Королевського камерний хор «Ювента» завжди вів активну творчу діяльність у стінах рідного університету та за його межами. Потрібно відзначити участь у щорічному міському фестивалі «Студентська весна», щорічному обласному конкурсі «Вища школа – кращі імена», міжнародному музичному фестивалі «Харківські асамблеї», літературно-мистецькому святі «В сім'ї вольній, новій», хоровому фестивалі до 80-річчя від дня народження Маестро хорового співу В. Палкіна.

У 2000 році за досягнення у розвитку самодіяльної художньої творчості, високий рівень виконавської майстерності та репертуару, активну роботу з культурного обслуговування та організації змістовного дозвілля населення камерному хору «Ювента» ХНПУ імені Г.С. Сковороди присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив профспілок України», яке колектив підтверджує кожні три роки з новими яскравими програмами.

Важливими сторінками в творчому житті В. Королевського стали конкурси з хорового виконавства. 2010 рік став важливою віхою в історії хорового колективу. У квітні цього року камерний хор

«Ювента» став лауреатом II ступеня VI Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича. Новим творчим досягненням хору «Ювента» стала участь у II Всеукраїнському фестивалі-конкурсі хорового мистецтва, присвяченого XX річниці незалежності України, який проходив з 26 по 28 травня 2011 року у Києві. Творчим здобутком у конкурсному змаганні став диплом II ступеня та звання лауреату фестивалю-конкурсу.

Поряд з концертно-конкурсною діяльністю камерний хор є творчою лабораторією для захисту магістерських робіт та проведення кваліфікаційних іспитів з музичного мистецтва.

За плідну творчу працю з колективом та педагогічну діяльність В. Королевський отримав подяки, грамоти та відзнаки як від керівництва університету, так і від Міністерства освіти, міських і обласних організацій.

Нажаль, у січні 2019 року після тяжкої хвороби Віктор Валентинович Королевський пішов з життя. Рішенням виконавчої ради ХНПУ імені Г.С. Сковороди народному камерному хору «Ювента» присвоєно ім'я Віктора Королевського. Також його ім'ям названо аудиторію-музей, яку відвідують студенти та випускники і з вдячністю згадують роки навчання під керівництвом яскравого, талановитого, ерудованого, мудрого Вчителя. І сьогодні справа Віктора Валентиновича живе в його учнях та послідовниках.

Література:

1. Васильєва О. В. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець XIX – початок XX століття) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук :13.00.01. Харків, 2005. 186 с.

2. Васильєва О. В., Королевський В. В. Співає народний камерний хор «Ювента» Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди : навчально-методичний посібник. Харків, 2017. 145 с.

3. Коновалова І. Творча постать Ю. І. Кулика в контексті розвитку Харківської диригентсько-хорової школи. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики*: матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2022. С. 4–10.

4. Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст. / О. Кононова. Харків : Основа, 2004. 176 с.

5. Традиційні та нові піснеспіви духовної православної музики в хоровому класі : методичні рекомендації / упоряд. В. В. Королевський, О. В. Васильєва. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2006. 30 с.

ДО ПИТАННЯ ВИХОВАННЯ ХОРОВОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Корольова Т. В.

*заслужена артистка України, доцент кафедри загального фортепіано
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
концертмейстер
Національна хорова капела України «Думка»
м. Київ, Україна*

Як нам відомо з наукових досліджень, специфічному мистецтву гри в ансамблі та теоретичним дослідженням цього виду діяльності, вже понад два століття, а може й більше. Хочу послатися на монографію Тетяни Олегівни Молчанової «Мистецтво піаніста-концертмейстера в культурно-історичному контексті; історія, теорія, практика» – як найбільш об’ємне, всеохоплююче дослідження концертмейстерської діяльності і окреслена в ньому історична та науково-методологічна складова існування та розвитку цього виду діяльності піаністів. В монографії подано ґрунтовний аналіз теоретичних викладень європейських, вітчизняних музикантів, науковців, який дає повну картину величезного досвіду концертмейстерської діяльності як особливого виду фортепіанного мистецтва.

Направду, треба відмітити, що найбільш узагальненим, проаналізованим, прописаним є практичний досвід роботи з вокалістами, детальний аналіз можливостей голосу, вокального репертуару камерного та оперного. Настольними книгами для нас, концертмейстерів є такі видання, як «Джеральд Мур. Співак і акомпаніатор», ряд робіт Є.М.Шендеровича, як то: «В концертмейстерском классе», «О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора», Н Скоробагатько «Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету Української РСР». Вважаю абсолютно необхідною для прочитання, осмислення практикуючим концертмейстерам статтю К. Виноградова «Про роботу оперного концертмейстера» та багато інших. Цей досвід лежить в основі і освітнього процесу виховання молодих музикантів.

Автору видається, що менш дослідженим і узагальненим в науково-практичних матеріалах залишається такий вид роботи, як хорове концертмейстерство. В певній мірі існують узагальнення досвіду роботи та методичні рекомендації концертмейстерам, працюючим в класі хорового диригування музичних вишів. Серед них можемо назвати роботу Мірошнікової А.А. «О работе концертмейстера в классе хорового дирижирования: методические рекомендации для

преподавателей и студентов музыкальных вузов», статті Комаренко Н.М. та Тилика І.В. «Інтерпретаційно-творчі аспекти концертмейстерської діяльності у диригентсько-хоровому класі», Афанасьєвої О.Ю. «Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами – музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах» і інші. Відображена в наукових статтях і дослідженнях специфіка роботи концертмейстерів в дитячих хорових колективах.

Але залишається неохопленою в науково-теоретичних розвідках робота концертмейстера в професіональних хорових колективах та навчальних хорах музичних закладів середньої та вищої навчальної ланки (а це теж навчальні лабораторії професіональної спрямованості. Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М.Леонтовича, де приймають участь і студентські хорові колективи, засвідчив їх високий професійний виконавський рівень). А оскільки практично в роботі кожного хормейстера з хоровим колективом є необхідність співпраці з концертмейстером, то вихованню хорових концертмейстерів треба приділити більше уваги.

Необхідність використання в роботі з хором допоміжного інструменту – фортепіано – передбачається у практичних порадах досвідчених хормейстерів-педагогів – Костянтина Пігрова в книзі «Керівництво хором», Павла Чеснокова «Хор і управління ним» та інших , і визначається як один з допоміжних елементів в роботі хормейстера з хоровим колективом. Як відзначав К.Пігров, « клавійні інструменти сприяють розвитку гармонічного відчуття, найкращому усвідомленню метро-ритмічної сторони музичного твору. «За допомогою інструменту можна відтворити повну партитуру розучуваного твору, уявити звучання твору в хорі». Правда, «звучання хору далеко не співпадає з фортепіанним, бо хор співає в натуральному строї, а фортепіано в темперації».[10, ст. 150].

Безумовно, з фортепіано може працювати й сам хормейстер. Але практика довела, що для більш ефективної роботи хормейстера та для опанування складних хорових партитур, зручніше працювати з піаністом-концертмейстером. І тут постає питання обізнаності піаніста в нюансах роботи з хором. Треба відмітити, що не всі піаністи, з прекрасною фортепіанною технікою, вміням легко читати з листа та транспонувати, стають хоровими концертмейстерами. Не завданням є сісти і з'акомпанувати хору(хоч і це буває зробити непросто. Треба мати силу волі, витримку, музикантський талант). Великої витримки вимагає щоденна напружена слухова, візуальна, аналітична і психологічна робота.

Для того, щоб концертмейстеру швидко увійти в ритм роботи, бути ефективним, необхідно мати уявлення про цю роботу і відповідну підготовку.

Безумовно, багато спільного є в методичних рекомендаціях для роботи концертмейстера в класі хорового диригування і в практичній роботі з хором. Але є і відмінності у специфіці кожної роботи.

Поєднання двох складових в роботі концертмейстера хорового колективу забезпечує вдалий результат для хормейстера і концертмейстера.

Перша – це володіння професійно-технічними навичками, як то: гра партитур, читання клавірів з листа, розуміння жестової мови диригента, гострота інтонаційного слуху, багатовекторна слухова і зорова увага на репетиції, знання гармонії, та інші.

Друга – це психологічна взаємодія з хормейстером, вміння зрозуміти, прийняти вимоги та план творчої роботи хормейстера, зробити його спільним, тобто зуміти своє розуміння художнього твору тактовно донести і поєднати з хормейстерським. Це вміння стати звуковим посередником між хормейстером і хористами колективу.

Друга складова процесу – чи не найскладніша і вимагає постійної внутрішньої роботи. Індивідуальні відчуття і розуміння музичного твору музикантом-концертмейстером (а вони завжди присутні у талановитих музикантів) мають вдало переплавитися в загальний кінцевий варіант роботи – успішний виступ колективу в концерті і сприйняття цього виступу публікою. Хоровий концертмейстер частіше залишається «за кулісами». Але причетність до колективного результату дає величезне задоволення і натхнення (якщо любиш цю роботу!).

Стосовно розвитку необхідних професійних навичок для роботи в хоровому колективі, автор дозволить собі деякі пропозиції щодо підготовки студентів, можливо майбутніх хорових концертмейстерів.

1. Перш ніж братися за освоєння хорового матеріалу(хорових партитур, клавірів), треба ознайомитися з типами, видами хорів та способами виконання хорової партитури.

2. До репертуарного переліку творів, які вивчаються в класі з концертмейстерства можна додавати вивчення клавірів кантатно-ораторіального жанру : Месси, Реквієми, Ораторії західноєвропейських композиторів: Й.С. Баха, Ф. Генделя, А. Вівальді, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Дж. Верді, Г. Берліоза, А. Дворжака та інші. Клавіри симфоній з хоровими партитурами, до прикладу Фінал 9-ї симфонії Л. Бетховена, Фінал 2-ї симфонії Г. Малера, 8-ма симфонія Г. Малера, 3-я симфонія Є. Станковича.

3. Вивчення клавiру передбачає, в першу чергу, вміння грати хорову партитуру. Треба знати різницю між тим, як записується і як грається хорова партитура (мається на увазі транспонування тенорового голосу на октаву вниз). Або буває запис тенорової партії в партитурі в теноровому ключі. (Г. Малер, фінал 2-ї симфонії до прикладу).

4. З оперних клавiрів бажано грати хорові сцени, особливо хорові партитури.

5. Обов'язково треба вчитися читати тексти латинською, італійською, німецькою, французькою та англійською мовами (хоч би ті частини, які запропоновані для знайомства). Треба знати переклади текстів.

6. Вміння грати «за рукою» – чи не основний навик. Безумовно, він набувається в результаті практичної роботи з хормейстером. Але необхідно знати головні складові до набуття такого навичу . Перше – це знання та розуміння основних жестів – «увага», наступний – «ауфтакт», сам момент вступу «удар» або «крапка» і жест «зняття» або завершення звучання. Далі – гра за диригентською схемою (їх різновиди треба знати) . Для освоєння диригентських схем необхідно знайомитися з навчальною літературою для хормейстерів. Це можуть бути книги Павла Чеснокова, Костянтина Пігрова, Ільї Мусіна, Володимира Соколова, Анатолія Мархлевського та інші. Крім того, граючи за схемою диригента, виконуючи позначки в партитурі чи клавiрі, не можна виключати емоційне наповнення відтворюємого матеріалу. Музикальний талант концертмейстера і проявляється в умінні за схематичними рухами диригента відчути і зрозуміти художні наміри диригента. Концертмейстер хору – це озвучені руки хормейстера. Можливо необхідна пасивна практика в класах по диригуванню хором, відвідування концертів хорової музики, екзаменів хорових диригентів, репетицій хорових колективів, хорових конкурсів.

7. Абсолютно необхідним є для концертмейстера хору виховання гострого інтонаційного слуху. Хор співає в натуральному, а не в темперованому строї. До-ре# і до-мі бемоль однакове звучання на роялі, але в хорі – це різне інтонування інтервалів. Цю різницю можна почути тільки вихованим гострим слухом. В хорі існує вимога інтонувати діатонічні інтервали – «більш широко» і «вужче», а фортепіано налаштований в рівномірно-темперованому строї і це треба враховувати, знати, що інколи підігравати партії, давати настройки треба дуже «делікатно», саме тому, що навіть добре налаштований рояль має уніфікований темперований стрій і дає висотно – неточний звук при акапельному співі хору.

8. Важливим моментом в слуховому розвитку концертмейстера мають бути знання про основні елементи звучності хору – ансамбль (груповий і загальний), хоровий стрій, нюансування. А знаходити ці знання треба в підручниках для хормейстерів (вище згадані книги К. Пігрова, П. Чеснокова, В. Соколова, А. Мархлевського та інші) і паралельно – слухати і вслухатися в звучання хорів, в роботу хорових партій.

9. Важливим моментом концертмейстерської грамотності є знання гармонії (класичної, романтичної). І немислимою стає успішна робота концертмейстера без знайомства з елементами сучасної гармонії, гармонії XX–XXI століття.

Фактично, піаніст, який прагне працювати концертмейстером хору, має мати спільні з хормейстером знання та слухові навички.

І ще одне важливе, на думку автора питання, яке варто обговорювати в концертмейстерському середовищі. Це питання створення концертних клавирів для виступу з хоровим колективом. І клавирі ці мають бути 4-ручні.

На думку автора, виходячи з власного досвіду гри та слухання гри колег на держаних іспитах, в конкурсних виступах на Всеукраїнському конкурсі хорових диригентів, більш ефективними є виступи хору в супроводі двох інструментів (роялей). Для цього доводилося робити певну транскрипцію, перекладення клавирів для двох роялей. Це складна і водночас, надзвичайно цікава творча робота (мова не йде про просте дублювання клавіру). Максимально дотримуючись тексту симфонічної партитури, клавирна партія доповнюється регістровими, гармонічними заповненнями. Звучання супроводу на двох роялях створює більш природній баланс звучання хору і фортепіанного акомпанементу (в туттійних місцях партитури виключається форсоване звучання ударного роялю). Перекладення клавіру для двох інструментів може бути творчим завданням для студентів. Безумовно, робота непроста в написанні таких клавирів, в їх наборі. Але мистецький результат превалює над цими труднощами.

Література:

1. Афанасьєва Е. Ю. Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами- музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 230–235. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_55

2. Бенч О. Павло Муравський – феномен одного життя. Дніпро, 2002. С. 662.

3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Київ : «Український світ», 2002. С. 439.

4. Комаренко Н. М., Тилик І. В. Інтерпретаційно-творчі аспекти концертмейстерської діяльності у диригентсько-хоровому класі. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_84

5. Лашенко А. З історії Київської хорової школи. Київ : «Музична Україна», 2007. С. 197.

6. Мархлевський А. Практичні основи робота в хоровому класі. Київ : Музична Україна, 1986. 96 с.

7. Мирошникова А. А. О работе концертмейстера в классе хорового дирижирования: методические рекомендации для преподавателей и студентов музыкальных вузов. Киев, 1990. 20 с.

8. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера в культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика». монографія. Львів : Ліга прес, 2015. 558 с.

9. Павло Муравський. Чистота співу – чистота життя. Київ : ВЦ «Просвіта», 2012. С. 830.

10. Мур Дж. Співак і акомпаніатор. Москва : «Райдуга», 1987. С. 429.

11. Пігров К. Керування хором / під ред. К. Птиці. Москва : Музика, 1964. С. 220.

12. Чесноков П. Г. Хор і керування ним : посібник для хорових диригентів. Москва, 1952. С. 224.

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК У НАВЧАЛЬНОМУ ХОРІ

Кузів М. В.

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри музичного мистецтва

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

м. Кам'янець-Подільський, Україна

Формування вокально-хорових навичок у співаків, як правило, трактується диригентами як розспівування хору.

Так, Л. Ятло пише: «розспівування хору – це система вправ, яка допомагає розв'язати низку конкретних завдань, що стоять перед співаками і керівником хору» [1, с. 90].

С. Ходаковська вбачає у розспівуванні «цілеспрямований комплекс вправ по здійсненню усіх вокально-технічних та музично-художніх завдань» [2].

На думку О. Скопцової «розспівування – являє собою «налаштування» голосового апарату артистів хорового колективу, котре дає всьому складу колективу широке дихання, протяжність, кантиленність, підготовлює хор до виконання музичного твору. за допомоги систематичного виконання розроблених хорових вправ. Крім того, щоденні розспівування детально знайомлять диригента хору з окремими голосами, що допомагає йому усувати ті або інші наявні недоліки» [3, с. 829].

Таким чином, хорове розспівування – це «згірівання», настройка голосового апарату, приведення його в активний робочий стан. Розспівування слід проводити на початку загальної репетиції не більше як 15–20 хв. а *capella*. Супровід має слугувати допоміжним елементом, як гармонічна опора.

Як відомо, вправи – це спеціально впорядковані, багатократно повторюванні дії, які спрямовані на поліпшення добротності звуку і виконання. Для них обов'язковими є три складові: повтор, певна організованість і плановість.

Період, тривалість і складність вправ диригент встановлює на свій розсуд залежно від потреби та конкретних технічних завдань. Вправи мають бути усякими (розмаїтими), і кожна повинна переслідувати певну мету: «розвиток голосового діапазону; зміцнення дихання; відпрацювання кантиленності; чистоти інтонації; розвиток гармонічного слуху; чіткість дикції; єдиної манери звукоутворення та ін.» [4, с. 64].

Розпочинати розспівування варто з унісонних або унісонно-октавних вправ, а потім переходити до гармонічних. Їх характер має бути найрізноманітніший: спів гам, тетрахордів, секвенцій, хроматизмів, виконання вправ на всі голосні чи окремі склади, спів вправ різними динамічними відтінками та ін. Починати розпівку потрібно з найпростіших, зручною теситурою, помірним темпом і середньою динамікою вправ. В міру навчальних потреб, завдання поступово необхідно ускладнювати. Доцільно використовувати вправи направлені на роботу над тими чи іншими складними місцями, що зустрічаються у репертуарних творах.

Велика кількість вправ не потрібна, достатньо їх урізноманітнювати новими технічними прийомами. Одну і ту саму вправу можна використовувати для різних завдань.

Розспівування, яке правильно організоване, допомагає і пришвидшує процес роботи над хоровими творами.

Література:

1. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором : навч. посіб. Умань : РВЦ «Софія», 2009. 172 с.

2. Ходаковська С. В. Методика розспівування народного хору. URL: <https://uchkult.ks.ua/data/content/Disciplines%20NPM/MR%20Metodika%20Rozspivuvannya.doc>

3. Скопцова О.М. Розспівування хорового колективу як метод вдосконалення вокально-технічних навичок. *Молодий вчений* : наук. журнал. № 1. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2018, С. 829–833.

4. Дем'янчук В. Теорія та практика роботи з дитячим хором : навч. посіб. Тернопіль : СМП «АСТОН», 2001. 94 с.

РОЛЬ ЕЛЕМЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЇ У ФОРМУВАННІ ТА ВИРАЖЕНІ ХОРОВОГО ОБРАЗУ

Лагуніна І. В.

завідуюча хоровим відділом

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька школа № 6 м. Одеси»

м. Одеса, Україна

Дитячий хор – це колектив, в якому діти виконують співочі композиції під керівництвом диригента. Однак окрім співу, важливу роль у створенні виразності та емоційної сили виступу відіграють елементи хореографії.

Хореографія в сучасний час є невід'ємною частиною хорового мистецтва. Вона допомагає формувати та виражати хоровий образ, який передається слухачам через музику та спів. Елементи хореографії допомагають створювати рухову композицію, яка доповнює музичний образ та додає до нього емоційну насиченість.

У дитячому хорі елементи хореографії виконують важливу роль у формуванні і розвитку музичного та хорового мистецтва.

По перше, елементи хореографії допомагають дітям розвивати творчі здібності. Вони навчаються вигадувати нові рухи, комбінувати їх із співом та іншими хоровими елементами. Це сприяє формуванню уяви та креативності, а також розширює межі можливостей дитячого хору.

По друге, елементи хореографії допомагають розвивати координацію рухів. Виконання хореографічних постановок вимагає точності та синхронізації рухів усіх учасників. Також виконання хореографічних постановок вимагає великої фізичної напруги та енергії і це сприяє покращенню фізичної форми та зберегти здоров'я дітей.

По третє, елементи хореографії допомагають формувати емоційну виразність виступу. Рухи, жести та позиції тіла, якщо вони виконуються з емоційною насиченістю, можуть передавати слухачам різні емоції та певний настрій, що додає гармонічності виконання. Це розвиває у дітей вміння сприймати та розуміти музику на більш глибокому рівні.

У деяких мистецьких та хорових школах навіть є такий предмет, як елементи хореографії, який входить в комплексну програму.

Дитячий хор має свої особливості в хореографії, оскільки діти ще не мають повної координації та розуміння свого тіла. Тому важливо, щоб рухи були легкими та зрозумілими для виконання, але при цьому ефективними та гармонійними.

Основні елементи хореографії в дитячому хорі включають в себе прості кроки вперед-назад, вліво-вправо, обертання та присідання. Також можуть бути використані прості пози, наприклад, руки вгору або вбік.

Динаміка рухів також має бути відповідною до віку дітей. Наприклад, рухи можуть бути більш енергійними та жвавими для старших дітей, а для молодших-більш спокійними та м'якими.

Для учнів молодших класів можна використовувати ритмічні ігри та пісеньки для того, щоб допомогти дітям зрозуміти та запам'ятати рухи.

Важливо також звернути увагу на взаємодію рухів з музичним супроводом. Музика повинна відповідати ритму та темпу рухів.

Хореографія може мати позитивний вплив на психічне здоров'я дітей. Вона допомагає зняти стрес та тривогу, підвищує настрій, самооцінку, розвиває творчість і фантазію. Тому виконання хорових творів з елементами хореографії може стати для дітей важливим джерелом задоволення.

Хореографія може бути використана як окремий елемент виступу дитячого хору, або доповнювати виконання пісень та музичних композицій.

У підсумку, елементи хореографії-це важлива складова дитячого хору. Вони сприяють розвитку творчих здібностей, координації рухів, формуванню емоційної виразності, фізичної сили та витривалості, допомагають дітям розкрити свій потенціал.

Тому включення хореографічних рухів в репертуар дитячого хору є важливим елементом для його успішного розвитку та допомагає створити неповторний хоровий образ, який зачаровує слухачів та залишає незабутнє враження від виступу.

АКТОРСЬКІ ЗДІБНОСТІ ЯК КОМПОНЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

Лєсник О. С.

*кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри диригентсько-хорової підготовки
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
м. Одеса, Україна*

Дослідженню різних аспектів діяльності хорового диригента присвячено безліч наукових та методичних праць відомих науковців, педагогів та музикантів, в яких розглядаються питання диригентської техніки, взаємодія диригента з учасниками хорового колективу, проблеми навчання хорових диригентів і невелика кількість робіт присвячена питанням прояву артистизму у роботі хорового диригента та емоційному забарвленні його міміки та жестів (С. Козачков, К. Ольхов, В. Шереметьєв та ін.), але проблема акторських здібностей при цьому не розглядається.

Вивчення праць відомих диригентів доводить, що професійна діяльність диригента-хормейстера дуже багатогранна та різнопланова, тому що поєднує у собі навчально-репетиційну та концертно-сценічну роботу з музичними колективами різних кількісних складів, соціально-професійних та вікових категорій. І до кожної з означених категорій диригент-хормейстер повинен обирати різні засоби комунікації, певний стиль поведінки, манеру спілкування та репертуар.

Основним змістом навчально-репетиційної роботи хормейстера є ретельне вивчення музичного твору, що включає роботу над образною драматургією (розбір сюжетної лінії, характеристика основних образів, пошук засобів їхнього музичного втілення), аналіз засобів музичної виразності (композиції, мелодії, гармонії, ритмічних особливостей тощо), вокально-інтонаційну роботу над хоровими партіями та музичним текстом твору в цілому. У навчально-репетиційній роботі хормейстер перебуває у постійному контакті з хористами, тобто пояснює, роз'яснює зміст виконуваної музики, демонструє особливості інтонування власним прикладом. В процесі розкриття образного змісту твору хормейстер, як правило, звертається до життєвого досвіду, музичних знань і виконавчої практики хористів, наводить приклади з різних видів мистецтв, викликаючи потрібні художні асоціації, образні паралелі, які допомагають викликати певні почуття, створити емоційний настрій і, зрештою, забезпечити глибоке

«вживання» й проникнення в художні образи твору. Для цього хормейстеру необхідно мати широку художню ерудицію, багату уяву, тонкий музичний смак, володіти розвинутою мовою і широким арсеналом засобів словесного висловлювання й переконання [2, с. 56].

В процесі роботи над подоланням вокально-хорових труднощів хормейстер не тільки аналізує і описує їх словесно, а й демонструє особливості інтонування у своєму виконанні, звертає увагу на артикуляцію, дихання, звуковедення, фразування, виконання різних ритмічних угруповань тощо. Для виконання даної роботи хормейстер повинен володіти розвиненими вокальними можливостями, технікою голосового відтворення потрібних звукових ефектів (крик, вигуки, шум, голоси птахів, тварин, плач, декламація, шепіт тощо), інтонаційного імітування, тобто мати і вміти користуватися широким арсеналом засобів невербальної комунікації та вокального інтонування [1, с. 34].

Наступний етап роботи з хором – концертно-сценічний, основною метою якого є демонстрація художньої інтерпретації музичного твору, тобто виконання вивченого музичного твору. На сцені диригент може тримати контроль над хором тільки завдяки засобам невербальної комунікації, адже втілення художніх образів, використання потрібних музичних прийомів здійснюється за допомогою виразної міміки, ефектної жестикуляції, рухів корпусом тощо.

Хоровий диригент та педагог К. Ольхов зазначав, що міміка головним чином передає необхідний емоційний стан, а рухи рук керують технічними деталями виконання, при цьому «жести мають величезний діапазон емоційно-образної виразності: вони можуть бути гнівними і ласкавими, запитальними і стверджуючими, призовними та запрошуючими, вітальними чи прощальними, попереджувальними, загрозливими тощо» [2, с. 31].

У дитячому хорі всі основні форми роботи (пояснення, показ, розспівування, виконання партій, робота над ансамблем та строєм) ефективніше проходять в ігровій формі. Найголовніше завдання диригента дитячого хорового колективу – створити відповідний емоційний настрій, активізувати уяву і фантазію дітей, тому що музичне сприйняття – «це складний процес, в основі якого лежить здатність чути, переживати музичний зміст як художньо-образне відображення дійсності» [1, с. 69]. Репертуар дитячого хорового колективу, як правило, містить твори з яскравою сюжетною лінією та вираженими образними характеристиками персонажів.

У концертних виступах дитячих хорових колективів часто використовують костюми, реквізит, танцювальні та хореографічні рухи й навіть створюють цілі театральні інсценування. При цьому хоровому

диригенту нерідко доводиться самому імітувати поведінку героїв, їхню манеру рухатися, говорити, щоб на своєму прикладі наочно показати маленьким хористам, що від них вимагається та спрямувати їхню активність у потрібне русло.

Найважливіші відмінності виявляються у роботі хормейстера з професійними та аматорськими колективами, вони обумовлюються різним рівнем музичної грамотності та вокальної підготовки хористів, різницею у мистецькому досвіді та сценічній практиці артистів. Висловлюючи диригентськими жестами, мімікою, пантомімікою свої художні наміри, показуючи голосом потрібний характер вокального інтонування, хормейстер розраховує на адекватну професійну реакцію виконавців у відповідь і точно дотримання своїх вказівок [1, с. 56]. У роботі з аматорським колективом хормейстер, як правило, взаємодіє з хористами, які не мають музичної освіти й ґрунтовної вокальної підготовки, здебільшого не вміють читати нотний текст і не володіють основами музичної грамотності. Тому хоровий диригент використовує загальнодоступну лексику, застосовує загальноживані засоби невербальної хормейстерської комунікації, зрозумілої непрофесійним музикантам, більшою мірою спирається на наочний показ, докладне пояснення своїх художніх намірів, постійно ілюструючи слова власним вокальним виконанням потрібних інтонаційних зворотів, нюансів, штрихів тощо.

Особливість роботи хормейстера з вокальним ансамблем (малі склади) пов'язана з тим, що хормейстеру найчастіше доводиться входити до складу колективу нарівні з усіма учасниками, тобто виконувати твір разом з іншими співаками і якщо в репетиційному процесі хормейстер може використовувати свої звичні диригентські засоби управління колективом, то в концертному виступі він виявляється позбавлений своєї головної зброї – диригентського жесту, бо виступає в ролі співака – учасника ансамблю. Тому основне навантаження лягає на інші засоби невербальної комунікації – міміку та пластику тіла, отже диригенту потрібно бути справжнім артистом на сцені – мати виразну та рухливу міміку, здатність перевтілюватися з одного образу в інший, відображаючи це в пластиці тіла, бути артистичним та вести колектив за собою.

Отже, діяльність диригента-хормейстера передбачає використання в роботі над музичним твором широкого арсеналу засобів вербальної та невербальної комунікації, прийомів диригентської техніки, художніх аналогій та життєвих прикладів, вибір яких залежить від виду та складу хорового колективу (дитячий/дорослий, аматорський/професійний, більший/малий за складом тощо). Зміст і характер професійної діяльності диригента-хормейстера має риси подібності з акторською

діяльністю, що полягають у спрямованості на створення власної інтерпретації художнього твору та публічного сценічного відтворення, що передбачає індивідуальну й групову творчу роботу з виконавцями, візуальне подання сценічного номера образне (звукове і пластичне) втілення конкретних художніх персонажів.

Поняття «акторські здібності» стосовно професійної діяльності диригента-хормейстера ми трактуємо як індивідуально-психологічні особливості особистості, які дозволяють хормейстеру довільно втілювати засобами невербальної комунікації (диригентськими жестами, мімікою, пантомімікою, голосом) почуття, емоції, вокально-інтонаційні особливості з метою досягнення у репетиційній та сценічній роботі найбільшого розуміння хористами художнього змісту музичних творів та його адекватного відображення у власному виконанні.

Значення акторських здібностей у роботі диригента-хормейстера визначається тим, що вони дозволяють ширше й результативніше використовувати диригентські засоби виразності (мова, диригентський жест, міміка, пантоміміка, вокальне інтонування та ін.) для розкриття музично-образної драматургії твору, знаходити потрібні вербальні та невербальні засоби для розуміння образного змісту виконуваних творів та вираження своєї художньої позиції, що сприяє більш ясному донесенню диригентом виконавських намірів та встановленню конструктивного творчого діалогу з хористами.

Література:

1. Андрєєва Л. М. Методика викладання хорового диригування. К., Музична Україна, 1990. 167 с.
2. Ольхов К. А. Питання теорії диригентської техніки та навчання хорових диригентів. К. : Музична Україна, 1996. 134 с.
3. Смирнова Т. А. Хорознавство (теорія, історія, методика): навч. посіб. Вид. 3-тє., допов. Харків : ХНПУ, 2018. 212 с.

САКРАЛЬНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Литвиненко О. В.

викладач кафедри хорового диригування

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,

викладач хорового відділу

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька школа № 1 імені Е. Г. Гігельса м. Одеси»

м. Одеса, Україна

Українське хорове мистецтво з самого початку свого виникнення виступає у якості сакральної музичної основи духовного життя народу, що втілює також найвищі гуманістичні цінності і є могутнім засобом глибокого безпосереднього впливу на душу людини. Сакральність як провідна цінність існування нації у всі періоди її існування, дуже затребувана в сучасні важкі часи і тому присутня у творчості сучасних українських композиторів, особливо яскраво втілюючись у хорових творах вітчизняних творців. Дуже велике значення має сакральний аспект сучасної хорової музики у духовно-естетичному вихованні дітей і підлітків, які навчаються у початкових мистецьких навчальних закладах і мають безпосередню змогу зануритися у хоровий простір українських авторів сьогодні завдяки заняттям з хорового співу.

Більшість сучасних українських композиторів звертається до різних жанрів хорового мистецтва і втілюють у своїх творах сакральні аспекти народно-міфологічного та релігійного (головним чином, християнського) форм мислення. Термін «сакральний» походить від лат. «*os sacrum*», що буквально означає «священну кістку», тобто духовний, релігійний, ірраціональний остів, основу будь якого явища непобутового виміру.

Зазначимо величезну кількість хорових творів сучасних композиторів України, які відображають міфологічно-сакральні аспекти вітчизняного духовного світу. Найбільше яскраве відображення у вказаній сфері здобувають образи та інтонаційне пісенне-танцювальне коло календарного та сімейно-побутового обрядового циклу: хорові твори Лесі Дичко (кантата «Червона калина»), Ганни Гаврилець, у творах «Кроковеє колесо» (за визначенням самої авторки фольк-концерт на народні тексти для жіночого хору), «Дві купальські пісні», ораторії «Барбівська коляда» та інших, а також у творах Ірини Алексейчук («Потойбічні ігри», містерія-дієство для жіночого хору *a cappella*, електронного запису, варгану, діджеріду

та ударних на вірші Олени Степаненко, «Коляда», «Веснянки»), Миколи Волинського («Сонце на обрії») та багато інших, які відтворили важливу для вітчизняного міфологічного мислення символіку Сонця як першоджерела життя і творчості, а також інші, значущі для народної української традиції, міфологічні символи. Відображення особливостей народного сакрального мислення також бачимо у хорових творах Богдани Фільц – в ліричній драмі «Зів'яле листя», хоровому міні-циклі «Озвучені строфи», хоровому концерті «Шукай краси, добра шукай!», які було створено за віршами І. Франка, у хорових творах Юлії Гомельської («Вийди, вийди, Іваньку»), у композиціях М. Ластовецького («Де ти, ладо чорноброва», «Дерево вічності», «Щедрик, щедрик, щедрівочка!» та інших). Всі вказані хорові композиції засновані на фольклорному типі музичного мислення та відтворюють провідні національні ментально-сакральні константи.

Інша сторона сакральних аспектів сучасного хорового мистецтва представлена у творах українських авторів на християнську тематику – насамперед, це сакральні тексти православного богослужіння, на які створені хорові композиції Г. Гаврилець («Богородице Діво, радуйся»), В. Степурко («Рідзвяний тропар», «Літургія святого Іоана Златоустого», «П'ять духовних творів» для мішаного хору а'cappella, «Богородичні догмати XVII століття» для хору з оркестром), О. Козаренко («Рідзвяна літургія» для мішаного хору а'cappella), В. Польової («Світлі піснеспіви», «Світе тихий», «Слово» на текст Симеона Богослова для сопрано, мішаного хору та камерного оркестру, різні Псалми Давида для солістів і двох хорів у різні роки (1, 2, 3, 22, 90, 91), цикл на канонічний текст «Христос воскрес»), С. Луньова («Страстна седмиця»), М. Ластовецького («Богородиця», «Святий Боже», «Христос воскрес»), В. Камінського (Літургія), М. Волинського («Благослови, душе моя, Господа», «Хвали, душе моя, Господа», «Молитва», «Христо воскрес» та інші), М. Шведа («Ангел вопияше», «Антифони»), І. Алексейчук («Хоровий диптих «Давидові псалми», «Молитва Господня» для мішаного хору а'cappella, «Вечірня молитва», «Духовні піснеспіви», «Слава Отцю і Сину» 2010 та 2020 рр. для жіночого хору а'cappella та багато інших).

Література:

1. Бенч О. Архетипи української обрядової культури (на прикладі хорової творчості Ганни Гаврилець). *Хорове мистецтво України та його подвижники. Матеріали VI міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19-20 жовтня 2017 року) / редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 5–17.*

2. Василик Д. Поезія Івана Франка у хоровій інтерпретації Богдани Фільц: до питання «музичного націоналізму». *Хорове мистецтво України та його подвижники. Матеріали VI міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року)* / редкол. : І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 275–285.

3. Гнатів З. Сакральна тематика в творчості українських композиторів другої половини XIX – початку XX століть. *Молодь і ринок*. 2012. № 12. С. 118–126. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2012_12_27

4. Чекан Ю. Сакральний світ Вікторії Польової / О. Голинська, Ю. Чекан. *Музика* : український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyjsvit-viktoriji-polovoji/> (дата звернення – 01.07.2023).

ТВОРЧІ Й ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ ХОРЕМЙСТЕРІВ У КЛАСІ ЛЬВА МИКОЛАЙОВИЧА ВЕНЕДИКТОВА

Лукашенко Н. О.

*кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Лев Миколайович Венедиктов – унікальна постать в українському хоровому мистецтві. Його оперні постановки в столичному оперному театрі відомі не лише в Україні, а й у Західній Європі. Цей багатий творчий досвід він передавав своїм талановитим вихованцям, серед яких – Ізбицька Надія, Сабліна Марія, Суржа Ольга, Степурко Віктор, Шейко Володимир, Зайцева Жанна, Лисенко Микола, Крапива Людмила, Стадник Олександр, Шевер Микола, Крилова Тетяна, Єфімова Вікторія, Майборода Платон, Кречко Наталія, Устьянцева Катерина, Шадріна Олександра, Абрамов Сергій, Карабиць Кирило та інші, які з часом стали відомими диригентами в Україні і в різних країнах світу.

Працювати концертмейстером в його класі було почесно, відповідально і по-своєму непросто. Лев Миколайович був щирою, доброзичливою, чуйною людиною, завжди заходив у клас підтягнутим, усміхненим, шанобливо вітався з кожним із нас – концертмейстерами

і студентами. На заняттях часто були присутні студенти, не тільки його, а й інших класів. У той час викладачі схвалювали такі студентські взаємовідвідування. Це сприяло розвитку, збагаченню, задовольняло допитливість, мотивувало до самостійної роботи. Таким прогресивним педагогом кафедри хорового диригування був передусім Олег Семенович Тимошенко, на той час – ректор консерваторії. Він навіть пропонував своїм студентам відвідувати уроки інших педагогів, бо головним для нього був студент, його становлення і розвиток. До речі, такої практики дотримувалися всі педагоги кафедри хорового диригування, яку на той час очолював Віктор Антонович Дженков.

Великого значення Лев Миколайович надавав спілкуванню між педагогом і студентом. Навіть до першокурсників він завжди звертався на «ви». Це особливо впливало на молодь, підвищувало самооцінку, відповідальність, спонукало до професійного зростання. Висока інтелігентність Льва Миколайовича, його надзвичайна ерудиція, професіоналізм були найпереконливішим аргументом у вихованні майбутніх музикантів.

Ерудиція Льва Миколайовича справді вражала. Знання історії світової музики, стилів і жанрів, творчості композиторів, музичних творів надавали йому можливість всебічно й аргументовано аналізувати виконувані твори, навчати цьому своїх вихованців, творчо заохочувати їх. Він мав багатий досвід роботи у тісній творчій співдружності з такими відомими діячами мистецтва, як Стефан Турчак, Клавдій Птиця, Костянтин Сімеонов, Ірина Молостова, Анатолій Солов'яненко, Євгенія Мірошніченко, Анатолій Кочерга та іншими.

Працюючи зі студентами у класі, Лев Миколайович завжди розпочинав роботу над хоровим твором з того, що декламував поетичний текст, а часом і ще кілька поезій обраного автора, і тільки після цього концертмейстери програвали твір. Особливу увагу професор звертав на визначення темпу, він володів своїм особливим «ною хау», якого я дотримуюсь донині, навчаючи студентів правильному визначенню темпу без метронома.

Лев Миколайович своєрідно добирав навчальну програму для студентів свого класу: кожен з них щосеместру мав опрацювати шість–вісім творів *a cappella*, а на іспит підготувати ще один хор і велику оперну сцену. Досить часто студенти у класі виконували окрему дію з оперної вистави, а на іспиті – лише її частину. Кожен обов'язково вивчав кілька хорів С. Танєєва на вірші Я. Полонського. Лев Миколайович дуже цінував хори цього композитора, насичені поліфонією, красивими гармонічними зворотами, сповнені глибокого змісту – «Прометей», «На могилі», чоловічі хори, особливо «Морське

дно». Серед українських композиторів він часто обирав для навчального репертуару студентів хори Г. Майбороди, І. Шамо, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, хор А. Коломійця на вірші Т. Г. Шевченка «Сон». Досить часто він залучав хори В. Салманова, а також всі хорові цикли Г. Свиридова.

Працюючи над технічними труднощами, Лев Миколайович у своїх поясненнях завжди відштовхувався від музики, а коли переконувався, що для студента складно впоратися з ними, сам показував йому відповідний жест. Особливої уваги професор надавав опануванню «дрібною технікою», яку називав «манікюрною». Це справді дуже складний вид диригентської майстерності, і долати труднощі «манікюрної» техніки надзвичайно важко. Пам'ятаю, що жодному студенту це не вдавалося з першого разу, хоч талановитих серед них було багато.

Окремо варто наголосити на зняттях хору, особливо в роботі над творами С. Танєєва. Лев Миколайович рішуче вимагав знімати довгі ноти точно, як написав композитор, без перенесення в наступну сильну долю такту, якщо це було закінченням фрази або твору взагалі. Він вважав, якщо С. Танєєв завершує фразу на третій долі, то невміння зняти звук так, як вказує автор, це вже проблема техніки диригента.

Практичні заняття студентів класу дуже часто відбувалися в оперному театрі, на репетиціях хору, з яким працював Лев Миколайович, та на прогонах вистав. Це надавало майбутнім диригентам можливість безпосередньо спостерігати і відчувати особливості творчого процесу в умовах підготовки вистав досвідченими майстрами.

Під час державних іспитів випускники Л. М. Венедиктова завжди виконували великі полотна і досить складні хорові партитури, зокрема: Сергій Абрамов – «Дзвони» С. Рахманінова (четверта частина), Ольга Суржа – шостий номер «Німецького реквієму» Й. Брамса, Олександра Шадріна та Наталя Кречко – Месу «Ді Глорія» Дж. Пуччіні, в якій соло виконував Володимир Гришко, Марія Сабліна – «Реквієм» Макса Регера. На високому виконавському рівні склав випускний іспит Микола Шевер, виконавши «Всенічні бдіння» С. Рахманінова. Це був сміливий вибір програми викладачем, бо на той час виконувати твори релігійного змісту заборонялося.

Лев Миколайович блискуче володів фортепіано. Часом траплялося, що я, з поважних причин, могла трохи спізнитися на роботу – тоді він чудово грав за роялем сам. Професор був вимогливим до нас, концертмейстерів, наполягав на ідеальному виконанні партитур і оперних сцен.

Творча атмосфера, доброзичливість і взаємоповага, вимогливість, дотримання високих художніх критеріїв завжди панували у класі завдяки унікальній особистості Льва Миколайовича Венедиктова.

Нагороди:

- Звання Герой України з врученням ордена Держави (8 жовтня 2004) – за визначний особистий внесок у розвиток української культури, збагачення національної музичної та хорової спадщини, багаторічну плідну творчу діяльність.

- Орден князя Ярослава Мудрого III ст. (7 жовтня 2009) – за визначний особистий внесок у розвиток українського оперного мистецтва, високу професійну майстерність, багаторічну творчу діяльність та з нагоди 85-річчя від дня народження.

- Орден князя Ярослава Мудрого IV ст. (7 вересня 2001) – за вагомий особистий внесок у розвиток українського оперного та балетного мистецтва, високий професіоналізм.

- Орден князя Ярослава Мудрого V ст. (8 жовтня 1999) – за визначні особисті заслуги перед Українською державою в розвитку оперного мистецтва, багаторічну плідну творчу діяльність.

- Почесна відзнака Президента України (18 жовтня 1994) – за видатний внесок у розвиток українського музичного мистецтва, високу професійну майстерність.

- Орден «Merita della Repubblica Italiana» («За заслуги перед Італійською Республікою») (Італія, 1986)

- Орден Пошани (Російська Федерація, 27 січня 2003) – за великий внесок у розвиток мистецтва і зміцнення російсько-українських культурних зв'язків.

- Ордени Трудового Червоного Прапора (1982), Вітчизняної війни II ст. (1985).

- Лауреат Державної премії України ім. Т.Шевченка (1976).

- Заслужений діяч мистецтв УРСР (1965).

- Народний артист УРСР (1974).

- Народний артист СРСР (1979).

- Почесна грамота КМ України (10.2004).

- Премія ім. М. В. Лисенка (1984).

- Золота медаль Академії мистецтв України (2004).

- Відзнака Київського міського голови «Знак Пошани» (2001).

- орден УПЦ преподобного Нестора Літописця (2004).

- Член-кореспондент Національної академії мистецтв України (відділення театрального мистецтва) (2005).

- Почесний громадянин м. Києва.

Література:

1. Степаненко Г. Сорок років у театрі. *Музика*. 1999. № 5.
2. Василенко Г. *Музика*. 1974. № 5.

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Лю Чженьянь

аспірантка

Харківський національний педагогічний університет

імені Г. С. Сковороди

м. Харків, Україна

На сучасному етапі модернізації всіх сфер життєдіяльності українського суспільства спостерігається тенденція щодо розширення міжнародних відносин, посилення взаємодії та взаємозалежності світових соціальних спільнот. Означені процеси вимагають від системи освіти суттєвих змін, спрямованих на підвищення її якості та конкурентоспроможності з орієнтацією на загальнолюдські демократичні й духовні цінності. Їх підґрунтям має стати утвердження в свідомості особистості патріотичних переконань і поваги до культурних надбань України та формування толерантного ставлення до інших народів й їх культури.

Вагомою складовою опанування культурною спадщиною інших країн є хорова музика. Її загальнозрозуміла мова об'єднує всіх людей, визиваючи взаєморозуміння, спільні почуття, емоції, переживання. Видатний китайський філософ Конфуцій наголошував, що виконання або слухання музики створює між людьми велику спільність, встановлює гармонію. На його думку, саме завдяки їй виникає єдність і злагода, запановує братська любов між усіма народами.

Сучасний інформаційний простір уможливорює широкий вибір творів світової хорової спадщини, які можуть скласти репертуар хорового колективу, його золотий фонд. Особливе місце в ньому займають іншомовні зразки, бо спів мовою оригіналу, як зазначають науковці, відтворює її фонетичну систему, характерні ознаки інтонаційної основи будь-якої культури, тому дозволяє найповніше розкрити справжню красу музичного твору та художнього образу.

Загальновідомо, що синтетичний характер хорового мистецтва (поєднання музики і поетичного тексту) сприяє більш глибокому

осягненню художнього образу. Слово регулює і навіть впливає на інтонаційні й ритмічні акценти, які безпосередньо знаходять втілення у музичній інтонації. Однак, під час виконання хорових творів зарубіжних композиторів мовою оригіналу диригент і виконавці стикаються з проблемою вокально-артикуляційної техніки.

Вивчення педагогічної та мистецтвознавчої літератури свідчить про певну увагу науковців і викладачів до питань дикції. Теоретико-методичні аспекти вокальної, вокально-хорової підготовки співаків висвітлюються в працях Н. Гребенюк, К. Пігрова, Т. Смирнової, А. Соколової, Тан Цземіна, Л. Ятло та ін. Більш детально особливості роботи над дикцією, формування вокально-мовної культури розглядаються Б. Базиликутом, Лоу Яньхуа, Є. Проворовою, Л. Ятло та ін. Певний інтерес у руслі даної теми представляють погляди Б. Асаф'єва, А. Ковбасюка, Н. Корольової, О. Шуляра, щодо взаємозв'язку між мовною та музичною інтонацією. На особливу увагу, з огляду окресленої проблеми, заслуговує навчальний посібник Т. Мадішевої «Співак і мова», в якому надано методичні рекомендації щодо навчання співу англійською, італійською та німецькою мовами. Разом із тим, аналіз науково-педагогічної літератури засвідчує недостатню розробку проблеми опанування співаками хору іншомовних хорових творів.

Одним з важливих виконавських завдань є відображення образно-емоційного стану твору. Перш за все співаки мають зрозуміти зміст та основну ідею хорового твору, визначити музичний жанр (коліскова, романс, гімн тощо), проаналізувати особливості мелодії (лірична, драматична, сумна, вольова), гармонії, фактури. Вирішенню задач підпорядковуються всі елементи вокально-хорової техніки.

Визначальну роль у виконанні іншомовних хорових творів відіграє дикція. Співаки повинні володіти правильною вимовою, тому що співацьке звукоутворення залежить від фонетичних та артикуляційних особливостей іншомовних текстів. Хористи мають усвідомлювати відмінності між звучанням інтонації рідної та інонаціональної мови, що дозволить їм більш глибоко розкрити не тільки художній образ іншомовного твору, але й характерні ознаки інонаціональної культури.

Виконання хорових творів залежить не тільки від практичних навичок звукоутворення іншомовного тексту. Співакам варто мати міцні враження про позначки музичної мови, формуванню яких зараджуватиме слухання хорових творів даного композитора, інших композиторів країни спорідненого часу, знайомство з кращими зразками мистецтва, взагалі, та хорового мистецтва, зокрема.

Таким чином, головні проблеми високохудожнього виконання хорових творів зарубіжних композиторів пов'язані не лише з

опануванням іншомовної вокально-артикуляційної техніки та інтонаційної основи, а й із цілісним усвідомленням особливостей музичної та хорової культури, що сприятиме посиленню міжкультурної інтеграції.

Література:

1. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / [Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
2. Доронюк В. Д., Сливоцький М. Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики : навчальний посібник. Івано-Франківськ : ВДВЦІТ, 2007. 306 с.
3. Ковбасюк А. Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во, 2012. Вип. 11. С. 117–122.
4. Корольова. Н. О. Мова як засіб відображення національної ментальності. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2017. № 3(52). С 36–41.
5. Лоу Яньхуа. Формування вокально-орфоепічної культури іноземних магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності : автореф. дис...канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Одеса, 2019. 23 с.
6. Мадішева Т. П. Співак і мова / культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
7. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Суми, 2002. Ч. I. 92 с.
8. Юцевич Ю. Теорія і методика розвитку співацького голосу : навч. метод. посіб. для викл. і студ. мист. навч. закладів, учителів шкіл різного типу. К. : ІЗМН, 1998. 158 с.
9. Ятло Л. Принципи співацького звукоутворення та деякі особливості роботи над ним в дитячому хорі. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2007. № 23. С. 111–117.

**ІІІ РЕГІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ
У М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК СЕРЕД СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ (ДРОГОБИЧА,
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА, ТЕРНОПОЛЯ, ЛЬВОВА, УЖГОРОДА)**

Манелюк О. І.

*викладач вищої категорії,
голова циклової комісії хорового диригування
Івано-Франківський фаховий музичний коледж
імені Дениса Січинського
м. Івано-Франківськ, Україна*

У хронотопі мистецьких подій Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського важливе місце посідають виконавські конкурси. Зокрема, на окреме висвітлення заслуговує ІІІ Регіональний конкурс хорових диригентів серед студентів мистецьких навчальних закладів (Дрогобича, Івано-Франківська, Тернополя, Львова, Ужгорода), присвячений 150-тій річниці від дня народження Дениса Січинського, який пройшов у м. Івано-Франківськ 4 березня 2016 р.

Історія імпрези сягає 2014 р., коли викладач Дрогобицького музичного училища (нині – фахового музичного коледжу) ім. В. Барвінського, заслужений діяч мистецтв України І. Циклінський ініціював такий захід у стінах рідного закладу. В початковому задумі було щорічне проведення конкурсу, однак у різних локаціях. Після отримання нашою студенткою (Х. Дзундзою) Гран-Прі на однойменному конкурсі у Львові (2015 р.), Івано-Франківське музичне училище (нині – фаховий музичний коледж) ім. Д. Січинського гордо перейняло творчу естафету.

Модерувати дійство взялася голова циклової комісії хорового диригування О. Манелюк за підтримки дирекції навчального закладу та активної допомоги всіх викладачів відділу.

Журі очолив український хоровий диригент, засновник і керівник муніципального камерного хору «Київ», народний артист України Микола Гобдич. Іншими членами журі стали заслужена діячка мистецтв України, докторка мистецтвознавства, професорка Одеської національної академії ім. А. Нежданової Євгенія Бондарь та старша викладачка кафедри хорового співу факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка Оксана Мельничук [2, с. 3].

Конкурс проходив у три тури. Перший відбірковий етап відбувався серед студентів хорових відділів в межах циклової комісії кожного закладу, тому в залі обласної філармонії ім. І. Маланюк відбулися два наступні тури: 2-й – диригування під рояль (участь взяли 16 учасників), 3-й – робота з хором.

До 3-го туру було допущено семеро учасників, які мали за визначений час (15 хв.), спершу у репетиційній формі, а потім – у концертному виконанні твору, показати своє вміння спілкуватися з хором у різних формах.

Важливо, що серед переможців імпрези було троє студентів івано-франківців. Відтак, 3-ю премію розділили М. Молодій (кл. викладача С. Щербій) та Б. Кохан (кл. викладача О. Манелюк), і, знаменно, що володарем Гран-Прі став В. Гуляк (кл. викладача Я. Коваля) [1]. Ось такі високі результати показали вихованці нашого навчального закладу. Гідно виступивши на конкурсі, вони зуміли продемонструвати кращі навички та досягнення, прищені викладачами, та отримати високу оцінку професійних хормейстерів.

У перерві хорового івенту відбулося обговорення результатів 2-го туру, на якому голова журі М. Гобдич акцентував на важливості відчуття «ведення звуку» в руках та побудові художньо-виконавського плану твору [1].

Завершилось дійство грандіозним Гала-концертом за участі переможців, під орудою яких у виконанні хорового класу коледжу (кер. Х. Касько) прозвучали твори, відшліфовані конкурсантами у третьому турі імпрези («Отче наш» М. Леонтовича, «Пряла б же я куделицю» (аранжування М. Ластовецького, «Чайка» (аранжування Є. Козака), «Ой дуб дуба, дуба» (аранжування М. Ракова), «Ой там за лісочком» (аранжування А. Авдієвського) та ін.) [2, с. 8]. Також учасниками заключного концерту стали студентські та вчительські вокальні ансамблі (керівники: Х. Касько, О. Слободянюк, О. Манелюк), камерний хор «Деліція» (кер. О. Манелюк) та духовий оркестр (кер. П. Гундер).

Завдяки проведенню таких мистецьких акцій хорове виконавство набуває нових форм, формується нова генерація молодих диригентів. Студентство Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського та інших коледжів активно долучається до сприйняття високого мистецтва, що дає можливість виховання доброго музичного смаку.

Література:

1. Матеріали з особистого архіву О. Манелюк.
2. Програма III Регіонального конкурсу хорових диригентів студентів диригентсько-хорових відділів музичних училищ Івано-Франківська, Львова, Дрогобича, Тернополя, Ужгорода, Рівного, Луцька. м. Івано-Франківськ. 2016. 13 с.

ПИТАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПОСТАВИ ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Миндюк А. Р.

*викладач хорових дисциплін
Івано-Франківський фаховий музичний коледж
імені Дениса Січинського
м. Івано-Франківськ, Україна*

Керування хоровими колективами – справа надзвичайно відповідальна й почесна. Та із зростанням професіоналізму хорових колективів постають все більші вимоги перед їх керівниками – диригентами хорів, яким необхідна висока професіональна підготовка.

Диригування – одна з наймолодших музичних виконавських спеціальностей. Як самостійний вид виконавської діяльності воно сформувалося остаточно лише у другій половині XIX ст., але корінням своїм воно сягає в далекі часи стародавньої Греції та Єгипту.

Мистецтво диригування – одне з найскладніших. Воно вимагає виняткових здібностей і великих музично-теоретичних знань. На диригента лягає головна відповідальність за правдиве відображення ідейно-художнього задуму композитора та якості виконання: правильна передача ідеї та змісту, керування емоційною стороною виконання, організація структурно-ритмічної сторони виконання, правильне визначення темпів і динаміки, характеру руху музики, фразування, нюансів.

Диригент, повинний бути вільний від м'язової скрутості і психічної напруженості. Професійна майстерність його складається з комплексу знань, умінь і навичок. Необхідно вивчити партитуру, знати технічні і художні можливості хору, володіти великою музичною культурою, організаторськими і педагогічними навичками, волею й спрямованістю в досягненні наміченої творчої діяльності.

Диригентську поставу, що включає в себе положення голови, шиї, рук, корпусу та ніг- потрібно трактувати розширено. Хоча двохсотрічна диригентська практика виробила узагальнену систему певних навиків, потрібно співвідносити її з фізичною конституцією диригента та його фізіологічними особливостями. Фізична конституція студента може диктувати певні відхилення від стандартної диригентської постави.

Студент низького зросту виглядатиме не красиво, з типовою поставою ніг на ширині плечей. Високого зросту студент з довгими руками і відповідно до цього -розмір схеми не відповідатиме звуковому виконанню музики в тихій динаміці.

Також важливо враховувати стиліове виконання музики, та відповідно до цього використовувати саме притаманні певному стилю диригентські виразові засоби.

Диригентська опора повинна бути завжди, та положення корпусу ніг залежать від художнього змісту напрямку. Для прикладу, для виконання твору з поліфонічною фактурою, рухливий корпус диригента буде цілком виправданий, а при виконанні з гомофонно-гармонічною – стане протиріччям звукового образу.

Найбільшу волю й грацію в руках диригента можна придбати тільки при вірній опорі корпусу тіла на ноги. Положення ніг потрібно розглядати з врахуванням вищесказаних фізіологічних особливостей студента та безпосередньо самого твору, при цьому робити акцент саме на відчутті стійкості, опори, особливо в кульмінаційних місцях.

Диригент хору повинен стояти перед колективом так, щоб йому було видно боковим зором крайніх учасників, тоді буде достатньо мінімального повороту голови. Важливо взяти до уваги, щоб шийні м'язи були розслаблені.

Будь які м'язеві затиснення диригента передаються співакам, та затискають їх голосовий апарат, що негативно відбивається на самому виконавстві безпосередньо.

Очі в поєднанні з мімікою- головна комунікація диригента. Руки вважаються продовженням ока. Важливо акцентувати увагу студента на цьому моменті-куди направлений погляд- туди і рука.

Питання стилю напрямку впливає на диригентську техніку. Слідуючи за принципом « від простого до складного» викладачу важливо на молодших курсах відпрацювати в студента міцні академічні основи диригентської техніки, де навички будуть доведені до рефлексивного рівня:

- ноги повинні бути розставлені в залежності від характеру музики;
- корпус прямий, ненапружений;
- плечі розгорнуті;

- голова трохи піднята;
- руки при вихідному положенні витягнуті вперед і напівзігнуті в ліктях;
- кисті рук повернені вниз, пальці в напівзігнутому положенні;
- у залежності від росту, довжини рук і характеру музики, руки можуть знаходитися в низькій, середній і високій позиціях;
- амплітуда і ступінь пружності рухів диригентського апарата й у першу чергу рук також залежать від характеру музики (темпу, динаміки й ритму).

На базі академічних навичок можна застосовувати наступні принципи у вивченні : в диригуванні можливий будь який жест, який направлений на художній образ та художнє виконання. Жест повинен бути максимально лаконічним, адекватним по стилю та образу, прийнятним для виконавців, візуально естетичним, різноманітним.

Література:

1. Бутенко Л. В класі Д. С. Загребського. Одеська консерваторія: Забуті імена, нові сторінки. Одеса : ОКФА, 1994. С. 130–135.
2. Поляков О. Семіотичні особливості складових частин знакової системи диригування. *Питання диригентської майстерності*. К. : Муз. Україна, 1980.
3. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник*. Вип. 8, кн. 1. Одеса : «Друкарський дім», 2007. С. 173–193.

ПРОФЕСІЙНЕ САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ

Мірзоян К. О.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного та хореографічного мистецтва
Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія
Київського національного університету культури і мистецтв»
м. Миколаїв, Україна*

Актуальність професійного самовдосконалення хорового диригента вбачається в його здатності постійно розвиватись і покращувати свої навички для досягнення високої якості хорового виконання. Швидкі зміни у музичній сфері, ріст конкуренції та поява нових технологій вимагають від диригента гнучкості, творчості та професійної

компетентності. Через самовдосконалення диригент може покращити свої лідерські якості, вміння комунікувати з хором та розуміння музичного матеріалу, що сприятиме підвищенню рівня виконання і впливу на слухачів. Таким чином, професійне самовдосконалення стає необхідним елементом успішної кар'єри хорового диригента у сучасному музичному світі.

У контексті теоретичних аспектів професійного самовдосконалення хорового диригента варто акцентувати увагу на ролі самооцінки та рефлексії у процесі самовдосконалення та психологічних аспектах самовдосконалення хорового диригента.

Самооцінка та рефлексія відіграють ключову роль у процесі професійного самовдосконалення хорового диригента. Шляхом об'єктивної самооцінки свого виконання та визначення сильних і слабких сторін, диригент може ідентифікувати сфери, які потребують покращення. Рефлексія дозволяє диригентові аналізувати свої дії, прийняті рішення та взаємодію з хором, виявляти помилки та шляхи покращення. Цей постійний процес самокритичного осмислення допомагає диригенту зростати професійно, розвивати нові стратегії та ефективні методи роботи з хором, що в результаті підвищує якість виконання і його вплив на слухачів [1].

Психологічні ж аспекти професійного самовдосконалення хорового диригента включають емоційну стійкість, мотивацію та самоуправління. Емоційна стійкість допомагає диригенту ефективно управляти стресом, що супроводжує процес самовдосконалення. Мотивація виступає як внутрішній поштовх для досягнення високих цілей і підтримки постійного зростання. Самоуправління включає вміння планувати свій час, ставити конкретні завдання, контролювати свої дії та коригувати їх у процесі самовдосконалення. Розуміння та розвиток цих психологічних аспектів допомагає хоровому диригенту ефективно керувати своїм професійним розвитком та досягати високих результатів [2].

У процесі професійного самовдосконалення хорового диригента існують певні виклики, з якими він може зіштовхнутися. Основними з них, вважаємо такі:

- Обмежений доступ до ресурсів. Хоровий диригент може зіткнутися з обмеженим доступом до високоякісних навчальних матеріалів, майстер-класів або професійних митців, що може ускладнити його професійний розвиток;

- Баланс між роботою та самоосвітою. Диригентам, які працюють повний робочий день або мають інші зобов'язання, може бути складно знайти достатньо часу та енергії для самовдосконалення;

– Виклики самомотивації. Відсутність зовнішнього натхнення та підтримки може вплинути на мотивацію диригента для постійного самовдосконалення;

– Подолання комфортності. Деякі диригенти можуть зіштовхнутися з викликом залишити зону комфорту та спробувати нові підходи або методи, що можуть вимагати додаткових зусиль та ризиків;

– Оцінка та зворотний зв'язок. Оцінка свого виконання та отримання об'єктивного зворотного зв'язку може бути викликом, оскільки диригентам потрібно бути відкритими до виявлення своїх недоліків та працювати над їх покращенням [3].

Ці виклики можуть впливати на процес професійного самовдосконалення хорового диригента, але свідоме визнання та управління ними можуть допомогти забезпечити постійний розвиток та досягнення високої якості виконання.

Окрім викликів, професійне самовдосконалення хорового диригента відкриває безліч можливостей для його розвитку і покращення навичок. Основними з них, вважаємо такі:

– Навчальні курси та майстер-класи. Участь у спеціалізованих навчальних програмах, семінарах, майстер-класах та тренінгах дозволяє диригенту отримати нові знання, ознайомитися зі сучасними методиками та технологіями, а також взяти участь у взаємодії з іншими професіоналами у галузі;

– Менторство. Працювати під керівництвом досвідченого ментора може бути цінним джерелом відповідального зворотного зв'язку, практичних порад та особистого супроводу у процесі розвитку;

– Вивчення нової літератури та наукових джерел. Читання спеціалізованої літератури, наукових статей, авторефератів та дисертацій дозволяє диригенту ознайомитися з новими теоретичними підходами, дослідженнями та передовими методиками у галузі хорового диригування;

– Практичний досвід. Організація і керівництво власними хоровими проєктами, участь у міжнародних конкурсах, фестивалях та концертах надає диригенту можливість отримати цінний практичний досвід, вдосконалювати свої навички та сприяти розширенню своїх професійних контактів;

– Використання технологій. Використання сучасних технологій, таких як аудіо- та відеозаписи, спеціалізовані програми для аналізу та покращення виконання, може допомогти диригенту у самоконтролі та виявленні аспектів, що потребують розвитку [4].

Ці можливості створюють фундамент для постійного розвитку та покращення професійних навичок хорового диригента, дозволяючи

йому досягати нових висот у своїй творчості та впливати на якість виконання хорових композицій.

У професійному самовдосконаленні хорового диригента важливим елементом для постійного розвитку та покращення виконавської практики є інновації. Одними з прогресивних напрямів інновацій у цій сфері вважаємо такі:

- Використання сучасних технологій. Впровадження новітніх технологій, таких як віртуальна реальність, мультимедійні засоби та програми для нотного запису, дозволяє диригентам експериментувати з новими підходами до репетицій та виконання, а також сприяє розширенню можливостей у навчанні та співпраці з хористами.

- Інтерактивні методи навчання. Використання інтерактивних методів навчання, таких як групова співпраця, проєктна робота та практика під керівництвом, стимулює активну участь хористів у процесі навчання та сприяє їх творчому розвитку.

- Міжнародний обмін та співпраця. Участь у міжнародних хорових проєктах, обмін досвідом з диригентами з інших країн, участь у міжнародних майстер-класах та резиденціях сприяє розширенню культурного розуміння та збагачує професійний багаж диригента.

- Експериментальні підходи. Спроба нових інноваційних підходів до хорового диригування, таких як використання різних стилів і жанрів, експеримент зі звуковими ефектами та візуальними елементами, дозволяє диригенту розширювати межі традиційного хорового виконання.

- Використання дослідницького підходу. Залучення до дослідницької діяльності, такої як проведення експериментальних досліджень, аналіз практики та впровадження інноваційних рішень, допомагає диригенту усвідомити свої сильні сторони, виявити сфери для покращення та розвивати нові методики диригування [5].

Ці інновації сприяють постійному розвитку хорового диригента, його творчості та покращують якість виконання хорових композицій.

У підсумку варто зазначити, що професійне самовдосконалення є необхідним елементом успішної кар'єри хорового диригента. Виклики, з якими він зіштовхується, вимагають постійного розвитку, удосконалення та відкритості до нових ідей та підходів. Професійний ріст в цій галузі відбувається завдяки самооцінці, рефлексії, розумінню психологічних аспектів, а також завдяки використанню інноваційних методів та можливостей, які надає сучасний світ. Розвиток навичок, набуття нових знань та здатність адаптуватися до змін допомагають хоровому диригенту досягати вищих вершин у своїй творчості та забезпечувати високу якість виконання. Професійне самовдосконалення є безкінечним процесом, який сприяє зростанню як професіонала і розкриттю його потенціалу.

Література:

1. Заболотний І. (2020). Аксіологічний аспект професійної підготовки диригентів-хормейстерів. *Молодь і ринок*. 2020. № 2(181). С. 114–118.
2. Мартинюк А. Професійна майстерність засновника українського народного хорового співу Григорія Верьовки. *Молодь і ринок*. 2020. № 2(181). С. 118–122
3. Михайлова Н. Професійна поведінка диригента-хормейстера в аспекті управлінської діяльності. *Управлінська діяльність: досвід, тенденції та перспективи* : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів і молодих вчених. Харків : ХНУБА, 2020. С. 121–123.
4. Нарожна Н. Творча активність як показник готовності диригента хору до професійної діяльності. *Святитель Філарет (Гумілевський): людина, архіпастир, науковець* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 150-літтю з дня преставлення святителя Філарета (Гумілевського) та з нагоди десятиї річниці Чернігівського інституту мистецтв та менеджменту культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Чернігів, 2 червня 2016 р.) / [упор.: В. М. Малиневська, С. В. Малишко]. Чернігів : ЧИММК НАКККиМ, 2016. С. 141–143.
5. Aliqulovich, H. (2021). Application of innovative methods in the preparation of chorus conductor. *Asian Journal of Multidimensional Research*, 10(10), 181–183.

РОЗВИТОК ЛАДО-ІНТОНАЦІЙНОГО СЛУХУ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ РОБОТИ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Мудранинець М. М.

старший викладач

*КЗ «Ужгородська музична школа № 1» Ужгородської міської ради,
керівник зразкового вокального ансамблю «Перлинка»
м. Ужгород, Україна*

Вокальне виховання в хорі – важлива частина всієї хорової роботи в колективі. Основна умова правильної постановки вокального виховання – підготовка керівника до занять. Ідеальним варіантом є,

коли хормейстер володіє хорошим голосом і вся робота будується на показах самого керівника.

Значну роль у навчанні співу відіграють правильно сформовані вокально-хорові навички. Навички – це закріплені прийоми і способи, що є складовими моментами роботи з хором. Це дихання, звукоутворення, інтонація, дикція, артикуляція.

Інтонація, інтонування, інтонаційний – ці слова доводиться бачити у назвах книжок, наукових і методичних статей, у підручниках, педагогічній практиці. Та, незважаючи на таке велике поширення, термін «інтонація» не має однозначності. Від вузького звичайного до всеохоплюючого – такий діапазон використання цієї категорії, що свідчить про її виняткове значення в музичному мистецтві.

Поза інтонацією музика не існує. Інтонація становить саму сутність музики, її природу, інтонаційність як головна якість музично-виражальних засобів реалізується в кожному окремому моменті звучання й водночас, вона проймає всю музичну тканину.

Термін «інтонування» вживають як у широкому так і вузькому розумінні. У вузькому розумінні – це точне відтворення ладо-висотних співвідношень звуків. Широке – передбачає повноцінне художнє виконання музики, розкриття її змісту, стилю, жанру, у взаємодії всіх елементів виразності.

У практичній роботі з хором вчителю доводиться зустрічатися із серйозними труднощами, коли йдеться про правильне інтонування пісні. Особливо це стосується початкового етапу роботи з хоровим колективом. Однією з найбільших перешкод до чистого інтонування є те, що частина учнів співає не в тон з колективом, а десь гуде внизу без будь-якої музичної інтонації. Дітей, які зовсім не здатні відтворити запропоновану мелодію не більше 10–20%. Поряд із стійкими «гудошниками», які спочатку ніяк не змінюють «гудіння» на низьких звуках. Що цікаво, є учні, що незнайому пісню гудуть, а добре знайому інтонують майже вірно.

Нерідко учень не може проінтонувати навіть звичайну поспівку в межах звичайного дитячого діапазону, але ту ж саму мелодію на кварту або квінту заспіває правильно.

На жаль, в силу різних причин за останні роки «гудошників» стає дедалі більше. І однією з них – це заміна уроку «Співи» в загальноосвітніх школах на урок «Музика», а в середніх класах – «Музичне мистецтво». Значно зменшились в деяких школах і взагалі відсутні хорові колективи.

Причин «гудіння» є чимало, але головна – нерозвинений звуковисотний музичний слух, а саме вокальний, що включає ладове

чуття слухову увагу, музичні слухові уявлення, тобто здатність уявляти у думці потрібне звучання (внутрішній слух).

У тих учнів, які нечисто співають і в нижній частині діапазону, слабо розвинене відчуття ладу, вони не вміють навіть закінчити тонікою мелодію, спинену на нестійкому звуці, бо погано відчують ладову тяжіння. У багатьох з цих дітей розсіяна слухова увага, вони не фіксують у своїй свідомості те, що звучить, захоплюючись лише процесом співу або текстовим змістом пісні.

Однією з причин «гудіння» може бути і низький розмовний голос, який має переважна більшість «гудошників». Він може бути наслідком перенесених у дитинстві захворювань або порушень норм голосового режиму. Ці діти користуються грудним звукоутворенням і дією грудного резонатора (бронхи, трахея, легені).

Голос людини під час щирої розмови, розповіді, декламації, співу, підіймаючись вгору звучить лірично вільно, ненапружено, ніжно. Перешкодою для видобування верхніх звуків іноді може стати внутрішня скутість дитини, невміння розкритись, сором'язливість, невпевненість в собі.

Залежно від причин «гудіння» вчитель застосовує ті або інші прийоми виправлення інтонування. Головне завдання роботи в молодшому шкільному віці – навчити тих, хто не співає в тон з іншими приєднуватись до учнів, які інтонують чисто, до голосу вчителя або музичного інструмента. Таке завдання потребує індивідуального підходу.

Передусім треба вже на перших заняттях перевірити рівень інтонування. Прослухавши всіх учнів, учитель виділяє в першу чергу тих, хто зовсім не інтонує на запропонованій висоті, тобто «гуде». Встановлення причин з інтонуванням треба проводити у позаурочний час, щоб виключити зовнішні фактори. В процесі перевірки, треба встановити наявність в учня високих звуків, екскурс у верхню зону, перенести розмовний діапазон на спів в головний резонатор. Професор Ервін Купер так висловлювався: «Якщо дитина може сказати високим голосом «добрий вечір», це означає, що вона зможе й заспівати у високому регістрі.

Якщо у понижений зоні дитина мелодію не детонує, а співає чисто, то причина у відсутності координації слуху і вокального відтворення.

Якщо дитина може добре заспівати уривок мелодії не текстом, а на будь-який склад, то вада не слухова, а вокальна.

Коли ж і в зниженій теситурі учень не інтонує, то можна спробувати заспівати верхні звуки з допомогою атаки верхньої зони дитячого голосу. Прямувати до здобуття високих звуків поступового через грудний і середній регістри, тобто поєднувати дві манери

звукоутворення дуже складний шлях. Краще привчати дітей одразу до високого головного звучання, різко ламаючи природний спосіб звуковидобування.

Далі слідує закріплення вокально-інтонаційної координації. Учні мають засвоїти правило: перед тим як щось заспівати, треба точно відтворити попадання в перший звук і від нього заспівати подальшу фразу. Саме на цьому етапі формуються вокально-хорові навички: атака звука, співацьке дихання, артикуляція, дикція.

Наступний етап – формування початкових навичок сольфеджування співу по нотах. Цей етап є фундаментом у формуванні навичок чистого інтонування. Паралельно із навчанням сольфеджувати учень вчиться відстежувати та аналізувати рух мелодії.

Систематичне виконання простеньких поспівок, пісень здатне закласти необхідну базу для формування почуття ладу та чистої інтонації.

Формування та розвиток ладового відчуття, що базується на здатності голосових зв'язок і всього голосового апарату не тільки запам'ятовувати інтонаційні та ладові зв'язки між звуками різної висоти, але і фізіологічні відчуття інтонування окремих звуків заданої висоти. Наприклад, починати розучування з аналізу мелодії (визначення форми твору або пісні, наявність фраз, важливі нюанси мелодії) і потім відтворення її.

Одним із ефективних методів роботи над інтонаційною точністю є спів мелодії а capella. Ще одна рекомендація під час роботи над інтонацією обов'язковий спів на ріано. Так діти краще чують сусіда по партії, а також фортепіанний супровід. Спів мелодії із закритим ротом або спів мелодії на окремий склад. Дуже допомагає в роботі над інтонацією спів мелодії учнем з хорошими вокальними даними, а потім до нього можна долучити поступово двох-трьох учнів. Спів невеличкими ансамблями, при цьому звернути увагу на роботу над унісоном. Інтонаційно чистий унісон, який виробляється на основі правильної вокалізації є основою гарного багатоголосого співу.

Виховуючи навички одноголосного співу треба привчити дітей слухати себе і своїх друзів, вміти самостійно оцінювати якість звучання. Введення елементу гри сприятиме більшій активності і зацікавленості дітей. Поділивши учнів на підгрупи і поставивши перед ними завдання, пропонуємо їм співати по черзі. Після цього діти повинні висловити свої зауваження щодо правильності звучання кожної підгрупи. Групі, яка співала найкраще пропонують заспівати ще раз, як нагороду.

Заняття в хорі розвивають у дітей і музично-слухові уявлення. Під час співу за рукою керівника хористи повинні припинити спів

уголос і співати далі про себе відчуваючи мелодію внутрішнім слухом, а потім знову за знаком диригента продовжувати спів уголос. Цей прийом складний, але він сприяє швидкому переходу дітей до співу на два голоси. Основою двоголосного співу повинен бути розвиток гармонічного слуху дітей.

Дуже цікавим для дітей видом роботи над двоголоссям є спів канонів. Вони легше засвоюють таку форму двоголосся, де другий голос має мелодичну самостійність. Паралельний рух другого голосу дітям дається важче.

Неточне інтонування навіть деяких звуків мелодії змінює ладово-висотні співвідношення, отже порушує її інтонаційний зміст. Тому, найперше завдання керівника вокального колективу – це навчити дітей правильно інтонувати мелодію твору.

Вокально-хорова робота в дитячому хорі має свою специфіку в порівнянні з роботою в дорослому хорі. Ця специфіка зумовлена тим, що дитячий організм на відміну від дорослого постійно розвивається, а значить і змінюється.

Багаторічна практика роботи з дитячими хорами доводить, що спів в дитячому віці не тільки не шкідливий, але і корисний. Він сприяє розвитку голосових зв'язок дихального і артикуляційного апаратів. Правильно керований спів сприяє зміцненню здоров'я дітей.

Література:

1. Зелененька І. Методика роботи із нечистою інтонуючими учнями. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 5027.
2. Музика в школі : збірка статей. Випуск 11. К. : Музична Україна, 1987.
3. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. К., 1986.
4. Перцова Н. О. Методичні аспекти роботи з дитячим хоровим колективом / Мистецтвознавство, Київський національний університет культури і мистецтв, 2017.
5. Пігров К. Керування хором / К. К. Пігров. М., 1964.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ ТРАДИЦІЇ НІЖИНСЬКОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БУТТЯ

Нестеренко О. М.

народна артистка України,

професор факультету музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

м. Київ, Україна

Історія розвитку Ніжинської вищої школи бере початок з вересня 1820 року і сьогодні цей освітній заклад вже відомий не лише в Україні, а й далеко за її межами. Не останню роль тут відіграли культурно-мистецькі здобутки, особлива аура, постійний творчий пошук та дбайливе відношення усієї академічної спільноти до традицій, зокрема вокально-хорових, якими без перебільшення можна по-справжньому пишатися.

В Ніжинському виші свого часу працювали такі відомі музиканти як М. Бровченко, М. Борщ, С. Голуб, В. Іконник, А. Лашенко, Ф. Проценко, В. Рожок Л. Тевзадзе, М. Юрченко та ін. Їх авторитет і професійна майстерність, працьовитість та безперечна закоханість у свою справу дали поштовх до появи цілої плеяди талановитих послідовників – їх учнів, які сьогодні по всьому світу утверджують високі ідеали вокально-хорового мистецтва, розвиваючи та примножують мистецькі традиції Ніжинської вищої школи.

Ціла низка праць дослідників свідчить про незмінний інтерес до питань розвитку музично-освітніх традицій Ніжина та особливостей формування його музичного середовища. Варто назвати роботи О. Кавунник, Г. Самойленка, О. Самойленка, А. Мартинюка, А. Хоменко та ін. В їх працях, зокрема, піднімаються питання історії культурно-мистецького життя Ніжина, розвитку Ніжинської вокальної школи, мистецько-освітніх традицій Ніжинської вищої школи (О. Кавунник); маловідомих сторінок історії Ніжинської вищої школи, стану дослідження та популяризації спадщини Ніжинського вишу як центру культури Північного Лівобережжя України в історії та сучасності (Г. Самойленко); вокальних традицій Ніжинської вищої школи в контексті їх інтеграції в сучасний вітчизняний культурно-мистецький простір (А. Хоменко) тощо.

Багате мистецьке життя Ніжина є результатом плідної діяльності вокалістів та хормейстерів. Широкого визнання здобув, керований залуженими діячами мистецтв України, професорами Л. Шумською та Л. Костенко, Молодіжний хор «Світич», Ніжинського державного

університету імені Миколи Гоголя, який за свою тридцятилітню біографію став переможцем більше ніж 40 Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів і фестивалів в Україні (1997, 2011, 2013, 2016, 2018), Греції (2011, 2017), Італії (1998, 2008, 2010, 2012, 2016), Німеччині (1999, 2001, 2007), Польщі (1998, 2003, 2015), Сербії (2006), Туреччині (2005, 2019), Угорщині (1995, 1996), Франції (2009, 2013, 2014, 2018). Студентським колективом записано понад 80 зразків української та зарубіжної хорової музики у фонд Національної радіокомпанії України [6, с. 11].

З 1993 року хор «Світич» є презентантом колективної студентської творчості Ніжинської вищої школи, авангардом молодіжного хорового руху Сіверського регіону [7].

Випускники – колишні учасники хору, сьогодні презентують свою вокально-хорову майстерність у багатьох відомих професійних та аматорських колективах України [4].

Можна відзначити важливу роль щорічного циклічного музично-просвітницького проекту «НІЖИН-МУЗ-ФЕСТ», започаткованого у 2008 році (автор Л. Шумська), який покликаний розвивати мистецькі традиції Ніжина, популяризувати кращі надбання української та світової музичної спадщини, збереження та примноження кращих вокально-хорових традицій Ніжинської вищої школи.

Завдяки плідній праці сучасних митців, які безупинно працюють над вирішенням поставленого надважливого завдання: «...збереження національної традиції академічного хорового співу у Ніжинській вищій школі, відродження української церковної музики, популяризація української та світової класичної хорової музики, національного фольклору та, у світлі зовнішньої державної політики, участь студентської молоді у програмах інтеграції національного хорового мистецтва у Європейське культурне середовище» [4], вокально-хорові традиції Ніжинської вищої школи не лише зберігаються, а й розвиваються та примножуються.

Література:

1. Кавунник О. А. Ніжинська вокальна школа: віхи розвитку, представники. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 184–190.
2. Кавунник О. А. Культуротворчість митців Ніжина в контексті музичної регіоналістики. *Молодий вчений*. № 8.1(48.1). серпень, 2017. С. 14–17.
3. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина. Ніжин. 2016. 318 с. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2017/3/114.pdf>

4. Про хор «Світич». URL: <http://surl.li/iqosp> (дата звернення 30.06.2023).

5. Самойленко Г. В., Самойленко О. Г. Ніжинська вища школа: сторінки історії. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя ; ТОВ «Видавництво Аспект-Поліграф»», 2005. 420 с.

6. Шумська Л. Ю. Буклет XVIII Всеукраїнського юніорського конкурсу музично-виконавської майстерності імені академіка Олега Тимошенка. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М. 2019. 31 с.

7. URL: <http://surl.li/iqgjr> (дата звернення 01.07.2023).

ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ПРОВЕДЕННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ

Раструба Т. В.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, Чернігівська область, Україна*

Теперішнє реформування освіти, вищої зокрема, обумовлює зростання ролі самостійної роботи при підготовці майбутніх фахівців музичного мистецтва. Вона є важливою складовою освітнього процесу, яка сприяє формуванню у студентів творчої ініціативи, творчого зростання, відповідальності та організованості, розвиває навички роботи без наставництва, самостійного прийняття рішень, вільного орієнтування у навчальному матеріалі тощо.

Особливо самостійна робота (СР) важлива при підготовці майбутніх хорових диригентів. На початковому етапі навчання здобувачі знайомляться із бюджетом часу, який розрахований у навчальному плані освітньо-професійної програми (наприкладі ОПП «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя [1]), який складає 3715 годин основного блоку вивчення освітніх компонентів. Інша частина часу відводиться для вибіркового блоку.

Майбутнім хормейстерам пропонуються певні форми та види самостійної роботи, використавши які вони можуть успішно опанувати освітні компоненти. До видів СР відносять – аудиторну та

позааудиторну роботу, зміст яких формується відповідно до видів навчальних завдань, що містять варіативний характер. Формами СР можуть бути як традиційні (підготовка до семінарських занять, робота над лекційним матеріалом, підготовка усної доповіді, індивідуальна підготовка програми фаху, підготовка до публічного виступу, підготовка до заліку чи екзамену тощо). Так й інноваційні – застосування інтерактивних технологій при СР, створення віртуального середовища при підготовці репродуктивного типу завдань (ІТЗ, проєкт тощо), часткове використання Chat gpt.

Звужуючи поняття СРС до профілізації, зауважимо, що творчі спеціальності потребують більшої затрати бюджету часу на такий вид діяльності. Відповідно до фахових видів СР можна віднести: відпрацювання технічних місць музичного твору, музично-теоретичний, хорознавчий, диригентсько-виконавський аналіз музичного твору, аналіз стилю, розбір хорової партитури, читання з аркушу, робота над виконавською інтерпретацією, планування і підготовка репетиційної роботи, робота над культурою сценічної поведінки [3, с. 8] тощо.

Регламентується нормування часу на самостійну роботу студентів внутрішніми нормативними документами закладу, зокрема «Положенням про організацію освітнього процесу» [2], якому підпорядковуються навчальні та робочі програми окремої навчальної дисципліни. Саме у них здобувачі можуть знайти методичні рекомендації, які уточнюють алгоритм дій, враховуючи специфіку організації кожного заняття. Контроль та оцінювання самостійної роботи здійснюється викладачем. Він керується об'єктивністю, валідністю та диференціацію засобів. Критеріями для оцінювання можуть бути: рівень засвоєння матеріалу; знаходження потрібної інформації; грамотність виконання завдань; своєчасність; творчий підхід; фахова компетентність у виконанні; виконання напам'ять; оригінальність та ін.

Ефективність самостійної роботи студентів, особливо для творчих спеціальностей, можлива за умови системності та серйозної й стійкої мотивації студентів. Майбутнім хоровим диригентам варто дотримуватися певних правил при організації та здійсненні СР: чіткого розподілу часу (що витрачається для кожної дисципліни окремо), визначенні пріоритету та самоконтролю виконання кожного завдання, створення відповідних умов (наявність музичного інструменту, комп'ютерної техніки, певної аудиторії та ін.), узгодженні графіку виконання СР. При цьому головною умовою успішності СРС має стати поетапна поступовість ускладнення завдань. Беззаперечно результативність від здійснення самостійної роботи хормейстерами

у процесі здобуття вищої освіти буде залежати від методики її організації, котра полягає у органічному продовженні роботи, яка здійснювалася у класі з викладачем.

Кожен етап самостійної роботи для диригентів має бути щаблем до досягнення фахової майстерності в галузі хорового виконавства, який полягає у: набутті знань характерних особливостей музичних жанрів та основних стилістичних напрямків; хорознавчої та загальномузичної, мистецтвознавчої термінології; вмінь грамотного інтерпретування хорових творів як у якості артиста хору, так і в якості хорового диригента; самостійного розумування творів для хору різних жанрів і стилів; умінні створювати художній образ; самостійного подолання технічних труднощів при розумуванні нового матеріалу; навичок теоретичного аналізу виконуваних творів [3, с. 13; 4] тощо.

Сучасна освітня парадигма диктує нам нові умови викладання та навчання, зокрема застосування віртуального середовища. Відповідно здобувачі мають ознайомитися з правилами користування такого застосунку. Більшість ЗВО України працює в системі *Moodle*, яка надає можливість організувати повноцінний освітній процес дистанційно. Проте яким би не був технічний прогрес, творчі спеціальності повноцінно працювати у дистанційному форматі не можуть.

Отже, вдало організована самостійна робота при підготовці майбутніх диригентів сприятиме ґрунтовному засвоєнню знань, активізації пізнавальної та творчої діяльності, формуванню стійкої мотивації до досягнення успіху, стимулюванню професійного самозростання та розвитку.

Література:

1. Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського рівня) вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво / за ред. Л. Ю. Шумської, М. О. Шумського, Л. В. Гусейнової, М. Г. Батрак, С. В. Приймак. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2021. 19 с.

2. ПОЛОЖЕННЯ про організацію освітнього процесу в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя. URL: http://www.ndu.edu.ua/storage/norm_baza/polozenia_pro_org_osv_process.pdf

3. Раструба Т. В. Організація та проведення самостійної роботи студентів освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво»: методичні рекомендації. 2-ге вид., доповн. та переробл. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 21 с.

4. Раструба Т. В. Формування навичок самостійної роботи студентів-початківців у класі хорового диригування. *Проблеми мистецької освіти* : збірник науково-методичних статей. Вип. 5 / відп. ред. О. Я. Ростовський. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2010. С. 102–109.

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ НАВИЧОК ВОКАЛІСТА В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА УЧНЯ НА УРОКАХ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Рудякова О. Г.

викладач

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька театральна школа м. Одеси»

м. Одеса, Україна

Актуальність даної роботи зумовлена тим, що сучасні реалії освіти вимагають високого рівня підготовки концертмейстера, який має поєднувати в собі ролі висококваліфікованого піаніста, а також психолога, коуча, тьютора та модератора в індивідуальному освітньому векторі учня.

Концепція нашого дослідження полягає в репрезентації важливості комунікативної взаємодії учня та концертмейстера як гарант високоякісних занять та ґрунтовної мистецької освіти в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про те, що професійний ріст педагога в сучасній освіті, в тому числі й музичній, неможливий без розвитку soft skills педагога як необхідної складової якісної роботи з учнями. Нагальними для нашого дослідження стали наукові пошуки І. Бех, А. Рудницької, Н. Хлістунової, які наголошують на важливості комунікативних навичок в сучасній освітній моделі.

Мета роботи – знайти шляхи вирішення творчих завдань, необхідних для повноцінної професійної діяльності концертмейстера в сучасних реаліях. У дослідженнях із формування комунікативних навичок в освітньому процесі, термін «комунікативні навички» трактується як широка характеристика взаємодії людей в процесі спілкування, в розумінні отриманої інформації та коректної передачі інформації співбесіднику [2].

Для прикладу ефективної комунікативної взаємодії розглянемо співдію учня та концертмейстера на уроках вокальної підготовки, але

при цьому акцентуємо увагу не на формальній взаємодії «учень – концертмейстер», а на неформальній комунікації, тобто вибудовування якісного спілкування між суб'єктами дослідження. Відомо, що по суті виконуючи обов'язки тьютора на уроках вокальної підготовки, концертмейстер допомагає учню якісно засвоїти вокальний репертуар та сприяє донесенню коректної інформації до співака.

Слід вважати, що концертмейстер є проміжною ланкою між викладачем та учнем на уроках та в позакласній роботі. Впродовж навчального процесу на індивідуальних заняттях концертмейстер не може втручатися в вокальну підготовку, але при цьому формує у вокаліста наслуханість, сприяє формуванню художньо-естетичного смаку учня на уроках з вокальної підготовки. Основною метою та завданням концертмейстера вокальної підготовки в закладах позашкільної мистецької початкової освіти є забезпечення професійного виконання музично-художнього матеріалу на уроках, концертах, фестивалях, конкурсах, тощо.

Під якісною комунікативною взаємодією концертмейстера та учня на уроках вокалу слід розуміємо:

- співпрацю акомпаніатора та вокаліста в процесі педагогічної та музично-творчої роботи;
- спілкування концертмейстера та учня не лише під час уроку, а й в позакласний час;
- регулярне проведення індивідуальних, групових та масових форм педагогічної та музично-концертної діяльності, зокрема участь в концертах, конкурсах та фестивалях різних рівнів;
- наявність сайту, хмарного сховища або міні-блогу концертмейстера, який сприяє якісній передачі основної та додаткової інформації;
- використання соцмереж або електронної пошти для обміну повідомленнями з учнями.

У комунікативному ланцюжку «концертмейстер – учень» напрочуд важливо, щоб на ранньому етапі формування вокальних компетентностей учні відчували власну цінність у процесі вокальної підготовки, побачили себе як головну фігуру в спеціально організованій роботі з формування художньо-естетичного смаку, професійних вокальних навичок та загальних життєвих орієнтирів у контексті вокальної підготовки.

Таким чином, формування комунікативних навичок є важливим аспектом взаємодії концертмейстера та учня. Воно здійснюється за допомогою системних та наступаючих принципів комунікації учня та концертмейстера, що складається з педагогічних, когнітивних, психологічних та поведінкових компонентів. Відтак, саме формування

комунікативних навичок є суттєвим фактором якосної педагогічної та музично-творчої взаємодії концертмейстерів та учнів у процесі вокальної підготовки у закладах позашкільної початкової мистецької освіти.

Література:

1. Бех І. Д. Виховання особистості : у 2 кн. Кн. 2 : Особистісно орієнтований підхід: науково-практичні засади : навч.-метод. посіб. К., 2003.

2. Кафедра інтеграції навчання з виробництвом ВНТУ. URL: <https://inv.vntu.edu.ua/ukr/images/stories/napryam/navch-prakt/1-kurs/2018-19/1-kurs-tema-3-TEXT-komunikat-nav-18-19.pdf> (дата звернення: 01.07.2023).

3. Хлістунова Н. В. Формування системи комунікацій у навчально-виховному процесі ВНЗ. *Ефективна економіка*. 2016. № 1.

ФОЛЬКЛОРНИЙ ГУРТОВИЙ СПІВ ЯК ОСНОВА НАРОДНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Семенчук В. В.

*доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
м. Умань, Черкаська область, Україна*

Проблема розвитку українського народного хорового виконавства одна з актуальних в сучасному мистецтвознавстві. Аналіз наукових праць переконує, що окремі аспекти цієї проблеми досліджуються в контексті національної музичної, зокрема хорової культури та музично-фольклорних процесів (О. Бенч-Шокало, Т. Булат, А. Гуменюк, А. Іваницький, С. Грица, А. Лашенко).

Народне хорове виконавство є своєрідним соціокультурним феноменом, що має історико-еволюційний характер, національно-стильову визначеність і виявляє свою специфіку в художньо-сценічній діяльності, виконавських інтерпретаціях на основі музичного фольклору та у відповідній виконавській стилістиці. Для усвідомлення сутності, специфіки та національної своєрідності народного хорового виконавства важливе значення має народна виконавська манера, особливості якої зумовлені її тісними зв'язками з українськими мовними діалектами (лексикою, орфоепією), ладово-інтонаційною специфікою українського

народного пісенного мелосу, характером звукоутворення, використанням тембрів народних голосів, спираючись на етнорегіональні й локальні виконавські традиції тощо, становленням на цій основі системи художньо-виконавських засобів та прийомів [3, с. 5].

Становлення пісенно-виконавської традиції відбувається в лоні фольклорного гуртового виконавства, що має етнорегіональні та локальні вияви. Гуртовий спів – своєрідне явище української фольклорної культури, що відображає потребу українців у культурній комунікації, колективному співпереживанні на основі музичного мистецтва. З іншого боку, гуртовий спів постає важливою етнопсихологічною характеристикою українського народу.

Необхідно дотримуватися збереження регіональної своєрідності у відтворенні традиційного співу, оскільки в орієнтації хорової культури на засвоєння регіональної виконавської специфіки можливо зберегти і творчо розвинути все багатство національної звичаєвої традиції та народнопісенної спадщини [1].

Етнорегіональна специфіка гуртового співу зумовлена особливостями природного середовища, господарського устрою, родинно-побутовими традиціями, інонаціональними культурними впливами тощо.

Це позначилося на переважанні певних різновидів співочих гуртів (чоловічого, парубочого, жіночого, дівочого, мішаного), на формуванні локальних виконавських стилів (гуцульського, закарпатського, степового, наддніпрянського, подільського тощо), тематичній різноманітності репертуару гуртів, на тісному зв'язку виконавських манер з мовними діалектами (говорами), мовними інтонаціями, пісенною лексикою, на особливостях звукоутворення (сильний, м'який або легкий звук), акустичних якостей і тембральному забарвленні голосів, на різновидах гуртового розспіву і т. ін. Поряд з цим регіональні та локальні співочі гурти об'єднують: колективний характер виконання, наявність лідера, заспівувача, виводчика та їх функціональне розмежування, імпровізаційність виконання.

Основою фольклорного гуртового співу є вивід, що зумовлює особливості виконавської інтерпретації народної пісні, визначає емоційний тонус, темп та характер виконання. Використання певного типу виводу (сопранового, альтового, фальцетного, тенорового) безпосередньо залежать від виду, складу співочого гурту, жанру народної пісні.

Індивідуальні манери конкретних співочих гуртів можуть бути дуже відмінними, але характеристика гуртового співу в загальному плані розв'язується за єдиною методикою, її принципи: аналіз складу співочого гурту, вокально-темброві традиції даної місцевості,

співвідношення різних типів багатоголосся, склад репертуару [2, с. 281].

Фольклорний гуртовий спів за особливостями хорової фактури поділяється на унісонний та багатоголосний. Становлення різноманітних типів народного багатоголосся (унісонно-гетерофонічного, підголоско-поліфонічного, гомофонно-гармонічного, змішаного) тісно пов'язане з гуртовим виконавством та історичним розвитком пісенно-виконавської традиції.

Підголосково-поліфонічне багатоголосся, становлення якого припадає на XIX–XX ст., є самобутньою формою українського народного співу, яскравим виявом етнорегіональної специфіки фольклорного виконавства і тісно пов'язане з появою жанру ліричної пісні й кристалізацією в її лоні характерних музично-стилістичних ознак: імпровізаційності, варіантного розвитку голосів, смислово-фактурного протиставлення основного наспіву та підголосків, ладової модальності, індивідуалізації пісенно-виконавської форми. Найбільш розгалуженим за видами є гомофонно-гармонічне багатоголосся: триголосся, терцеве двоголосся, чотириголосся, змінне багатоголосся.

Під впливом аматорського музикування у фольклорному виконавстві XVII–XIX століть набуває поширення триголосся в традиції канту, що має такі ознаки: підпорядкування пісенної форми композиційній будові тексту, переважання мажорного ладу, кварто-квінтових співвідношень, автентичних кадансів. Становлення й розвиток підголосково-поліфонічного багатоголосся є свідченням високого рівня розвитку української пісенно-виконавської традиції. Комплекс музично-стилістичних ознак народного багатоголосся (імпровізаційна основа розспіву, варіантний розвиток мелодії, паралелізми інтервалів та акордів, характерне співвідношення консонансів і дисонансів, специфіка голосоведення, важлива роль грудного та фальцетного підголосків, мелодична виразність басового голосу та ін.) набув вияву в аматорському та професійному народному хоровому виконавстві.

Таким чином, історико-художні витоки українського народного хорового виконавства глибоко закорінені у фольклорному гуртовому виконавстві та етнорегіональній пісенно-виконавській традиції, що відзначається національною самобутністю, історичною динамічністю, канонічною сталістю, та водночас внутрішньою змінністю.

Становлення нових форм фольклорного гуртового виконавства (хори-ланки, співацькі артілі) пов'язане з суспільно-політичними, соціально-економічними та культурними процесами в Україні початку XX ст. Це питання є одним із складних через відсутність та розпорошеність джерел. Одиначні факти вказують про важливу роль

цих форм у становленні сценічно-виконавської практики та аматорського хорового мистецтва. Характерними ознаками хорів-ланок та співацьких артілей були: тісний зв'язок з традицією гуртового співу, спираючись на співаків-носіїв пісенно-виконавської традиції певного регіону (місцевості), відтворення специфічної виконавської манери, тембральна узгодженість голосів.

Отже, крім самодостатніх цінностей, народна гуртова співоча традиція накопичила здобутки, які здатні дати свіжий імпульс розвитку професійного і самодіяльного мистецтва. Народне багатоголосся в багатомантійності його форм є провідною ознакою української пісенно-виконавської традиції та фольклорного гуртового виконавства.

Література:

1. Звичаєва традиція як основа формування хорової культури. Бенч-Шокало О. Г. URL: <http://surl.li/hmaln> (дата звернення: 23.05.2023).
2. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
3. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX–XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Київ, 2005. 20 с.

МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ ОПАНУВАННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Соколова А. В.

*доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
м. Харків, Україна*

Мартиненко І. І.

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
м. Харків, Україна*

Досвід підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у Харківському національному педагогічному університеті свідчить про тісні налагоджені зв'язки з КНР. На факультеті мистецтв за освітніми програмами спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) китайські студенти здобувають освіту на першому (бакалаврському) та другому (магістерському) рівнях. У процесі навчання вони оволодівають не тільки фаховими компетентностями необхідними для подальшої професійної діяльності, але й знайомляться з кращими традиціями українського народу, опановують значущі цінності музичного мистецтва України.

Треба відзначити, що спільне навчання китайських і українських студентів має також велике значення і для вітчизняних здобувачів. Вони отримують можливість ознайомитись з філософсько-національними основами китайської культури, її кращими здобутками, спілкуючись з безпосередніми носіями цієї культури. Однак, дане питання не отримує в доробках науковців достатнього висвітлення.

З огляду на зазначене, хотілося б поділитися позитивним досвідом залучення українських студентів до хорового мистецтва Китаю на прикладі роботи жіночого хору «Аніма» факультету мистецтв ХНПУ імені Г.С. Сковороди. Для поставленого завдання було обрано твір китайського композитора Лу Цзайі «Серенада виноградарів», окреслено методи, що ґрунтувалися на творчій співпраці й співтворчості викладача та студентів і спрямовувалися на вирішення художньо-навчальних, художньо-виховних та виконавських задач. Треба відзначити, що всі методи, які використовувалися під час роботи над твором Лу Цзайі «Серенада виноградарів» з майбутніми вчителями

музичного мистецтва взаємодоповнювали один одного та зосереджувалися на опануванні художнього образу, усвідомленні та у колективному виконанні розкрити за допомогою цього хору духовно-ціннісні основи китайського мистецтва та естетичну красу китайської хорової музики. всіх особливостей, досягнення високого рівня виконавської культури та емоційно-естетичного впливу на слухачів.

Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до виконання хорового твору Лу Цзайі «Серенада виноградників» ґрунтувалась на культурологічних та аксіологічних засадах, що передбачало формування знань, вмінь, навичок і здатності прищеплювати студентам цінності хорової культури КНР. Опанування музичного матеріалу відбувалося на активній взаємодії з культурою цієї країни та усвідомленні цінності власної української культури, дослідженні нових шляхів співіснування й співпраці з іншими культурами [1].

Першочерговим, на цьому шляху було завдання – сформувані у студентів уявлення і судження про країну, надати певні знання щодо китайської культури. З огляду на це, студентом магістрантом з КНР проводились бесіди («Мистецька освіта в Китаї та Україні», «Роль конкурсів, фестивалів у підвищенні фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва»), лекції (на яких студенти знайомились з видатними китайськими художниками, поетами, композиторами, виконавцями, історичними пам'ятками, аудіо- та відео- записи сольних, хорових виступів і концертів з подальшим обговоренням їх естетичних і професійних уявлень. Інформація, що надавалась була представлена предметно (на фотознімках, ілюстраціях малюнках, слайдах, тощо). Проведена робота сприяла не тільки більш конкретному формуванню уявлень і суджень про культуру країни, але й розвитку естетичного світосприйняття.

У процесі роботи над хоровим твором Лу Цзайі «Серенада виноградників» магістрантом застосовувалися різні методи. Художній опис, що є результатом особливої духовної діяльності свідомості, яку визначають як своєрідне переведення нотного тексту не тільки в іншу систему мови (знаково-смыслову), а й в іншу систему мислення [2]. Він передбачав надання студентам інформації про музичні поняття і категорії для визначення основного змісту хорового твору, надання образно-емоційних характеристик, розкриття свого бачення та особистих переживань шляхом пояснень та їх ілюстрації, використання інтеграції з іншими видами мистецтва. Загальновідомо, що пояснити – означає осмислити для себе або пояснити іншому, відповісти на запитання «Чому?».

У процесі репетицій студентом магістрантом пояснювалося які чинники сприяють зосередженому сприйманню хорових творів такого жанру; як необхідно досягати у хоровому виконанні легкого й «безмежного» legato, ритмічного, темпового й тембрального ансамблю, інших художніх прийомів виконання китайської хорової музики; проводилась кропітка робота над вокально-хоровою та художньо-виконавською технікою (одночасні вступи хорових партій, закінчення, динамічні і темпові зміни) тощо. Використання даного методу сприяло цілісному усвідомленню хорового твору, глибокому розкриттю його ідейно-художнього й емоційного образу.

Широке розповсюдження у процесі роботи над «Серенадою виноградників» отримали такі методи мистецького навчання як: демонстрація твору та ілюстрація художніх пояснень. Студентам, у виконанні магістранта та за допомогою ТЗН, демонструвалися еталонні зразки звучання, яких вони мають досягти при виконанні цього твору; надавався художньо-образний коментар до словесного повідомлення. Дані методи сприяли виробленню мотивації щодо мистецького пошуку еталонного звучання, саморегуляції й самоконтролю задля виконання, яке б відповідало естетичним критеріям китайської музики. У ході застосування цих методів, у майбутніх учителів музичного мистецтва здійснювався своєрідний перехід у сферу особистісного ставлення до твору, внаслідок чого формувався феномен варіативності сприйняття, виконання, трактування.

Особлива увага в роботі над хоровим твором китайською мовою приділялась оволодінню властивостями артикуляції, вокальної фонетики, бо як відомо, вона впливає як на співацьке звукоутворення, створення художнього образу так і на надання виконанню національного забарвлення. Задля досягнення правильної вокальної вимови, вокальності та декламаційної чіткості використовувались методи спостереження, наслідування, словесних вправ, порівняння артикуляційних особливостей китайської та української мов.

Треба відзначити, що опрацювання усіх названих вище методів спрямовувалося на активізацію кількох дій студентів: слухання, розглядання (читання з нот) і виконання (спів). Ці дії є основними в навчанні і кожна з них може варіюватись шляхом використання різних методичних прийомів, змін творчих поточних завдань, ракурсів вивчення музичного матеріалу тощо.

Таким чином, у процесі роботи задля високо професійного виконання хорового твору Лу Цзайі «Серенада виноградників» педагогічну доцільність мали: пояснювально-ілюстративний метод (словесна, наочна та практична сторони); репродуктивний – (багаторазове промовляння тексту та проспівування у повільному темпі

епізодів з метою розвитку автоматизму дій, емпатійне слухання); частково-пошуковий метод – (визначення труднощів в опануванні елементами вокально-хорової техніки, самоспостереження, самозвітування); творчий – (самостійне вирішення студентом технічних та художньо-виконавських завдань).

Література:

1. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К. : Муз. Україна, 1989. 133 с.

2. Ляшенко О. Методи інтерпретації музичних творів як засіб мистецького навчання майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки*. 2012. Вип. № 133. С. 154–160.

НОВІТНІ ПІДХОДИ В ПІДГОТОВЦІ СУЧАСНОГО УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сухецька О. В.

*старший викладач кафедри музикознавства
та вокально-хорового мистецтва*

*Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
м. Умань, Черкаська область, Україна*

Здобувачі вищої освіти факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини формують та вдосконалюють свої компетентності у творчих колективах та індивідуально. Серед інших складників освітньо-професійної програми «Середня освіта (Музичне мистецтво)» чільне місце займають дисципліни: «Хоровий клас» та «Хорове диригування» як обов'язкові компоненти підготовки вчителя музичного мистецтва.

На факультеті мистецтв УДПУ імені Павла Тичини функціонують три хорові колективи: студентський мішаний хор «Кобзар» народної манери співу, студентський жіночий хор «Юність» академічної манери співу, а також мішаний «Молодіжний камерний хор» академічної манери співу.

Необхідною складовою підготовки здобувача вищої освіти на другому рівні вищої освіти є робота з хоровим колективом над обраним твором. Перш ніж випускник постає перед хором, у ролі диригента, він проходить колосальну комплексну підготовку.

Важливою є структурно-логічна послідовність підготовки здобувача до такого виду практичної діяльності.

Попередньо, випускник готується до роботи з хором на індивідуальних заняттях у класі хорового диригування під дбайливим наставництвом викладача та у супроводі концертмейстера. Перш за все, здобувачеві необхідно: максимально вдосконалити власну техніку диригування; налагодити навички роботи з камертоном; досягнути високохудожнього відтворення хорової партитури на фортепіано, з урахуванням усіх ремарок; досконало вивчити кожну хорову партію і хорову вертикаль та уміти високохудожньо відтворити їх голосом; самостійно та консультуючись із викладачем здійснити детальний аналіз партитури в теоретичному (структура музичної форми, особливості фактури викладу, тональний план, гармонічний аналіз, дослідження літературного тексту і жанрово-стильових особливостей), вокально-хоровому (тип і вид хору, діапазони та теситурні умови, хоровий ансамбль та хоровий стрій, дикція, дихання, звуковедення) та виконавському (виявити та переконливо втілити музичні експресивно-стилістичні ремарки, задля вдалої інтерпретації характеру інтонаційно-художніх образів) аспектах; скласти орієнтовний план роботи з хором; обговорити з викладачем інтерпретацію та шляхи подолання виконавських труднощів.

Слід зауважити, що в умовах пандемії та під час воєнного стану даний алгоритм роботи хорового класу та класу хорового диригування дещо видозмінено. Окрім вищезгаданих компетентностей здобувач вищої освіти має оволодіти навичками використання інформаційно-комунікаційних технологій, роботи зі звуком в аудіоредакторах для зведення аудіо доріжок у єдине злагоджене звучання. Тому, хорова школа в УДПУ імені Павла Тичини, яка бережливо поєднує кращі традиції Одеської хорової школи та Київської хорової школи, а також власні здобутки, накопичені роками практичної діяльності, перебуває у безперервному, динамічному пошуку нових форм хорового виконавського мистецтва, задля забезпечення його сталого розвитку.

У період карантину та під час воєнного стану студентський хор «Юність» та «Молодіжний камерний хор» продовжували діяльність у якості віртуальних хорових колективів. Керівником названих хорів було поінформовано хористів щодо специфіки роботи віртуального хорового колективу, надано чіткі вказівки щодо процедури створення власного аудіо та відео запису. Алгоритми створення віртуального проєкту викладено в покроковій інструкції у статті «Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми)», яка належить автору даних тез. Також, було проведено лекції та майстер-

класи, на яких було розкрито особливості створення та реалізації віртуального хорового проекту з точки зору хориста чи його керівника.

Результатом такої діяльності стали віртуальні проекти, серед яких наведемо три роботи:

1. «Тропар до Пресвятої Богородиці». Ганна Гаврилець. (Доступ за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=E2nH2C0ONdI>);

2. Щедрівка «Ой, в лужку, в лужку, на жовтій піску». Обробка Олександра Некрасова. (Доступ за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=3ih5DPASPNM>);

3. Німецька народна пісня «Erlaube mir, feins mädchen». Аранжування Йоганнеса Брамса, перекладення для жіночого складу Герольда Енгельгарта. (Доступ за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=1uA7fG34Oyg>).

Віртуальний хор, як вид колективного музикування з'явився задовго до 20-х років ХХІ століття. Більше 10 років минуло з моменту виникнення та реалізації даної ідеї. Проте, саме обставини спричинені спалахом пандемії викликали масове зацікавлення даним феноменом у світі. Про це свідчить і той факт, що світовий лідер міжнародних хорових конкурсів і фестивалів з 1988 року – Interkultur організовував конкурси, з номінацією «віртуальний хор». Інтерес до віртуального хорового виконавства залишається і нині, цьому сприяє ряд причин та обставин, трансформацій та реформ у освітній сфері. Отже, нині віртуальний хор як явище має місце у хоровому виконавському мистецтві і потребує ґрунтовних досліджень музикознавців і виконавців у всьому світі.

Література:

1. Сухецька О. В. Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми). *Музичне мистецтво і культура = Music art and culture* : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 464 с. Вип. 32. Кн. 1. С. 392–402.

**КАНТАТА Л. РЕВУЦЬКОГО «ХУСТИНА»:
КОМУНІКАТИВНИЙ ВИМІР
(ДО 100-ОЇ РІЧНИЦІ НАПИСАННЯ ТВОРУ)**

Таранченко О. Г.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

У сучасному постіндустріальному світі з його культурно-глобалізаційними тенденціями як ніколи гостро постає проблема ствердження національної ідентичності. Важлива роль в цьому надається осмисленню й функціонуванню в практиці сьогодення феноменів класиків української музики ХХ століття. Невід’ємна складова національної свідомості, вони є осердям культури, регулюють внутрішні механізми тяглості процесу розвитку музичного мистецтва на мікро-і макрорівнях. Такі класичні феномени дозволяють не тільки дотикатись й по-новому вдивлятись в досвід минулого. Вони щораз відкривають в ньому те, що активізує й живить нашу сучасність, спрямовує у часи прийдешні. Це спонукає науковців, музикантів-практиків ще раз замислитись щодо комунікативної взаємодії й дієвості класичних музичних цінностей в умовах сьогодення, їхнього функціонування й виконання.

Одним з таких явищ є спадщина Л. Ревуцького. У пантеоні визначних українських композиторів-класиків ХХ століття йому належить почесне місце. Значення спадщини Майстра в розвитку сучасної національної музичної культури є безсумнівним. Митець неординарного таланту, він від природи був наділений здатністю до узагальненого симфонічного мислення. Це у повній мірі реалізувалось крізь особливе, лірико-психологічне світовідчуття Л.Ревуцького, досконалість музичної драматургії його творів, потужний мелодизм, який постав на органічному засвоєнні ладової природи народно-пісенної культури. В доробку композитора поряд з симфонічними, камерно-інструментальними та вокальними творами важливе місце займають різножанрові хорові композиції. Прикметно, що увага музикознавців спрямовувалась, насамперед, на з’ясування специфіки симфонізму мислення, етапів його еволюції. Цьому питанню присвячено чимало наукових розвідок монографічного, аналітичного, біографічного, мемуарного жанрів. Зацікавленість спадщиною

Л.Ревуцького й, передусім, особистістю Майстра нині продовжує привертати увагу музикознавців, музикантів-виконавців. Оприлюднено низку нових джерельних матеріалів, фактів біографії, історії родоvodu. Введено до наукового обігу та концертного репертуару новознайдені авторські редакції інструментальних опусів, які вважались втраченими. Цінним матеріалом до пізнання особистості Л. Ревуцького – митця, педагога є його думки та ідеї стосовно майстерності компонування музики, музичної драматургії, техніки поліфонічного та ладо-гармонічного письма, занотовані свого часу учнями композитора й опубліковані нещодавно в окремому виданні. Всі новознайдені матеріали, свідчення сучасників дозволяють наблизитись до об'єктивного пізнання постаті Л. Ревуцького. Відповідно, по-новому відчувати, зрозуміти смисли й знаки його музичної спадщини, позбавити її зайвого міфологізму. Продуктивно видається спроба розглянути творчість композитора і в комунікативному аспекті. А відтак, краще пізнати семантичні глибини музики Майстра, декодувати притаманну їй психологічну багатозначність, що постає за партитурними рядками.

Кантата-поема «Хустина» давно й заслужено вважається знаменним симфонічно-хоровим полотном в історії української музики ХХ століття. Нині виповнюється 100-років від дня її написання. Ця дата спонукала ще раз звернутись до партитури видатного твору, актуалізувати його в комунікативному вимірі як знакове явище в контексті культуротворчих процесів першої половини 20-х років ХХ століття.

«Хустина» є авторською рефлексією на нагальні виклики й потреби свого ренесансного часу. Саме тоді, на початку 20х років увійшла в музику нова генерація митців, яка попри напругу й труднощі пореволюційного буття розробляла й ентузіастично втілювала на практиці ідею розвою модерної української музики, її просування на європейських обширах. Палко сприйнявши традиції й досвід М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, вони крок за кроком цілеспрямовано вибудовували концепцію новітньої національної культури в розмаїтті її жанрово-стильових пошуків та міжмистецьких взаємозв'язків. Консолідації творчих сил на цьому шляху сприяли заснування у 1922 році Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича, утворена ним потужна мережа філій у містах і містечках України. Вони здійснювали багатовекторну культуротворчу діяльність, результативність якої позначилась на дієвому піднесенні й активізації багаторівневого музично-творчого процесу. Саме тоді в українській музиці виникає система нових форм і типів комунікативних зв'язків. Вона базувалась на взаємодії композиторської творчості, музикознавчої думки, критики, а також освіти, виконавства, просвітницької роботи

в їхній спрямованості на широку аудиторію, виховання культури слухачів. Важлива роль надавалась тут, зокрема, хоровому мистецтву. Висунута Товариством ідея масового хорового руху стала вагомим фактором піднесення культурного рівня народу, духовності, естетичного виховання, відродження й оновлення традицій народного багатоголосся. Це спричинило бурхливий розвиток мистецтва академічного та аматорського хорового співу, утворення численних державних і самодіяльних хорових колективів, стимулювало до сміливих композиторських пошуків та експериментів у цій сфері.

Л. Ревуцький саме в ті роки волею долі оселяється в Прилуках, де працює діловодом лікарської служби залізничної станції. Випускник Київської консерваторії, високо освічений музикант, він активно долучається до культуротворчих процесів. Діалог із новою соціальною реальністю потребував самовизначення/самопізнання. Митець розгортає діяльність у щойно заснованій прилуцькій філії Товариства ім. М.Леонтовича, стає концертмейстером і композитором в хоровій капелі Педкурсів під орудою О. Фарби, виступає як піаніст-соліст. Водночас якісно нового наповнення набуває у Л.Ревуцького процес самореалізації, удосконалення й розширення індивідуально-стильових обріїв. Поряд з камерною музикою увагу митця привертає хорова стихія. Попередній етап оволодіння ним композиторською технікою вітчизняної та європейської традицій (Л. Ревуцький визначає його «періодом європеїзації») ознаменувався від початку 1920-х років поворотом до серйозного вивчення народнопісенної ладовості. Це стало початком сутнісного осмислення категорії народного та національного як закономірного етапу еволюції стилю композитора, власної ідентичності. Усвідомлення себе як національного митця потребувало серйозного вивчення української культурної спадщини. На цьому шляху справжньою школою стала для нього поезія Тараса Шевченка. «Загартування Шевченком» – одна з прикметних ознак епохи духовного відродження 1920-х років. Л.Ревуцький, подібно до багатьох українських митців, через поетичне слово Кобзаря глибше пізнавав історію буття українців, їх архетипові риси. Водночас, вивчення композитором спадщини Т.Шевченка, а також сучасної поезії відкривали можливості до удосконалення лінгвістичних знань, вміння працювати з вербальним текстом.

Митець обирає для кантати один з ранніх віршів Кобзаря «У неділю не гуляла» (1844). З позиції свого часу він значно переосмислює поетичне першоджерело. В його музичній інтерпретації ліричний монолог дівчини-сироти, історія її кохання перетворюється на розгорнуте епіко-драматичне полотно. Елегійний, журливий характер оповіді Т.Шевченка перетворюється на сповнене енергії, весняної

дзвіновості, гімнічності звучання музики кантати. Із шевченковим словом в музику Л. Ревуцького входить живий, сповнений епічної величі, соціально забарвлений народно-національний характер. Зберігаючи загалом строфічну побудову шевченкової поезії, композитор розгортає музичну драматургію твору шляхом контрастного співставлення розділів-картин. Водночас митець сповнює твір рисами сонатної форми, поемністю, що надає масштабності, суто симфонічного розвороту.

Визначальну роль відіграє хор. Подібно до ролі хору в грецькій трагедії, він виконує функцію не так коментатора, як активної дійової особи. Саме через партію хору потужно розгортається сюжетна дія, поглиблюються психологічний підтекст, драматизм оповіді, що в кульмінаційних моментах досягає трагічного забарвлення. Цьому сприяє виважена темброво-хорова драматургія, динамічна палітра, майстерне використання поліфонічних прийомів, хорового фугато. Епізоди соло сопрано та тенора трактуються композитором як втілення ліричних та драматичних складових рис узагальненого образу українського народно-національного характеру.

Кантата сповнена потужним симфонічним розвитком. Він досягається шляхом наскрізного, варіантного проростання початкової поспівки, метро-ритмічної та ладо-тональної багатобарвності. Динамізації розвитку дії сприяє жанрова трансформація тематизму від веснянковості на початку твору, через аріозність, речитативність, думність, інтонації плачу – до активної маршовості, ораторського пафосу. Твір насичений яскравою візуальністю, що походить не тільки з особливостей поезії Т. Шевченка, а й наближається до принципів театрального і навіть кіномистецтва.

«Хустина» стала важливим етапом еволюції Л. Ревуцького. Віднайдені в ній новаторські прийоми епіко-романтичного симфонізму будуть узагальнені митцем на новому рівні в творах наступних років, зокрема, у Другій симфонії, оприявляться у музиці сучасних українських композиторів. Кантата відіграла важливу роль у розвитку хорового мистецтва, увійшла до репертуару провідних хорових колективів України. У діалозі із сучасністю вона виконує важливу комунікативну роль на шляху ствердження національної ідентичності, розвитку класичних традицій академічного хорового виконавства.

ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ В ХОРІ СТАРШИХ КЛАСІВ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

Тимчик О. Й.

*старший викладач відділу вокально-хорових дисциплін,
керівник хору старших класів
Комунальний заклад «Ужгородська музична школа № 1»
м. Ужгород, Україна*

Хорова діяльність учнів хору старших класів музичних шкіл є важливою складовою їхньої музичної освіти та розвитку. Вона сприяє отриманню музичних навичок та вокальної техніки. Участь у хоровому колективі також сприяє формуванню навичок співпраці, взаємодії та колективного виконавства, розвиває їхні соціальні та комунікативні навички, а також підтримує формування почуття групової приналежності та колективного духу.

Метою дослідження є опис та аналіз організації роботи в хорі учнів старших класів музичних шкіл. Об'єктами дослідження є методи хорових занять, мотивація учнів, взаємодія викладача, розвиток музичних навичок, соціальні та комунікативні аспекти хорової діяльності та використання технологій у процесі.

Психологічні та фізіологічні особливості учасниць 13-15 років. Учасниці хору у віці 13–15 років перебувають у періоді активного фізіологічного та психологічного зростання. Фізіологічно, цей віковий період характеризується змінами у голосовому апараті та збільшенням м'язової сили. Психологічно, учасниці можуть проявляти зростаючу самосвідомість, потребу у самовираженні та пошуку власного стилю, що варто враховувати при організації роботи з хором старших класів.

Вплив фізіологічних особливостей на навчання та практику хорової роботи. Зміни у голосовому апараті та самосвідомості можуть вимагати індивідуального підходу до вокального навчання та репертуарного вибору. Крім того, врахування потреб у самовираженні та створення сприятливої психологічної атмосфери може позитивно підвищити мотивацію та ефективність участі учасниць у хорових заняттях.

Організація хорових занять. Організація хорових занять для учнів хору старших класів передбачає структурований підхід з різноманітними етапами, включаючи розспівки, вокальні техніки, репертуарну роботу, ансамблеві вправи та виступи. Важливо забезпечити баланс між технічними аспектами вокалу, музичним виразом та забезпеченням активної участі та мотивації співаків протягом занять.

Вибір репертуару, враховуючи вікові характеристики учнів старших класів. При виборі репертуару для учнів хору старших класів слід брати до уваги їхні вокальні можливості та голосовий розвиток. Репертуар повинен відповідати їхньому голосовому діапазону та техніці, щоб забезпечити комфортну виконавську практику та уникнути перевантаження голосу. Крім того, варто залучати учнів до процесу вибору репертуару, дозволяючи їм виразити свої музичні уподобання та почуття самовираження. Репертуарна спрямованість залежить від керівника колективу, його обізнаності з традиційним виконавством [1, с. 17].

Постановка голосу та розвиток вокальної техніки. Важливо надавати учасникам хору старших класів індивідуальну підтримку та корекцію голосу, спрямовану на поліпшення їхньої техніки, дихання, артикуляції та виразності під час виконання музичних творів. Дівчачий хор – це струнний оркестр вишуканих скрипок та благородних альтів, який зачаровує своєю легкістю та прозорістю, вражає своєю віртуозністю та рухливістю, емоційною тембральною насиченістю та соковитістю звучання [4, с. 5].

Робота над хоровим ансамблем та виконавською майстерністю. Важливо проводити систематичні репетиції та групові вправи, спрямовані на покращення гармонії, взаємодії та синхронізації виконавців, а також розвиток виразності, динаміки та сценічної презентації. Основною властивістю кожного хору є стрій і ансамбль. Строем зветься правильне, точне інтонування інтервалів у їх мелодичному й гармонічному видах. Наявність цілковитого ансамблю – унісонного і гармонічного – створює чистота інтонації. Чистота інтонації – це наріжний камінь, на якому базується будова хорового мистецтва [3, с. 50]. Диригент хору повинен ясно уявляти собі, що достовірно художній ансамбль створюється тільки в активній практичній діяльності через засвоєння високохудожнього репертуару. Усе тут важливо, починаючи з добору творів, розташування співаків в хорі і закінчуючи досягненням єдиної манери звукоутворення і тембрової єдності хорових голосів [5, ст. 125]

Використання мотиваційних стратегій. Застосування похвали, нагород, конкурсів та інших мотивуючих стратегій сприяє стимулюванню участі та досягненню успіху учасниць хору старших класів, підтримуючи їхню мотивацію та зацікавленість у хоровій діяльності.

Роль викладача. Викладач хорових дисциплін має велике значення у створенні мотивуючої та сприятливої навчальної атмосфери, наданні професійної підтримки, навчанні технікам та виявленні індивідуальних потреб та здібностей учасниць. Вокально-педагогічна творчість

учителя-диригента передбачає формування специфічних знань особливостей розвитку учнів, які базуються на гігієні й охороні голосу підлітка, його здоров'я та режимі у співі в домутаційний, мутаційний, післямутаційний періоди для збереження і розвитку співочої культури школярів [2, с. 70].

Важливість професіоналізму та емоційного зв'язку. Професіоналізм викладача та наявність емоційного зв'язку мають велике значення в організації роботи в хорі старших класів музичної школи. Викладач, який має глибокі знання та вміння в галузі хорового мистецтва, здатен надати учасникам якісну музичну освіту та професійну підтримку. Емоційний зв'язок допомагає побудувати довіру, мотивує учасниць та створює сприятливу атмосферу, де вони можуть відчувати себе комфортно та вільно виражати свої музичні почуття та ідеї.

Залучення учасниць до концертних виступів та фестивалів. Активна участь у концертах, виставках та фестивалях дозволяє учасницям хору старших класів отримати цінний досвід виступів перед глядачами, розвинути сценічну майстерність та поглибити музичний репертуар.

Сприяння взаємодії з іншими хоровими колективами. Взаємодія з іншими хоровими колективами, як через спільні виступи, майстер-класи або хорові змагання, розширює музичний горизонт учасниць, стимулює колективний дух та надає можливість вчитися від інших хорових груп.

Ефективне використання онлайн-ресурсів. Використання онлайн-ресурсів, таких як відеоуроки, платформи для навчання та спілкування, дозволяє учасницям хору старших класів отримати доступ до додаткових навчальних матеріалів, здійснювати самостійне вивчення та розвивати свої хорові навички.

Організація роботи в хорі старших класів музичної школи має велике значення для розвитку творчих та музичних навичок учасниць. Чітке планування занять, стимулююча атмосфера, різноманітні завдання та виклики сприяють розкриттю їхнього потенціалу, творчого мислення та вираженню своєї унікальності в музиці.

Важливо враховувати психологічні та фізіологічні особливості співаків у процесі планування та проведення хорових занять. Розуміння їхніх інтересів, емоційного стану, фізичних змін та можливих обмежень дозволяє адаптувати підхід до навчання, створювати комфортні умови та підтримувати їхнє здоров'я і самопочуття під час хорової роботи.

Література:

1. Бенч О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. К. : Ред. журн. «Укр. світ», 2002.

2. Доронюк В. Д. Диригент шкільного хору : навч. посіб. / Доронюк, Серганюк. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2010.
3. Пігров К. Керування хором. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962.
4. Байда Л. А. Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики : навч.-метод. посіб. К. : УДПУ, 1997.
5. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором : навч. посіб. 2-ге вид. Умань : РВЦ «Софія», 2009.

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ЯК ДОМІАНТНА СКЛАДОВА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ Б. ФІЛЬЦ

Ткаченко І. Ю.

викладачка

*Комунальний заклад «Кам'янський фаховий музичний коледж
імені Мирослава Скорика» Дніпропетровської обласної ради»
м. Кам'янське, Дніпропетровська область, Україна*

Хорова творчість Богдани Михайлівни Фільц – безцінний скарб української музичної традиції. Б.Фільц – людина-епоха, талановита композиторка і науковиця, знана та активна музично-громадська діячка сьогодення, творчість і діяльність якої становлять вагомий внесок в розвиток національної музичної спадщини ХХ–ХХІ століть. Б. Фільц, продовжуючи традиції корифеїв М.Лисенка, К.Стеценка, С.Людкевича, стала однією з класиків української культури нашого часу.

Хорова творчість є пріоритетною в композиторському спадку Б. Фільц. На це вказує той факт, що впродовж всього свого життя Богдана Михайлівна звертається до жанру хорової музики.

У її нотографічному списку налічується понад 60 хорових різножанрових творів. В них яскраво проявилися особливості її індивідуального музичного мислення – уважне ставлення до поетичного слова, до розвитку і оновлення традицій національної творчої школи. Творчість Богдани Фільц внесла особливо помітний внесок у розвиток української хорової пейзажної лірики. Музика композиторки пронизана тонким відчуттям вокальної колористики, вмінням використовувати зображальні прийоми для відтінення того чи іншого душевного настою, розкриття пейзажних алегорій.

У творчому доробку Богдана Михайлівни існують твори як для хору *a cappella*, так і з супроводом. Хорові твори композиторки написані для різних складів хорових колективів.

Нею створено багато творів для дитячого хору *a cappella*, серед них відомі «Матусин заповіт», «Здивовані квіти», «Тернопільська зоринка», для дитячого хору із супроводом фортепіанно «Озеро-бульдозеро», «У лісі» (з циклу «Хорові акварелі»), «Мова кожного народу неповторна і своя», «Рідний край», «Узяла лисичка скрипку» та багато інших.

Можна зі значною часткою впевненості зазначити, що у пісенно-хоровій творчості Б. Фільц синтезуються чинники кількох стилістичних напрямків. Це – потужні струмені фольклорної культури західного регіону країни, традиції розвою національної класики останньої третини ХІХ – першої половини ХХ століття і нові форми художнього мислення, що поступово розгортаються у другій половині минулого століття. Серед найважливіших проявів її творчої індивідуальності є повага до поетичних текстів, глибоке осмислення їх образної семантики, «делікатно» перенесеної у площину музичних барв та інтонаційності. При цьому композиторка переважно звертається до поезії, позначеної винятковою національною виразністю. Поміж улюблених нею авторів – насамперед знакові постаті, реальні символи українського художнього мислення Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко, Олександр Олесь, Володимир Сосюра, Максим Рильський, Павло Тичина, Дмитро Павличко, Ліна Костенко. Особливий емоційно-образний колорит привабив мисткиню в поезіях маловідомих поетів – Теодори Савчинської (Стрий), Олександра Маландія (Київ), Йосипа Фиштика (Дрогобич) та інших: «Богдана Фільц належить до тих композиторів, які свідомо керуються близькою спорідненістю зі світоглядними позиціями близьких за духом поетів. У них вона шукає в першу чергу ліричні поезії, що превалюють емоційною наснагою, глибоким психологічним підтекстом...» [1].

На слова В. Сюсюри Богдана Михайлівна пише п'ятичастинну хорову кантату патріотичного змісту «Любіть Україну», для мішаного хору без супроводу. Цей твір є яскравим зразком збіжності трактування поетом і композитором патріотичних почуттів як чогось глибоко особистісного. В музиці та поезії піднесені образи сплітаються в єдине ціле з суто ліричними, елегійними.

Особливе місце в хоровій творчості Б.Фільц посідають обробки народних пісень. Матеріал загалом вона бере із української народної творчості, зокрема це лемківські народні пісні, пісні Буковини, повстанські пісні («Віє вітер. віє буйний», «Ой, під калиною», Щоби я сам робив без тебе», Ой, по горі дуб розвивався», «Прийшла вістка до

села»). Також композиторка активно звертається до народної творчості країн ближнього зарубіжжя – Белорусії, Болгарії («Тьодьо, лелип», «Чаму є мне не пець?»), чотири польські колядки для дитячого хору та інші.

Ознайомившись з хоровими творами композиторки, не можемо не зазначити, що саме схильність таланту Б. Фільц до чудового вокального розспіву позначився на її творчому доробку хорової музики.

Тема людини-природи, розкрита через одухотворення пейзажної лірики, займає домінуюче місце в хоровій музиці Богдани Фільц. Композиторці дуже близькі поетичні твори, де втілене очарування красою рідного краю. Це наклало особливий відтінок на манеру хорового письма, зокрема, на поєднання широкого мелодичного розспіву зі звуковою колористикою, що в свою чергу зумовило розмаїтість хорової фактури, соковиту гаму гармонічних барв.

Як слушно вказує дослідниця хорової творчості композиторки Л. Шегда, аспект образно-тематичної сфери хорової творчості включає в себе ліричний та громадянсько-патріотичний напрям [2]. До першого напрямку належать твори споглядального характеру, домінує пейзажна лірика («Гей, простори такі!» слова П. Тичини, «Тиша морська» слова Лесі Українки», «Зимова картинка» на слова О. Ющенка.). В деяких хорах звучить непідробне захоплення природою («Арфами, арфами» на слова П. Тичини, «Весняний дзвін» на слова А. Німенка). Можна сказати, що Б. Фільц виражає свою трепетну вдячність до щедрості природи («Весно, моя нене», «Наша мати пшениченька» на слова Д. Павличка). Багатством образів та настроїв наділяє композиторка свої цикли «Хорові акварелі» (слова О. Олесь). Туди ввійшли такі хорові твори, як «Сніги», «Тане сніг», «Снігурі», «Веснянка», «Білі гуси» та інші. Та хоровий цикл « Українські пейзажі», до якого ввійшли раніше написані твори. («Первоцвіт» на слова Ф. Малицького, «В сосновім лісі дичка зацвіла», слова Д. Павличка, «Здивовані квіти» слова Л.Костенко, «Вийшли вранці ми» на слова П. Тичини та інші).

До громадянсько-політичного напрямку належать твори, в смисловій основі яких є риторичні настанови та патріотичне підґрунтя («Учітєся, брати мої» на слова Т.Г. Шевченка, «Матусин заповіт» слова М. Хоросницької, «Земле моя» слова І. Франка, «Пісня про мову» на слова Ю. Лучука).

У Богдани Фільц є хоровий твір, який охоплює два цих напрями і є своєрідною зв'язуючою ланкою між цими аспектами. Це вищевказана кантата для мішаного хору «Любіть Україну» (на слова В. Сясури). Перші дві частини мають громадянсько-політичний напрям («Любіть Україну», «Як не любить той край»), останні три – лірико-споглядальний («Спокоєм повиті», «Люблю весну», «На сопілку

вечір грає»)).«... Їхня жанровість, характер співвідношення вербальної і музичної інтонаційності, особливості хорової фактури і специфічна колористичність у контексті сучасних стилістичних процесів, спрямованих на оновлення класичних засад хорової композиції та перевірку привнесених у цю сферу найновіших технічних засобів, виявляють ту вражаючу свободу оперування засобами традиції, яка вирізняє кращі зразки української хорової музики як явища національної культури..» – так, підсумовуючи вищесказане, зазначає Л. Шегда у своїй праці [2].

Хорові твори Богдани Михайлівни – дуже цільні, драматургічно компактні. Попри щедрість хорової літри розмаїття тембрових та регістрових зіставлень, широке використання прийомів хорової інструментовки, теситурних особливостей голосів у творах Б. Фільц ніде ми не помітимо кокетування звуковими ефектами заради них самих – всі ці засоби підкорені розкриттю образного змісту.

Вся хорова творчість Б.Фільц пронизана цілісністю та простотою її стилю, завдяки чому її хори посідають вагоме місце у творчовиконавському та суспільно-культурному процесі. Композиторка, минаючи шлях апробування нових технічних засобів та жанрових експериментів опирається на традиційні моделі написання творів, тим самим сприяючи активному їх засвоєнню та розумінню слухачем. Усі ці твори зручні для виконання, вирізняються продуманим, логічним голосоведенням, опорою на красу і виразність природнього звучання вокальних тембрів. Її твори написані в єдиному стильовому ключі, в якому романтичні традиції часто сплітаються з імпресіонізмом. І разом з тим, всі вони різні. Відсутність штампів і самоповторення, неординарність музичного вислову кореняться в прискіпливому ставленні не тільки до відтворення загального образного змісту, а й окремих деталей поетичного тексту, характеру стилістики, що вимагала гнучкого застосування різноманітних музичних засобів. Все це зумовило цінність творчого вкладу Богдани Фільц в українську хорову літературу, його естетико-художнє значення [2].

Література:

1. Німилович О. Особливості виконавської інтерпретації творів для фортепіанного ансамблю Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. № 2(37). С. 37.
2. Шегда Л. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 1. С. 82–86.
3. Фільц. Б. Хорові обробки українських народних пісень. К. : Наук.думка, 1965. 134 с.

ДІВОЧИЙ КАМЕРНИЙ ХОР КИЇВСЬКОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНОГО ЛІЦЕЮ ІМЕНІ МИКОЛИ ВІТАЛІЙОВИЧА ЛИСЕНКА: МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ

Холодна О. О.

*старший викладач кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

У шістдесяті роки минулого століття шкільним хором Київської середньої спеціальної музичної школи-десятирічки імені М. Лисенка керувала надзвичайно вольова і вимоглива Євгенія Дмитрівна Котельнікова. Дисципліна у класі була «залізною», учням подобались уроки і сама Євгенія Дмитрівна, вони поважали її, незважаючи на суворий характер.

У репертуарі хору були твори українських композиторів XIX і XX століть, а також радянських композиторів інших республік і народні пісні. Найчастіше виконували «Вічний революціонер» М. Лисенка, твори про партію. Співали під акомпанемент фортепіано. Помічником Євгенії Дмитрівни був Володимир Іванович Мисько, він проводив переважно класні репетиції. Хор досить часто виступав на різних концертних майданчиках Києва, а для участі в концерті до одного з ювілеїв революції, що відбувався в Жовтневому палаці, хористам спеціально пошили вельветові костюми яскравого блакитного кольору.

Минали роки, десятиліття, країна докорінно змінилася і, як відлуння, зазнало змін хорове відділення музичної десятирічки. Замість цілісного колись змішаного хору тепер діють хор хлопчиків і дівочий камерний ансамбль. Для роботи з хором хлопчиків керівництво школи запросило видатну особистість, чудового музиканта Елеонору Олексіївну Виноградову, завдяки якій колектив досяг високого мистецького рівня і невдовзі своїми виступами здобув визнання в Європі. З дівочим камерним ансамблем працював В. І. Мисько.

Починаючи з 2008 року, ансамблем керує Юлія Віталіївна Пучко-Колесник, одна з яскравих представниць школи видатного хормейстера і педагога Олега Семеновича Тимошенка, який протягом багатьох років був ректором НМАУ імені П. І. Чайковського. З її приходом ансамбль поступово досяг рівня повноцінного камерного хору, що буквально за кілька років привернув до себе увагу у світі. Відомі його перемоги на міжнародних конкурсах, зокрема: імені Моцарта у Празі,

імені Шуберта у Відні, а також на конкурсах в Риміні, Кракові, духовної музики в Даугавпілсі тощо. Таких перших премій, здобутих на європейських конкурсах, близько двадцяти. Та кульмінаційною стала перемога одночасно у всіх трьох номінаціях на конкурсі «Гран-прі націй» (Берлін, 2017), в якому взяли участь хорові колективи з усіх континентів. Публіка слухала дівчат зі сльозами на очах, аплодувала стоячи. Хор виявив свою самобутність, національну своєрідність і високий професіоналізм.

У репертуарі колективу – твори вітчизняних авторів, починаючи з опусів Д. Бортнянського, але для конкурсних програм Юлія Віталіївна обирає хорову музику сучасних українських композиторів – Є. Станковича, Л. Дичко, В. Зубицького, Г. Гаврилець, І. Алексійчук. Їхня музика зацікавлює зарубіжних слухачів, а також надає змогу показати виконавські можливості хорового колективу – різноманітність його тембральних барв, багату динамічну палітру, витончене нюансування. Привертає увагу й жанрове багатство репертуару – від фольклорних зразків до глибинних духовних полотен, у виконанні яких виявляється природна особливість звучання дівочих голосів – неосяжна ліричність і щирість висловлювання. У поєднанні з бездоганним інтонуванням і злагодженістю акордових вертикалей такі звучання зачаровують, асоціюючись з ангельським співом. При цьому, як і личить, усі твори звучать акапельно, і лише зрідка залучаються специфічні інструменти, звучання яких нагадує вітерець в небесних висотах, на них хористки акомпанують самотійно. Твори «реалістичного характеру» виконуються під ненав'язливий супровід класичних ударних – ксилофона, барабанчиків тощо.

Манера диригувати Юлії Віталіївни захоплює – співучість її рук, їх повний резонанс з характером і змістом музики, із звучанням хору. Особливо варто відзначити вдале використання позицій, а також вишуканий смак в досягненні агогічної виразності. Вдало виготовлені й костюми для концертних виступів: в одних – у фольклорному стилі – дівчатка виконують світський репертуар, а духовну музику – в кольорово стриманих строях, увиразнених темно-червоними шаликами.

Після перших виступів у Європі колектив захопився ідеєю збагатити й урізноманітнити свою виконавську стилістику, додавши до пісенної основи елементи пантоміми й хореографії. Завдяки цьому окремі хорові номери перетворюються на театральне дійство, яке режисує Юлія Віталіївна. Це нова тенденція в сучасному українському хоровому виконавстві. Успіхи камерного хору значною мірою зумовлені унікальністю голосів його солістів – Олени Галай, Ганни-Марії Миронової, Вероніки Баріло, Валерії Березинець.

У нинішній вкрай складній суспільній ситуації діти втратили можливість безпосередньо спілкуватися, творчо співпрацювати, але дівочий камерний хор живий, його діяльність триває у віртуальній реальності. Під час коронавірусної епідемії завдяки інтернет-монтажу та комп'ютерній графіці створені відео особливої естетичної цінності, наприклад, запис хору «Заключні купала» з фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті». Справляє враження його поетичний відеоряд – хоровод дівочих облич в зоом-іконках на тлі прекрасного карпатського пейзажу; диригентка в білому вбранні; сонячні відблиски стрімкого гірського потоку перегукуються зі струнким і чистим звучанням дівочих голосів.

Незважаючи на ворожу навалу, внаслідок якої багато дівчаток опинилися на чужині, хор працює і випромінює оптимізм. У цьому переконує виступ колективу у звітному концерті Ліцею в Колонній залі Київської філармонії (березень 2023). Виконується твір «Весноспіви» композитора Олександра Родіна: сумні обличчя дівчат у першій, вступній частині, а після точно витриманої Юлією Віталіївною паузи розпочинається друга, дієва частина, вона сповнює впевненості в перемозі життя і добра.

Література:

1. Лашенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ. 2002.
3. Костенко Л. В, Шумська Л. Хрестоматія з хорознавства: навчальний посібник. Ніжин, 2013.
4. Дослідження, досвід, спогади. Випуск 6. *Збірник науково-методичних праць професорсько-викладацьких колективів КССМШ імені М. В. Лисенка та НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005.

ТРАДИЦІЇ ІТАЛІЙСЬКОГО БЕЛЬКАНТО В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ

Чумаченко Т. В.

*викладач хорового відділу,
спеціаліст вищої категорії*

*Комунальний заклад спеціалізованої мистецької освіти
«Школа мистецтв № 1» Криворізької міської ради
м. Кривий Ріг, Дніпропетровська область, Україна*

Бельканто (італ. *bel canto*, буквально – прекрасний спів), стиль вокального виконання, що склався в Італії до середини XVII ст., становить основу італійської вокальної школи. Для нього характерні краса і пластичність вокалізу, легкість, гнучкість і свобода співу, легато, витонченість і віртуозний блиск виконання. Ці специфічні риси, властиві італійській вокальній школі на усіх етапах її розвитку, пов'язані із звуковим колоритом і особливостями структури італійської мови, а також з народно-пісенними традиціями. Основними етапами розвитку бельканто є: зародження італійської опери, творчість К. Монтеверді, розквіт «неаполітанської школи» (А.Скарлатті), період творчої діяльності В.Белліні і Г.Доніцетті (т.з. класичне бельканто), творчість Дж. Верді.

Бельканто створювалося як мистецтво дихання і йому притаманна особлива легкість і мелодійність вокального виконання, абсолютний контроль дихання, рівність голосу протягом усього діапазону, краса тембру. Як казали майстри болонської школи: «Мистецтво співу – є мистецтво дихання». Стилїстика бельканто – це поєднання естетичного, художнього і технічного мистецтва.

Треба зазначити, що в бельканто органічно поєднується колоратурний спів (іт. "*coloratura*" – прикраса) і кантіленний спів (іт. "*cantilena*" – пісня). Колоратура (віртуозність у володінні вокальними прикрасами) і кантілена (легкість, краса і мелодійність співу) – це дві відмінні риси бельканто. Ці види співу можливі тільки завдяки правильній техніці звукоутворення голосом. Мелодії дуже співучі в ліричних аріях благання, скарги, печалі (кантілена) і дуже віртуозні в бравурних аріях помсти, гніву або радості (колоратура). Однією з просунутих вокальних технік вважається техніка *меса ді воче*. Меса ді воче (італ. *messa di voce*, «розміщення, поставлення голосу») – це техніка співу, яка вимагає підтримання тривалого звуку, поступово посилюючи голос (крещендо), а потім послаблюючи його (димінундо). Навички цієї техніки вважаються особливим показником співочості

майстерності виконавця. Для правильного виконання необхідно змінити єдину характеристику звуку – силу звучання; висота звуку, інтонація, тембр, вібрато тощо залишаються без змін. Для цього потрібен надзвичайно високий рівень голосової координації, особливо в димінундо, тому методика не є часто затребуваною і її зрідка чути поза цариною класичної музики. У західній музиці техніка *ме-со-ді-во-че* асоціювалася з відомими кастратами, такими як Фарініеллі. Вона була також популярна у період *бельканто*, коли її часто використовували як драматичний вступ для арії, наприклад, «*Casta diva*» з «*Норми*». Вона стала менш поширеною, коли популярний стиль оперного співу еволюціонував від легкої та складної музики тієї епохи до гучнішого та більш мовленнєвого співу середини та кінця XIX століття [4]. *Бельканто* тісно пов'язане з театром і театральними жанрами та є і стилем композиторської творчості, і стилем вокально-виконавського мистецтва, і педагогічною традицією.

Видатні українські композитори епохи бароко і класицизму – **Дмитро Бортнянський, Максим Березовський і Артем Ведель** ввели стиль європейського класицизму не тільки в українську, але й російську музику. Виховані на традиціях українського партесного співу, створили шедеври духовних хорових концертів і були авторами перших у Східній Європі симфоній та інструментальних творів інших жанрів.

Переосмислення наукової спадщини радянських часів у галузі музичної культури відкриває нам дійсну систему пріоритетів щодо історичної ролі українських співаків у формуванні російської вокальної школи. Потужна інтеграційність українського співу не є відображенням якоїсь сезонної «моди», а зумовлена історичним процесом етнокультурної *сецесії* (лат.*secessio* – відпадання, відокремлення, відступництво), що обґрунтовує тривалий історичний період поглинання культурним простором Росії великої кількості українських митців, що почалося в середині XVII ст. масовими вивезеннями найкращих наших голосів до імперських центрів Москви й Санкт-Петербурга. Звідтіля вони «поверталися» дуже згодом і представниками російської вокальної школи, яку насправді створили та генерували кілька поколінь українських співаків, відомих навіть в Італії, на батьківщині *бельканто*. По-справжньому професійне підґрунтя вокально-музичної освіти та індивідуального виховання заклала Глухівська музична школа, заснована в Україні 24 серпня 1730 р. для вдоволення потреб Петербурзької придворної капели. З діяльністю Глухівської музичної школи пов'язані імена видатних діячів вокального й музичного мистецтва М. Березовського, Д. Бортнянського, Г. Головні, М. Полторацького [1, с. 41, 42].

Дмитро Бортнянський був першим українським композитором-універсалом: автором романсів, опер, творцем нового типу хорового концерту; першим, чиї музичні твори почали виходити друком. Свого геніального попередника Михайло Вербицький називав «українським Моцартом».

У дитинстві хлопчика взяли до Петербурзької співацької капели. Ще в юні роки він привернув до себе увагу винятковими музичними здібностями. Там Бортнянський продовжив освіту в складі придворного оркестру та Придворної співочої капели.

Розпізнавши у юному Бортнянському неабиякі музичні здібності, його навчає сам регент (пізніше – директор капели) Марко Полторацький, виходець з України і великий знавець народної пісні. Ці роки навчання у Полторацького наклали відбиток на всю творчість майбутнього композитора, котрий у своїх творах використовував інтонації українських народних наспівів.

Він навчався у придворного капелмейстера, італійського композитора Бальдасаре Галуппі. Згодом Галуппі, за вказівкою цариці, взяв свого вихованця до Італії, де Бортнянський навчався у Венеції, в консерваторії «*Ospedaletto a Santi Giovanni e Paolo*», а також у Болоньї, Римі та Неаполі. Десять років Бортнянський жив в Італії. В цей період у венеційському театрі «Сан Бенедетто» були поставлені та з успіхом йшли його опери «Креон» (1776), «Алкід» (1778), та «Квінт Фабій» (1779). Тут упродовж 10 років пише опери на міфологічні сюжети, які мали успіх на сценах італійських оперних театрів.

Найвизначнішими творами Д. Бортнянського вважаються його 35 концертів (чотириголосних) і 10 концертів (восьмиголосних-двохорових).

Ці духовні твори, видані в 1881 р. За редакцією П.І. Чайковського, який дозволив собі «вичистити» їх від т. зв. мелізмів, вважаються позбавленими «обличчя» композитора. У своїй музичній творчості Д.Бортнянський однаково блискуче виявив талант у різноманітності жанру: кантатах, гімнах, вокально-хорових, оперно-інструментальних творах, сонатах, романсах, симфоніях, операх та ін. Композитор і музикознавець С.Людкевич зазначив, що композитор Д.Бортнянський. «видатний український хоровий вокаліст, і в цій галузі нема йому рівних у нас, а може і в Європі».

Надзвичайна подія нашого часу в культурному світі – вперше у репертуарі Львівської опери та національних оперних театрів України представили прем'єру опер Дмитра Бортнянського «Сокіл» і «Алкід», до 270-ї річниці з дня народження українського композитора.

Перша постановка: Венеція, 1778 р. Опера «Алкід» на 3 дії, лібрето італійською мовою П'єтро Метастазіо на основі античного міфу. Опера

написана в традиціях опери-серія, але на відміну від традицій серія, в опері задіяно лише чотири персонажі (партії контр-тенора, тенора, ліричного і драматичного сопрано). Новаторською рисою є тенденція до драматизації речитативів через *assomagnato*. Значну драматургічну функцію відіграє хор [2].

У репертуарі українських співаків перевага віддається творам українською та італійською мовами, на фонетичних основах цих мов вони навчаються співати та засвоюють основні вокальні навички. Вокальні приголосні є особливо важливими для правильної та виразної дикції. Приблизність та нечіткість їх вимови приголосних викликає нечіткість вимови голосних і мовлення загалом, позбавляє вокальне мовлення енергії. Вимова вокальних приголосних становить значну складність, адже вони за природою свого утворення потребують змикання та розмикання мовленнєвих органів, а різкі рухи останніх викликають розмовну рухливість гортані, та нерівномірність дихальних хвиль. Голосові зв'язки при цьому часто розмикаються, що приводить до розривів вокальної лінії [3, с. 120].

Вокальна фонетика української мови, її закони дещо відрізняються від вокальної фонетики інших мов. Одною з особливостей є те, що у співі українською мовою не змінюються голосні. Тобто характер їхнього звучання, акустичні характеристики майже не залежать від позиції у слові. Вони вимовляються тим самим укладом мовленнєвих органів, що й наголошені голосні. Ця риса збільшує «вокальність» української мови.

Характерною рисою італійської мови є її мелодійність, зумовлена превалюванням відкритих складів та закінченням відкритих складів та закінченням слів на голосний звук. Тому італійська вокальна мова, подібно до української, вважається найбільш зручною для виховання голосу.

Вивчаючи життєвий і творчий шлях видатних українських музикантів XVIII ст., науковці до останнього часу спиралися на відомості, запозичені, «з третіх рук», оскільки документів про них залишилось обмаль та й доступ до архівів був обмежений. Нині ситуація поліпшилася. Дедалі частіше знаходяться забуті або невідомі музичні твори українських композиторів, архівні документи про їх життєвий і творчий шлях.

Література:

1. Антонюк Валентина. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. К. : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Алкід (опера). <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

3. Ковбасюк Андрій. Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львів. ун-ту. Серія : Мистецтво*. 2012. Вип. 11. С. 117–122.
4. Меса ді воче <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ У МАЙБУТНІХ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ

Чурікова-Кушнір О. Д.

*кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри музики*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
м. Чернівці, Україна*

Софроній З. В.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музики*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
м. Чернівці, Україна*

Одним із пріоритетних завдань модернізації освіти є підготовка спеціалістів нової генерації, здатних до професійного зростання, самореалізації та самовдосконалення. У зв'язку з цим зростає потреба в удосконаленні особистісних якостей здобувача, формуванні у нього здатності до певних дій на основі свідомих спонукань як регуляторів поведінки особистості, які співвідносяться з емоційно-вольовими процесами.

Навчання у ЗВО потребує досліджень, пов'язаних із проблемою психолого-педагогічного напрямку. Серед актуальних питань мистецької освіти значне місце належить дослідженню емоційно-вольової саморегуляції хорових диригентів, які у процесі керування хором повинні здійснювати управління хоровим колективом, контроль за своїми рухами, жестами, м'язами спини, ніг, рук, шиї, голови, міміки, а головне – передавати музично-художній образ хорового твору у концертному виконанні.

Феномен «саморегуляція» є предметом наукових досліджень у різних галузях знань (філософії, психології, медицині, фізіології та інших), спрямованих на розкриття людських ресурсів, пов'язаних з формуванням індивідуальності особистості.

Проблема саморегуляції у наукових дослідженнях розглядається вченими (М. Боришевський, Г. Костюк, Л. Котова, А. Козир, З. Софроній, О. Царькова, В. Чайка, Д. Юник та ін.) з позицій специфіки зазначеного феномена для активності вольових процесів, що пов'язані з уміннями людини контролювати свої емоції, діяльність, поведінку, витримку.

Інтерес до саморегуляції обумовлений необхідністю впровадження теоретичних розробок з цієї проблематики у практику підготовки майбутніх фахівців певної спеціалізації. Як відомо, освітній процес здобувачів супроводжується розвитком професійних навичок і особистісних якостей, одним з яких є вміння контролювати свою професійну діяльність завдяки *фізичним і психологічним* особливостям. Так, *фізичні індивідуальні особливості* проявляються на фізіологічному рівні і не усвідомлюються, а здійснюються мимоволі. *Психологічні* – на рівні психічних процесів і виявляються у керуванні почуттями, переживаннями, уявленнями, увагою. Саме індивідуальні психологічні особливості відповідають за емоційний стан людини і здатність до його управління.

Доцільно зазначити, що невід'ємним компонентом фахової діяльності майбутнього хорового диригента є саморегуляція як важлива детермінанта її показників, пов'язаних з емоційними і вольовими якостями. За допомогою вольових якостей диригент може керувати своїми емоціями у процесі диригування хором. Водночас емоції є спонукальною силою вольових процесів.

Традиційно поняття «воля» визначається як свідоме регулювання людиною своєї поведінки та діяльності; уміння долати перешкоди під час здійснення цілеспрямованих дій [1]. Так, під впливом сили волі майбутній хоровий диригент може докласти зусилля до того, щоб активізувати свої диригентські дії, вокально-хорові навички і через призму власного бачення, світовідчуття, світосприйняття досягти успішного результату у розкритті музично-художнього образу хорового твору.

Особливим фактором успіху майбутніх хорових диригентів є здатність керувати своїми емоціями, експресєю, поведінкою, особливо в емоційно та когнітивно складних ситуаціях. Відповідно до цього, диригентський жест має бути образно-виразним і вольовим, що дає можливість емоційно і переконливо впливати на співаків при виконанні музичних творів хоровим колективом.

У результаті теоретичного аналізу змісту досліджуваного феномена, можемо зазначити, що емоційно-вольова саморегуляція диригента – це усвідомлений процес концентрації уваги, музичного слуху, контролю мануальної техніки та вокально-хорової регуляції виконавців

у відповідності до завдань музично-художньої інтерпретації хорового твору, що забезпечує цілісність концертно-виконавської діяльності.

Хорова діяльність є сприятливим засобом розвитку емоційно-вольової саморегуляції, оскільки кожен учасник творчого процесу знаходиться у співпраці з іншими співаками і підтримує один одного. Це сприяє формуванню стабільності емоційного стану колективу й вольових якостей виконавців. Хорова діяльність вимагає виконання відразу кількох взаємопов'язаних дій у процесі співу: вміння виконувати свою партію в хорі в єдиному гармонійному звучанні, здатність зберігати темп, дотримуватись закономірностей дихання, звуковидобування, звуковедення, уміння слідувати за слуховою координацією, виконувати правила артикуляції, дикції, динаміки, чіткого ритму, – сприяє не лише вокально-хоровому і диригентському розвитку, а й формуванню вольових якостей. У процесі хорової діяльності майбутній керівник хору здійснює слуховий самоконтроль; самоаналіз та самооцінку диригентських виконавських дій; передачу емоцій, які відповідають музично-художньому образу хорового твору; корекцію виконавських дій.

У процесі навчання у деяких студентів спостерігається страх виступів перед публікою, особливо в той момент, коли вони диригують хором. Д. Юник у своїх дослідженнях розглядає емоційно-вольову сферу студентів, стан їх самосвідомості, а також звертає увагу на художньо-виконавські дії, такі як артистизм, експресію та поведінку виконавця на сцені [2].

Специфіка диригентської діяльності передбачає підвищене почуття відповідальності, що часто переростає у стан гіпер-відповідальності і викликає неконтрольовані емоції, що не дозволяє здійснювати логічні і чіткі диригентські дії у процесі публічних виступів. Доцільно зазначити, що емоційно-вольова саморегуляція допомагає долати виконавські труднощі й особистісні перешкоди, домагатись поставленої виконавської мети. У хоровій діяльності, яка обумовлена колективною творчістю, легше долати негативні емоційні стани та успішно вирішувати поставлені виконавські завдання, використовуючи сукупність засобів виразної диригентської техніки, яка надає жесту художньо-образної конкретності.

Отже, здатність майбутніх хорового диригентів у процесі навчання здійснювати успішну емоційно-вольову саморегуляцію слугує визначальним фактором удосконалення їх диригентсько-хорової діяльності й сприяє формуванню високого рівня професійної майстерності

Література:

1. Березовська І. В. Основні тенденції дослідження проблеми волі. *Наука і освіта*. 2005. № 3. С. 4–6.
2. Юник Д. Г. Соціально-психологічні детермінанти інструментально-виконавської надійності майбутніх учителів музики. *Рідна школа*. 2006. № 10. С. 40–43.

МЕТОД «ВНУТРІШНЬОГО БАЧЕННЯ» ОБРАЗІВ В КУРСІ «ЧИТАННЯ ХОРОВИХ ПАРТИТУР» (З ДОСВІДУ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ)

Шатова І. О.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового диригування
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Специфіка дисципліни ЧХП полягає у тому, що саме вона забезпечує формування професійних навичок *відтворювання в уяві* звучання хорової партитури, а звідси – розуміти особливості хорового письма та засобів вокально-хорової виразності, усвідомлювати специфіку співочої природи хорової партитури.

«Прочитання» хорової партитури на фортепіано – це, свого роду, початок освоєння диригентом музичного твору в цілях створення «виконавської партитури», внутрішньої «моделі» виконання, що передуює диригентській дії. Це процес *уявного* сприйняття музики, записаної у вигляді партитури, яка виконується на фортепіано.

Звернемося до традицій хорової школи К. К. Пігрова, заснованої на *усвідомленому сприйнятті матеріалу, що вивчається, на вихованні художнього образного мислення учнів, на активному ставленні до твору, що вивчається.*

Відсутність образного мислення, нерозвиненість внутрішнього бачення призводить до формального відтворення нотно-літературного тексту, і навпаки, яскрава уява у музиканта, яка втілена відповідними засобами виразності, стає важливою передумовою художнього виконання.

В хоровому мистецтві ясне внутрішнє уявлення є також основою *образно-сислового інтонування матеріалу*, без чого неможливий художній ефект. Внутрішнє уявлення виконавцем художнього образу –

першопричина пошуку необхідних специфічних виконавських музично-виражальних засобів, спрямованих на звукове втілення цієї уяви. Очевидно, що для музичної свідомості цілком природним явищем стає розвиток на підставі музично-звукового подання *своїх* особливих музично-виразних засобів, спрямованих на створення художньо-виконавського образу.

К. К. Пігров відзначає *художню зацікавленість учнів як важливий фактор у процесі освоєння твору*. Один зі шляхів досягнення цього – «показ» даного твору в найвиразнішому виконанні на фортепіано [4, с. 33]. К. К. Пігров, вказуючи на можливості фортепіано, зазначає: «Клавішні інструменти сприяють розвитку гармонічного строю, найкращому усвідомленню метроритмічної сторони. За їхньою допомогою можна відтворити повну партитуру твору, що вивчається, і до певної міри створити уявлення про звучання його в хорі» [3, с. 150].

Саме тому, в курсі ЧХП ми звертаємось до цікавої концепції «*внутрішнього бачення*» *образів задля вдалої інтерпретації твору*, яку створив та дуже активно застосовував Леонід Михайлович Бутенко. Л. Бутенко виділяє серед методичних і педагогічних принципів питання «про внутрішнє бачення» (відтворення у свідомості), визначає його значення як *методу* в розкритті художнього образу і втілення його в хоровому виконавстві.

У цьому відношенні Л. Бутенко наслідує свого вчителя Д. Загребського, якій застосовував поняття «внутрішнє бачення», але поглиблює його ідеями особливої програмності хорового мистецтва. Даний програмний підхід забезпечує бездоганне внутрішнє відчуття образно-смыслового інтонування хорових творів, що обов'язково передбачає також і технічну досконалість – обов'язкову умову високохудожнього виконання.

Цими прийомами чудово володів і користувався К. Пігров. Працюючи над новими хоровими творами, він наводив яскраві порівняння, малював в уяві виконавців «живі картини», тобто всіляко збуджував художнє відчуття «другої реальності» в музичній творчості. За їх допомогою К. Пігров проявляв дієве начало в художніх образах пісень і хорів. «Ця суто театральна-художня риса протікання творчого процесу у Пігрова знайшла чудове продовження у діяльності професорів Д. Загребського й учня останнього Л. Бутенка, який приніс до оперного театру і філармонічних концертів техніку образних відкриттів пігровської школи», – зазначає В. М. Луговенко [2, с. 258].

Для розвитку образного мислення, на думку Л. Бутенка, важливо привчати студента активно ставитися до досліджуваного матеріалу, навчати його емоційної відкритості сприйняття матеріалу, надавати

поштовх до розвитку асоціативного мислення, фантазії, бажанням, будити і фіксувати мислеобрази [1, с. 331]. За словами Л. Бутенка, художнім виконання може стати в разі єдиного у всіх хористів внутрішнього бачення образів твору, образів яскравих і детальних, а також єдиних завдань і виразних засобів, спрямованих на звукове втілення цього бачення. На допомогу приходить емоція – як важлива передумова художнього типу мислення. Тільки при емоційній «включеності» хористів в процес відтворення і передачі художнього змісту можливо досягти яскравості внутрішнього бачення [1, с. 328].

Все вищесказане знаходиться у прямому зв'язку з питаннями творчого розвитку образного мислення, внутрішнього уявлення (внутрішнього бачення) виконавцем художнього образу в курсі ЧХП. Сутність читання хорової партитури складається не тільки з рівня знань, умінь і навичок, що дозволяють освоїти хорову партитуру, а й, перш за все, в її *художньому виконанні*, що створює фундамент роботи диригента, спрямованої на розкриття художнього змісту твору, його образно-смыслового строю.

Отже, навчальний курс «Читання хорових партитур» традиційно є базовим для хормейстерської освіти. Питання, що пов'язані з розвитком теорії та методики спеціальних навичок роботи з хоровою партитурою, постійно вимагають «свіжого погляду», який був би спрямований на їх удосконалення відповідно до сучасних тенденцій розвитку хорового мистецтва та професійних якостей хормейстера.

Література:

1. Бутенко Л. М. Про внутрішнє бачення художніх образів (питання технології художнього мислення). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової* : [зб. наукових статей. гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 328–341.

2. Луговенко В. М. Головний регент Одеського кафедрального собору. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги* : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.]; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар ; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. С. 256–262.

3. Пігров К. Керування хором / за ред. О. Мінківського. К. : Держвидав. 1962. 202 с.

4. Пігров К. К. Хорова культура і моя участь у ній (автобіографічний нарис за ред. А. П. Серебрі). *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги* : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К. К. Пігров,

Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.] ; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар ; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. С. 11–36.

5. Шатова І. Історичні та стильові основи Одеської хорової традиції : монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

ДУХОВНО-АРХЕТИПОВІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ М. ЛЕОНТОВИЧА

Шевчук І. Г.

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри хорового диригування

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Метою даної роботи виступає вилучення стильової втіленості хорів М. Леонтовича на літературні тексти й авторський тематизм як ті, що представляють торкання сакральної тематики в межах позацерковних форм вираження. Провідним методом дослідження є інтонаційний підхід компаративно-стильового і герменевтично-описового типів. Вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори М. Леонтовича за літературними джерелами. Висновки. Сакральні впливи визначаються у хорах на вірші В. Сосюри («Льодолом», «Літні тони») співвіднесеністю їх образного складу з тематикою чернечої поезії давньохристиянського призначення, що підкреслюється церковними символами тематизму. Хори ж за віршами К. Білиловського («Моя пісня») і М. Вороного («Легенда») торкаються біблійних установлень через аналогію до «Пісні пісень» першого і до Богоричного Всепрощення другого, з фактурно-тембральними уподібненнями до літургійного респонсорію.

Завданням теми є дослідження одного з аспектів творчого методу М. Леонтовича, сформованого фольклоризмом і довірою до церковної символіки засобів, застосованих у композиції. Метою даної роботи виступає вилучення стильової втіленості хорів на літературні тексти й авторський тематизм як ті, що представляють торкання сакральної тематики в межах форм вираження. Актуальність заявленої теми дослідження хорової творчості вказаного автора визначена поновленням в умовах сучасності інтересу до ранньобарокових форм вираження в зрощеності в них художності й духовно-прикладного

призначення твору, що надає самозначущості в них *естетизму консонантності*.

Всі 4 композиції М. Лентовича за літературними джерелами («Літні тони», «Льодолом» на вірші В. Сосюри, «Легенда» на твір М. Вороного, «Моя пісня» за словами К. Біликовського) складають вищою мірою оригінальні здобутки, що втілюють єдність духовних, церковних і ознак і тих, що йдуть від світської, архаїчно-язицької обрядності. Усі 4 композиції втілюють ознаки кантати у її ранньобароковому розумінні «арії для багатьох голосів», подаючи надособистісну виразну ноту через залучення хорово-ансамблевої виразності стосунків із текстом за типом мадригальної класики. Хорові акапельно вирішені твори за віршами В. Сосюри найбільш щільно наближаються до церковно-духовної тематики, спираючись на символічно-духовні виміри текстової поетики. Це варто враховувати при побудові виконавської інтерпретації.

Сакральні впливи визначаються у хорах на вірші В. Сосюри («Льодолом», «Літні тони») співвіднесеністю їх образного складу (велич природи в контрастах гнівного й замиленого явлення) з тематикою чернечої поезії давньохристиянського призначення, що підкреслюється церковними символами тематизму. Хори за віршами К. Біликовського («Моя пісня») і М. Вороного («Легенда») торкаються біблійних установлень через аналогію до «Пісні пісень» першого і до Богоричного Всепрощення другого, з фактурно-тембральними уподібненнями до літургійного респонсорію.

Література:

1. Гордійчук М. На русалчин великдень. Творчість Миколи Леонтовича. Київ : Музична Україна. 1977. С. 38–46.
2. Гузеєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру : автореф. канд. дис. Київ. 1997. 16 с.
3. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару одеського національного театру опери та балету) : канд. дис., спец. 025, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.
4. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику ХІХ ст. Музична україністика: сучасний вимір. Київ – Івано – Франківськ. 2008. С. 122–128.
5. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ стол. Одеса: Астропринт. 2017. 564 с.

ПИТАННЯ МОБІЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО ХОРМЕЙСТЕРА

Шейко Г. В.

викладач хорових дисциплін

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька хорова школа імені С. К. Крижановського м. Одеси»,

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька школа № 7 м. Одеси»

м. Одеса, Україна

Питання мобільності сучасного хормейстера, всебічного професійного розвитку дуже актуальне, адже кожен діючий хормейстер шукає шляхи вирішення нинішніх проблем реалізації хорового продукту. Сьогодні хормейстер має бути не тільки виконавцем, а й менеджером, креатором, таргетологом.

На сьогоднішній день не достатньо просто володіти професійними навичками, здобути якісну вищу освіту і організувати власний колектив. Потрібно вивчати нові сучасні напрямки і розуміти, як організувати концерт, зацікавити слухачів, монетизувати діяльність колективу. Розглянемо список професій, які у синтезі дійсно працюють.

Чому менеджер? Менеджмент – це вміння керівника ефективно налагоджувати процес діяльності. Менеджер – це по суті управлінець, який організовує роботу та відповідає за ефективність її виконання. Контроль та управління – головні завдання менеджера. Менеджер – це не тільки керуючий, а й новатор, стратег, комунікативно налаштована особистість. Це якості вродженого лідера. Керівник хору має безумовно володіти лідерськими якостями. Без цього неможливо керувати колективом. Менеджер повинен вміти працювати з групами людей, та перетворювати їх у команду для досягнення мети та успішного результату. Володіючи такими якостями менеджменту, керівник хору зможе бути затребуваним спеціалістом, успішним та ефективним організатором.

Чому креатор?

Креатор – це людина з нестандартним мисленням, яка здатна генерувати креативні ідеї, сучасний продукт, цікавий для публіки. Безумовно, хорове виконавство – це креативна індустрія. Креатор займається розробкою оригінальних концепцій, нових, нестандартних рішень.

“Ідеї оточують нас звідусіль. Вони можуть надихати, збирати навколо себе шанувальників та “віруситися”. Хороші ідеї стають рекламою, яку ми бачимо в телефоні чи прогулюючись містом, про яку

ми читаємо в новинах або лайкаємо в соцмережах. Але до того, як реклама почала комунікувати на весь світ – вона була ідеєю, яку народив креатор”.

Креатор – це:

- той, хто може зробити проєкт сильнішим завдяки нетиповій, цікавій ідеї;

- людина, яка одночасно намагається стрибнути якнайвище і встояти на землі. Іншими словами, це про те, щоб постійно пробувати щось нове, нестандартне, краще – і разом з тим не втрачати зв’язок з реальністю та придумувати ідеї, які можна втілити в життя не тільки на словах;

- людина, яка «грає в пазли». Креатив – це дуже часто про вміння знаходити неочевидні комбінації та поєднувати речі, які раніше ніколи не були поряд. По суті, кожна ідея – це картинка, яку ми збираємо з багатьох різних пазлів. У різних спеціалістів різна кількість «деталей» у багажі. Вона збільшується завдяки особистому життєвому досвіду та рівню надивленості. Що більше пазлів ти зібрав, то цікавіший результат може вийти;

- людина, яка професійно порушує правила. Тобто ти маєш розуміти, де зараз на карті світу «прокладені магістралі» знати, які є правила, але водночас принципово не ходити протореними стежками та створювати свої (не боятися порушувати правила)⁹.

Чому таргетолог?

Таргетолог займається налаштуванням та розміщенням реклами в соціальних мережах. Дуже важливо налаштовувати рекламу під свою цільову аудиторію, щоб на хоровий концерт прийшли слухачі, які справді цікавляться хоровим виконавством.

Володіння навичок налаштування реклами дуже цінне у комерційному плані. Особливо, якщо керівник та колектив зацікавлені у фінансовій винагороді за свою працю. Організація та реалізація хорового концерту поетапно також дуже цікава тема для майбутнього розкриття.

Звичайно, можна самому освоїти навички налаштування реклами, зазвичай, у цьому допомагають курси таргету, а можна знайти професійного таргетолога, який зможе допомогти знайти Вашу цільову аудиторію та зробити успішними проєкти, чи концерти.

⁹ Уривок тексту взятий із статті на сайті Bazilik/<https://bazilik.media/khto-takyj-kreator/>

Про дедлайн.

У наші дні все більше популярним стає слово «дедлайн». Тож розберемося, що це означає, та чому це так важливо для хормейстера, керівника хору та виконавця. Дедлайн – це крайній термін виконання завдання. Група науковців Массачусетського технологічного інституту провела дослідження і з'ясувала: навіть найефективніші люди переживають етап боротьби зі строками. Наявність гарячого дедлайну не просто мотивує людину працювати швидше, а й досягати кращих результатів. Так як керівник колективу повинен бути організованим та послідовним, питання самодисципліни грає дуже важливу роль. Безумовно проставлення дедлайнів у виконанні певних виконавських завдань, в організаційних питаннях, особливо якщо колектив планує приймати участь у фестивалях, конкурсах, готується до концерту, чи відповідального заходу. Все, що стосується питань колективності вимагає рамок та строгої організації. В цьому плані дуже вимогливим до себе має бути диригент-хормейстер, адже він і керівник, і виконавець.

Узагальнюючи все вищесказане, тож що варто робити, щоб, як то кажуть, «йти в ногу з часом», постійно розвивати свої професійні навички та бути максимально реалізованим керівником хору?

1. Потрібно пам'ятати, що будь-які знання можуть знадобитися, тому постійно всебічно розвиватися і розширювати кругозір. Не соромитися спілкуватися, задавати питання колегам-хормейстерам, просити допомоги у кваліфікованих та реалізованих колег.

2. Слідкувати за трендами та новинами, розвивати свій смак, читати, спілкуватись з різними людьми з різних сфер діяльності.

3. Добре виконувати кожні, навіть маленькі задачі, адже все велике починається з малого.

4. Записувати всі свої ідеї. Навіть якщо сьогодні ідея не підійшла, вона обов'язково знайде шлях до своєї реалізації можливо пізніше, або ж стане місточком для майбутньої ідеї.

ДИКЦІЯ В ХОРІ

Шиман М. М.

викладач сольного співу,

керівник вокального ансамблю «Радість»

Комунальний заклад початкової спеціалізованої освіти

«Мистецька школа № 16 м. Одеси»

м. Одеса, Україна

Донесення до слухачів поетичного тексту залежить від дикції хору – вимови голосних і приголосних – і орфоспії – дотримання вимовних норм (фонетичних та граматичних), прийнятих в даному літературній мові. Хорова вимова сприяє формуванню найважливіших якостей співочого звуку, активізує дихання, допомагає формуванню звуку у високій позиції, досягненню яскравого і близького звучання, допомагає досягати найбільшої сили звучання при економною витраті енергії. Ясність і чіткість вимови слів і навіть окремих складів в більший мірі залежить від рухливості апарату артикуляції співака (рот, губи, язик, м'яке і тверде небо). Тому при роботі над дикцією необхідно тренувати артикуляційний апарат. Особливу увагу слід звернути на рот співака. Обрис губ і розкриття рота при співі окремих слів повинні відповідати тій чи іншій виголошуваної гласної.

Хорова дикція відрізняється від мовної (побутової, і сценічної). Вона колективна. Тому буде більш точним визначати її як вокально-хорову. Працюючи над дикцією з хоровим колективом, хормейстери зазвичай намагаються навчити співаків якомога чіткіше і ясніше вимовляти приголосні. Але не менш важливо навчити співаків правильно формувати і вимовляти голосні (зокрема, навчити їх прийому редукування голосних), законам і правилам логіки мови. Редукція голосних у співі має різні форми.

Приголосні звуки розпадаються на кілька груп. Сонорні приголосні – м, н, л, р – звуки, які можна співати, точно інтонувати. Решта приголосні цих якостей позбавлені.

Більшість дзвінких і глухих приголосних вимовляються твердо і смягченно. Глухі ц, х, ч не мають парних дзвінких.

Відмінною особливістю вокально-хорової дикції є використання усіма співаками хору єдиних правил і прийомів артикуляції.

Красиве, виразне звучання голосних забезпечує красу вокального звуку, і навпаки, плоске звучання голосних призводить до плоского, негарного, невокального звуку.

Якщо в слові або на стику слів дві голосних стоять поруч, то у співі їх не можна зливати – другу голосну потрібно заспівати на новій атаці, як би вимовити знову.

Досягнення однотембрового звучання голосних тісно пов'язане зі стабільністю артикуляційної форми в процесі співу.

На відміну від голосних, які співаються максимально протяжно, приголосні повинні вимовлятися в самий останній момент

Приголосні в співі вимовляються на висоті голосних, до яких вони примикають. Невиконання цього правила веде в хоровій практиці до так званих «під'їздах», а іноді і до нечистого інтонування.

З метою кращого донесення до слухачів поетичного тексту і досягнення більшої художньої виразності співу іноді корисно використовувати кілька приголосних. Однак прийом «подвоєного» і навіть «потроєного» їх виголошення, доречний тільки в особливих випадках (творах драматичного характеру, урочистих гімнах). При виконанні хорових п'єс у швидкому темпі слід вимовляти слова легко, «близько» і дуже активно, з мінімальними рухами артикуляційного апарату. У цілому ж характер співочої дикції за умови дотримання чіткої вимови залежить від особливостей музики, змісту твору, його образного ладу, стилю, жанру. У спокійних, распевних, ліричних творах текст вимовляється м'яко; в драматичних – енергійно, жорстко, експресивно; в маршових – твердо.

На якість вимови тексту впливають сила звуку і теситура. Найкращі умови для створення дикційна ансамблю – помірна сила звучання в середній частині діапазону хорових партій. У верхньому і нижньому регістрі дикційна можливості голосів знижуються у зв'язку із загальними вокальними труднощами. Ступінь ясності і опуклості вимови тексту тієї чи іншої хорової партією у великій мірі залежить від її ролі у фактурі твору. Голос або голоси, що виконують тематичну функцію, повинні виявляти текст рельєфніше, ніж голоси, що зупиняються в цей час на витриманих звуках. Особливі види дикційного ансамблю виникають при виконанні творів поліфонічного складу. Основна ансамблева складність тут полягає в неодночасному вимові слів різними партіями, в словесних повторях, скороченнях слів в окремих голосах. Однак виразність вимови – це лише одна з умов передачі виконавцем поетичного тексту твору. Не менш, а може бути, і більш важливо вимовити його правильно з точки зору орфоєпії, бо орфоєпічні норми, як і норми граматичні, лексичні, орфографічні, характеризують культуру мови людини і, звичайно, артиста, співака, хорового колективу. Але ще важливіше, щоб учасники хору та хорові диригенти володіли б мистецтвом виразної мови, виразного, художнього слова.

Співвідношення слова і музики – найважливіша проблема, яка постійно повинна знаходитися в полі зору хорового диригента. У цій проблемі можна виділити три групи приватних питань.

Стосується змісту – це питання співвідношення музичного образу з образами словесного тексту, ступеня їх художнього відповідності. Включає питання, пов'язані з співвідношенням поетичної та музичної композиції. Об'єднані питання, що стосуються виразних засобів, а саме: питання вокальної декламації, взаємини музичної і мовної інтонації, зіставлення музичної і мовної акцентуації і фразування.

Дикція – це всього лише один із складових елементів роботи над художньою якістю звучання слів. Саме логіка побудови фрази, вірна розстановка наголосів, акцентів, пауз, а зовсім не дикція визначають в першу чергу виразність мови і її смислове вплив.

Література:

1. Михайличенко О. В. Загальні методи музичного навчання. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. Вип. 27. К. : Видав. центр КНЛУ, 2004. С. 49–53.

2. Раввінов О. Методика хорового співу в школі. К. : Муз. Україна, 1971. 123 с.

3. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі: Навчально-методичний посібник. Тернопіль, 2001. 216 с.

4. Рудницька О. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості. *Художня освіта і проблеми виховання молоді* : зб. наук. статей. К. : Міносвіти України, УЗІМН, 1997. С. 3–11.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Шпудейко О. С.

*завідувачка відділу хорового диригування
Кропивницького музичний фаховий коледж
м. Кропивницький, Україна*

Спираючись на досвід слухання виконавців різного віку і з різними здібностями хочу зупинитися на понятті «педагогічний слух». Під цим поняттям я маю на увазі особливі якості музичного слуху педагога, які в процесі роботи з учнем скоординують та сконцентрують слух та голос так, щоб в результаті учень мав розвинуті навички співу, естетичний смак та психологічну підготовку для виконання сольних

програм у концертах та конкурсах. Учень з свого боку повинен безкінечно довіряти своєму педагогові та терпляче очікувати на результат. Маючи постійну змогу слідкувати за учнями- виконавцями різного віку та підготовки, неодноразово звертала увагу, що велика кількість учнів просуюються за рахунок рідких якостей природного матеріалу, музичних здібностей, відмінної дикції, а не за рахунок технічної, професійної обробки голосу. Викладач повинен розуміти, що таке опора та чисте інтонування ЗВУКУ і вміти пояснити або проілюструвати особисто так, щоб учень почув і відчув свої помилки. Також викладач зазначивши помилки повинен вказати прийом, який згладить, а надалі усуне проблеми. «Музичний інструмент» співака – його голос, його «руки» – дихання, при співі вони виконують суто фізіологічні функції, регульовані свідомим вольовим зусиллям.

Щоб виховати професійного співака потрібен досвід та слух вчителя, який буде його вести технічно і художньо правильно. Головне, щоб учень не наслідував повністю голосу викладача. Досвідчений вчитель не дозволяє цього, так як знає, що це позбавляє учня можливості самопізнання своїх помилок і власної природи голосу. Тільки опанувавши необхідними фаховими навичками, розвинувши художній смак і навчившись використовувати різні види техніки співу та виражальні засоби, співак набуває певного рівня виконавської майстерності, що забезпечує художню діяльність і творчий процес.

Співати в наш час – це не тільки добре володіти голосом, а й мати напрацьований музичний слух, почуття ритму, володіння вокальною декламацією, речитативом, орієнтуватися в складному малюнку фактури. Емоційність же співацького звука залежить від психічного стану співака, його почуттів, переживань.

Формування вокальної майстерності співака залежить від розуміння вокальної мови, природи формування співочого звука, фізіології голосового апарату, чіткого уявлення про резонаторну, дихальну, артикуляційну функції та їх важливу роль у процесі звукоутворення і цілого ряду інших важливих чинників.

Спів стає можливим лише за умови розуміння сутності процесу голосоутворення будови й функцій кожного елементу голосового апарату. Голосоутворення – це діяльність трьох основних систем: резонаторної, генераторної та енергетичної. Для дихання під час співу використовується діафрагма. Вона сприяє регулюванню підскладового тиску та об'єму повітря, коригує нюанси видиху. Загально відомо, що дихання при співі має дві основні функції – вдих та видих. Поруч із функцією постачання кисню в легені, важливе значення має функція підготовки голосового апарату до фонації. Вона дозволяє співакові підготуватись до початку звукоутворення. Вдих при співі повинен бути

повним, швидким та енергійним. При цьому відбувається розсування нижніх ребер, висовуванням уперед передньочеревної стінки, скороченням діафрагми, розслаблення м'язів черевного преса. Слід зауважити, що «перебір» дихання і надлишок повітря ускладнюють процес регуляції видиху. Для правильного звукоутворення необхідною умовою є вміння аналізувати індивідуальні дихальні відчуття та розуміння механізму дії дихального апарату. Найбільш оптимальний тип дихання це мішаний. Його вихованню сприяють спеціальні вправи, спрямовані на розвиток дихальних м'язів.

Велике значення для формування співацького звука та артикуляції має язик- це м'язовий орган, здатний до складних рухів. Для досягнення рухливості- ротова порожнина, язик, губи, нижня щелепа, м'яке піднебіння з маленьким язичком потребують спеціального тренування. Передні зуби відповідають за артикуляцію та координацію під час співу. На дикцію та правильну вимову приголосних та голосних звуків впливають губи. Нижня щелепа- за чіткість дикції, роботу всіх органів голосового апарату та розкриття та закриття рота. Мімічна мускулатура обличчя відіграє особливу роль, яка не лише проявляє психічний стан людини, але й може вплинути на звучання голосу, надаючи співу певного емоційного відтінку.

Головним завданням вокальної педагогіки є розвиток голосового апарату учня на основі знання будови біофізичної природи голосового органа.

Історично постановка співацького голосу сприймається як основа вокального навчання. Це складний індивідуалізований процес, результатом якого є правильно поставлений звук. Сутність полягає у вмінні правильно користуватись співацьким голосом, в опануванні диханням, у настройці резонаторних функцій, в оволодінні вокально-художніх та вокально-технічних прийомів співу (кантиленного, філіровка), в умінні користуватись тембральними відтінками голосу, для досягнення звучання в різних характерах.

Для постановки потрібно встановити всі складові голосового апарату в взаємодію: дихальну, слухову, моторну, артикуляційну. Підготовка до співу полягає в оволодінні початківцями теоретичних знань та практичних умінь з власним голосовим апаратом, та слуховому самоконтролі. Слід зауважити, що правильна постановка голосу є удосконаленням та розвитком дихальної, артикуляційної та резонаторної функції голосового апарату. Найкращий звук утворюється завдяки сконцентрованому, щільному та зібраному диханню. Для рівномірного наповнювання легенів повітрям є спеціальні вправи для організації вдиху, затримки дихання і фонаційного видиху. Співацький видих- це процес доцільного та поступового витрачання повітря, який

регулюється діафрагмою, таким чином витрачається мінімальна кількість повітря. Основними елементами вокальних занять є: тренування м'язів рота, артикуляційного апарату, рухливості язика при вимові, положення та пружності кінця язика, звучання голосних та приголосних. Приголосні розрізняються не лише за участю голосу, але й за механізмом та місцем утворення. У співі розділяються тривалим звучанням голосних, шумом приголосних розривається злитність голосних.

Співацька мова відрізняється від звичайної. Наприклад, збільшують звучання голосні звуки, дикція залежить від висоти звука- чим вище звук, тим складніше забезпечити дикційну чіткість. Приголосні у співі мають змістовно-розрізнявальну функцію. Під час співу необхідно оволодіти чіткою вимовою приголосних та використовувати їх вплив на голосові зв'язки з диханням.

Правильна постановка голосу тісно пов'язана з художньо-виразною інтонацією. Є багато понять про інтонацію, такі як: інтонація як елемент музичного твору; як засіб виразності виконання шляхом надання звукові динамічно-тембральних відтінків, і як відтворення висотних положень звука- умовами інтонації виступає правильна робота голосового апарату та внутрішній вокальний слух. Одне із завдань вокальної педагогіки є виховання у майбутнього співака вміння аналізувати та фіксувати власні почуття, такі як м'язові, слухові, вібраційні, які повинні відповідати правильній роботі голосового апарату.

У вокалістів-початківців правильна постановка голосу допомагає позбутися поширених недоліків. Їх причиною можуть бути шкідливі для співу звички, надскладний репертуар, органічні дефекти голосового апарату, прийоми наслідування. Фонопедія – це галузь вокальної педагогіки, яка займається усуненням недоліків пов'язаних з органічними дефектами. Проте цілеспрямований розвиток голосу може усунути цілий ряд недоліків, такі як: глухість тембру; горлове звучання; зміна нормального вібрата; мляве або різке звукоутворення; обмеженість діапазону; носове звучання; детонація голосу; характерне «ламання» звучання голосу.

Глухість тембру з'являється в результаті зближення губ та підняття кінчика язика. Під час співу слід кінчик язика тримати біля нижніх зубів.

Горлове звучання з'являється через неправильну артикуляцію, в результаті чого голос стає немовби стиснутим. під час такого співу треба звільнити нижню щелепу та язик, не піднімати плечі, слідкувати за дикцією.

Зміна нормального вібрато має дві форми: тремоляція звуку або відсутність вібрато. Тremoляція- це вібрація з підвищеною амплітудою, що призводить до нестійкого положення нижньої щелепи, надмірного форсування дихання, слабка фіксація гортані. Для усунення проблем тремоляції звуку рекомендують вокально-технічні вправи, що виконуються невеликим, м'яким звуком на середині діапазону. Відсутність вібрато проявляється у скутому обертонами, неемоційному звучанні голосу. Цей недолік виправляється виспівуванням різних інтервалів на середині діапазону.

Мляве звукоутворення- це неточність початку та закінчення звуку, супроводжується поганою артикуляцією голосних та неясною дикцією. Позбутись недоліка можна завдяки артикуляційним вправам, а також співу на стакатто. Різде звукоутворення – це форсування звуку, голосним та напруженим звучанням. Щоб усунути недолік треба оволодіти м'якою, природною звукоподачею.

Обмеженість діапазону є серйозним недоліком, що впливає на спроможність навчання вокалу в подальшому. Для розвитку крайніх верхніх звуків рекомендується використовувати технічний прийом – параболу.

Носове звучання є найпоширенішим із недоліків. Виправленню недоліку допоможе спів із твердими приголосними.

Детонація голосу на слух сприймається як фальшиве звучання, коливання в межах півтона. Причиною є зміна позиції правильного звукоутворення, порушення звукового самоконтролю співака. Також є результатом підняття гортані. В такому випадку потрібно підсилити дію грудних резонаторів. Якщо пониження тону, то це відображається у неефективній роботі верхніх резонаторів.

«Ламання» голосу характерне звучання при переході з одного регістру в інший. Запобіганню допомагають вправи для вирівнювання регістрів, м'яким, округлим звуком.

Також важливу роль у звукоутворенні відіграє співацька осанка.

Вокальна педагогіка виробила систему вокальних вправ для розвитку голосів, які складаються з основних позицій:

- опанування технікою ріано, філіровки звуку і трелі;
- вироблення вільного діапазону та співочості на середині діапазону;
- визначення голосових, на яких зручно формувати правильне голосоутворення;
- вирівнювання регістрів;
- розвиток гнучкості та рухливості голосу;
- з'єднання голосових та приголосних звуків.

Викладач співу, використовуючи вокально-технічні вправи як дидактичний матеріал, повинен дотримуватися таких педагогічних настанов:

1. Індивідуального підходу з урахуванням слухових уявлень, діапазону, темпераменту, стану голосового апарату, типології вищої нервової діяльності, рівня підготовки співака.

2. Чітко поставлених мети і завдань.

3. Принципу послідовності, наступності, поступового зростання складності.

4. Двостороннього контролю викладача та учня, що сприяє формуванню активного вокального самоконтролю.

5. Дотримування строгої ритмічності при виконанні вокальних вправ, що сприяє стійкості та економності дихання.

Вокально-технічні вправи за завданнями можна умовно поділити на декілька груп:

- Вправи для формування та автоматичного закріплення певних вокально-технічних навичок.

- Вправи для розспівування.

- Вправи для розвитку елементів вокальної техніки.

- Вправи для розвитку та удосконалення голосового апарату.

Правильний добір вправ та усвідомлення вокально-технічних завдань спряють успішному розвитку голосу та вокальної техніки співака. Вокальне навчання поєднує технічні моменти з художньо-виразовим, емоційним виконанням.

Хочу акцентувати увагу на ефективності тренування, яка залежить від профілактики співацького голосу та збереження його працездатності. Співак повинен дотримуватись певних правил:

1. Дотримуватись режиму.

2. Не зловживати алкоголем, курінням, тощо.

3. Свідомо ставитися до власного голосу та нервової системи.

4. Щоденно виконувати вокально-технічні вправи.

5. Не співати у випадку хвороби горла.

Водночас не слід допускати перевантажень голосового апарату, які можливі внаслідок:

- крикливого співу

- гучного співу на крайніх нижніх звуках

- довготривалого співу без відпочинку

- тривалого співу на верхніх звуках.

Отже, розвиток вокальної техніки є складним процесом, який вимагає від співака оволодіння усім комплексом вокально-технічних навичок, систематичної цілеспрямованої роботи, теоретичними та практичними основами художнього співу.

Головною метою вокальної педагогіки є правильна постановка та розвиток голосу майбутнього виконавця через вимоги музичного виховання, які реалізуються у процесі навчання вокально-художнього репертуару. Добре підібраний репертуар допомагають співаку у формуванні вокально-технічних та художніх навичок, забезпечує його зростанню та підготовці в концертній, художньо-виконавській та вокально-педагогічній діяльності. Репертуар співака має відповідати його індивідуальним фізіологічним можливостям, та рівню підготовки, та має складатись з: вокалізів та вокальних творів, різноманітними за жанрами, стилями, музично-стилістичними рисами (пісні, романси, балади тощо).

Українське вокальне мистецтво тісно пов'язане з музичним фольклором. Широке використання українських народних пісень у вокально-педагогічному навчанні дає змогу краще розвинути художні та вокально-технічні можливості виконавця. Народні пісні гарні тим, що вони підходять для діапазону необромлених голосів, адже фольклорні пісні складаються на основі розспівок.

Український мелос характеризується кантиленністю, вокальністю, своєрідними особливостями голосоведення, звукоутворення та звуковидобування. Основою фольклорної традиції є імпровізація. Її розділяють на два види: композиційну – пов'язана зі словесно музичним матеріалом, та сонорно-візуальну – агогічні бральні якості співу, в якій важливу роль відіграють агогічні відхилення, способи гри, міміка, комплекс емоційно-психологічних відтінків. Характерними рисами українських народних пісень є специфічні можливості фольклорної поезики, переважно дво-чотирирядкових строф, фольклорного ритму, характерних паралелізмів, складочислових розмірів, традиційні символи, стилістичних фігур, зменшувальних форм лексики, епічних чисел, зорових образів, діалектизмів, неповнозначної лексики. Динамічності пісенної форми сприяють основні принципи розвитку: варіювання, повторення приспіву, контрастне зіставлення. Основою мелодичного розвитку є прийом транспозиції мелодії. Моторна мелодика переважає у козацьких піснях. Більшість народних мелодій мають мішану будову мелодики, яка синтезує стильові риси кантилени, моторної мелодики, речитативу, парландо-рубато.

Фольклорний репертуар займає важливе місце у вокальному вихованні співаків. Він є ваговою складовою вокальної педагогіки. У навчанні такий репертуар дає змогу майбутнім виконавцям залучилися до багатой скарбниці національної традиційної культури, оволодіти музично-інтонаційним словником українського мелосу та

мистецтвом вокальної імпровізації, збагатити виконавську палітру характерними прийомами народного вокалу.

Естетичне виховання співака полягає у його зовнішньому вигляді на сцені. Важливу роль відіграє співацька осанка, не тільки як з естетичної сторони, а й має вплив на звукоутворення. Також до правил співу входить: рівна постава, розгорнуті груди, ледь відкинута назад голова, вільно опущені руки. Рот виконавця має бути також естетично оформленим, губи зібрані і відкриті в горизонтальному положенні. Корпус повинен спиратися всією вагою на одну ногу, яка стає точкою опори. Друга нога відставлена на півкроку назад, на неї переноситься центр ваги верхньої частини тіла. Точка опори повинна відчуватися у попереку, біля вигину хребта.

Важливою складовою вокальної педагогіки є психологічна підготовка учня до виконавської діяльності. Досягнути успішного, витриманого та артистичного виконання прагне кожний здібний та розвинутий учень, але багато складових повинно бути продумано та підготовлено з психологічної точки зору педагогом. Це насамперед вдало підібраний репертуар: зручний по діапазону та фаховий по класифікації голосу, цікавий та різнохарактерний, щоб якомога краще розкрити і голос, і артистичні здібності учня. Також велику роль відіграє впевнена та професійна підтримка концертмейстера. Систематична співпраця при вивченні та активна концертна діяльність дає змогу придбати впевненість та досвід артистичної діяльності учня. Настанова та підтримка педагога є важливою складовою успішного виступу учня та його подальшої артистичної долі.

МАГІСТЕРСЬКИЙ ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА: ЗМІСТОВНО-СТРУКТУРНИЙ АСПЕКТ

Шумська Л. Ю.

*заслужений діяч мистецтв України, професор,
завідувач кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, Чернігівська область, Україна,
професор кафедри оркестрового диригування
та інструментознавства
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Магістерська підготовка здобувачів в українських закладах вищої освіти впроваджена з 2014 році унаслідок приєднання України до Болонського процесу, та функціонує з метою уніфікації освітніх характеристик національної вищої школи з європейською відповідно до системи оцінювання та кредитування.

Магістерські освітні програми в галузі музичного мистецтва набули концептуальної визначеності лише в 2020 році, як результат впровадження відповідного стандарту вищої освіти. У новому офіційному документі було систематизовано необхідні організаційні умови, кредитні обсяги, перелік загальних та фахових компетентностей випускників, визначено програмні результати навчання, необхідні для присвоєння професійних кваліфікацій, формат проведення підсумкової атестації тощо.

Однією з форм атестації в межах магістерських програм зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво», як альтернатива магістерському дослідженню, розробниками стандарту було запропоновано публічну демонстрацію творчого проєкту, який передбачає виконання музичних творів (відповідно профілізації) у формі концертного виступу, й має продемонструвати здатність випускників розв'язувати складні художньо-творчі задачі [7].

Кафедрою вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя започатковано й успішно реалізується підсумкова атестація випускників магістерської освітньої програми «Музичне мистецтво» профілізації «Диригентсько-хорове мистецтво» у формі публічної демонстрації творчого проєкту, яка містить: концертне виконання програми хорових творів з Молодіжним хором «Світич», диригування творів великої форми у супроводі концертмейстерів, роботу з хором, підготовка та захист пояснювальної записки.

Проблеми фахової підготовки хорових диригентів у закладах вищої освіти досліджувалися у багатьох публікаціях українських науковців та диригентів-практиків. Це, насамперед, праці М. Берденнікова, Є. Бондар, А. Болгарського, С. Горбенка, С. Дацюка, В. Доронюка, Ж. Зваричук, М. Канерштейна, Я. Кириленко, А. Козир, І. Коваленко, М. Колеси, Л. Костенко, Р. Кофмана, А. Мартинюка, Ю. Пучко-Колесник, А. Серебрі, Л. Серганюк, Ю. Ткач, Г. Ткаченко, І. Цюряк, І. Шатової та ін.

Разом із тим, впровадження в освітній процес з магістерської підготовки хорових диригентів за спеціальністю 025 Музичне мистецтво «Творчого проєкту», як складової підсумкової атестації здобувачів, наразі не знайшло висвітлення в наявній науковій літературі, що і доводить актуальність нашого дослідження.

Метою дослідження є розгляд змістовно-структурних аспектів магістерського «Творчого проєкту» з профілізації «Диригентсько-хорове мистецтво», як компоненти підсумкової атестації здобувачів відповідно до вимог державного стандарту вищої освіти України для другого (магістерського рівня) вищої освіти (Галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»).

Магістерський «Творчий проєкт» хорового диригента є самостійно виконаною концертною програмою з диригування та роботи з хором, та супроводжується пояснювальною запискою. «Творчий проєкт» реалізується відповідно до навчального плану за освітньою програмою другого освітнього рівня і передбачає: а) систематизацію, закріплення, розширення практичних і теоретичних знань зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» та застосування їх при вирішенні конкретних художньо-концептуальних, творчо-інтерпретаційних, концертно-виконавських, дослідницьких та інших завдань; б) застосування умінь самостійної роботи й опанування методикою задуму та реалізації фахового музичного продукту за темою проєкту [6].

Творчий проєкт є самостійним мистецьким доробком, який узагальнює практично-виконавський та дослідницький досвід здобувача у межах виконання освітньої програми, підкреслює його творчу індивідуальність, професійно-виконавський рівень та містить публічну демонстрацію музичного контенту й озвучення змісту пояснювальної записки, що являє собою обґрунтування художньої значущості обраних хорових творів, упорядкованих та систематизованих відповідно до обраної теми, та особливості авторської інтерпретації композиторського контексту. Загальна вимога до творчого проєкту – це має бути авторська, унікальна, концептуально та драматургічно вибудована концертна програма в галузі хорового мистецтва [5].

Екзаменаційній комісії подається пояснювальна записка та матеріали, які характеризують творчо-наукову і практичну цінність виконаної роботи – статті, результати апробації творчого проєкту, виконавські досягнення здобувача у галузі хорового виконавства тощо. Виконання й захист магістерського творчого проєкту дозволяють визначити рівень практичної та теоретичної підготовки здобувача, перевірити його здатність бути дипломованим фахівцем у галузі музичного мистецтва.

Мета підсумкової магістерської атестації хорового диригента – показати рівень професійної підготовки здобувача, що має відповідати кваліфікаційним вимогам освітньої програми та його здатність і вміння застосовувати отримані знання з фахових дисциплін для вирішення творчих завдань на основі використання практичних і теоретичних методів художньої інтерпретації; базуватись на застосуванні прогресивних стилів музичного виконавства; містити в пояснювальній записці обґрунтування актуальності теми, її теоретичної та практичної цінності; засвідчувати самостійність і системність підходу здобувача під час виконання творчого проєкту; продемонструвати обізнаність у галузі високохудожньої хорової літератури; здатність мислити концептуально на засадах музичної та сценічної драматургії; засвідчувати обізнаність здобувача з науковою літературою з обраної теми; містити аналіз різних поглядів з покликаннями на джерела (у вигляді посилань або цитувань) і обов'язкове формулювання аргументованої авторської позиції щодо виконавської інтерпретації музичних творів; повністю розкривати тему проєкту у пояснювальній записці, містити аргументоване обґрунтування висновків і пропозицій, що становлять художньо-виконавську цінність [7].

Практична частина магістерського творчого проєкту має відповідати таким критеріям: оригінальність теми; самостійність здійснення постановки концертної програми (від задуму до реалізації); систематичність та послідовність роботи над творчим проєктом; якість драматургічної розробки, застосування режисерських прийомів (за необхідності); професійність у роботі з виконавцями під час постановки та репетицій (для диригентів); високохудожня якість обраного музичного матеріалу та його відповідність обраній тематиці магістерського творчого проєкту [4].

До пояснювальної записки висувають такі вимоги: відповідність змісту темі творчого проєкту; обґрунтування теоретичних основ практичної частини творчого проєкту; розкриття ідейно-тематичного та музично-композиційного рішення концертної програми; обґрунтування засобів художньої виразності; аргументоване формулювання висновків і практичних рекомендацій; науковість стилно викладу, логічність,

грамотність, дотримання вимог оформлення; повноцінне використання джерельної бази; своєчасність виконання.

Процедура захисту творчого проєкту включає два етапи:

1. публічна демонстрація концертної програми з хорових творів перед екзаменаційною комісією – до 40 хвилин, з них 30 хвилин – чистого звучання;

2. озвучення тез пояснювальної записки (10 хвилин) у форматі презентації у програмі Microsoft PowerPoint та має містити:

- обґрунтування актуальності теми;
- визначення мети творчого проєкту, логіки реалізації конкретних практичних та дослідницьких завдань;
- розкриття сутності мистецької концепції творчого проєкту та практичної значущості отриманих результатів щодо його реалізації;
- виклад висновків та узагальнень.

Здобувач вищої освіти зобов'язаний також по суті відповісти на запитання членів екзаменаційної комісії та присутніх, дати аргументовані роз'яснення щодо критичних зауважень, висловлених у рецензіях.

При оцінюванні магістерського творчого проєкту екзаменаційна комісія враховує такі основні компоненти:

1) **рівень продемонстрованого виконавського професіоналізму:** досконала художня інтерпретація творів концертної програми; зрілість музичного мислення – розуміння жанрово-стилістичних закономірностей, форми й фактури творів, що виконуються, точність трактування композиторського задуму; адекватне контексту музичних творів застосування художньо-доцільних технічних прийомів виконання; артистизм, сценічна культура і свобода диригента; художній смак і естетичність виконання, самобутність, знання виконавських традицій;

1) **вагомість отриманих дослідницьких результатів (пояснювальна записка):** актуальність теми та основної проблеми творчого проєкту; точність та коректність формулювань наукових положень та висновків; чіткість постановки мети та завдань творчого проєкту та повнота їх реалізації; глибина, грамотність і логіка викладу тексту; можливість застосувати отримані результати в художньо-творчій та педагогічній діяльності; правильність і повнота відповідей на питання, задані під час захисту і на зауваження рецензента; дотримання наукового стилю викладу інформації; практична значущість творчого проєкту;

2) **якість оформлення** пояснювальної записки відповідно до встановлених вимог та представлення презентації на матеріалі пояснювальної записки на офіційному захисті (якість доповіді та мультимедійної презентації, відповіді на запитання).

3) Таким чином, можна стверджувати, що апробована на кафедрі вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя підсумкова атестація випускників магістерської ОП «Музичне мистецтво» являє собою синтетичну модель демонстрації програмних результатів навчання, в якій збалансовані виконавські та дослідницькі компетентності здобувачів з використанням сучасних комп'ютерних технологій.

Література:

1. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
2. Бондар Є. М. Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ, 2015. Вип. 2. С. 128–132.
3. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
4. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАКККІМ, 2013. № 3. С. 132–136.
5. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як вираження його музичного мислення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Харків : Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. С. 156–169.
6. Стандарт першого рівня вищої освіти ступеня бакалавр з галузі знань. «Культура і мистецтво» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Київ : Міністерство освіти і науки України, 2019. 17 с.
7. Шумська Л. Ю. Технологія розвитку фахових компетентностей майбутніх диригентів хору: системно-інтегративний підхід. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського* : наук. журнал. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2020. № 4 (133). С. 22–29.

ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ

Щербій С.О.

аспірантка

*Навчально-науковий інститут мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Погляди на культурні цінності та підходи до культурних проблем щоразу наново актуалізуються на фоні боротьби світових культур за збереження своїх національних особливостей.

Радянський етап в дитячій хоровій культурі відзначився найбільшим тиском на національну свідомість та її формування. Цей тиск проявлявся у вигляді репресій, від яких постраждало багато українських диригентів, що своєю національною свідомістю, своєю культурно-національною ідентичністю йшли наперекір радянській партійній свідомості, виконуючи хорові твори, що ідентифікували їх із національним українським корінням. Не зважаючи на такі умови, творча діяльність дитячих хорових колективів наприкінці ХХ століття відзначалась активністю та значними досягненнями. Науковець А. Лашенко вписав, що «в 1980-ті роки Київ став провідним центру показу кращих досягнень у дитячому хоровому виконавстві на теренах СРСР» [3, с. 101].

Так, справді, у 1980-ті роки зберігалось чимало дитячих хорових об'єднань – хор Держтелерадіо УСРС, київські «Щедрик», «Зірниця», «Вогник», «Любисток», кіровоградський «Соловушко», дитячі хори в Одесі та Харкові. Важливе місце також займала творчість хорів хлопчиків «Дзвіночок», «Дударик», «Кримські хлоп'ята», Палацу культури «Запоріжсталі» та Мукачівської хорової школи. Поруч з професійними хорами вони активно пропагували та відроджували духовну хорову музику. Звернення до національних святинь дитяче хорове виконавство набуло нового змісту. У 1987 році композитор Леся Дичко, котра постійно творчо співпрацювала з клубом дитячих хормейстерів «Тоніка», в одному інтерв'ю відмітила, що «зараз хорове мистецтво багате на цікаві знахідки. Зупинитися тут – означає не відчувати пульсу сучасності» [1, с. 22]. Передчуття змін було досить промовистим.

В незалежній українській державі потреба в активній роботі радянської ідеологічної машини відпала, що різко позначилось на кількості хорових колективів на її території. Хорова діяльність

потребувала значного переформатування, перш за все на ідейному рівні, щоб узгодити свою відповідність новим умовам. За відсутності державного фінансування, на перші позиції тепер постав «бренд» хорового колективу та його вміння «продати» свій культурний продукт, що значною мірою залежало від навичок диригента та його вміння керувати технологічним процесом. На думку Р. Дзундзі «За глибшого розуміння політико-історичної ситуації, хорова культура могла б стати національним брендом, об'єднувальним елементом і стимулятором культурного зростання нації» [2, с. 182].

Очевидно, що ці процеси привели до збільшення навантаження на диригентську професію, і на диригента зокрема. Останній був змушений використовувати усі наявні ресурси, щоб актуалізувати хорову справу в нових умовах. Спрацювала генетична сила, яка крізь духовне життя багатьох поколінь оживила в кожного почуття причетності до давнини. А дитячий хоровий спів містив досить велику, мистецьку потужну складову музичного буття України, що мав детально продуманий репертуар з винятково розгалуженою тематикою.

Виконання дитячими хорами на першому Всеукраїнському хоровому конкурсі імені Миколи Леонтовича церковної музики продемонструвало, що суспільство не можливо будувати заново, ігноруючи духовне надбання. Концертно-фестивальна практика дитячих хорових колективів найбільш повно проявила творчі ініціативи та художньому самовираженні. Так, на Першому Міжнародному святі української духовної музики (1991), поруч з провідними колективами України, Болгарії, Румунії та США, виступали також дитячі колективи такі як, хор хлопчиків школи ім. М. Лисенка (дир. Е. Виноградова), дитяча капела «Соловейко» (дир. М. Макода) та інші.

Важливо й те, що дитячі хорові колективи гідно представляли та популяризували українське хорове мистецтво не тільки у межах нашої країни, а й закордоном. Так, вже вище згадуваний хор хлопчиків Київської середньої спеціалізованої музичної школи ім. М. Лисенка з гастрольними концертами перебував в Польщі, Литві, Латвії, Франції, Норвегії. На запрошення посольства Угорщини хор відвідав музичний фестиваль «Будапештська весна»-1994, де в переповненому залі собору св. Матяша відбувся концерт. Ним було виконано кращі зразки західноєвропейської класичної хорової музики, а також українська духовна музика (частини з Літургії О. Кошиця, хоровий концерт № 31 Д. Ботнянського) та народні пісні М. Лисенка, М. Леонтовича.

Численні хорові фестивалі, конкурси, концерти, в тому за участю дитячих хорових колективів, що відбувалися в українському ареалі стали універсальними комунікаційними засобами. Вони дали поштовх перспективному розвитку встановлювати, підтримувати, стимулювати

художньо-творчі зв'язки колективів . Наприклад, в 1994 році на Прикарпатті в м. Тисмениця, з метою відродження та утвердження акапельного співу, розвитку дитячого хорового мистецтва, було прийнято рішення створити фестиваль-конкурс «Весняні голоси». Протягом всіх років у заходах взяло участь біля 50-ти дитячих хорових колективів з різних куточків України, від Донецька до Ужгорода, Києва до Чернівців. Це засвідчило наявність сталих хорових виконавських традицій та високий професіоналізм хормейстерів.

Відновлення творчої діяльності хормейстерського клубу «Тоніка» завдяки ентузіазму Е. Виноградової та зусиллями Національної Всеукраїнської музичної спілки України також було показовим та вагомим. Під час концертних виступів у Колонному залі філармонії репертуар дитячих хорів вразив серйозністю. Кульмінаційний концерт відродженого клубу «Тоніка» (2002) справив враження тріумфу дитячого хорового мистецтва.

Отже, переломний період між тисячоліттям стався не тільки в свідомості українців, державотворенні, а й в культурно-мистецькому житті. Виконуючи хорові твори, що ідентифікували їх із національним українським корінням, в підростаючого покоління прищеплювалась любов до національного музичного мистецтва та сприяла особистісному розвитку.

Література:

1. Бас Л. Дичко Л. Музика – мистецтво в часі. *Музика*. 1987. № 2.
2. Дзундза Р. Вищі музичні навчальні заклади сучасної України як чинник формування культурно-національної ідентичності диригента. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 78–86.
3. Лашенко А. П. З історії Київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 198 с.

ХОРОВИЙ МЕНЕДЖМЕНТ – ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Ярмолюк О. В.

*викладач кафедри диригентсько-хорової підготовки
та постановки голосу*

*Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради
м. Луцьк, Україна*

Менеджмент – цілеспрямований вплив на колектив працівників або окремих виконавців з метою виконання поставлених завдань та досягнення визначених цілей. Найчастіше менеджмент розглядається як сукупність функцій, орієнтованих на ефективне використання людських, матеріальних та фінансових ресурсів з метою досягнення цілей організації [1, с. 10].

Менеджмент визначається як інтегральний процес, за допомогою якого професійно підготовлені фахівці формують організації та управляють ними шляхом постановки цілей і розробки способів їх досягнення.

Процес менеджменту передбачає виконання функцій планування, організації, мотивації і контролю, при здійсненні яких менеджери забезпечують умови для продуктивної і ефективної праці зайнятих в організації працівників і отримання результатів, що відповідають меті [4, с. 9].

Ключова мета діяльності будь-якого хорового колективу – презентація світового та українського вокально-хорового мистецтва. Період від розбору музичного матеріалу до його репрезентації складається з багатьох етапів, кожен з яких частково включає в себе менеджментську діяльність. Саме тому, сучасний хоровий колектив потребує інноваційного та професійного диригента (хормейстера).

Висвітлення засад формування диригентсько-хорової техніки у своїх працях висвітлюють М. Колесса, К. Пігров, П. Муравський, Л. Шумська, Л. Костенко, О. Бенч, А. Лашенко, П. Ковалик, А. Козир, А. Кречківський та інших. Проблеми управління самодіяльними хоровими колективами розглядали А. Анісімова, Ю. Пучко-Колесник, З. Богун, С. Горбенко, Л. Шаміна та інші.

Керівництво хоровим колективом – структурований та багатокомпонентний процес, що включає в себе виховну, художньо-виконавську, організаційну, менеджерську та керівну функції, забезпечує подальший розвиток хору та його учасників, їхню творчу

реалізацію, культурно-просвітницьку діяльність. Завданням диригента є підбір відповідного музичного репертуару, формування загальної концепції колективу, проведення репетицій, організація концертної діяльності, забезпечення промоції та реклами.

Диригент (хормейстер, художній керівник, регент) – це рівнозначний симбіоз вродженого таланту, музичних здібностей (слух, пам'ять, уява), набутих теоретичних та практичних знань, особистісних лідерських якостей та організаційських (менеджерських) навичок.

Основні функції хорового менеджменту:

- формування складу учасників;
- забезпечення відповідних матеріально-технічних умов;
- організація концертної, конкурсно-фестивальної та гастрольної діяльності;
- ведення соціальних мереж, популяризація колективу в інтернеті, реклама та піар;
- фінансова підтримка (пошук спонсорів, меценатів, налагодження зв'язків з громадськістю).

Робота з професійним хоровим колективом значно відрізняється від роботи з аматорським, навчальним чи іншим колективом. Професійний хор, як правило, забезпечений певними матеріальними умовами (репетиційна база, нотний та допоміжний матеріал, костюми та аксесуари, графік концертних виступів, організація гастрольної діяльності та інше). Також варто зазначити, що професійні колективи мають окрему посаду менеджера чи концертного директора, який займається вирішенням усіх організаційних питань. Та звісно, кожен професійний музичний колектив має певну фінансову підтримку від меценатів, спонсорів чи просто заможних слухачів, які цінують хорове мистецтво. Диригент у такому колективі може сповна насолодитися мистецькою складовою своєї роботи та займатися виключно музикою [3, с. 62].

Складніше в роботі з іншими хорами, наприклад, аматорськими, церковними, навчальними, шкільними чи студентськими. У такому колективі всі організаційні функції (а їх чимало) лягають на плечі керівника. Тобто посада та сама – але роботи вдвічі, а інколи й втричі більше. Тому працюючи зі студентом, готуючи його до керівництва хоровим колективом, викладачі повинні враховувати цей аспект та націлювати здобувача освіти на різносторонню роботу, що включає в себе формування різних вмінь та навичок, подекуди зовсім не пов'язаних з музичним мистецтвом, диригуванням чи теорією музики [3, с. 63].

Важливою складовою здійснення функцій менеджменту є психологічна готовність диригента, його комунікація, емпатія,

ерудованість та емоційний інтелект. Робота з хором потребує щоденного контакту з його учасниками, а також іншими людьми, що забезпечують функціонування діяльності колективу. Тому формування особистісних якостей, таких як комунікабельність, впевненість, вираженість, стресостійкість, вміння брати на себе відповідальність, повага до інших, здатність до компромісу, авторитетність є безумовно важливим.

Під впливом зовнішніх факторів (пандемія коронавірусу, повномасштабна війна на території України, світова фінансова криза) умови діяльності музичних колективів значно ускладнилися. Відповідно функції керівника хору дещо видозмінилися, адже задля успішної діяльності та розвитку колективу в сучасних умовах лише музичних здібностей буде недостатньо.

В умовах сьогодення важливим є вміння популяризувати та просувати свій колектив через мережу інтернет (соціальні мережі Facebook та Instagram, цифрові платформи Youtube, Zoom, Google meet). Проте, разом з цим це створює нові перспективи для міжнародної співпраці, розширює коло потенційних слухачів та поціновувачів хорового мистецтва.

Варто зазначити, що безліч хорових колективів України активно використовують соціальні мережі зараз для збору коштів на потреби Збройних сил України, організовують концертні виступи онлайн та офлайн, продають цифрові записи виконання музичних творів і нотний матеріал.

Література:

1. Баєва О. В., Новальська Н. І., Згалат-Лозинська Л. О. Менеджмент і адміністрування : навчальний посібник. Частина II. Київ : ДП «Вид. дім «Персонал», 2017. 326 с.
2. Ма Сюй. Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами : дис. ... к-та пед. наук : 13.00.02 / Півден. нац. пед. ун-т. ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2015. 236 с.
3. Менеджмент / за ред. Новак В. О., Луцький М. Г., Мостенська Т. Л., Ільєнко О. В. Київ : Кондор-Видавництво, 2012. 758 с.
4. Страпчук С. І., Миколенко О. П., Попова І. А., Пустова В. В. Менеджмент : навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Львів : Видавництво «Новий Світ – 2000», 2020. 356 с.

НОТАТКИ

НОТАТКИ

НОТАТКИ

ВСЕУКРАЇНСЬКЕ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНЕ
ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ТА ОСВІТА:
ОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ,
ОПАНУВАННЯ НОВАЦІЙ**

22 травня – 2 липня 2023 року

Підписано до друку 04.07.2023. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 10,00. Тираж 100. Замовлення № 0823-068.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.