

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ ІМЕНІ ГЕРОЯ УКРАЇНИ М. СКОРИКА
ДО 160-РІЧЧЯ НМАУ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО



МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської науково-практичної конференції

«Академік Олег Семенович Тимошенко:

педагог, науковець, громадський діяч»

5 грудня 2022 року

Київ
Україна

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

«Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч»

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського

(протокол №4 від 22 грудня 2023 року)

Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч» :

зб. матеріалів всеукр. наук. конф. (м. Київ, 5 грудня 2022 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023, 147с.

У виданні подано матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч». Збірник буде корисним для музикантів-фахівців, викладачів фахових дисциплін, науковців-гуманітаріїв, культурологів, диригентів та виконавців.

Редакційна колегія:

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (головний редактор).

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Антіпіна І. О., доктор філософії, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Андрущенко Т. В., доктор політичних наук, Вчений секретар НМАУ ім. П. І. Чайковського, професорка, заслужений працівник освіти України.

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор, заслужений діяч культури України, Лауреат Державної премії України в галузі освіти, завідувач кафедри суспільних наук НМАУ ім. П. І. Чайковського .

Пучко-Колесник Ю. В., кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України, керівник камерного дівочого хору КССМШ ім.М.В.Лисенка та хору старших класів.

Шейко А. О., кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, доцент НМАУ ім. П. І. Чайковського, художній керівник Хору хлопчиків та юнаків сектору практики, керівник сектору практики.

Зміст

Максим Тимошенко Парадигми конструювання біографії митця у соціокультурних умовах сучасності.....	5
Тетяна Гусарчук Музичний тезаурус як чинник професіоналізму (на прикладі творчої діяльності академіка олега тимошенка)	10
Оксана Андрейко Особливості формування музичного виконавства	14
Олена Батовська Педагогічна діяльність В. С. Палкіна та традиції вітчизняної педагогіки	19
Вікторія Вакулішина Україна-Китай: взаємини у просторі хорової культури.....	24
Євгенія Бондар Сучасний творчий лідер: інтерпретативно-стильові функції хорових диригентів	26
Юлія Пучко-Колесник Розвиток творчих і педагогічних засад школи Олега Семеновича Тимошенка як фактор збереження й ретрансляції культурної пам'яті.....	31
Юлія Ткач Постать Олега Семеновича Тимошенка в сучасних реаліях хорового виконавства (аналіз концерту Л.Дичко «Краю мій рідний»).....	37
Олена Стебельська Хорове мистецтво тернопільщини у контексті розвитку української музичної культури кінця XX-го початку XXI-го століть	40
Максим Лук'янчиков Особливість створення полікультурного простору в умовах організації освітнього процесу мистецької школи	45
Євген Чуріков Класифікація виконавських прийомів валторнової техніки	47
Анетта Омельченко Особливості педагогічної діяльності Олега Семеновича Тимошенка	52
Оксана Нікітюк видатні випускники класу Олега Семеновича Тимошенка: особливості викладацької методики Віктора Вікторовича Петриченка	54
Ірина Бойчук «Нова фортепіанна музика» в культурі XX-XXI століття	56
Зоя Софроній Педагогічні погляди фундаторів національної диригентсько-хорової освіти.....	60
Світлана Світайло Сучасна диригентсько-хорова освіта: традиції й інновації....	64
Ірина Шатова Феномен творчої особистості у контексті хорового мистецтва України	68
Олег Комісаров Педагогічні ідеї Олега Тимошенка як епістемологічний тренд хорового виконавства.....	73

Галина Шпак Сучасні напрямки в методиці розвитку образного мислення студента-диригента	87
Євгенія Суда Роль української хорової школи у становленні та розвитку православного хорового виконавства в Японії	91
Наталія Кречко Іван Паторжинський – викладач-практик	94
Інесса Шилова Спогади про вчителя.....	97
Дмитро Радик Становлення та розвиток кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (каденція директора Абрама Михайловича Луфера).....	100
Олена Кумановська Вплив диригентської школи Олега Семеновича Тимошенко на розвиток мистецтва вокального ансамблю	105
Людмила Шумська Авторська педагогічна технологія розвитку диригентської майстерності в класі академіка О. С. Тимошенка.....	109
Олександр Віла-Боцман Сучасна хорова фахова освіта: традиції творчої школи та еволюція професійного комплексу	113
Інна Антіпіна Традиції хорової освіти сіверського краю: їх проекція на сучасну культурно-мистецьку площину.....	117
Дмитро Петренюк Концепція внутрішньої гри як інструмент підвищення ефективності публічного виступу музиканта.....	120
Ван Їхуа Виконавська культура музикантів-інструменталістів та критерії її оцінювання	123
Вей Джон (Wei Zhong) Спадкоємність київської хорової школи у професійній хоровій освіті Китаю	126
Оу Цзяюй Підготовка студента-вокаліста до сценічної діяльності у контексті психологічної теорії стресу	129
Ма Сіньюань Виконавське відчуття романтичної музики у постмодерністській парадигмі її опанування.....	133
Ма Лінь Темперамент піаніста як детермінанта прояву його індивідуального виконавського стилю у процесі сценічної діяльності	137
Сюй На Реалізація вокально-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності.....	140
Ян Ї Перспективні напрями дослідження виконавської стабільності піаніста	144

МАКСИМ ТИМОШЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-0702-5484

*ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
член-кореспондент НАМ України, доктор філософії,
професор, професор кафедри теорії та історії культури,
Заслужений діяч мистецтв України
(Київ, Україна)
m.timoshenko@gmail.com*

ПАРАДИГМИ КОНСТРУЮВАННЯ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

У другій половині XX – на початку XXI століть парадигма досліджень біографістики визначається розширенням структури довідково-інформаційних можливостей науковця. Парадигми конструювання біографії залежать від належності дослідника до певної оповідної групи, яка формується під впливом як психологічних, так і соціокультурних умов сучасності. Доба кризи метанаративів створила запит на розповіді, що мають цінність у вимірах індивідуального життєвого світу, а криза історичного пізнання в контексті «великої історії» вплинула на осмислення оповідей як варіантів, фрагментів окремих історій, в яких, начебто, порушується принцип об'єктивності. Натомість, у сучасній науковій біографістиці домінує принцип поліваріативності та колажності спогадів всіх, хто це бажає зробити або, навпаки, не бажаючи, приховує їх в тих самих оповідах чи красномовних «утриманнях». Дані тенденції викликані переорієнтацією метанаративів у бік локальних історій, антропологічним поворотом як затребуваністю індивідуалізованого людиномірного маркеру культури, запитом сьогодення на переосмислення місця та значення національних культурних еліт, методологічною ревізією історії як «історії війн» у напрямі «історії ідей» та «історії особистостей» (*personal history*), ретрансляцією культурного досвіду та багатьма іншими чинниками.

Звичайно, у сучасних парадигмах біографічного дискурсу наявність різноманітних матеріалів та фіксацій не позбавляє наратора від проблеми «правильності» інтерпретації фактів, явищ, історичних подій тощо. Примножуючи

варіативність оповідей та можливість нескінченної кількості переказів, біографічна нарація завжди корелює із культурною традицією, яка формує параметри збереження та фіксації оповідей з огляду на особистісні чинники й поліваріативні контексти їх інтерпретацій. Про це свідчать численні міжгалузеві дослідження в сучасній гуманітаристиці на стиках філософії, історії культури, антропології, літературознавства, лінгвістики, психології творчості та мистецтвознавства, в яких біографія стає предметом прискіпливої уваги та необхідним маркером культури.

Стик між життям Олега Семеновича Тимошенка та оповіддю про нього — це та дельозівська складка, що, за визначенням Д. Петренка (2016), дозволяє «притягувати» в поле розуміння різні моделі біографічних фіксацій, виходити за межі окремих парадигмальних дискурсів та реалізовувати програму проблематизації сучасної біографії, яка умовно називається «неокласичною біографістикою». Нелінійність, що була радикально осмислена в філософії постструктуралізму, надає змогу усвідомити роль Олега Семеновича у розвитку Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Принцип біографічної дискурсивності є необхідною рисою сучасного дослідження біографії не тільки Олега Семеновича, а й Мирослава Михайловича Скорика, Костянтина Арсеновича Симеонова, Аріадни Остапівни Лисенко, Олексія Миколайовича Горохова, Богодара Антоновича Которовича, Анатолія Петровича Лашенка, Миколи Івановича Різоля, Володимира Володимировича Безфамільного, Володимира Миколайовича Апатського та інших постатей минулого, чия діяльність стала фундатором розвитку композиторської та музично-виконавської творчості. Саме цей принцип (біографічної дискурсивності) впливає на парадигму розвитку як музичного мистецтва, так і музичної педагогіки загалом. «Примирення» біографістики та автобіографії вводить у дискурс аспект дослідження зв'язку між тим, як особистість декларувала факти власної життєдіяльності, і тим, як ці факти інтерпретуються науковцями. Означена грань є хиткою та неоднозначною, адже біограф — це інтерпретатор зв'язків між різними типами дискурсів (автобіографічним, науковим, філософським, етичним, естетичним тощо).

Натомість, результати сучасної біографістики надають змогу ще ретельніше дослідити парадигми конструювання біографії Олега Семеновича в контексті неокласичного дискурсу, оскільки вона недостатньо вивчена з позицій герменевтичної методології, а також тезаурусу актуальних принципів та концептів формування її моделі з урахуванням специфіки розвитку музичного мистецтва в Україні та світі.

Парадигма класичної біографістики завжди спрямовувалась на збереження головної позиції по відношенню до так званого «правила третьої особи». Розповідь про особистість та подію від третьої особи ставала еквівалентом об'єктивуючої дистанції — того, що має зробити біографічний наратив об'єктивним, «пропорційним» подіям, незаангажованим суб'єктивною емоційністю та баченням із «обмеженим» кутом зору. За умови, коли оповідь йшла від авторського «Я», — парадигма науковця спрямовувалась на збереження встановлених зовнішніх «правил поведінки оповідача», які впливали на біографічні сюжети, дотримуючись відображення чіткої лінійної послідовності подій. Головна відмінність парадигми біографічного наративу від парадигми біографічного дискурсу полягає у необхідності другої враховувати різні моделі, жанри та стилі оповідей, утримувати в абрисі оповідей непроговорене, «втаємничене», «забуте», «нецікаве» або навіть «непристойне».

Отже, ланцюг наративів складає дискурсивну площину конструювання біографічної оповіді про Олега Семеновича як ректора, хорового диригента, музиканта-педагога і суспільного діяча. Така інтертекстуальна розімкненість дозволяє нескінченну кількість разів звертатись від одного тексту до іншого, від однієї розповіді до іншої з метою уточнення парадигми «конструювання» біографії про:

- музикознавчу діяльність Олега Семеновича Тимошенка як академіка;
- виконавський аспект його професійної діяльності як диригента-хормейстера;
- індивідуальний стиль інтерпретації сучасної хорової музики;

- започатковані ним новітні тенденції розвитку хорового мистецтва та їх перспективи тощо.

Опираючись на герменевтичну філософію Поля Рікера (2001), простежуються методологічні засади для прояву парадигми, відповідно до якої текст не має зовнішньої сторони, а має тільки внутрішню; він не має незвичайної мети, на відміну від мовлення, яке адресують комусь про щось або про когось. Відтак, оповідь про оповідь, історія про історію живуть лише доти, доки оповідач їх розкажує. Саме тому актуальним режимом їх побутування в соціокультурних умовах сучасності є історії-одноденки в *Instagram Stories*, які автоматично видаляються через 24 години після їх розташування у стрічці. Мікро-оповіді мільйонів оповідачів створюють нескінченний потік історій, яких необхідно швидко позбуватись, залишаючи як антропологічний, так і технічний ресурс для нових більш цікавих історій.

Для того, щоб будь-які принципи життєдіяльності митця привернули увагу майбутніх поколінь, необхідно їх оприлюднити, надати їм розголосу. Тоді його біографія поволі починає конкурувати із сучасними моделями фіксації та запису спогадів, наративів тощо. Так, в соціокультурних умовах сучасності усна традиція поступається письмовій, а письмова — візуально-образній, що призводить до загострення дискусії про «художню» складову біографії митця, про доречність або, навпаки, недоречність художньої гадки, фантазії, літературної образності у біографічних текстах, розуміння історії його життя як літературного жанру. Якщо в сучасному мистецтві принцип багатополярності оповідей фундаментально та авторитетно увійшов у всі художні жанри, то «об'єктивізоване» наукове пізнання лише стартує у формулюванні та опановуванні «мікрооповідними» формами і принципами в межах нової біографістики, «мікроісторії», діалогізму, філософської герменевтики та інших неокласичних дослідницьких парадигм.

У соціокультурних умовах сучасності домінують парадигми «конструювання» біографії митця, де наратив виходить за межі хронотопу його життя, перетворюючись на маркер «біографічної свідомості епохи». Залишаючи

«поза дужками» «залізну» непохитність років творчого життя митця, у створенні біографічної оповіді дослідникові необхідно враховувати нашарування історичних та особистісних контекстів, надособистісних фахових чинників, тобто усього того, що Гадамер називав «горизонтом досвіду», який співпадає із «горизонтами інших досвідів». Наприклад, біографія музиканта включає період опанування майстерності під час навчання у закладі вищої освіти, але певна виконавська або композиторська традиція чи школа могла бути сформованою ще задовго до його народження. Також горизонт спогадів митця про власний життєвий шлях може відтворювати зворотну проекцію і в такий спосіб виконувати ревізію нарації. На разі парадигмальність змін створює чергову кризу розповідей, на які, не в останню чергу, вплинули візуально запам'ятовані форми фіксації принципів наукової, управлінської та педагогічної діяльності Олега Семеновича. Саме ці принципи детермінували трьохвекторну парадигму прояву його особистості, а саме:

- 1) як ректора (з оригінальною специфікою управління науково-педагогічним колективом Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського);
- 2) як академіка (з наявністю авторських інноваційних технологій навчання хоровому мистецтву);
- 3) як музиканта-педагога і музиканта-виконавця (з досконалим індивідуальним стилем митця).

Список використаних джерел

1. Коннертон, П., 2004. *Як суспільства пам'ятають*. Переклад з англійської С. Шліпченко. Київ: Ніка-Центр.
2. Петренко, Д., 2016. *Воспроизводит и трансверсировать. Философская антропология медиа*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна.
3. Рікер, П., 2001. *Що таке текст? Пояснення та розуміння*. У кн.: М. Зубриць, ред. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* 2-ге вид. Львів: Літопис, сс. 305–323.
4. Beck, J., 2015. *Life's Stories. The Atlantic*, [online]. Available at: <https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/08/life-stories-narrative-psychology-redemption-mental-health/400796/> [accessed: 02 December 2020].

ТЕТЯНА ГУСАРЧУК

ORCID 0000-0001-8067-4010

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
tvhusarchuk@gmail.com*

МУЗИЧНИЙ ТЕЗАУРУС ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІКА ОЛЕГА ТИМОШЕНКА)

Постать Олега Семеновича Тимошенка заслуговує на увагу сучасного музикознавства як унікальне цілісне явище в усій його багатогранності. Завдяки різним науковим підходам з'являються нові можливості для осягнення цього феномену. Так, діяльність митця, який упродовж двох десятиліть очолював провідний музично-освітній заклад України, а загалом чотири десятиліття був у його вищому керівництві, розглядалася з погляду комплексу чинників, зокрема й особистісних, що сприяли ефективності його як ректора [2]. Обдарованість музиканта, високий професіоналізм, широка ерудиція, толерантність, прагнення до нового й прогресивного у поєднанні з відданістю ідеї розбудови української культури «уможливили виконання О. Тимошенком високої культуротворчої місії не лише як керівника Академії, а й ширше — у масштабах держави» [2, с. 22].

Одним із найважливіших чинників професіоналізму митця є його музичний тезаурус. Застосування цього поняття дає можливість поглянути на постать Олега Семеновича Тимошенка з іншого ракурсу, розкривши підвалини його виконавської, педагогічної майстерності і, зрештою, його ефективності як керівника, лідера великого творчого колективу — лідерства, заснованого на його власному мистецькому авторитеті.

Як відомо, слово «тезаурус» походить від грецького «сховище». У дисертації М. Калашник створено наукову концепцію музичного тезаурусу як специфічного різновиду універсального поняття. Дослідниця виокремлює дві форми музичного

тезаурусу – матеріальну й ідеальну. До першої належать наукові, музично-критичні, словарно-енциклопедичні, дидактичні матеріали, а також, звісно, музичні твори як сховище знань. Ідеальна ж форма музичного тезаурусу – «це знання, “привласнені” індивідом і колективом» [3, с. 405]. Поняття музичного тезаурусу авторка розробляє на прикладі музичної творчості, і музичний тезаурус постає як «необхідний “інструмент” осмислення музичної культури в сучасних умовах інтенсивного інформаційного збагачення гуманітарних знань» [3, с. 7].

Цілком природно, основну увагу М. Калашник зосереджує на проблемі саме композиторського тезаурусу, визначаючи його як «оперативне поле свідомості безпосереднього творця музичного твору – ключове явище художньої творчості» [3, с. 6], розкриваючи такі грані музичного тезаурусу, як тезаурус культури, професійно-творчий тезаурус композитора, композиторський тезаурус та тезаурус як «документ», тобто музичний текст як об’єктивація композиторського тезаурусу [3, с. 397–398].

Своєю чергою, ми можемо застосовувати поняття музичного тезаурусу не лише стосовно композиторської творчості, а й по відношенню до творчої діяльності музикантів-виконавців і педагогів. Наприклад, це стосується професійно-творчого тезаурусу композитора, який, за визначенням М. Калашник, складається з двох частин. Так, стабільна частина утворюється зі спеціальних знань, отриманих у процесі спеціальної освіти. Ці знання «дозволяють <> залучити молодого музиканта до соціокультурного та художньо-естетичного досвіду, внаслідок чого відбувається становлення самого суб’єкта навчання» [3, с. 393]. Другу – мобільну – частину професійно-творчого тезаурусу складають знання, які надалі поповнюють базу, отриману під час навчання. Їхню появу стимулюють еволюція особистості, інстинкт пізнання, динаміка навколишнього середовища, спілкування зі слухачами й виконавцями. Таким чином, професійно-творчий тезаурус залишається відкритим не лише для подальшого поповнення, а й для певних змін, переоцінки базових знань, які, утім, зберігають певну структурованість [3, с. 393].

Отже, ключовими поняттями тезаурусу як складного, багатоаспектного явища є життєвий та мистецький досвід музиканта, отримані музичні враження. Навіть побіжний погляд на творчу біографію Олега Тимошенка не залишає сумнівів у тому, що його музичний тезаурус надзвичайно інтенсивно наповнювався на кожному її етапі, починаючи з перших кроків у мистецтві, під час навчання у Харківському (1949–1951), Луганському (1951–1953) музичних училищах, Київській консерваторії (1954–1960), у насиченій театральній-концертній атмосфері Харкова, Луганська та Києва, у процесі роботи з численними хоровими колективами (окрім згаданих міст, також у Рубіжному та Вінниці). У ранньому дитинстві – це атмосфера домашнього музикування та Палацу культури Рубіжанського хімкомбінату, який став тим осередком, у якому маленький Олег отримував мистецькі враження, де відбувалися перші його виступи як співака-дисканта і де він отримав перші уроки гри на фортепіано. Харків, як згадував Олег Семенович, дав йому «професійне озброєння» [4, с. 14]. Студентські роки в консерваторії допомогли «визначитися у ставленні до традицій українського хорового професіоналізму» [4, с. 23]. Де б не перебував молодий музикант, він використовував будь-яку можливість спілкування з мистецтвом, відвідуючи вистави оперних і драматичних театрів, концерти симфонічної, хорової та камерної музики, численні репетиції.

Саме музичний і ширше – мистецький тезаурус О. Тимошенка став тим чинником, який, безперечно, відіграв надзвичайно важливу, а можливо, й ключову роль в його багатоаспектній діяльності – і педагогічній, і адміністративній, і музично-громадській. Так, А. Мартинюк підкреслює, що диригентсько-хорове мистецтво Олега Семеновича передбачало формування у майбутнього фахівця високого рівня професійної майстерності, зростання його особистості та духовної культури на основі вивчення найкращих зразків хорового мистецтва різних стилів і жанрів. Отже, «мистецька та педагогічна діяльність видатного хорового диригента і педагога Олега Тимошенка відзначалася, по-перше, репертуарною політикою <...>» [5, с. 99]. А. Шейко стверджує, що однією з ознак власної диригентської

школи О. Тимошенка було саме опанування різноманітного художнього репертуару, розширення музичного світогляду [6, с. 142]. Перелік творів, які вивчалися у класі Олега Семеновича, наведено в монографії «Покликання»: це і широкий спектр класики, зокрема, українська музика, і народні пісні, і обов'язково – хорові сцени з опер [4, с. 48–49]. Дві основоположні позиції сформульовано у статті Н. Величко та Є. Савчука: ідеться про музикознавчі принципи формування репертуару в диригентсько-педагогічній майстерні О. Тимошенка, тобто підкреслюється, що характерною ознакою його творчо-педагогічного почерку було встановлення зв'язків твору з певними етапами розвитку хорового мистецтва, теоретичний аналіз творів, вивчення індивідуального композиторського стилю тощо, і в цьому контексті виокремлено стрижневу лінію – обґрунтовано національну парадигму його репертуарної політики [1].

Серед багатьох аспектів музично-громадської діяльності О. Тимошенка в контексті проблеми музичного тезауруса варто, наприклад, згадати телетурнір самодіяльних колективів на першому каналі Українського телебачення «Сонячні кларнети», автором, головою журі й ведучим якого був Олег Семенович (1978–1992). У процесі ж діяльності як керівника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського його підтримка всіх прогресивних ініціатив, як-от утворення Центру музичної україністики та кафедри старовинної музики, стала блискучим свідченням широти мислення, музичної ерудиції ректора, його розуміння сучасних мистецьких тенденцій в Україні та світі.

Список використаних джерел

1. Величко Н. А., Савчук Є. Г., 2020. Диригентська майстерня Олега Семеновича Тимошенка: музикознавчі принципи формування репертуару. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4 (49), сс. 155–176.
2. Гусарчук Т. В., 2020. Особистісний феномен ректора: культуротворча місія академіка Олега Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4 (49), сс. 22–47.
3. Калашник М. П., 2010. *Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості)*. Дис. докт. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
4. Малозьомова О. І., Гусарчук Т. В., 2002. Покликання. Життя і творча діяльність О. С. Тимошенка. Київ : Музична Україна.

5. Мартинюк А. К., 2020. Диригентсько-хорова школа Олега Тимошенка як феномен української музичної культури другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4 (49), сс. 99–111.

6. Шейко А. О., 2020. Художньо-педагогічні принципи Олега Тимошенка як квінтесенція світогляду. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4 (49), сс. 142–154.

ОКСАНА АНДРЕЙКО

*доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри скрипки*

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

oksana.andrejko@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Специфіка формування музично-виконавського процесу вимагає дослідження його діалектичної суті — взаємозв'язку раціонального та ірраціонального. Таке розуміння становлення музиканта-фахівця спонукає до осмислення виконавського мистецтва як особистісно-фахового феномену та пошуку регулятивної (гнучкої) методики його формування. Центральною ланкою виконавського мистецтва є формування виконавських умінь музиканта, через які відбувається віддзеркалення особистісного у процесі виконання музичного твору. З іншого боку, через виконавські уміння музикант виявляє сутність, розкриває фабулу музичного твору. В самому понятті музичного виконавства сублімується індивідуальне та загальне, особистісне та соціальне, естетичне та вузько спеціалізоване. Власне виконавська техніка музиканта представляє суб'єкт-об'єктний взаємозв'язок у процесі інтерпретації музичного твору [1; 2]. Отже, музичне виконавство є поєднанням індивідуально-особистісного та фахово-спеціалізованого у процесі роботи над музичним твором, що вимагає напрацювання, розробки особистісно-фахової методики моделювання даного феномену, яка має враховувати, розвивати і удосконалювати індивідуально-особистісні якості музиканта-виконавця та специфіку його фахового становлення. Оскільки основним завданням музиканта-виконавця є розкриття змісту музичного

твору через доцільно дібрані технічно-інструментальні засоби виразності, важливим є здійснити диференціацію музичного виконавства, охарактеризувати кожен з видів виконавського уміння та визначити перспективні методи їх формування.

Проблемам якісного формування музичного виконавства музиканта присвячено велику кількість джерел, аналіз яких спонукає до визначення кардинальних напрямків розвитку даного феномену. Більшість науковців-музикантів вбачають доцільність розвитку виконавського мистецтва музиканта через вузькоспеціалізоване опанування технічними виконавськими прийомами [4]. Низка праць з методики опанування гри на інструменті пов'язується з процесом становлення музиканта-виконавця, ґрунтованого на аналізі фізіологічних та психологічних особливостей самої особистості музиканта [5]. На сучасному етапі розвитку художньо-виконавської техніки музиканта домінантності набувають креативно-регулятивні процеси формування професіоналізму через розвиток індивідуальних якостей та особистісних властивостей музиканта [3].

У зв'язку з цим, у контексті фахової діяльності музиканта-виконавця домінантності набувають процеси застосування механізмів саморегуляції — самопізнання, самоставлення та самокорекції. Саме розвиток музично-виконавських умінь на основі застосування методики саморегуляції в процесі опанування гри на інструменті сприяє постійному удосконаленню музично-виконавської діяльності і формує музичне виконавство як мистецтво [3].

Музичне виконавство є сукупністю засобів технічної виразності музиканта-інструменталіста, спрямованих на інтерпретацію змісту музичного твору. Виконавська інтерпретація представляє собою процес емоційно-інтелектуального осягнення музичного твору артистом, який здатний зрозуміти думку композитора, пережити та передати її слухачеві через індивідуальну систему технічних прийомів та музично-асоціативних образів. У зв'язку з цим, *до структури музичного виконавства входять технічно-доцільні та художньо-інтерпретаційні уміння* [1].

До технічно-доцільних умінь відносимо технічні прийоми музиканта-виконавця, сформовані на ґрунті усвідомленої взаємокоординації слухо-рухових та образно-рухових відчуттів. Все це складає процес розвитку сенсомоторики музиканта-інструменталіста. Наприклад, формування штрихової техніки, досягнення різнодинамічного звукоутворення та механіка творення агогічних зрушень на інструменті здійснюється на основі аналізу м'язового відчуття різноманітних рухових форм у професійних рухах виконавця. Тобто, технічні прийоми музиканта-виконавця формуються через відчуття доцільного м'язового стану та через усвідомлення картини руху рук у надбанні технічних умінь. Критерієм сформованості доцільного, якісного розвитку технічно-доцільних виконавських умінь музиканта є свідоме володіння та регуляція аналізом м'язового відчуття в процесі становлення технічних умінь, знання механіки та динаміки професійних рухів та їх усвідомлене застосування в процесі розвитку виконавської техніки музиканта.

Художньо-інтерпретаційні уміння можна трактувати як спосіб художньо-технічного вираження музичної тканини твору, що інтерпретується. В основі побудови інтерпретації музичного твору є процес *моделювання виконавської артикуляції*. Виконавську артикуляцію можна розглядати як образно-текстове вимовлення музичного твору засобами технічної виразності музиканта. Критерієм сформованості художньо-інтерпретаційних умінь є свідоме володіння та регуляція темпоритмічною (агогічною), динамічною, тембрально-штриховою та цезурною артикуляціями. Формування художньо-інтерпретаційних умінь обумовлюється сформованістю технічно-доцільних умінь, оскільки інтерпретаційний процес музичного твору передбачає свідоме, регулятивне застосування системи засобів технічної виразності в роботі над розкриттям змісту музичного твору. Застосування того чи іншого виду виконавської артикуляції здійснюється виконавцем згідно його індивідуальної образно-асоціативної системи. Багатство, насиченість, неординарність, різноплановість, глибина даної

індивідуальної системи спонукає до творчого застосування технічних прийомів, художньо обґрунтованих в процесі роботи над музичним твором.

Формування всіх видів виконавської артикуляції пов'язані з регулятивними механізмами, що свідомо поєднують у виконавському умінні слух, образ, рух для творення виконавського внутрішнього музичного образу. Крім цього, вся система артикуляції моделюється у полі інтерпретації музичного твору, згідно зі стилем та змістовним наповненням — фабулою музичного твору. Наприклад, у барокових творах добір динамічної артикуляції, яка часто тут є контрастною, ґрунтується на основі сенсомоторної саморегуляції м'язового відчуття в процесі звуковидобування у раптовому межуванні динаміки форте та піано. Дана контрастна динаміка у музично-виконавській техніці кардинально відрізняється за принципом виконання у формах руху та м'язовому відчутті. Миттєва корекція, здатність до регуляції доцільних рухів та м'язових відчуттів є основою еластичності, художності та естетичності виконання динамічних відтінків музикантом-виконавцем.

Моделювання агогічної — темпоритмічної артикуляції, наприклад у романтичному репертуарі, вимагає тонкого володіння різноманітною швидкістю голосовідтворення, ведення смичка, дотику до клавіатури. Темпові пришвидшення та заповільнення у грі на інструменті пов'язані з умінням використовувати різні м'язові стани — напруження та розслаблення, а також їх еластичне застосування у різних часово-темпових комбінаціях. Отже, свідоме напрацювання технічних умінь на ґрунті аналізу м'язового відчуття формує, в першу чергу, доцільний технічний прийом, а далі зумовлює його удосконалення чи трансформацію як художньо-стильового засобу в процесі інтерпретації змісту музичного твору.

Важливим у процесі роботи над музичним твором є добір тембрально-штрихової виконавської артикуляції. Цей вид артикуляції поєднує в собі застосування доцільних технічних прийомів виконавця — звуковидобування, штрихів, аплікатури, вібрації відповідно до виконавських асоціативних образів, уяви та емоційного переживання змісту музичного твору. Тут особливої домінантності набувають процеси налагодження координації — слуху, уяви та

добору технічного прийому в роботі над музичним твором, що власне є основою формування художньо-інтерпретаційного уміння. Таким чином, дуже важливим у роботі над музичним твором є формування індивідуального асоціативного образу, розвиток внутрішньої асоціативно-образної виконавської системи, яка в подальшому може видозмінюватися, регулюватися відповідно до художньо-образної системи фабули музичного твору.

Цезурна виконавська артикуляція є системою розділових знаків у відтворенні музичного тексту, своєрідного показу розгортання — початку та закінчення музичної фрази, періоду, речення тощо. Її можна вирізнити як *контекстну та підтекстову*. *Контекстна цезурна артикуляція* та, яка зображена композитором у нотному тексті і охоплює різноманітні позначки пауз, цезур, фермат. *Підтекстова, або сюжетна артикуляція* та, яка індивідуально відчитується, відтворюється виконавцем. Вона може збігатися або не збігатися з контекстною артикуляцією, тобто в різній мірі (довгі фермати, короткі цезури) відтворюватися музикантом. У даному випадку це пов'язується зі змістовним розумінням виконавцем музичного твору, з індивідуальним способом фразування, зі специфічністю побудови архітекτονіки виконання. Також сформованість даної артикулятивної системи пов'язується з контролем за диханням, як фізіологічної основи доцільного технічного прийому (контроль дихання у процесі виконання різноманітних динамічних відтінків, темпових зрушень, штрихів, вібрації тощо), так і художньої основи — показу тривалості, уривчастості дихання в залежності від характеру вимовлення музичної фрази, показу (представлення) спаду чи кульмінації у частині твору.

Все це в підсумку характеризує музичне виконавство як особистісно-творчий феномен, який передбачає формування особистісно-значущого ставлення музиканта до виконавської діяльності, визначення трансформаційно-фахових, особистісно-креативних концептів, що в подальшому потребуватиме розробки регулятивно-творчої методики становлення фахового мистецтва музиканта-виконавця.

Список використаних джерел

1. Андрейко, О. І., 2013. *Виконавська культура скрипалів : теорія та методика формування*. Монографія. Львів: Галицька видавнича спілка.
2. Падалка, Г. М., 2008. *Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ : Освіта України.
3. Юник Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування* : Монографія. К.: ДАКККиМ.
4. Harnoncourt, Nikolaus, 1998. *Muzyka mowa dzwiekow*. Warszawa : Ruch Muzyczny.
5. Wronski, Tadeusz, 1996. *Technika gry skrzypcowej*. Warszawa – Lodz : PWM.

ОЛЕНА БАТОВСЬКА

ORCID: 0000-0002-1435-1245

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П.Котляревського
(Харків, Україна)
bathelen@ukr.net*

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В. С. ПАЛКІНА ТА ТРАДИЦІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЕДАГОГІКИ

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

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

А. Парфьонова. Прекрасними виконавцями, педагогами, науковцями стали такі випускники, як Р. Кириченко, В. Рожок, О. Михайличенко, М. Буряк, О. Батовська, Т. Кротько, Т. Самчук, А. Савельєва, О. Бабошина, Т. Герасимчук та ін.

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

В. С. Палкін був педагог сильної волі та суворого характеру. Разом з тим, він щиро радів всілякому проявленню живої ініціативи і ніколи не нав'язував учню свою художню волю. При цьому він з охотою прибігав до показу того чи іншого диригентського прийому і своєчасно приходив студенту на допомогу. Цінною рисою В. С. Палкіна був його великий педагогічний досвід, який ґрунтувався на глибокому індивідуальному підході до студента. В'ячеслав Сергійович інтуїтивно вмів розпізнати обдарованість студента, вбачав його сильні сторони і помічав слабкості.

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

В. С. Палкін створив індивідуальну педагогічну школу, що має виключну своєрідність. Саме тому вона представляє велику цінність для музикантів-педагогів. Це ціла система підготовки учня до концертного виступу, що включає не тільки роботу над деталями творів, які вивчаються, а і цілий комплекс заходів по вихованню висококваліфікованого хормейстера. Кожний елемент цієї системи — чи то робота у класі, підготовка до концертного виступу, робота над твором — має свої особливості.

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

Суттєвим фактором у вихованні хорового диригента В. С. Палкін вважав його професіональне виховання та всебічний розвиток. Його вимоги до високого професіоналізму містяться у наступному:

- 1) детальне та безпомилкове вивчення та виконання партитури на фортепіано, спів голосів та акордів;
- 2) всебічне знання матеріалу, що вивчається, глибоке розуміння стилю, епохи, до якої належить автор твору;
- 3) знаходження відповідних артикуляційних засобів вираження;
- 4) і, як підсумок, — диригування.

Названі педагогічні установки Майстра узагальнюють головний принцип славетної театральної теорії К. Станіславського, головний принцип якої, — *принцип сформованої волі та психологічно чіткого уявлення про поставлене завдання*. В. С. Палкін при вихованні своїх учнів дотримується наступних положень цієї теорії:

- 1) оволодіння «підсвідомого крізь свідоме»;
- 2) формування творчої уяви.

Отже, теоретичні знання на службу виконавській практиці, від співу, гри, глибокого аналізу та вивчення хорового твору до диригування — ось основні методологічні установки, які В'ячеслав Сергійович вважав головними у розвитку майбутніх хормейстерів-професіоналів.

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

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

Поряд з плідною педагогічною діяльністю, В. С. Палкін був яскравим прикладом природженого керівника, який може організувати, об'єднати, вести вперед. У ньому поєднані ті основні якості, які визначаються наступним чином:

«Диригент як полководець: коли він скаже «вперед», усі повинні повірити і впевнено прагнути туди, куди він кличе. Без цього не може бути диригента» [2, с. 94]. Саме ці якості свого Вчителя прагнуть перейняти та втілити на практиці його багато численні вихованці.

Стисло розглянувши деякі аспекти педагогічної роботи Майстра, по закінченні хочеться сказати, що виховуючи молодих диригентів-хоровиків, він з великою жагою прагнув передати їм свої великі знання та досвід.

Які риси переймали учні у В. С. Палкіна? Що допомагало їм досягати творчих успіхів? Які основні педагогічні настанови Майстра? На всі ці питання не можливо відповісти у рамках доповіді. Але, підкреслимо магістральні установки педагогічної діяльності В. С. Палкіна, — це, *по-перше*, закоханість та віра у свою справу; *по-друге*, відношення диригента до авторського тексту як до недоторканої, «кристально чистої» основи, на якій будується споруда виконавської концепції; *по-третьє*, доведення усіх елементів партитури до витонченої завершеності; *по-четверте*, людяність та щиросердність у співтворчості зі своїми підлеглими та колегами.

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

Список використаних джерел

1. Палкін, В., 1967. *Підготовка керівників хорової самодіяльності*. Методичні розробки з питань викладення спеціальних хорових дисциплін. Київ.
2. Птица, К., 1970. *Мастера хорового искусства в Московской консерватории*. Москва: «Музыка».

ВІКТОРІЯ ВАКУЛІШИНА

*лауреат державних премій Китаю
“Колокол” та “Премія дружби Янгченг”,
доктор мистецтвознавства, професор хорового диригування
консерваторії ім. С. Сінхая
(Гуанчжоу, Китай)
2623622196@qq.com*

УКРАЇНА-КИТАЙ: ВЗАЄМИНИ У ПРОСТОРІ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

30 років тому, 4 січня 1992 року, Україна та Китайська Народна Республіка встановили дипломатичні відносини між двома країнами. З того часу дві держави пройшли вражаючий шлях від започаткування перших контактів до проголошення відносин стратегічного партнерства, в основі яких лежить міцна дружба українського і китайського народів, високий рівень політичної довіри й поваги, взаємна підтримка суверенітету і територіальної цілісності, рівноправне та взаємовигідне співробітництво.

Сьогодні Україна та Китай впевнено розвивають дипломатичні, економічні, гуманітарні та культурні зв'язки, активно співпрацюють в інвестиційній, аграрній, інноваційній, енергетичній, науково-технічній та освітній сферах, спільно протидіють глобальним викликам, зокрема поширенню пандемії COVID-19, а також мають безмежний потенціал для подальшого поглиблення різносторонньої взаємодії.

Яскравим прикладом гармонійних впливів останніх років стає хорова культура. Маючи глибокі історичні коріння та висококваліфікований світовий рівень, хорова культура України стає моделлю наслідування хорового виконавства та хормейстерської освіти Китаю. Розглянемо обидва напрямки взаємодії.

1. Хорове виконавство України привертало увагу Китаю ще з часів Радянського Союзу, що відповідало вимогам становлення комуністичної направленості хорового масового мистецтва країни [1]. Цей напрям набрав дуже швидкого розвитку і отримав свій найбільший розквіт у 2021 році під час святкування 100-річчя заснування Комуністичної партії Китаю. Але масова культура не є основною формою хорового виконавства, популярності набувають акапельні форми малих та камерних колективів.

Молодіжне хорове виконавство повністю знаходиться під впливом таких відомих колективів як Pentatonix, Mezzotono, Mansound та інших, гастрольні виступи яких в Китаї дають міцний поштовх для впровадження акапельного виконавства не тільки як аматорського мистецтва, але і професійного. Наприклад, Консерваторія ім.С. Синхая стала першим вищим учбовим закладом, який запровадив естрадне направлення акапельного співу в навчальні плани для заохочування студентів до хорового співу. Експериментальна програма має вже 5-річний розвиток і приводить до «грандіозних» результатів, але про це у наступній статті. Найголовнішою національною особливістю китайського хорового виконавства є те, що воно не поділяється на народне та академічне, як в інших країнах, воно є змішаним, тобто один хоровий колектив має репертуар як в академічній манері, так і в народній та естрадній. І тут виникають питання виховання хорових кадрів та хорової освіти країни [2].

2. Хормейстерська освіта Китаю сьогодні набула більш завершеної форми після 10-річного етапу формування її основ завдяки зусиллям хорових спеціалістів запрошеним з України. Використовуючи моделі хорової освіти України, система виховання хорових кадрів Китаю постійно розвивається і вдосконалюється, використовуючи свою національну специфіку освіти [3]. На сьогоднішньому етапі розвитку її можна поділити на три основні напрямки:

а) дитяча хорова освіта (шкільна, позашкільна);

б) професійна хорова освіта вищих учбових закладів (педагогічна — хормейстерська освіта в університетах, виконавська — хормейстерські кадри консерваторій);

с) додатова хорова освіта (курси підвищення хорової майстерності, програми додаткової спеціалізації, які дають можливість отримати хормейстерську освіту, але без надавання наукового ступеня бакалавра або магістра).

Отже, треба відмітити, сторони високо цінують відносини стратегічного партнерства хорових культур двох країн та твердо налаштовані спільними зусиллями наповнювати українсько-китайську хорову взаємодію новим практичним змістом,

реалізуючи досягнуті домовленості та визначаючи нові амбітні цілі для розвитку конструктивного діалогу.

Список використаних джерел

1. Сунь Цуньїнь, 2002. *Довідник хорового мистецтва*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 270 с.(на китайській мові).
2. Ма Гешунь, 2002. *Нова концепція хорового мистецтва*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 220 с.(на китайській мові).
3. Ян Хоннянь, 2002. *Мистецтво дитячого хору*. Пекін: Пекінське музичне видавництво, 2002 - 378 с.(на китайській мові).

ЄВГЕНІЯ БОНДАР

ORCID: 0000-0002-7655-6684

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувачка кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)
eva07bond@gmail.com

СУЧАСНИЙ ТВОРЧИЙ ЛІДЕР:

ІНТЕРПРЕТАТИВНО-СТИЛЬОВІ ФУНКЦІЇ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ

За думкою Л. Любовського, якщо побудувати всі компоненти, які створюють музику, в ієрархічному порядку, то на початку слід поставити енергетичний потік, який «одягають» за допомогою інтонованого звуку. Формують цей енергетичний потік, безперечно, виконавці, і в хоровому мистецтві провідна роль належить насамперед диригенту — лідеру, який визначає всю стратегію буття творчого колективу (див. докладніше [1]). В роботі Ю. Пучко знаходимо підтвердження цій думці, а саме – щодо педагогічної діяльності О. С. Тимошенка: одним з провідних аспектів у вихованні диригента-хормейстера він вважав «становлення волі, темпераменту, емоційності, набуття ґрунтовних знань, професійної компетентності, здатностей лідера», і далі знаходимо – «як зазначає Є. Савчук, він «завжди виховував фахівців-лідерів» [3, с. 54].

Дійсно, сучасну хорову творчість України характеризують життєдайні традиції цілого комплексу виконавських шкіл, спадкоємність принципів і методів навчання,

відпрацьовані продуктивні методики, величезна практика та завзятість справжніх майстрів хорової справи. Закономірні зміни і трансформації, що відбуваються повсякчас в музичному мовленні, композиторських техніках, і ще глибше, в авторському мисленні і т. ін., формують певні концептуальні зміни у функціях всіх учасників творчого процесу, а сам керівник хорового колективу виявляє себе не лише як диригент-хормейстер, але й як організатор, менеджер, медійний лідер, музичний режисер і т.д.

Широко відомими є різні класифікації типів диригентів, стилів керівництва хоровим колективом (Б. Яворський, В. Сумарокова, В. Чабанний, Г. Ержемський, В. Живов, І. Талгам та ін.). Нам особисто імпонує сутність етики співтворчості хориста та диригента, що суголосна етиці взаємодії артистів та режисера і яку, перефразувавши, можна вбачити в формулі Г. Товстоногова: «добровільна диктатура» [4]. Адже розкрити автора крізь творчість виконавця — ось завдання і для диригента, і для режисера. Для такого роду співтворчості недостатньо мануальної майстерності диригента чи музичної обдарованості, потрібно вміння мислити хоровою музикою, її тембрами; потрібна «довга думка», як казав Ф. Достоевський. Потрібно не просто творче завдання, потрібна «привабливість цього завдання. І чи не найголовніше — потрібна привабливість самої особистості..., якщо хочете, чарівливість...» [цит. за 4].

Сучасні професійні критерії вимагають від хормейстера саме цієї «довгої думки» і, звісно, всебічної оснащеності — вміння працювати як зі старовинною музикою, так і з надекспресивними авторськими текстами, здатності вибудовувати концерти капельного зразка та хорові шоу-концерти, майстерності у володінні суто вокально-хоровою технологією, здатністю мислити як сценою, так і будь-яким іншим публічним простором.

Крім того, спрямованість на слухача, а також постійні пошуки нових експресивних засобів, творчі експерименти, тобто сама практична діяльність стали першоджерелом у формуванні нового інтерпретативного стилю сучасних хорових диригентів.

В сучасній нам музичній культурі все більшого значення набуває комплексний синтез-підхід. Не є виключенням і хорова практика, де велике значення належить творам, де взаємодіють генетично різні виконавські прийоми та стильові напрямки; в яких знаходять втілення засоби театралізації, хореографії та пластики, власної інструментальної гри, використання технічних засобів і реквізиту і т. ін. «Синтез, — на думку В. Тарнопольського, — це єдиний шлях в наш час. Синтез як загальне принципове посилення, установка. У кожному конкретному творі цей синтез може бути несподіваним. Мені здається, що якраз за рахунок цього з'являються і розвиваються нескінченні можливості» (цит. за [1, с. 318]).

Яким чином відбувається народження ідеї створення «хорової вистави»? чи діяльність в напрямку «хорового театру»? яким чином відбувається відбір «інших» виразних засобів? «У будь-якому процесі, — пише К. Приходовська, — можна спостерігати зміну синкретичної, аналітичної і синтетичної фаз. У художній творчості вони відповідають етапам попереднього задуму (синкретизм), конструктивної розробки способу (аналіз) і остаточного оформлення завершеного твору (синтез)» [2, с. 4]. Вартує вказати на те, що практично одночасно цей першоімпульс розпадається на ескіз твору та певний «каскад» етюдів до нього, в яких вимальовуються окремі підходи, стають яснішими засоби тощо. І якщо процес творення мономистецтва включає певну кількість етапів, котрі поступово приводять нас від синкретичного першоімпульсу до конкретизації засобів виразності цього виду мистецтва в їх унікальній комбінації, то процес творення синтез-творів буде вимагати вміння усвідомлювати і деталізувати весь обсяг виразних засобів, тобто створювати «ряди відповідностей» всіх складових. При цьому характеристики цих «рядів» можуть варіюватися в залежності від опорної або додаткової функції кожного з них в кожній конкретній презентації твору. На наш погляд, сучасному митцю важливо усвідомлювати, що навіть на базі хорового (від початку) авторського тексту можливими постають численні прочитання, де «опорне» і «додаткове» можуть змінювати свої акценти.

Виникає питання: яким чином одна людина може спонукати, контролювати, керувати такою кількістю операцій, як це нині вимагає сучасна концертна практика, і

зокрема синтез-тенденції? Відповідь на це питання знаходимо у відомому дослідженні психологічного феномену Джорджа Міллера «7 плюс – мінус 2» [5, с. 81—97], сутність якого полягає в тому, що людина, використовуючи образне мислення, може сприймати та одночасно утримувати в своїй короткочасній пам'яті на одну-дві одиниці більше чи менше семи об'єктів інформації, в залежності від її індивідуальних особливостей. Щодо постаті сучасного диригента-хормейстера, то закон Міллера науково доводить сутність практичної діяльності керівника хорового колективу на сучасному нам етапі. А саме необхідність вирішувати багатоаспектні завдання у декількох площинах: на рівні інтонаційно-образного моделювання звучання авторського тексту, контролю, а також перспективного мислення-керування в процесі виконання та, за необхідності, контролю просторово-театральних рішень.

Синтез-вимоги сучасної хорової творчості потребують окремої оснащеності як диригента (режисера), так і хористів. А відому тріаду учасників творчого процесу (композитор — виконавець — слухач) можна розширити наступним чином: автори (поет + композитор + можливо, автор проєкту) — постановочна група (диригент, режисер, хореограф, сценограф і т. д.) — виконавці (диригент, хористи, солісти, світлорежисер, звукорежисер) — слухачі/глядачі (присутні в реальному часі чи «по той бік екрану» – в записі, інтернет-просторі тощо).

Таким чином, серед провідних тенденцій у виконавській сфері відзначаємо: а) тяжіння до пошуку нових виконавських версій у прочитанні будь-яких хорових жанрів; б) розширення функцій хористів від ролі співака-хориста до виконавця-учасника сценічного дійства; в) подолання загальної статичності хору; г) театралізацію; д) «гру з жанром» (наприклад: високоякісне вокально-хорове відтворення-імітація оркестрової музики) та «гру зі стилем» або «гру в стиль», де виступ колективу демонструє володіння стилістичними тонкощами музики різних напрямків, діалог співацьких шкіл тощо; є) підкреслення ролі виконавця як впевненого співавтора художнього тексту твору.

Оглядовий аналіз діяльності сучасних нам і успішних хорових та вокально-хорових колективів довів наявність та різноплановість надзвичайно цікавих інтерпретативно-стильових прийомів та диригентських стратегій: а) відмову від

«чистоти» вокально-хорових стилів, а також залучення прийомів побутового звуковидобування; б) підкреслення жанрових модальностей, які дозволяють диригенту виступати активним співавтором у творенні Художнього Тексту твору в залежності від виконавської редакції, умов виконання, складу виконавців тощо; в) презентацію записаного та електронно обробленого нашарування голосів як вид нової творчості, що руйнує самі витoki та сутність хорової творчості; г) взаємодію академічних (хорового, театрального, хореографічного) та відносно нових (кінематографічного, світлового, медійного) видів мистецтва; д) застосування комп'ютерних програм та співпраця з звукорежисерами як нова альтернативна реальність творення і буття хорових творів; є) використання інтернет-простору як нової концертної платформи з доступом 24/7.

Таким чином, тема інтегрування національних виконавських шкіл у річище світової культури, їх взаємовплив, питання синтезу мистецьких та виконавських традицій знаходить своє відображення на рівні формування нового типу хорових диригентів — лідерів нової формації. А до відомої діяльнісної типології хорових диригентів вже можна додавати нові типи: аналітичний (герменевтичний), театральньо-ігровий (перформансовий), антрепризний (проектний).

Список використаних джерел

1. Бондар Є.М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Приходовская Е. Синкретичность замысла как основа творческого процесса. *Синтез искусств и художественное творчество*: матер. Всерос. науч.-практ. конф. Нижневартонск, 2007. С. 4–6.
3. Пучко-Колесник Ю. В. Феномен Учителя в становленні диригента-хормейстера: до поняття про творчу школу (Київська хорова школа. Постать О.С. Тимошенка). *Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції «Одеська хорова школа: традиції та новації» присвяченої 145-річчю з дня народження К.К. Пігрова та 85-річчю кафедри хорового диригування (12-13 листопада 2021 року)*. Одеса: Астропринт, 2021. С.52 – 55.
4. Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2 кн. / сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. М.: Искусство, 1984. Кн. 1: О профессии режиссера. 303 с.
5. Miller G. A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two. *The Psychological Review*. 1956. Vol. 63. P. 81–97.

ЮЛІЯ ПУЧКО-КОЛЕСНИК

ORCID: 0000-0002-1313-1291

кандидат мистецтвознавства,

заслужений діяч мистецтв України,

доцент кафедри хорового диригування

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

(Київ, Україна)

puchko-kolesnik@ukr.net

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ І ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАСАД

ШКОЛИ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКА

ЯК ФАКТОР ЗБЕРЕЖЕННЯ Й РЕТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Олег Семенович Тимошенко – одна з ключових постатей в українській музичній культурі, майстер хорового співу, видатний хоровий диригент, педагог, професор, народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київської консерваторії). Він створив унікальну диригентсько-хорову школу, виховав кілька поколінь хормейстерів, які, дотримуючись фахових засад Олега Семеновича, продовжують його справу.

Культурна пам'ять – це споглядання відсутнього як присутнього, перетин минулого і сучасного, часів і культур, особистостей і їхніх творчих здобутків. Пам'ять - це майже ідеальна модель культури, нескінченний діалог у просторі й часі. Цей нескінчений діалог спонукає до роздумів про творення культурної пам'яті як живого зв'язку традицій, їх ретрансляції. Чим є для сучасних людей образи особистостей, які постають з минулого? Вважають, що людина живе доти, доки жива пам'ять про неї. Звісно, це так! Тому пам'ять про Олега Семеновича Тимошенка як багатогранну особистість має особливе значення для нас, його учнів, спадкоємців його унікальної школи, які продовжують його традиції, перетворюючи їх на живу пам'ять, що є для нас не просто історичною, а сакральною. Адже історія — це минуле, а пам'ять – завжди в сьогоденні.

Аналіз багатогранної діяльності Вчителя спонукає не лише до логічних, інтелектуальних міркувань. Незабутні заняття в класі Олега Семеновича були спрямовані на формування освічених фахівців, які усвідомлюють роль і місце хорового мистецтва в культурному поступі України. Ідеться про те, що для Олега Семеновича український хоровий спів, як вид мистецтва, від початку інтегрований у всі сфери культурного життя, він усвідомлюється як музична мова української духовності. Хорове мистецтво в минулому і сьогодні доносить до сучасників «одвічні істини» добра, краси, моральних чеснот. Тисячоліттями створювана хорова музика дивує щирістю й безпосередністю етичного змісту, глибинною духовністю, досконалістю засобів, залишаючись і тепер головним осердям національної культури. Усвідомлювати це особливо важливо сьогодні, на тлі суцільної дегуманізації знань, нівеляції наукових методів пізнання.

Відтак, осмислення ідей, думок Майстра щодо значення і функцій хорової музики в житті людини й суспільства спонукає до глибинного дослідження процесів формування особистості та індивідуального стилю хорового диригента, зокрема в аспекті психології музичної творчості. До речі, на значення музичної психології, її місця і ролі в сучасному гуманітарному знанні, «музикології», освіті й виконавстві України наголошують автори наукових праць, доповідей на семінарах і теоретично-практичних конференціях. Зокрема, Л. Кияновська, відомий культуролог, музикознавець слушно зауважує: «Як інтердисциплінарна сфера, що повинна враховувати численні передумови «наук про дух», музична психологія справді перебуває на перетині цілого комплексу гуманітарних та частково природничих і точних наук: філософії, загальної психології, соціології, загальної і музичної педагогіки, етики, акустики, історії та теорії музики, медицини, в останні роки – інформатики» [3, с. 218].

Наголосимо, що психологічні аспекти формування диригента-хормейстера завжди становили складову педагогічної системи Олега Семеновича Тимошенка, з урахуванням її еволюції і розвитку, історико-культурних трансформацій на зламі

тисячоліть. Ця галузь гуманітарного знання надає багатий матеріал для розгляду кількох проблем, зокрема таких: Що являють собою інваріантні компоненти діяльності хормейстера? Яка їх природа? Як вони пов'язані між собою? Які з них більш за все необхідні для успішного виконання завдань у сфері цієї діяльності? Ці й подібні до них запитання пов'язані з характеристикою особистості хорового диригента. З цього погляду, обґрунтування функцій хорової музики становить необхідну теоретичну основу для вивчення зазначеного художньо-психологічного феномена.

Порівняно з іншими видами музичного мистецтва, хорова музика виконує такі особливо яскраво виражені функції: *експресивну, комунікаційну і соціально-організуючу (консолідаційну)*. Їх варто охарактеризувати детально.

Експресивна функція зумовлена природною потребою людини зовнішньо виявляти свої афективні стани й емоційні реакції. Засобами такого виявлення постають жестикуляція, міміка, звуки. «Виведення назовні» потребують передусім сильні афекти — болю, страху гніву, радості. Для такого самовияву є об'єктивні, фізіологічні підстави. Так, за фізіологічною теорією музики Германа Гельмгольца, представника німецької школи естетики в «добу науки і перемагаючого розуму» (1821-1894), музика має більш безпосередній зв'язок з чуттєвим сприйняттям, ніж будь-яке інше з інших мистецтв. Зрозуміло, звуковий вияв емоційної реакції сам по собі ще не є музикою. Щоб стати музикою, звукова експресія має набути організованої форми, підпорядкованої принципам і правилам, виробленим в конкретній культурі. Експресивні можливості хорового вокального інтонування значно багатші, порівняно з інструментальною музикою, бо воно більш безпосередньо виявляє почуття, емоції, переживання, ідеї людини. Як зазначає В. Холопова, сучасна музика все більше стає вокальною. Причина цього криється в тому, що мистецтво виходить за властиві йому межі, що зростає взаємопроникнення музики і філософії, музики й теології [6, с. 278].

Порівняно з сольним вокальним мистецтвом, хоровий спів має значні можливості у досягненні сили і масштабності вияву внутрішнього стану людини. При

цьому хор здатний: персоніфікувати збірний тип особистості, що уособлює певну групу (за Аристотелем, в античній драмі «хор... має бути частиною цілого...» [1, с. 58-59]); віддзеркалювати експресію неповторно-індивідуальної особистості (в ліричній музиці композиторів-романтиків — П. Чайковського, С. Танєєва, А. Гречанінова, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, що втілює дух романтизму (за Г. Гегелем, «музика живить саму душу» [2, с. 106]); створити образ експресії групи людей, в межах якої диференціюються особливі емоції, вольові, ідейні прагнення (оперні сцени М. Мусоргського, Л. Яначека, Б. Лятошинського). Іншими словами, хорова музика має значні переваги у вираженні експресії, соціальних психологічних станів, почуттів, поривань, ідей.

Комунікативна функція зумовлена властивістю музики бути засобом спілкування людей, передання від однієї людини до іншої в часі і просторі почуттів, образів, ідеалів, цінностей. Вона породжена емоційною експресією людей, що постає специфічним подразником, джерелом емоційних реакцій — відповідей, а також відповідних актів поведінки. На цій основі формується система сигналів-подразників, які регулюють колективну поведінку. Тут міститься, по суті, початок вербальних мов та інших знакових систем комунікації. Музика нерозривно пов'язана з цією прамовною сигнально-реактивною сферою людини, тому її цілком справедливо можна трактувати як особливу мовленнєву або, більш загально, як семіотичну систему.

Комунікаційний потенціал хорового співу має особливе значення для цього виду музикування. Перш за все, це визначається тим, що хорове інтонування виникло як акт комунікації, взаємодії людей заради спільних інтересів (магічних ритуалів, підготовки до полювання, отримання задоволення). По-друге, хоровий вокал майже завжди пов'язаний зі словом — головним засобом спілкування людей.

Соціально-організуюча, або консолідуюча функція музики зумовлена її колективною природою. На думку вчених, музична мова, з притаманним їй закономірностями і специфічними ознаками, виникла в умовах колективних дій.

Заслуговує на увагу гіпотеза С. Скребкова про зародження музики з колективного унісонного співу [5]. Цей первісний колективний унісонний спів являв собою ніби переведене у звучання почуття одного роду, сім'ї-общини (сольний спів та інструментальна музика утвердились значно пізніше на основі усталених в колективному співі закономірностей і принципів музичного мовлення).

Духовно-організуюча міць хорової музики іноді стає гостро необхідною для життя, а іноді й для виживання великих соціальних організмів-класів, верств, партій, конфесій, держав і націй. Золтан Кодай, угорський композитор, майстер хорової музики, переконаний: «Невже існує кращий засіб для наочної демонстрації громадської солідарності, ніж хор... Не хочу стверджувати, що непересічна солідарність англійського суспільства, дисципліна англійського індивіда породжена співацькими хорами. Але існує певний зв'язок між цими якостями та шістсотлітньою хоровою культурою» [4, с. 248]. Ці слова наводять на роздуми про взаємозв'язок між любов'ю до хорового співу, знаннями пісенного фольклору, початковою музичною грамотністю, що спирається на хорову практику масової шкільної освіти, між високим рівнем професійних хорів, невичерпною традицією композиторської творчості в жанрах хорової музики і силою культурного спротиву малочисельних народів (скажімо, прибалтійських – литовців, латишів, естонців) інтенсивній асиміляції та інтегративним процесам, що поставили їх на межу виживання.

Ціннісно-орієнтуюча функція хорової музики важлива в житті людини і суспільства. Відомо, що мистецтво є цінність. Цінність – це філософське і соціологічне поняття, що означає: по-перше, позитивну чи негативну значимість певного об'єкта, на відміну від його екзистенційних і якісних характеристик (предметні цінності); по-друге, нормативний наказово-оціночний бік явища суспільної свідомості (суб'єктивні цінності, або цінності свідомості). Явище цінності порівняно нещодавно стало предметом спеціальної теоретичної дисципліни – аксіології (від гр. «aksia» – цінність і «logos» – слово, вчення). Згідно з аксіологією, цінність – це категорія, яка охоплює все, що може бути ціллю, ідеалом, предметом тяжіння, прагнення, інтересу. Важливо,

що художні цінності не лише постають цінностями самі по собі, а й являють собою своєрідне віддзеркалення інших за своєю сутністю і формою цінностей культури. Образи мистецтва можуть бути справді орієнтирами в системі цінностей культури. Перш за все, мистецтво відображає естетичні ідеали суспільства. Сприймаючи музичний твір, слухачі долучаються до естетичного переживання, і, водночас, отримують уявлення про авторський ідеал краси, його соціальне оточення, культуру певного соціуму. Твори мистецтва орієнтують людей не лише у сфері естетичних цінностей. Вони утверджують також морально-етичні ідеали конкретних етносів, соціальних груп, цивілізацій, зрештою, всього людства (загальногуманістичні цінності, наприклад, цінність життя, пізнання, дружби тощо). Скажімо, такі моральні якості людини, як доброта, чесність, товарицькість, скромність, мистецтво естетизує і підносить над буденністю, вони стають об'єктом масового натхнення й взірцем для наслідування. Відомо багато творів хорової музики, головним предметом відображення в яких є певна моральна проблема чи моральний вчинок, наприклад: кантати «По прочитанні псалма» С. Танєєва, «Олександр Невський», «Балада про хлопчика, що залишився невідомим» С. Прокоф'єва, ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» А. Оннеггера, цикл «Вірність» Д. Шостаковича, хорові п'єси «Вічний революціонер» М. Лисенка, «Прометей» К. Стеценка, перелік творів можна продовжувати.

Маємо за мету наголосити на одному з найважливіших факторів сьогодення - збереження й ретрансляції культурної пам'яті. Пам'ять – це дзеркальний відблиск минулого в сучасності, реінтерпретація минулого в дзеркалах культурної пам'яті, перетворення історії на пам'ять. Тому всі роздуми про загальні концепції виховання і формування особистості диригента-хормейстера в класі Олега Семеновича є, на мій погляд, також збереженням минулого в сучасному. У цьому полягає можливість виходу із кризового стану тотального забуття. Очевидно, що збереження і передання культурної пам'яті пов'язані з усвідомленням естетичних і художніх цінностей, які мають бути притаманні музиканту-професіоналу як мотиваційні орієнтири і мета його діяльності. Важливо, щоб мистецтво хорового співу

при цьому не було відмежоване від інших культурних цінностей особистості і суспільства, щоб воно гармонійно входило в систему вищих морально-гуманістичних настанов. Тільки за такої умови професіонал-хормейстер має підстави зрозуміти логіку музичного розвитку і втілити ціннісно-орієнтаційні функції музики у своїй виконавській творчості.

Підсумовуючи, варто наголосити, що настанови академіка О. С. Тимошенка втілюють його вихованці у своїй педагогічній, творчій, науковій діяльності, продовжуючи справу свого Вчителя.

Список використаних джерел

1. Аристотель. 1957. *Поэтика*. Москва.
2. Гегель Г. 1969. *Эстетика: В 4-х т. – Т. 2 – Лекции по эстетике / Пер. с нем.* Москва.
3. Кияновська Л. 2001. *Музична психологія, її місце і роль у сучасній освіті України. Проблеми музичної освіти: Мистецтво молодих. – Щорічна творча акція / Академія мистецтв України; Голова редколегії академік І.Д. Безгін. – К.: СПД Кравчук В.К., 2003. – 268 с.*
4. Кодай З. 1982. *Избранные статьи*. Москва.
5. Скребков С. 1973. *Художественные принципы музыкальных стилів*. Москва.
6. Холопова В. 1991. *Типология эмоций в музыке. Художественное творчество и психология*. Москва. сс. 66-85.

ЮЛІЯ ТКАЧ

ORCID: 0000-0002-7454-1841

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

Художній керівник та головний диригент

Академічної хорової капели Українського радіо,

(Київ, Україна)

yulia_tkach@ukr.net

ПОСТАТЬ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКА В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА (АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ Л.ДИЧКО «КРАЮ МІЙ РІДНИЙ»)

Постать Олега Семеновича Тимошенка унікальна, масштабна, багатогранна. Усвідомлюючи окремі віхи біографії митця – від директора викладача Вінницького музичного училища імені М. Леонтовича; керівника цілого ряду чудових хорових колективів Вінниці, Харкова, Луганська, Києва; автора науково-методичних праць з історії та теорії хорового виконавства до Ректора Національної музичної академії

України імені П. Чайковського, в якій Олег Семенович пропрацював понад 40 років, 20-ть з яких на посаді Ректора – вражає масштаб особистості, її багатовимірність – митця, педагога, хорового диригента, управлінця, громадського і культурного діяча.

Особисто спілкуючись із викладачами Вінницького музичного училища імені М. Леонтовича я виокремила загальну думку музичної спільноти міста – Вінниця пишається тим, що свій професійний шлях Олег Семенович розпочав саме в цьому місті. Період керівництва О. С. Тимошенка на посаді директора згадується співробітниками як один із найкращих у житті навчального закладу.

Очоливши Київську консерваторію у 1983 році Олег Семенович випустив у щасливе творче життя велику кількість талановитих музикантів, що нині на високому мистецькому рівні представляють Україну в усьому світі, їх мистецтво є гордістю і національним надбанням.

Постать Олега Семеновича Тимошенка, його життєве і мистецьке кредо надихало митців на створення яскравих музичних творів. Серед таких видатних композиторів виокремлюється ім'я Лесі Василівни Дичко. Творчість мисткині розширює кордони хорового мистецтва, наближаючи його до масштабного симфонічного різновиду. Зокрема, в творчому доробку Лесі Дичко існують такі симфонічні жанри: Хоровий концерт, Хорова опера (акапела), Хорова симфонія, Хорова ораторія, Хорові камерні кантати. Наприклад: Хорові опери представлені двома унікальними творами – операми «Золотослов» та «Різдвяний вертеп»; Хорові камерні кантати: «Чотири пори року», «Карпатська», «Здрастуй, новий добрий день».

Хорова капела Українського радіо виконала в концертних програмах та записала до Фонду Українського радіо велику кількість таких унікальних творів: частини Хорового концерту «Краю мій рідний»; Хорову оперу «Золотослов», Хорову симфонію «Шевченкіана», Хоровий концерт на сл. Г. Сковороди та інші.

Завдяки творчій співпраці Лесі Василівни Дичко та Олега Семеновича Тимошенка як хормейстера, хорового диригента й педагога, світ побачили

самобутні хорові твори. В творчому доробку композиторки велика кількість творів, що присвячені постаті Олега Семеновича Тимошенка. Одним серед таких творів є Хоровий концерт Л.Дичко на сл. Б.Олійника і С.Жупанина «Краю мій рідний» у 7-ми частинах. Цей твір, присвячений Олегу Семеновичу Тимошенку, є візитівкою національного хорового виконавства кінця XX сторіччя.

Увазі шановного товариства пропонується аудіозапис окремих частин концерту у виконанні Академічної хорової капели Українського радіо, а також аналіз виконавської специфіки даного хорового твору.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів* : Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.]. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. — 440 с.
2. Бурбан М. І. *Українське хорове виконавство*. Дрогобич : Вимір, 2005. — Ч. 1 : Хори. — 2005. — 298 с.
3. Грум-Гржимайло Т. Н. *Об искусстве дирижера*. Москва : Знание, 1973. — 40 с.
4. Єгоров О. *Теорія і практика роботи з хором*. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 239 с.
5. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2002. — 159 с.
6. Краснощеков В.И. *Вопросы хороведения*. Москва : Музыка, 1969. — 300 с.
7. Лашенко А. П. *З історії київської хорової школи*. Київ: Музична Україна, 2007. — 200 с.
8. Мистецтво України: Біографічний довідник : зб. статей / [упорядники А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський, ред. А. В. Кудрицький]. Київ: Укр. енци., 1997.— 700 с.
9. Пігров К. *Керування хором*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. — 202 с.
10. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. К.: Міленіум, 2011. — №2. — С.119 — 124.
11. Хоровой словарь / [авт.-сост. Романовский Н.В.]. М.: Музыка, 2010. — 230 с.
12. Чесноков П. Г. *Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров*. М. : Музгиз, 1961. — 240 с.

ОЛЕНА СТЕБЕЛЬСЬКА

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Київського міжнародного університету
(Київ, Україна)
olenastebelska@ukr.net*

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XX-го ПОЧАТКУ XXI-го СТОЛІТЬ

Шляхи поступу хорового мистецтва Тернопільщини у другій половині XX – на початку XXI століття проходили в умовах різних суспільно-історичних процесів: «хрущовська відлига» (1950–1960-ті рр.), «брежнєвський застій» (друга половина 60-х – перша половини 80-х рр.), «горбачовська перебудова» (друга половина 80-х – до 1991 рр.), «державна незалежність» (від 1991 р. – до 2012 р.).

Так, у період 1950-1960-их рр. яскраво виділяється Добровлянський народний хор (заснований у 1947 р., І. Романко, Я. Смеречанський, Т. Хмурич). Хор вирізнявся своєрідною манерою співу, яка базувалася на давніх традиціях галицького музикування. Репертуар хору складали українські народні пісні в обробці М. Леонтовича, фольклорний репертуар та твори місцевих композиторів-аматорів (З. Кравчука, Я. Смеречанського, Т. Хмурича). Найбільш поширеними були пісні на вірші галицьких поетів В. Вихруща («Земля пахне чебрецем»), П. Голубничого («Сади розквітають»), В. Даниленка («Нескорені серця»), Р. Лубківського («Ой у полі три дороги биті»), Я. Руднєвої («Перші квіти»), Г. Ткачук («Літа молодії») [1].

Хор був лауреатом численних конкурсів як в Україні, так і за її межами. Хор брав участь у VI-му Всесвітньому фестивалі молоді і студентів, що проходив у Москві у 1957 р., та був удостоєний бронзової медалі. У 1964 р. хор успішно виступив на обласному концерті-огляді художньої самодіяльності, присвяченому 150-річчю з дня народження Т. Шевченка. На базі хору проводилися обласні та республіканські семінари-практикуми з музичного мистецтва. Він один із перших у

регіоні отримав звання «Самодіяльний народний» (1964), а його керівник (І. Романко) – «Заслужений працівник культури УРСР».

У 1969 р. створено теленарис про історію Добровлянського хору (режисер О. Геринович) та випущено грамплатівки фірми «Мелодія» [1, с. 116]. Пізніше, на базі цього хору заснований фольклорний пісенний і танцювальний фестиваль. Він проводився у різних містах: Заліщики (Тернопільська обл., 1969, 1974, 1981, 1996, 2002, 2005), Заставна (Чернівецька обл., 1993, 2003), Городенка (Івано-Франківська обл., 1994), а з 2005 – це Всеукраїнський фольклорний пісенний і танцювальний фестиваль. Серед його учасників – народні аматорські колективи України, а також колективи Болгарії, Польщі, Румунії, Молдови [3, с. 42].

Активізації музичного життя Тернопільщини також сприяла діяльність обласної хорової капели, створеної у 1939 р. при філармонії. Хорова капела брала активну участь у масових концертах-мітингах, культурно-мистецьких заходах з нагоди офіційних свят, олімпіадах, конференціях, що проводились для робітничо-селянської аудиторії. Так, серед звітних матеріалів капели знаходимо плани-графіки обслуговування населення під час весняно-посівних та осінньо-польових робіт [2, с. 12], з яких дізнаємося, що концертні заходи такого характеру за участю артистів та колективів філармонії проходили систематично у весняний та осінній період на території Тернопільської області.

Зі звіту про концертну діяльність обласної філармонії за 1950 р. дізнаємося, що репертуар вокалістів філармонії (В. Андрусенко, Г. Брайберг, Б. Гольцяєв) складався з переважаючої більшості творів радянських композиторів: З. Компанейцева («Все, чем тепер сильны мы и богаты»), А. Новікова («Песня мира»), М. Табачнікова («Пісня дружби»), в меншій мірі зустрічалися твори українських композиторів: М. Гулака-Артемовського («Приплинь, приплинь»), М. Лисенка («Елегія»), а також незначна кількість українських народних пісень – «Ой, джигуне, джигуне», «Ой казала мені мати», «Чорнії брови» [2, с. 8].

Підвищувати рівень виконавської майстерності капелянам допомагали лекції з сольфеджіо, теорії музики та культури мови, зумовлені тим, що учасники капели

були колишніми учасниками художньої самодіяльності [2, с. 7]; введення до концертних програм, окрім хорових творів, ансамблевих квартетів, тріо та дуетів. Про це свідчить план роботи капели за 1956 р., у якому є зазначений репертуар для чоловічого квартету («Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, «Ремісничка бойова» В. Листопадова, народна пісня в обробці В. Миколайчука «Мав я раз дівчиноньку»), жіночого ансамблю («Пливе човен» М. Лисенка) та дует Одарки і Карася з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» [2, с. 1].

У репертуарі хорової капели були також твори українських композиторів: «Запорізький вальс» (К. Єржанівський), «Коли цвітуть акації» (А. Кос-Анатольський), «Де ти бродиш, моя доле» (М. Кропивницький), «Пісня про Марію Лисенко» (П. Майборода); місцевих композиторів: «Бандура» (Г. Давидовський), «Над Дніпром» (Г. Жуковський), «Берізка» (С. Козак), «Пісня про Тернопіль» (Д. Покрас), а також польські народні пісні грайливо-жартівливого характеру.

У другій половині 60-х – другій половині 80-х рр. внесок хорового мистецтва у загальнокультурну скарбницю визначається визнанням здобутків колективів на республіканському, Всесоюзному та Міжнародному рівнях (участь у оглядах-конкурсах, фестивалях, обмінних концертах, презентація мистецьких здобутків у республіканських семінарах для колективів з різних областей). Зокрема, у 1966 р. Міністерство культури УРСР доручило Тернопільщині представляти українське мистецтво на традиційному Жемайтійському мистецькому фестивалі (Литва). Україну представляла Струсівська самодіяльна народна капела бандуристів (І. Пухальський), яка отримала високу професійну оцінку. У 1967 р. у делегації від України, поряд з обласними Будинками народної творчості з Запоріжжя, Одеси, Черкас з метою обговорення питань підготовки хорових колективів до першого Всесоюзного самодіяльного мистецтва, що відбувався у м. Талліні (Естонія), представляв Ю. Кройтор з Тернопільщини. У цьому ж році Тернопільщина під час проведення республіканського огляду-конкурсу самодіяльної творчості приймала у місті Тереховля хорові колективи з усієї України. Так, звання «Самодіяльна народна хорова капела» було присвоєно академічному хору Бучацького та Шумського

будинків культури, а «Самодіяльний народний хор» – народному хору Почаївського будинку культури.

Найбільш популярним колективом у Європі серед української діаспори у другій половині XX століття, був чоловічий хор «Гомін». Його заснував у 1954 році виходець із Бережанщини, хоровий диригент Я. Бабуняк, який згуртував українських емігрантів із різних міст Великобританії – Братфорда, Лондона, Кіхлею, Ноттінгема. Основним завданням хору було плекати хоровий спів і пропагувати українську народну пісню. Репертуар хору складався з української хорової класики, народної пісні, історичних пісень, дум, колядок, щедрівок. Хор славився виконанням церковної музики композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, Г. Рачинського під час концертної діяльності та церковних богослужінь. Найважливішою сферою діяльності хору стала концертно-просвітницька діяльність: щорічні відзначення роковин та історичних подій: свято Покрови, річниці полковника Є. Коновальця, генерала хорунжого Тараса Чупринки, День незалежності й Соборності. До найбільш вдалих імпрез, що відбулися на терені Великобританії, належали: 300-річчя перемоги української зброї під проводом Івана Виговського, коронація короля Данила, святкування 85-ліття Блаженнішого патріарха Йосипа Сліфого. Гастрольні маршрути хору пролягали через європейські центри, а спів звучав у залах Лондона («Роял Алберт Хол»), Нью-Йорка («Карнегі Хол»), Торонто («Масей Хол»).

Хор став Лауреатом восьми престижних музичних фестивалів, володаром численних нагород, у тому числі єдиного призу королівської родини Англії. Допомогу й опіку впродовж періоду функціонування хору «Гомін» надавав Союз українців Великобританії – найстаріша українська громадська установа країни, заснована у Лондоні, що забезпечувала колективи костюмами, поїздками на фестивалі та гастролі до країн Європи, Канади, США.

Значною подією у творчій біографії хору стали у 1988 р. гастролі до Риму. З нагоди святкування 1000-ліття хрещення України-Русі, на базі «Гомону» під керівництвом Я. Бабуняка було створено «Хор тисячоліття», який об'єднав

українські хори Великобританії та інших країн і презентував слухачам традицію українського співу XVIII – XX століть. Саме тут прозвучала молитва за Україну «Боже великий, єдиний» у присутності Святійшого Отця Івана Павла II, кардиналів, владик, представників дипломатичного корпусу й багатотисячної аудиторії зі всього світу.

Водночас популяризацію українського музичного мистецтва здійснював хор українських емігрантів «Гомін» у Великобританії та інших країнах Європи, Канади, США.

У період 1991-2000-них рр. інтенсивного розвитку набуває заборонена за часів радянської влади патріотична та духовна тематика, повертаються до життя імена переслідуваних музикантів, відновлюються зв'язки з діаспорою. Вокально-хоровим колективам стають доступні твори українських композиторів, заборонені в радянські часи (хорові твори В. Барвінського, М. Вериківського, Б. Кудрика, М. Лентовича, О. Нижанківського, Д. Січинського, стрілецькі пісні М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого), виконання козацьких пісень, українських народних пісень на тему державності, боротьби українського народу проти поневолювачів. В області проводяться також фестивалі на патріотичну тематику «На хвилях Корси», конкурс козацької пісні «За Україну, за її волю», фестиваль стрілецької пісні пам'яті Р. Купчинського «Стрілецька слава», фестиваль-конкурс стрілецької та повстанської пісні «Дзвони Лисоні».

Загалом, можна окреслити провідні тенденції розвитку хорового мистецтва Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття:

- створення вокально-хорових аматорських колективів у містах і селах області, музично-просвітницька діяльність хорової капели (50–60-ті рр.);
- концертно-гастрольна діяльність хорових колективів, обмінні концерти, участь у конкурсах та фестивалях, міжнародне визнання (60 – 80-ті рр.);
- звернення до репертуару забутих заборонених композиторів, проведення фестивалів, конкурсів патріотичної тематики (80 – 1991-ті рр.; 1991-2000-ні рр.);

Список використаних джерел

1. Бойчук О. М. *Хорове мистецтво Тернопільщини в контексті соціокультурних процесів ХХ століття*: дис... канд. мистецтвознав: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Бойчук Оксана Миколаївна. – Київ, 2013. – 237 с.
2. Державний архів Тернопільської області (ДАТО) Ф. Р-802. *Тернопольская областная филармония и хоровая капелла*. оп. № 3 Д. 10. Отчет о работе и творческая характеристика на хоровую капеллу облфилармонии за 1956 г. 12 арк.
3. Каспрук В. Я. *Історія Добровлянського хору (1947-2010 рр.)* / Віталій Каспрук // Гомін віків: наук.-краєзн. літописний збірник Заліщанщини. – Заліщики, 2011. – Вип. 2. – С. 42-48.
4. *Музична Тернопільщина*: бібліогр. покажчик / [укл. В. Миськів, ред. Г. Жовтко, вступ. ст. О. Смоляка]. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 288с.

МАКСИМ ЛУК'ЯНЧИКОВ

ORCID: 0000-0001-9483-3780

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри теорії і методики навчання

мистецьких дисциплін БДПУ,

(Бердянськ, Україна)

music.school.brd@gmail.com

ОСОБЛИВІСТЬ СТВОРЕННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ОРГАНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ

Сучасні перетворення в світі змінили інфраструктуру суспільства у бік його демократичності та полікультурності. Це потребує від освітньої інституції розробку системи цінностей, смислів в умовах сучасної освіти. Особливість полікультурного простору мистецької школи як середовища педагогічної підтримки особистості суб'єктів учіння визначається реаліями соціально-педагогічної ситуації, яка характеризується наявністю соціальної відчуженості та маргіналізації дітей, проблемою адаптації підростаючого покоління до нових соціокультурних цінностей. Організація навчально-пізнавальної діяльності учнів у полікультурному просторі мистецької школи має ґрунтуватися на принципах рівності й недискримінації у всебічному розвитку особистості суб'єктів учіння, створенні позашкільним закладом умов для збереження й розвитку національних мов та культур.

Під час організації та планування навчально-пізнавальної діяльності учнів має враховуватися особливість культури освітнього регіону; можливості конкретного позашкільного закладу, орієнтуючись на самотність та унікальність кожного учня. Мистецька школа має підтримувати учнів у визначеній соціокультурній ситуації, формувати та розвивати в них здатність до особистої творчості, самовдосконалення, рефлексії. Організація та управління освітнім процесом в полікультурному освітньому просторі мистецької школи має передбачати реалізацію сукупності духовних, матеріальних цінностей різних культур у їх діалозі та ідей гуманістично-спрямованої освіти. Це має забезпечити організацію навчально-пізнавальної діяльності учнів, орієнтуючись на їх індивідуальність, культурну унікальність [1].

В умовах полікультурного простору мистецької школи має організовуватися та створюватися середовище педагогічної підтримки з орієнтацією на формування особистості учнів. Це передбачає збереження національних традицій, відкриття нових культурних перспектив, орієнтація на різноманітність та відкритість у відношенні до нових культур, формування здатності прийняття різних культур та розуміння їх унікальності, емпатію до людей різних національностей, формування толерантних якостей особистості, гуманності, залучення дітей до культури у процесі оволодіння навчальним матеріалом [2].

Здійснення освітнього процесу мистецької школи має передбачати особистий досвід учнів або спільноти, до якої він відноситься для позитивного розв'язання складних ситуацій; вміти аналізувати місцеві ситуації, обстановку у власній школі чи класі та робити критичний аналіз; планувати систематичне та раціональне навчання, які б сприяли покращенню взаєморозуміння, укріпленню терпимості у відношеннях між окремими індивідами за етнічними, соціальними, культурними, релігійними та мовними ознаками. Для цього освітній процес мистецької школи має організовувати роботу з використанням методів і технік, які відповідають кожному суб'єкту учіння згідно з його віковими особливостями та можливостями;

загальному культурному розвитку цього суб'єкту учіння з урахуванням його потенційних можливостей та здатностей в різних видах діяльності.

Отже, створення полікультурного простору в умовах організації освітнього процесу мистецької школи має сприяти підвищенню ефективності навчально-пізнавальної діяльності учнів, оволодінню знаннями про національний склад людського співтовариства, багатоманітність культур, фольклор різних народів, схожість та відмінність між своєю та іншою національною культурою, підвищенню інтересу до різних етнічних груп, активній участі у публічних заходах етнічної спрямованості. Також, врахування багатоманітності культур має забезпечувати можливість ефективно досягати поставлених цілей мистецької школи відповідно до умов, у яких доводиться діяти, а також передбачають готовність до успішного розв'язання теоретичних та практичних завдань педагогічної діяльності для досягнення очікуваного результату.

Список використаних джерел

1. Гончаренко С. У. *Гуманізація освіти як першооснова розбудови освітньої системи України*. Освіта. – 1994. – № 78-79. – С. 30–36.
2. Гуренко О.І. *Соціально-педагогічна робота в полікультурному суспільстві*. Донецьк : Ландон-XXI, 2014. – 480 с.
3. Лук'янчиков М. І. *Проектувальні уміння майбутнього педагога як умова успішної організації навчально-пізнавальної діяльності дітей у полікультурному просторі*. Молодь і ринок : наук.-пед. журнал. – Дрогобич : Коло, 2016. – № 5(136). – С. 169–173.

ЄВГЕН ЧУРІКОВ

ORCID: 0000-0003-0823-0305

доктор філософії,
концертмейстер групи валторн
симфонічного оркестру
Загребської філармонії (Хорватія)
Ievgen.Churikov@gmail.com

КЛАСИФІКАЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ ВАЛТОРНОВОЇ ТЕХНІКИ

З розвитком інструментального виконавства, у тому числі й валторнового, арсенал його виразальних засобів постійно збільшується й поновлюється.

Виконавська техніка валторніста містить у собі комплекс виконавських прийомів – сукупність прийомів і засобів, що використовуються у музичній творчості для валторни, включаючи як традиційні (типові для академічної класико-романтичної традиції), так і нетипові, та справді новітні прийоми і способи гри.

Прийоми мовної техніки. Незважаючи на те, що робота мови у структурі звуковидобувного апарату (поруч з технікою губ і технікою дихання) є основним видом і принципом звукотворення, усе ж таки різноманітні прийоми його роботи (техніки) дають підстави для виокремлення їх у комплексній системі виконавських прийомів валторніста. Окрім звичайної роботи мови (так званий одинарний мови), яка спрямована на видобування одинарних звуків та яка використовується здебільшого в кантилених і порівняно стриманих у темповому відношенні музичних прикладах, особливу увагу привертають інші види мовної техніки, зокрема прийоми подвійного і потрійного мови. Ці прийоми мовної техніки спрямовані здебільшого на виконання стакатних штрихів у рухливих темпах, а тому на практиці вони отримали також інші назви – наприклад, «техніка подвійного стакато» та ін. Саме вони надають виконавцеві змогу розвивати швидкі темпи і досягати віртуозної гри.

Техніки подвійного й потрійного мови дозволяють досягати (навіть у швидких темпах) особливої ясності й артикуляційної чіткості звукового вимовлення з легкістю й природністю загального звучання. На валторні стакатні техніки можуть виконуватися достатньо стрімко, але у порівнянні, наприклад, з трубою вони продукують дещо в'язкуватий характер. До мовних виконавських прийомів слід віднести й усі прийоми, пов'язані з виконанням основних валторнових штрихів.

Закриті звуки. Попри те, що техніка закритих звуків була відома ще в епоху поширення натурального інструмента, і сьогодні, у час існування хроматичної багатовентильної валторни, музиканти не припиняють використовувати її в окремих випадках. Залежно від ступеня перекриття долонею розтруба

з'являється можливість пониження звуку від півтону до цілого тону. Повне перекриття розтруба рукою призводить до скорочення довжини трубки, яка коливається, та сприяє підвищенню звуку в межах півтону. Разом з тим, і в першому, і в другому випадках змінюється сам характер звуку та його темброве забарвлення. Зазвичай закриті звуки позначаються в нотах символом +, а подальші відкриті – 0.

Одним з різновидів техніки закритих звуків є техніка застопорених звуків (іноді їх ще називають закупорені звуки [179]), яка відрізняється від попередньої, перш за все, характером виконання – сильним сфорцандо з одночасним глибоким уведенням руки в розтруб валторни до повного його перекриття (тобто потрібно застопорити або закупорити звук). У результаті з'являється підвищене на півтону різке й дзвінке звучання з металевою тембровою окраскою. Використання цієї техніки почасти залучають задля досягнення напруженого драматичного характеру.

Техніка закритих (закупорених) звуків, насамперед, спрямована на досягнення звуковисотних змін, але її побічний ефект – трансформація тембрової характеристики звуку – призвела до свідомих експериментів у цьому напрямі. У результаті, особливо в сучасній композиторській творчості для валторни, використання тембрового «підбарвлення» за допомогою руки в розтрубі без зміни висоти звучання виділилося в окремий підвид виконавської техніки. Пропонуємо ідентифікувати його терміном «темброва мутація». За допомогою цієї техніки (маніпулятивні рухи кисті правої руки в розтрубі) виконавець отримує змогу впливати на тембр звуку й здобувати інші його відтінки.

Вібрато. Основним видом вібрато на валторні є ручне вібрато (яке також отримало назву – «валторнове»), яке виконується за допомогою пульсуючих дій правої руки музиканта, яка знаходиться в розтрубі. У сучасній виконавській практиці, особливо в процесі виконання творів авангардного спрямування, для виконання різноманітних вібраційних ефектів використовуються також усілякі пристрої сурдинного кшталту, які спрямовуються на досягнення особливого

тембрового забарвлення одночасно з прийомом вібрато. Більшість валторністів, втім, як і інших духовиків-інструменталістів, для виконання прийому вібрато найчастіше використовують ротову, ротоглоткову та діафрагмальну техніки.

Глісандо (італ., букв. – «ковзати») – прийом, який значно яскравіше реалізується на валторні у порівнянні з іншими мідними вентиляними інструментами. Як і на інших інструментах, глісандо на валторні виконується шляхом недожимання (або повільного натиснення-відпускання) клавіш вентиляного механізму з одночасною «корекцією» губами, тобто перебиранням губами наближених один до одного обертонів одного з натуральних звукорядів. У художній практиці мідних духових використовуються різні види глісандо: короткі й довгі, уверх і вниз, без вказівки щодо кінцевої ноти та з її зазначенням та ін.

Фрулато. Прийом гри, що виникає в результаті короткочасного й перманентного переривання руху повітряного струменя у процесі виконавського видиху. Фрулато за звуковим ефектом нагадує тремоландо струнних. Virізняють два види прийому фрулато, реалізація яких передбачається різними способами: язикове, для виконання якого язик напружується біля піднебіння та генерує грубий і хрипливатий, але разом з тим, ясний акустичний ефект; горлове, для виконання якого залучається горло (горловий язичок), а звуковий результат є значно м'якшим і приглушеним [12, с. 277]. На валторні фрулато найбільш природно і зручно виконується у середньому та нижньому регістрах діапазону.

Гра розтрубом, спрямованим вгору, є достатньо поширеним прийомом у валторновому виконавстві, що відомий ще з XVIII століття. Цей прийом використовується задля досягнення більшої звучності, наприклад, виділення валторнової партії в оркестровій фактурі. Разом з тим, гра розтрубом уверх не лише насичує тембр інструмента й посилює звучання, а й додає йому схвильовано-патетичного характеру.

Багатозвучні техніки (мультифоніки). Техніка одночасного виконання декількох звуків на духових інструментах була відома достатньо давно. На

початку XIX століття К.-М. Вебер використав цей вид виконавської техніки у своєму Концертіно для валторни з оркестром [141, с. 106]. У подальшому ця техніка майже не використовувалася в широкій виконавській практиці, а увага до неї зросла саме в останні десятиліття, чому сприяли як власне розвиток мистецтва гри на валторні, так і поява значної кількості оригінальних музичних творів, написаних сучасною композиторською мовою.

Передування (флажолети). Подвійні та потрійні флажолети. Передуванням, тобто прискореним посилом повітря на валторні, як і на інших амбушюрних інструментах, досягається звучання, при якому основний тон приглушується, а один з обертонів починає звучати надто ясно. Саме цей ефект, що досягається технікою передування, у виконавстві на мідних духових іменується флажолетами. На валторні широкого розповсюдження набуло передування, що утворює арпеджіо обертоновими звуками. Іноді його називають глісандо по обертонах (відповідно до темпу виконання).

Прийом подвійних флажолетів, що також виконується технікою передування, являє собою одночасне звучання двох обертонів, які знаходяться поруч. На валторні можливе виконання навіть потрійних флажолетів, тобто одночасне видобування трьох передувних тонів, що знаходяться поруч. Цьому сприяє сама конструкція інструмента, яка містить досить вузьку мензуру й довгий канал. Значно збагачує художні можливості прийому арпеджіо-глісандового передування по обертонах одночасне використання вентилів, що сприяє розширенню залученого обертонового звукоряду, а за необхідністю дає змогу сонористично імпровізувати.

Отже, залучення до художньої практики валторного виконавства широкого ряду новітніх прийомів гри і звукоутворення, а також різноманітних акустичних ефектів експериментального кшталту є запорукою розвитку системи виражальних засобів цього виду інструментального мистецтва, сприяє розширенню його темброво-звукової палітри, а з цим – і активному просуванню валторни до технологічного поля сучасної музики.

Список використаних джерел

1. Апатский В. Н. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев, 2006. 430 с.
2. Муєдінов Д. *Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку* : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 229 с.
3. Семеряга И. В. *Эволюция валторны в центральной Европе в XVII–XVIII веках*. Москва : Liteo, 2016. 186 с.

АНЕТТА ОМЕЛЬЧЕНКО

ORCID: 0000-0001-6463-8714

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін
Бердянського державного педагогічного університету
(Бердянськ, Україна)
omelchenkoanetta@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКА

Виконавська та педагогічна діяльність О. С. Тимошенка мали велике значення у розвитку диригентсько-хорової освіти у другій половині ХХ століття. У своїй діяльності він поширював досвід хорових диригентів минулого і сприяв трансформації їх спадщини у майбутні здобутки хорового виконавства. Олег Семенович продовжував основні принципи музичного виховання Б. Яворського — учителя М. Вериківського, який вважав, що основою музичного виховання є національний фольклор, а саме народна пісня. Також від Григорія Верьовки він перейняв естетичні засади диригентсько-хорової діяльності і поєднував у своїй педагогічній роботі стилістику народного й академічного співу. Як митець Олег Семенович у своїй педагогічній і виконавській діяльності відроджує спів *a cappella*, який вважає самодостатнім напрямом виконавського концертного мистецтва. Де б не працював Олег Тимошенко — у Вінницькому музичному училищі імені М. Д. Леонтовича, народній академічній хоровій капелі міжобласного управління професійно-технічної освіти (1965-1972), хоровій капелі Південно-Західної залізниці (1973-1984), Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, — він керував хоровими колективами, які неодноразово

брали участь у різних конкурсах і показували високий рівень виконання українських народних пісень. Великого значення у своїй роботі з хоровими колективами митець приділяв репертуару. Олег Тимошенко прагнув брати до виконання різні жанри хорової музики вітчизняної та зарубіжної класики, твори сучасних композиторів, зокрема: обробки народних пісень українських композиторів, хори Оландо Лассо, Антоніо Лотті, Христофа Віллібальда Глюка, Вольфганга Амадея Моцарта, Франца Шуберта, Роберта Шумана, Петра Чайковського, Сергія Танєєва, Павла Чеснокова, Сергія Прокоф'єва, Бориса Лятошинського та ін.

Головним завданням своєї педагогічної діяльності О. Тимошенко вважав виховання творчої індивідуальності майбутнього диригента. Велику увагу він приділяв можливостям кожного виконавця, голосовому апарату співаків, а також емоційно-психологічному стану виконавців, що створювало атмосферу натхнення і творчості.

Наставляючи молодих музикантів, він радив не обмежуватись лише академічною роботою, а працювати з дітьми, у закладах загальної середньої освіти, створювати хори в закладах позашкільної освіти, здійснювати просвітницьку діяльність, вчити людей сприймати і любити хоровий спів, щоб він завжди був живою потребою суспільства і мав живий відгук у ньому.

Таке відношення до своїх учнів сприяло вихованню багатьох хорових диригентів, серед них — видатні митці, широко визнані у світі: Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, генеральний директор — художній керівник Національної заслуженої академічної капели України «Думка», академік, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського Євген Савчук; народна артистка України, хормейстер Національної опери України, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського Інеса Шилова; заслужені діячі мистецтв України Віктор Петриченко, Григорій Сорокопуд, Володимир Ніколенко, Павло Ковалик, Людмила Шумська, Алла Шейко; заслужений працівник культури України Неля Величко та інші. До

молодшого покоління його вихованців належать: Тетяна Луценко, Надія Купчинська, Андрій Савчук, Олена Соловей та багато інших.

Створена педагогічна система виховання мистецьких діячів О. С. Тимошенка відповідала вимогам мистецької освіти в другій половині ХХ століття. Художні й педагогічні принципи О. Тимошенка, які відображають сутність його світогляду, є нероздільними і продовжують своє існування в роботі його учнів — викладачів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та інших закладів музично-педагогічної освіти України.

Список використаних джерел

1. Антропова, Т. О., 2010. *Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10-20-х років ХХ століття*. Автореф. дис. канд. Мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
2. Ковалик, П. А., 2002. *Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Лашенко, А. П., 2007. *З історії київської хорової школи*. Київ : Музична Україна.
4. Лашенко, А. П., 1999. *Українське хорове мистецтво ХХ ст. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 14 : Музичне виконавство. Кн. 6. Київ.
5. Малоцьонова, О. І., Гусарчук, Т. В., 2002. *Покликання. Життя і творча діяльність О. С. Тимошенка*. Київ : Музична Україна.
6. Муравський, П. І. , 1977. *Хори, капели та ансамблі бандуристів*. Музика.
7. Тимошенко, О. С., 1986. *Вокалізація як засіб виразності: виконавство*. Музика.
8. Тимошенко, О. С., 2004. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського: вчора і сьогодні*. Академія музичної еліти України. Історія та сучасність / упоряд. А. П. Лашенко. Київ : Музична Україна.

ОКСАНА НІКІТЮК

кандидат мистецтвознавства,
заслужена артистка України,
викладач кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
nikitiukoksana@ukr.net

ВИДАТНІ ВИПУСКНИКИ КЛАСУ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКА: ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАЦЬКОЇ МЕТОДИКИ

ВІКТОРА ВІКТОРОВИЧА ПЕТРИЧЕНКА

Методика викладання видатного українського диригента, педагога, професора, ректора Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,

народного артиста України, академіка Національної академії мистецтв України – Олега Семеновича Тимошенка в класі з диригування стала підґрунтям і запорукою багаторічної успішної творчої праці його випускників.

Одним із знакових спеціалістів у галузі викладання хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського протягом багатьох років справедливо вважався випускник класу О. С. Тимошенка, професор Національної музичної Академії України ім. П. І. Чайковського, диригент Національної капели України «ДУМКА» – Віктор Вікторович Петриченко¹. Нажаль, 21.09.2014 його життя трагічно обірвалося, залишивши незафіксованими письмово велику кількість особисто знайдених навичок і вмінь у галузі хорового диригування та методики його викладання в консерваторії.

Творчий метод хормейстера В. В. Петриченка, що складається із самобутньої системи мануальної техніки, викладацької системи та методики роботи з хором, містить безліч нових, перевірених практикою, знань та умінь у галузі хорового диригування. Їх первинне дослідження є актуальним у наш час.

Хорове диригування, що раніше обмежувалося завданням координації спільного виконання, в наш час перетворилося на високе художнє мистецтво, на виконавську творчість величезної глибини та значущості. Цьому в більшій мірі сприяло вдосконалення технічної бази диригентських жестів, а саме створення цілої системи ауфтактів, що стала першочерговою у мануальній техніці диригента Петриченка В. В. Відповідно, ця галузь системи мануальної техніки стала центральною у системі навчання диригуванню в класі професора Петриченка.

Аналіз методики викладання диригування в класі В. Петриченка в контексті принципів музичної дидактики (науковості; системності і послідовності; доступності; свідомої активності; індивідуального підходу; емоційності; органічної єдності теорії і практики) уможливорює формулювання принципів роботи викладача

¹ Петриченко В. В. (12.05.1954 – 21.09.2014) – професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, диригент Національної заслуженої академічної капели України «Думка», Народний артист України.

для досягнення максимальних результатів у вихованні молодих диригентів-хормейстерів.

Список використаних джерел

1. Бенч О. Хорспів українців. *Український світ*. 1992. № 1. С. 32–33.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
3. Браудо И. Артикуляция. Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1973. 197 с.
4. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і літератури УРР, 1961. 239 с.
5. Малько Н. Основы техники дирижирования. Ленинград : Музыка, 1965. 220 с.
6. Мусин И. Техника дирижирования. Ленинград : Музыка, 1967. 352 с.
7. Никитюк О. Система мануальної дирижёрської техніки і методика її преподавання в класі професора Петриченко В. В. *Вестник Таджицького Національного Університету*. Душанбе : СИНО, 2016. №3/1 (194). С. 200–206.
8. Петриченко В. В. Особова справа. *Архів НЗАКУ «ДУМКА»*. Спр. 1984–2018 рр. Арк. 76
9. Рожок В. Обірвана струна. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2015. №4 (29). С. 157–163.

ІРИНА БОЙЧУК

ORCID: 0000-0001-6702-9121

кандидат психологічних наук, доцент,

доцент кафедри музики

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

(Чернівці, Україна)

i.boychuk@chnu.edu.ua

«НОВА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА» В КУЛЬТУРІ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ

У культурі сьогодення спостерігаються зміни, які створюють нові умови, особливо у фортепіанному мистецтві. З'являються нові терміни, методи написання музичних композицій, композитори, та й самі музиканти-виконавці прагнуть до використання сучасних інтерпретацій музичного мистецтва. Прикладом цього є «Нова фортепіанна музика».

Мета публікації полягає у розкритті значення «Нової фортепіанної музики» у світовій культурі ХХ-ХХІ століття.

«Нова фортепіанна музика» дає можливість простежити зміни, що відбуваються в музичній культурі ХХ-ХХІ століття. Вони не є демонстративними, проте, самі їх форми, пережиті нами, свідчать про

народження нового розуміння світу. До «Нової фортепіанної музики» почали часто застосовувати такі епітети: «складна» й «елітарна». Але, як зазначила Т. Чередніченко, що професійна музика ніколи не була проста для розуміння, «наче мензуралісти писали просто, а капельмейстри типу Гайдна, що вони працювали при князівських дворах, на зло своїм замовникам орієнтувались на смаки конюхів. Європейська професійна композиція завжди тяжіла до складності та елітарності. Зовсім не тут слід шукати специфіку сучасної музики» [3, ст. 132].

Сучасна музика особливо вимушена прибїгати до теоретичних положень, узагальнень, що пояснюють ідею композитора, його світогляд, найчастіше для кожного твору окремо, тому що сам композитор, який перебуває у пошуках оригінальності способів самовираження у музиці, змінює свою позицію стосовно власної творчості.

Саме в цьому Т. Чередніченко бачить новизну сучасної музики. Вчена-мистецтвознавець не вважає «Нову фортепіанну музику» новою, до того ж, вважає, що «старе в ній загострюється, так сканується під лінзами історизованої композиторської свідомості (композитори стали «істориками самих себе»: музикою вони намагаються відповісти собі на питання, звідки й куди йдуть), що з даності стає проблемою, з готової відповіді перетворюється на питання, будучи підсумком, виявляється проектом» [3, с. 133].

Отже, і сама «Нова фортепіанна музика» у деяких випадках, скоріше навіть тільки в ідеалі, є «питанням, що залишилося без відповіді»...Тією самою мірою, у якій вона питає прийдешнє, вона відповідає зниклому, у тій мірі, в якій вона є проектом, зверненням у майбутнє, вона стає підсумком, поверненням до минулого. Учора й завтра в ній взаємозворотні» [3, с. 134].

Сучасна музика є своєрідною мовою, що має власну семантичну спрямованість. Кожен твір є окремим діалектом сучасної музичної мови, тому що творче індивідуальне мислення кожного композитора прагне звільнитися від загальноприйнятих мовних структур, тяжіє до неповторності. Звідси – плюралізм текстових позначень, отже, виникає розбіжність у розумінні даних авторських

текстових символів виконавцями. Твір виявляється у певній мірі закритим у власній знаковій структурі, що містить властиві тільки йому комплекси понять, уявлень, за допомогою яких відбувається зв'язок твору зі слухачем.

Оскільки знакова система сучасної мови не сформована цілісно, а її семантичні особливості ще не достатньо виявлені, кожен слухач, підсвідомо або усвідомлено, виробляє власну стратегію сприйняття й розуміння даної музики.

«Нова фортепіанна музика» представлена у творчості таких композиторів як Людовіко Ейнауді, Фабріціо Патерліні, Ян Тірсен, Ерік Саті, Євген Хмара, Любомир Мельник, Беат Фуррер, Святослав Луньов.

Прикладом «Нової фортепіанної музики» є твори італійського композитора Фабріціо Патерліні. Фірмовий почерк Фабріціо Патерліні у написанні композицій – це пишні, чуттєві, зворушливі мелодії, в яких більше залишилося від музики епохи романтизму, ніж від мінімалістських тенденцій сьогодення. Музичний твір «Déjà vu» в перекладі з англійської «повторення», мелодія цього твору спокійна, передає старий спогад, який вже давно забутий, ця музика заставляє слухача чи виконавця, згадати ту забуду подію та дозволяє знову насолодитися тим прекрасним моментом.

Композиція «Primi Passi» («Перші кроки») Патерліні була виконана у театрі Мантуя в 2010-му році. В даному творі композитор хотів відобразити свої «перші кроки» з перешкодами на шляху до слави, на якому траплялися перепони, але головне їх подолати і не здаватися ніколи! Музика цього твору викликає почуття радості, щастя, мелодія тримає слухача в таємничості, дані секвенції, в композиції не дозволяють завчасно розгадати що ж буде відбуватися у фіналі.

Н. О. Герасимова-Персидська відкрила таке поняття, як «музика повільного часу», ця музика в порівнянні від попередніх часів, коли швидке або повільне підпорядковане від метра та розміру, характеру, композиції виходять на новий рівень, що провіщає більш широкі горизонти, нові великі форми. Практично слабшає та і зовсім зникає відчуття метра, появляється безперервне розгортання

образу в музиці. Найважливішим стає сам музичний матеріал, характер творів та обране трактування часу.

Твори повільного часу це, без сумніву, глибоке занурення в роздуми, які створюють відчуття піднесеності, відчуженості від поточних подій. Зокрема, з'являються моменти, які можна визначити як відхід від справжнього до уявного, до піднесеного, до того, що вище рівня людського переживання. По-друге, твори такого типу формують у слухача відчуття певної віддаленості і споглядання простору і, відповідно, ставлення до навколишнього світу як більш масштабного, ніж як він безпосередньо сприймається, можна привести декілька прикладів композицій: С. Луньов - «Panta Rhei», Б. Фурппер «Linea dell'orizzonte», І. М. Штауд «Apeiron». Така особливість пояснює відмову від складних швидких ритмічних фігур і, взагалі, викладу з чітким ритмічним поділом в умовах певного метра (такі події можна трактувати як події сьогодення), а поява зараз таких композицій швидше виводить на рівень нероздільного об'єднання сьогодення і майбутнього [1, с. 59].

Представлені приклади викликають у слухачів і виконавців – позитивні емоції. Аналіз поняття «Нова фортепіанна музика» та дослідження творчості представників цього напрямку дозволив визначити, що «Нова фортепіанна музика» сприяє формуванню позитивної емоційної сфери як виконавця так і слухача.

Список використаних джерел

1. Герасимова-Персидская Н.А., 2016. Время в музыке начала XXI века. Liber amicorum Людмиле Ковнацкой. Санкт-Петербург. С. 405–411.
2. Дмитриук Н. С., 2010. Влияние эмоций на формирование та становления личности. Проблемы современной психологии. Вып. № 8. С. 261–271.
3. Череди́ченко Т.В., 1994. Музыка в истории культуры: монография в 2-х томах. Москва : Долгопрудный: Аллегро-пресс, 429 с.
4. Fabrizio Paterlini., 2011. Official Biography. <https://uk.wikipedia.org/wiki>

ЗОЯ СОФРОНІЙ

ORCID: 0000-0002-3163-460X

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музики

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

(Чернівці, Україна)

zoyisofronii@gmail.com

ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ФУНДАТОРІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ

Стрімкий розвиток сучасних тенденцій та підходів до вирішення проблеми підготовки майбутніх керівників хорових колективів зумовлює необхідність привернення уваги до питання продуктивного використання багатовікового музичного досвіду, як передумови виникнення та становлення хорової культури України. В умовах сьогодення перед диригентсько-хоровою освітою постають завдання перебудови всієї системи професійної освіти, її змістовного, структурного та методологічного рівнів.

Мета статті полягає в обґрунтуванні теоретико-методичних засад національної диригентсько-хорової освіти.

Аналіз сучасних тенденцій розвитку диригентсько-хорової освіти свідчить про необхідність внесення змін до освітніх процесів вищої школи, змістовного оновлення навчальних дисциплін, створення нових освітньо-професійних програм, апробацію нових методів і методик, доцільність перегляду і перебудови концепції освіти та підготовки майбутніх фахівців.

Диригентсько-хорова освіта в сучасній Україні стає дедалі гнучкішою, зберігаючи при цьому свою цілісність. Одним із шляхів реформування сучасної диригентсько-хорової освіти є продовження традицій усталених національних хорових шкіл, врахування регіональних особливостей розвитку хормейстерської справи й світового досвіду, застосування на практиці інноваційних методів, форм і засобів навчання.

У даному контексті зростає необхідність звернення до педагогічних поглядів фундаторів національної диригентсько-хорової освіти. Так, основоположними у формуванні методичних засад національної диригентсько-хорової освіти стали педагогічні погляди знаних діячів української хорової школи: Б. Яворського, Г. Верьовки, Е. Скрипчинської, М. Вериківського, К. Пігрова, М. Колесси, О. Перунова, К. Греченко, З. Заграничного.

Методичні аспекти національної диригентсько-хорової освіти прослідковуються у педагогічних поглядах Б. Яворського. Його поради щодо позитивного впливу хорового співу і диригування хором на професійний розвиток музикантів усіх спеціальностей є актуальними і сьогодні. Важливим є твердження Б. Яворського про взаємозв'язок інтелектуального і творчого, свідомого і несвідомого, раціонального та емоційного у сприйнятті музики, використання активних методів навчання. Хормейстер наполягав на тому, що «керівник хору повинен не тільки відтворювати музичний текст, а й свідомо проникати у художній зміст, образну сферу та стилістику творів навчального репертуару» [6, с.211].

Заслугує уваги позиція Е. Скрипчинської стосовно того, що викладач диригування повинен дотримуватись високої культури спілкування, уміти налагоджувати сприятливе навчальне середовище, спрямоване на творче становлення студента.

Викладацька діяльність П. Муравського ґрунтується на обов'язковому творчому наставництві, забезпеченні співпраці початківців і викладача, долученні студентів до глибин хорової традиційної культури українців.

Вивчення педагогічних ідей відомих діячів національної хорової школи дає підстави визнати, що з 70-х років XX століття в Україні поступово зростала чисельність прихильників оптимізації вищої диригентсько-хорової освіти.

Доцільним є звернення до педагогічних поглядів представника Київської школи, відомого хорового диригента М. Кречко. Викладач виступав за необхідність розвитку у студентів концепційного і образного мислення,

асоціативних уявлень та творчої фантазії. Автор заперечував будь-яку шаблонність і формальність у навчанні. Для формування уміння створювати індивідуальну інтерпретацію М. Кречко наголошував на необхідності розвитку у диригента загальної і духовної культури. За переконаннями педагога саме вона сприяє розумінню тексту і підтексту хорового твору. Також М. Кречко вважав, що «індивідуальність студента ефективно розвивається у процесі самостійного добору репертуару» [2, с. 450]. Сформованість такої здібності залежить від музично-естетичних смаків диригента та виконавських можливостей хорового колективу.

У 90-х роках ХХ століття про недоліки підготовки «диригентів-теоретиків» поза основним інструментом (хором) висловлювався Є. Савчук. Він підкреслював необхідність створення максимально сприятливих умов для практичного спілкування студента з хором, підвищення рівня викладання теоретичних фахових дисциплін, зокрема, хорознавства, який «мають викладати ознайомлені з роботою у хорі спеціалісти» [4, с. 22]. Є. Савчук також наголошував на нестачі навчального і методичного забезпечення, які не відповідають вимогам сучасності.

Надзвичайно корисні ідеї щодо реорганізації змісту вищої диригентсько-хорової освіти висловлював у свій час А. Лашенко. Підтримуючи ідею Є. Савчука про невідповідність змісту хорознавства вимогам сучасної підготовки хормейстерів, А. Лашенко зазначав, що курс хорознавства у закладах вищої освіти має охоплювати глобальні історичні, теоретичні та методичні проблеми хорового мистецтва, поєднані на інтеграційних засадах. Фахові знання сучасного диригента хору мають доповнювати положення музичної психології, акустики, літературознавства, сучасних хорознавчих досягнень [3, с.26].

Новий період розвитку диригентсько-хорової освіти почався за часів незалежності України. Про необхідність обґрунтування нових підходів свідчать публікації А. Авдієвського, А. Мірошникової, О. Тимошенка, П. П'яковського, А. Кушніренка, П. Ковалика.

Академік О. Тимошенко у своїх працях обстоював доцільність збереження певної централізації державної структури управління навчальними та навчально-науковими центрами, що сприяє підвищенню ефективності координації національної диригентсько-хорової освіти із світовими стандартами, а також дозволяє не тільки уникнути практично-прикладного підходу до мистецької освіти, а й закріпити «традиційну для України феноменологічну проєкцію мистецької освіти» [5, с. 6]. Автор наголошував, що на сучасному етапі становлення музичної хорової освіти виникає необхідність зосередження уваги на теоретичному обґрунтуванні спільних і відмінних рис у структурі та змісті різноступеневої диригентсько-хорової освіти. О. Тимошенко вважав, що такий підхід сприятиме конкурентності та інтенсифікації процесу навчання. Одним із важливих аспектів реорганізації диригентсько-хорової освіти за переконаннями О. Тимошенка є інтеграція та координація творчих і освітніх зв'язків між українськими й зарубіжними закладами освіти.

Відомі діячі національної хорової культури А. Авдієвський і А. Кушніренко вбачали необхідність врахування етно-культурологічного аспекту в реформуванні змісту диригентсько-хорової освіти, зокрема, вивчення музичної україністики. Так, відомі митці вважали, що зміст освіти, в якому враховані етапи становлення національної української музичної культури, орієнтує майбутніх диригентів-хормейстерів на духовно-культурне збагачення суспільства, сприяє згуртуванню інтелектуального потенціалу країни навколо завдань патріотичного виховання [1, с. 81].

Сучасний етап розвитку диригентсько-хорової освіти характеризують наукові дослідження провідних науковців і педагогів-практиків А. Козир, А. Соколова, Т. Смирнова, Л. Теряєва, Л. Ярошевської. Зокрема у працях зазначених авторів актуалізуються проблеми психолого-педагогічного і методичного забезпечення диригентсько-хорової освіти, особливостей застосування інноваційних, інформаційних і цифрових технологій у процесі підготовки майбутніх диригентів.

Отже, проведений аналіз педагогічних поглядів відомих діячів хорової культури України дозволив розглянути та висвітлити важливі аспекти диригентсько-хорової освіти. Саме їх врахування у розробці нової системи диригентсько-хорової освіти, яка б відповідала сучасним очікуванням суспільства, дозволить вивести підготовку майбутніх диригентів-хормейстерів на якісно новий рівень її розвитку.

Список використаних джерел

1. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження. *Мистецтво у школі*: зб.ст., упор. І.М. Гадалова. К.: УДПУ, 1996. Вип. I. С. 80-83.
2. Кречко М. Наповнена музикою, сповнена доброти. *Наука і культура: Щорічник*. К.: Тов-во Знання УРСР. 1983. Вип. 18. С.448-456.
3. Лашенко А.П. Пути совершенствования предмета «Хороведение и методика работы с хором». *Вопросы хорового образования*: Сборник научн. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных. 1985, Вып. 77. С.21-39.
4. Савчук Є. На рівень сучасності. *Музика*. 1985. № 3. С.22.
5. Тимошенко О.С. Музична освіта України на сучасному етапі. *Укр. музикознавство. Науково-методичний збірник / Упор. І.А. Котляревський*. К.: НМАУ, 2000. Вип.29. С. 3-8.
6. Яворский Б.Л.: Избр. труды в 2-х т. М.: Музыка, 1987.Т.2: Вопросы музыкознания и музыкальной педагогики. 365 с.

СВІТЛАНА СВІТАЙЛО

ORCID: 0000-0002-8472-7922

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу

Інституту мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка,

(Україна, Київ)

svit1977@gmail.com

СУЧАСНА ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА: ТРАДИЦІЇ Й ІННОВАЦІЇ

Київська хорова школа, до якої належить і Олег Семенович Тимошенко, відома не лише своїми виконавськими, а педагогічними традиціями. Питання хормейстерської підготовки незмінно перебувають в центрі уваги і педагогів, і хормейстерів-практиків, які прагнуть досягти органічного взаємозв'язку між потребами і запитами хорового виконавства і рівнем диригентсько-хорової освіти. Найчастіше висловлюються думки про необхідність посилювати практичну підготовку хормейстерів, про її зв'язок з практичною діяльністю майбутніх виконавців. Скажімо, Євген Савчук переконаний, що головне значення має

практичне спілкування студента з хором, хоч водночас говорить і про необхідність для хормейстера теоретичних знань, зокрема з хорознавства [7].

О. Тимошенко послідовно дотримувався принципу поєднання теоретичної і практичної підготовки студентів-хормейстерів, і це становило своєрідність диригентсько-хорової освіти в Київській консерваторії. У цьому переконує й науково-методична діяльність очолюваної ним кафедри хорового диригування, зокрема праці А. Лашенка, відомого в Україні й за її межами дослідника хорового мистецтва. Він наголошував на необхідності комплексного змісту навчального процесу, на тому, що у процесі професійної підготовки хормейстер має здобувати ґрунтовні теоретичні знання з хорознавства, музикознавства, мистецтвознавства, психології і педагогіки тощо [3].

Загалом ці питання протягом 70-80-х років ХХ століття справді були актуальними для хорових виконавців і педагогів у сфері диригентсько-хорової освіти. Їхні ідеї набули вираження у ґрунтовних наукових дослідженнях. Нагадаємо праці авторитетних у той час педагогів-хорознавців П. Левандо, Г. Дмитревського, А. Віханської, А. Булдакової, Л. Попової, А. Тевосян та ін., у яких йшлося про необхідність вивчення явищ хорової творчості різних епох і стилів, розуміння проблем хорового письма (в найширшому значенні цього поняття) на різних етапах його розвитку, питань взаємодії жанрів, внутрішньої еволюції кожного з них тощо.

Як відомо, О. Тимошенко протягом 60—70-х років був одним із провідних хорових диригентів України, він очолював студентський хор Київської консерваторії (1963-1965), а надалі — Народну академічну хорову капелу Міжобласного управління професійно-технічної освіти (1965—1972), хорову капелу Південно-Західної залізниці (1973-1984). І хоча ці два колективи були аматорськими, під його керівництвом художній рівень кожного з них не поступався професійним і за складністю репертуару, і за виконавською манерою, і за активністю виступів під час гастрольних подорожей, на республіканських семінарах керівників хорових колективів. Принаймні, фахівці (П. Муравський) вважали їх звучання еталонним навіть для професійних хорів.

Як хоровий диригент, О. Тимошенко на практиці переконувався, наскільки багато важить у цій справі зміст диригентсько-хорової освіти, що це питання не схоластичне. Особливо це актуально для академічного хорового співу, цілком своєрідної сфери музичного виконавства, яка зазнала значних негативних трансформацій в історичні періоди, коли з ідеологічних причин з репертуару послідовно вилучались духовні хорові твори, хоч вони становлять його серцевину, генетично складову. Натомість переважала масова хорова пісня, як правило, сповнена громадянського пафосу, виконання якої не вимагало від співаків високого професіоналізму. Звичайно, це свідчило про популяризацію хорового співу, про його потужний естетичний вплив на молодь, та за всіх позитивних моментів цього явища, воно мало й негативні наслідки.

У хоровому виконавстві на початку 60-х років склалась досить складна й суперечлива ситуація, сутність якої полягала в тому, що творчі здобутки композиторів часом не були підтримані виконавцями внаслідок неприйняття чи нерозуміння ними нової стилістики хорових творів. Свого часу на цих моментах наголошував М. Вериківський, у класі якого, до речі, здобував диригентську підготовку О. Тимошенко. Розглядаючи хорову творчість композиторів і хорове виконавство як органічно взаємопов'язані складові хорового мистецтва, він наголошував: «Художній рівень того або іншого музичного жанру перебуває у безпосередній залежності від рівня літератури даного жанру й майстерності його виконавців (підкреслення – С. С.). Це стосується й хорового мистецтва. Високий художній рівень народних хорів – результат широкого використання кращих зразків народної творчості, виконавського досвіду прекрасних співаків і диригентів. Причини ж відставання хорів академічного типу потрібно шукати в недостатності цих компонентів...» [1]. Однією з причин такого відставання М. Вериківський вважав і брак хормейстерів високої кваліфікації, внаслідок чого наприкінці 50-х та в 60-і роки виявилась різюча невідповідність між потужним творчим потенціалом молодого покоління композиторів і обмеженими можливостями хорових колективів. Звичайно, давалася взнаки тривала практика хорового виконання

переважно пісенного репертуару, що рішуче знижувало професіоналізм співаків і хормейстерів. Тому з появою хорових творів, позначених новою стилістикою, ускладненою гармонічністю та інтонаційним строем, з усією очевидністю виявився розрив між стилістичною складністю нових зразків хорової музики і професійною невідповідністю для їх виконання тогочасних хорових колективів.

З часом на ці моменти звертала увагу й Л. Пархоменко, яка зазначала, що на тлі художніх досягнень народних хорів особливо помітним було відставання академічних, які не могли забезпечити належної апробації і пропаганди нових творів, складність яких перевищувала середній, традиційний рівень. Багато композицій, позначених пошуком нової образності і засобів виразності, лишались не виконаними... [7].

Над долаанням цих проблем, зокрема над збагаченням змісту диригентсько-хорової освіти багато працював О. Тимошенко як педагог, завідувач кафедри хорового диригування, ректор провідного навчального закладу. Ідеться передусім про його зацікавлення рівнем викладання диригентсько-хорових дисциплін, підготовкою методичного забезпечення навчального процесу. Зокрема він наголошував на необхідності залучати до начального процесу матеріали наукових праць історії хорової музики, історії виконавства, інтерпретації хорових творів. Дослідження проблемно-тематичних і жанрово-стильових особливостей оригінальних явищ в хоровій музиці мали стати авторитетним джерелом для написання педагогами навчальних програм, підручників і посібників, а також для аналізу й інтерпретації хорових творів. Тут важливе значення мали передусім праці Н. Герасимової-Персидської про жанр хорового концерту, Л. Пархоменко про хорову п'єсу, А. Терещенко про кантатно-ораторіальний жанр, Б. Фільц про жанр обробки народної пісні тощо. Тобто, авторам підручників і навчальних посібників, викладачам хорознавчих дисциплін належало адаптувати до умов і вимог навчального процесу здобутки музикознавчих досліджень з історії хорової музики (української і світової), окремих її жанрів чи хорової творчості композиторів.

О. Тимошенко вирішував ці завдання безпосередньо у педагогічній і виконавській діяльності, обираючи для репертуару очолюваних ним колективів твори Б. Лятошинського, С. Танєєва, П. Чеснокова, П. Чайковського, Р. Шумана, В.-А. Моцарта та ін. Для забезпечення навчального процесу з диригентсько-хорової підготовки він уклав навчальний посібник з хорової літератури у двох частинах (у співавтор. з В. Дженковим), які надали можливість збагатити навчальний репертуар студентів у класі з хорового диригування.

Власне, ці питання актуальні й для сучасної диригентсько-хорової освіти, у змісті якої мають бути враховані особливості сучасної композиторської і виконавської творчості.

Список використаних джерел

1. Вериківський М. 1971. *До вершин майстерності*. Музика, № 6. сс.6-9.
2. Виханская А.М. 1985. *О некоторых особенностях изучения курса «Хоровая литература» в институтах культуры. Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин в вузе культуры*. Сб. науч. трудов. Ленинград. сс. 122-135.
3. Лашенко А. П. *Пути совершенствования предмета «Хороведение и методика работы с хором»*. Вопросы хорового образования: Сб. науч. трудов. Вып. 77. Москва. 1985. сс. 148-156.
4. Лашенко А. П. *З історії кийвської хорової школи*. Київ. 2002.
5. Левандо П.П. *О совершенствованиях вузовского курса хороведения. Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин в вузе культуры: Сб. науч. трудов*. Ленинград. 1985. сс. 114.-130.
6. Пархоменко Л. *Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція*. Київ. 1979.
7. Савчук Є. *На рівень сучасності*. Музика, 1985, №3. сс. 9-11.

ІРИНА ШАТОВА

ORCID: 0000-0003-4646-4575

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

ir.al.shatova@gmail.com

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У КОНТЕКСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Хорова культура в Україні є провідною серед різних музично-виконавських сфер. Тут склалися самобутні традиції, що значною мірою визначали

спрямування стильового розвитку в різні епохи. Л. Дичко стверджує: «Саме хорова музика в різні історичні періоди виявляє мобільність національних творчих процесів, синтезуючи результати попередніх пошуків і створюючи основи для наступних стилетворчих «ривків» [1, с. 18].

Історію українського хорового мистецтва створюють, насамперед, особистості, які своєю творчістю і життям утверджували й утверджують одвічно духовні цінності. Саме тому, має велике значення звернення до видатних діячів хорової культури, які реалізували у своїх творчих пошуках нові методи музикування, нові репертуарні установи, нові принципи функціонування співочої традиції.

Серед видатних діячів музичної культури України в першому ряду стоїть ім'я Олега Семеновича Тимошенка – відомого фахівця у галузі музичного мистецтва, народного артиста України, академіка, професора, ректора Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (1983-2004).

Багатогранна творча постать О. Тимошенка є унікальною в історії хорового виконавства та справедливо набуває великого значення у творчо-художньому бутті національної хорової культури України.

Осмислюючи музичну науково-творчу діяльність О. Тимошенка як творче ціле в єдності його хормейстерської, музикознавчої, педагогічної, науково-організаційної сторін, можна створити цілісний образ самої творчої особистості. Такий розгорнутий музикознавчий підхід дозволяє вивчити феномен життєво-творчої спадкоємності, який передається від покоління до покоління і є системою художніх, технологічних і методичних установок і правил, спрямованих на розвиток музичного професіоналізму. Весь цей комплекс професійно-творчих складових постає як методологічно необхідна умова у підході до аналізу творчої біографії.

Поєднання в одній людині талановитого диригента-хормейстра, музикознавця, педагога – одна з головних передумов для вирішення проблеми професійного виховання майстрів високого художнього рівня.

Хорове виконавство можливо найбільш яскраво представляє феномен школи як носія культурної традиції. Хорова школа, будучи невід'ємною частиною національної культури, ґрунтується на спадкуванні, збереженні, відновленні і передачі традицій. Сутність хорової школи полягає в наявності певних творчих принципів, які дозволяють реалізувати її основні художні ідеї.

Школа, з одного боку, – це частина традиції, свого роду механізм створення традиції, з іншого боку, традиція виражається за допомогою школи, оскільки школа стає «передаточною ланкою» у розвитку і збереженні традиції. Таким чином, школа – це досвід передачі традиції [4, с. 7].

«Традиція розглядається прогресивною школою як спадкоємність, яку неможливо відділити від мистецтва, як неможливо позбавити живу істоту успадкованих якостей, не позбавивши її самого життя», – пише С. Казачков [2, с. 25].

«Розвиток хорового виконавського мистецтва на основі спадкоємності – основна мета диригентсько-хорової школи. Життя традиції – в школі, в живих її носіях./.../ Традиція в перебігу історичної еволюції зазнає змін, але і зберігає при цьому певні константні риси. Цьому і сприяє школа – як форма існування, тобто збереження й оновлення традицій» [4, с. 7].

Провідну роль тут відіграють, як і в композиторській творчості, найбільш репрезентативні діячі мистецтва тієї або іншої епохи.

Іноді зустрічаємо таку думку: сьогодні спостерігається «внутрішньоукраїнське змагання» за лідируючі позиції у хоровому русі Київської, Одеської, Львівської, Харківської, Миколаївської та інших хорових шкіл. Але що це за «змагання»? Користуючись цією термінологією – «змагання» – можна сказати, що воно визначається, насамперед, творчо-професійною інтеграцією, співдружністю музичних ідей та виконавських концепцій.

Таку творчо-професійну інтеграцію яскраво доводить виконавський досвід Київської та Одеської хорових шкіл.

Одеська хорова школа, її талановити представники Д. Загорецький, А. Авдієвський, В. Іконник, М. Гринішин, Є. Дущенко, Є. Кухарець, В. Киоссе, П. Горохов, А. Мархлевський, В. Луговенко, В. Шип, А. Серебрі, Г. Ліознов, С. Крижановський, І. Сльота, Ж. Косинський, В. Газінський, Л. Бутенко, Ю. Любович, О. Вацек та інші відомі діячі мистецтв, внесли вагомий внесок в європейську музично-виконавську культуру ХХ-ХХІ ст. Засновник Одеської хорової школи професор К. К. Пігров практично довів, що не тільки в науці, літературі, образотворчих мистецтвах, музичній творчості, а й у мистецтві хорового співу великий художник може створити Школу.

В нашій країні і за її межами широко відомі імена вихованців Одеської консерваторії, які становлять «золоті сторінки» як в історії Одеської хорової школи, так і в українському хоровому мистецтві в цілому. Вони сприяли професійному підйому, презентації хорової справи Україні для світової спільноти.

Слід нагадати, що видатні представники Одеської хорової школи керували *провідними* хоровими колективами України: А. Авдієвський – народний артист СРСР та України, художній керівник академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки; В. Іконник – народний артист України, художній керівник і засновник Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського; С. Дорогий – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник і засновник чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького.

З ім'ям Анатолія Авдієвського пов'язана нова сторінка в історії розвитку українського хорового мистецтва. Дбайливо зберігаючи перлини пісенного фольклору, створені упродовж століть, А. Авдієвський натхненно і самовіддано шукав шляхи більш глибокого й органічного взаємопроникнення народного й академічного хорового мистецтва. А. Авдієвський довів правомірність такого стильового синтезу. Це дало змогу колективу значно розширити репертуар хору: від простих аранжувань народних пісень, через жанр класичних опрацювань пісні до озвучення сучасних хорових партитур. Творча діяльність видатного

майстра була спрямована на зближення академічного і фольклорного напрямків композиторської та виконавської співтворчості на основі звернення до національно самобутніх першоджерел українського народного хорового співу, духовно-генетичної природи співочої традиції.

З діяльністю В. Іконника пов'язані становлення камерного хорового руху в Україні, формування художніх і творчих традицій академічного хорового співу, які поєднуються із сучасною манерою виконання та професійною майстерністю. В. Іконника вважають засновником камерного стилю професійного хорового співу, а також як одного з кращих виконавців та інтерпретаторів хорових творів Б. Лятошинського. Реформаторські тенденції діяльності В. Іконника визнані новаторськими, а його роль в історії вітчизняного хорового мистецтва пов'язана, перш за все, з заснуванням традиції академічного камерного хорового виконавства в Україні.

Роль Семена Васильовича Дорогого в історії українського хорового мистецтва пов'язана, перш за все, з розбудовою традиції академічного чоловічого хорового виконавства, з заснуванням чоловічої хорової капели імені Л. Ревуцького.

Таким чином, головні тенденції еволюції провідних хорових шкіл слід розглядати в контексті аналізу виконавської діяльності основних її представників, які значно вплинули на розвиток хорового мистецтва України. На даний час відбувається творчий процес синтезу багатовікових традицій національної хорової культури України зі стильовими пошуками, новаціями, авторськими відкриттями сучасних диригентів-хормейстерів.

Вивчення теорії та історії хорового виконавства при всієї широті спектру питань неможливо без ретельного аналізу і узагальнення досвіду видатних майстрів хорової справи, що визначали і визначають сучасний стан і шляхи розвитку хорової виконавської традиції України. Та, особливо, – диригентів-хормейстерів, чиї професійні виконавські якості відображають рівень художнього професіоналізму хорової школи.

Отже, визначаючи творчу спадщину видатної особистості вдається відкрити те головне, що успадковується у галузі музично-виконавської творчості від її провідних майстрів, що залишається назавжди у пам'яті культури: це образ самої мистецької особистості, втілений у системі професійно-творчих складових, які дивним чином набувають значення музичних артефактів та транслюються від покоління до покоління, утворюють власний вимір семантики музичної культури.

Список використаних джерел

1. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва; тенденції розвитку. *Матеріали до українського мистецтва*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 18-22.
2. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: Издательство Казанского университета, 1990. 344 с.
3. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
4. Шатова І. О. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції: монографія. Одеса: Астропринт, 2021. 204 с.

ОЛЕГ КОМІСАРОВ

*академік, доктор філософії,
професор кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
заслужений діяч мистецтв України.
Помічник ректора О.С.Тимошенка (1989-2004 рр.)*

ПЕДАГОГІЧНІ ІДЕЇ ОЛЕГА ТИМОШЕНКА

ЯК ЕПІСТОМОЛОГІЧНИЙ ТРЕНД ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Феномен музично-виконавської школи як методологічне підґрунтя допускає принцип системного підходу, для якого характерна спрямованість на виявлення цілісності такого об'єкта, взаємозалежності та взаємозумовленості складових його явищ.

Роздумуючи про музично-виконавську школу як методологічний концепт, насамперед, мається на увазі системний підхід. Для такого підходу характерним є нерозривний зв'язок практичної педагогічної, виконавської та культуротворчої діяльностей. Педагогічні ідеї викладача можуть стати чинником не лише

самовдосконалювання музиканта-виконавця в перспективі на основі сучасної андрагогічної моделі навчання, але й визначити вектор всього його творчого життя.

Особливістю музично-педагогічної діяльності є її універсальність, обумовлена багатогранністю знань, умінь і навичок вчителя-музиканта. Він має здійснювати педагогічну, хормейстерську, музикознавчу й дослідницьку роботу і всією своєю діяльністю прагнути до створення педагогічно організованого музичного середовища, завдяки якому виникає перспектива логічної реалізації комплексно формуючого впливу на духовну сферу учня - майбутнього митця – фахівця в ареалі хорового виконавства.

Саме на таких засадах вбачається актуальним осмислити широкоглядні педагогічні ідеї Олега Семеновича Тимошенка. Надзвичайно активною та багатогранною була діяльність О. С. Тимошенка. Талановито, з невгамовною пристрасстю Олег Семенович вів широку організаційну, музично-громадську та педагогічну роботу, виявляючи і тут масштабність мислення, чітке бачення перспективи, виняткову відповідальність, уміння обирати оптимальні засоби здійснення цільового завдання. Він — один із засновників Академії мистецтв України, академік-секретар відділу музики АМУ, один із організаторів і секретар Всеукраїнської музичної спілки, президент Асоціації діячів музичної освіти та виховання, член Національного музичного комітету Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО, член Асоціації європейських консерваторій, академій та вищих музичних шкіл, член колегій Міністерства культури і мистецтв України та Міністерства освіти і науки України, віце-президент музичної секції Українського товариства дружби та культурних зв'язків із зарубіжними країнами, член секретаріату товариства «Україна», віце-президент товариства «Друзі України у Швейцарії», президент благодійної організації «Green Cross Ukraine», голова наглядової ради національної програми «Нові імена України», ініціатор, голова оргкомітетів і журі багатьох фестивалів, конкурсів. І це все — далеко не повний перелік аспектів музично-громадської діяльності О. С. Тимошенка.

А починалося ще у 1960—70-ті роки... Інтенсивна робота в цьому руслі стала природним продовженням праці Олега Семеновича як хорового диригента, знаменувала народження в ньому постаті грандіозного масштабу, яка не уявляє свого життя поза служінням мистецтва. Така спрямованість є типовою для вітчизняної культури, починаючи з М.Лисенка та його учнів, чия творча й хормейстерська праця мала яскраву демократичну, громадську визначеність.

Якнайширша участь О. С. Тимошенка у вирішенні проблем хорової культури втілювалася у цілому ряді форм, що існували на той час: він - член ректорату Університету хорової культури при Київському обласному відділенні хорового товариства України (1966—1974), член художньої ради з хорового жанру Музичного товариства УРСР (з 1975 року), член вокально-хорової секції при методичному кабінеті Міністерства культури (з 1976 року), голова художньої ради з вокально-хорового жанру Київського міського будинку художньої самодіяльності профспілок (з 1977 року), голова та член журі з переатестації народних хорових колективів (1974, 1978—1979 роки), член журі Міжнародного фестивалю дитячих колективів (Братислава, червень 1975 року), голова журі Першого республіканського радіоконкурсу дитячих хорових колективів (Київ, 1976 рік).

Глибоке знання із середини проблем аматорського музичного руху, віра в його художньо переконливі можливості, щире вболівання за його подальшу долю завжди спонукали Олега Семеновича до участі у творчій та організаційній роботі. Він — голова та член журі (по областях) Всесоюзного фестивалю народного мистецтва трудящих (1967), Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва (1968—1970), Республіканського фестивалю самодіяльної народної творчості (1971 — 1972), Першого Всесоюзного фестивалю народної творчості (1976—1977).

Одночасно розширюється сфера музично-громадської діяльності О.Тимошенка, про що свідчить наступний перелік його громадських посад: громадський інспектор відділу культури Радянського райвиконкому депутатів трудящих (1964—1970), член секретаріату, президії та правління Музичного

товариства УРСР, голова Київського відділення цього товариства (з 1966 року), член художньої ради головної редакції програм Українського телебачення «Сонячні кларнети» (з 1972 року), член бюро (з 1975 року), пізніше — віце-президент музичної секції Українського товариства дружби та культурних зв'язків із зарубіжними країнами (з 1975 року), член правління Українського відділення товариства радянсько-румунської дружби (з 1975 року), член журі Республіканського конкурсу творчих колективів музичних вузів України (1977 рік), голова оргкомітету з проведення Республіканського конкурсу молодих композиторів (1977 рік), заступник голови журі Республіканського конкурсу на кращу патріотичну пісню для дітей та юнацтва (1978 рік).

Висока громадська відповідальність, бажання якомога більше зробити для своїх співвітчизників привели Олега Семеновича до лав депутатів трудящих. Свого часу він був депутатом Вінницької міської Ради (1963 рік), пізніше став депутатом Київської міської ради народних депутатів дев'ятого та десятого скликань, головою постійної комісії з культури. Серед конкретних справ депутата О. С. Тимошенка, спрямованих на вирішення проблем музичних навчальних закладів столиці, — неодноразові «виходи» до міськвиконкому з клопотанням про переведення Київської середньої спеціальної музичної школи-десятирічки імені М. В. Лисенка в інше приміщення (1966). Величезним успіхом діяльності Олега Семеновича стало втілення в життя його задуму — проектування та будівництво нового, сучасного приміщення студентського гуртожитку для консерваторії (1995).

Численні зустрічі О. С. Тимошенка з трудящими району та міста, щирість спілкування, відкритість обговорення усіх життєвих проблем свідчили, що «люди вірять у великі можливості цього громадського діяча, вдячно згадують його плідну попередню роботу, переконалися, що він людина — гранично чесна, принципова, ділова».

Наскільки б не були 1960—80-ті роки у житті О. Тимошенка насиченими громадською діяльністю, часом найбільш повного розкриття його особистісних можливостей як організатора мистецько-творчого процесу, яскравого музично-

громадського діяча постав період набуття Україною незалежності — час динамічного процесу розбудови української культури.

У листопаді 1991 року в Києві відбулася звітно-виборча конференція товариства «Україна», учасники якої проголосили створення Товариства зв'язків з українцями за межами України. На конференції обрано раду товариства, до якої увійшли добре знані представники української інтелігенції, демократичних громадських організацій, народні депутати України, а також представники української діаспори. Членом ради реформованого товариства було обрано і О. С. Тимошенка як відомого діяча, який робить великий особистий внесок у розвиток української культури.

Визнанням ролі НМАУ імені П. І. Чайковського в цьому процесі звучать слова з привітального листа голови товариства «Україна» Івана Драча з нагоди 85-річчя вишу: «Ваш високий мистецький заклад відомий у цілому світі рівнем освіти і високою професійністю вихованців. Національна музична академія є провідним українським музичним закладом для цілої України і для українців з-за кордону. Вищі наукові й мистецькі набутки підтримують культуру в материковій Україні, в українських етнічних землях і в діаспорі. Бажаємо вам і надалі плекати зразковий рівень мистецтва для утвердження України як висококультурної держави» (17 грудня 1998 року). У зв'язку з ювілеєм Київської консерваторії — Національної музичної академії — її ректора було нагороджено дипломом української Всесвітньої координаційної ради товариства «Україна» «за великий особистий внесок у справу згуртування всіх українських сил у світі, за допомогу в розбудові незалежної Української держави, за відданість українській справі й українській ідеї».

Серед заходів товариства «Україна—Світ» (сучасна назва), в яких брала участь академія, — наприклад, фестиваль мистецтв українського зарубіжжя. У листі Івана Драча від 19 листопада 1999 року висловлюється подяка особисто О.С.Тимошенку як члену журі цієї мистецької акції, а також як одному з

організаторів концерту митців українського зарубіжжя, в якому, зокрема, взяв участь симфонічний оркестр оперної студії НМАУ

Важливу роль у справі збереження духовної культури нації, створення необхідних умов для підтримки діяльності найвидатніших її осередків відіграв Указ Президента України від 17 квітня 1997 року №337 «Про надання закладам культури статусу національних» та наступний указ про присвоєння цього звання колективам культури та мистецтва, що визначило пріоритетні напрямки їх розвитку. Відповідно до Указу Президента Кабінет Міністрів затвердив персональний склад наглядових рад. О. С. Тимошенко було призначено головою наглядової ради Національної академічної хорової капели «ДУМКА». Одночасно він є головою наглядової ради київського Дитячого музичного театру, Дитячої академії мистецтв.

Названі напрямки діяльності О. С. Тимошенка — це лише окремі штрихи, що окреслюють портрет сучасного діяча культури та мистецтва. Для більш повного уявлення про Олега Семеновича потрібно докладніше розглянути його роботу у контексті функціонування таких потужних творчих організацій, як Національна всеукраїнська музична спілка та Національна Академія мистецтв України.

Створена у період набуття Україною незалежності, Національна всеукраїнська музична спілка продовжила традиції Музичного товариства імені М.Леонтовича. Вона консолідувала зусилля і творчі можливості музичної громади, об'єднала музикантів-професіоналів та учасників масового музичного руху навколо ідеї збереження й збагачення національної музичної культури.

Під егідою Спілки було створено цілий ряд творчих асоціацій: з хорового мистецтва (Товариство імені М. Леонтовича) на чолі з Є. Савчуком, народної інструментальної музики (голова В. Гуцал), фортепіанного виконавства (Н. Казимирова), духової музики (Л. Колодуб), баянно-акордеонного виконавства (В. Зубицький), кобзарського та бандурного мистецтва (С. Баштан), органної культури (Г. Булибенко), хореографічного мистецтва (Ю. Станішевський) та інші. Особистими зусиллями Олега Семеновича була створена Асоціація діячів музичної освіти і виховання. А. Авдієвський зазначав: «Це одна з найбільших асоціацій

Спілки, вона володіє великим кадровим потенціалом та організаційно-творчим досвідом, що дало їй можливість стати методологічним центром розробки і впровадження в життя "Концепції естетичного виховання дітей", бути фундатором багатьох яскравих всеукраїнських фестивалів і конкурсів дитячої та юнацької творчості, засновником нових форм заохочення учнівської молоді».

Асоціація діячів музичної освіти та виховання, очолювана О.Тимошенком, спрямовувала свою діяльність у трьох найголовніших напрямках: професійна музична освіта, що здійснюється у спеціальних навчальних закладах, музично-педагогічна освіта, яку майбутні педагоги-музиканти здобувають на відповідних факультетах вищих і середніх педагогічних навчальних закладів, і, нарешті, усі напрямки виховання дітей — від дитячих музичних шкіл до виконавських колективів. Діяльність асоціації відзначалася різноплановістю методів і засобів впливу на процес музичної освіти й виховання дітей та молоді. Асоціація активно співпрацювала з Національним центром естетичного виховання дітей, учнівської та студентської молоді. Це і розробка нових навчальних програм, і організація наукових конференцій з питань музично-естетичного виховання, і підготовка навчальних посібників та іншої спеціальної літератури. Яскравими мистецькими подіями були фестивалі «Всі ми діти твої, Україно», «Таланти твої, Україно!», Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Батьківські пороги», Всеукраїнське літературно-мистецьке віче «Собори наших душ». Ці форуми сприяли виявленню обдарованих дітей, давали змогу рекомендувати їх для навчання до спеціальних навчальних закладів. Значення усіх подібних акцій важко переоцінити, адже, як зазначав О. С. Тимошенко, «без належного рівня музичного виховання дітей, утримання високої планки в справі підготовки молодих кадрів музикантів — як виконавців, так і педагогів, наша культура зазнає величезних втрат».

В цьому контексті у 2000 р. завдяки зусиллям О. С. Тимошенка була в НМАУ була створена кафедра музичної педагогіки, яку очолив доктор філософії, академік Української технологічної академії, заслужений діяч мистецтв України, професор О. В. Комісаров. З огляду на об'єктивну справедливість варто зупинитись на цій

події. Історично не випадково, що спеціальність «музична педагогіка» була започаткована саме у Київській консерваторії у 1922 р. Розвиваючи музично-педагогічні ідеї О. Сєрова, А. Рубінштейна, К. Стеценка, тоді засновниками цієї спеціальності були Пухальський, Бєртє. Цвєткова, Альшванг, Асмус на чолі з видатним діячем вітчизняної культури та освіти Федором Івановичем Шмітом - першим українським академіком. Необхідність такої спеціальності була обґрунтована у його статті «Искусство как предмет обучения», 1923. Тому оновлення цієї спеціальності саме в сфері не педагогічної, а мистецької фахової освіти було закономірним етапом розвитку музичної педагогіки як специфічної галузі, відкритої та здатної до оновлення. Розуміючи це, О.С.Тимошенко писав у передмові до Наукового вісника НМАУ імені П.І.Чайковського (вип. 29, 2003 р.): - «Існує чимало напрямків оновлення змісту вищої мистецької освіти. Однак, як свідчить практика, інновації стають ефективними лише за умов переосмислення філософії освіти, спрямованості її на розвиток особистісного та професійного досвіду майбутнього спеціаліста. Сучасний фахівець має бути не тільки кваліфікованим, але й конкурентоспроможним, соціально та професійно мобільним. Досягнення цієї мети має обумовлюватися розробкою та впровадженням нової моделі мистецької освіти. Таку модель було нещодавно запропоновано фахівцями кафедри музичної педагогіки НМАУ. Враховуючи кращі зразки світового та вітчизняного досвіду стандартизації, ними розроблено та успішно впроваджено у навчальний процес галузевий стандарт вищої освіти зі спеціальності «Музична педагогіка та виховання» напрямку «Мистецтво» (і поки що єдиний в Україні), що здобув премію на виставці здобутків вітчизняної освіти Міністерства освіти України. Цей нормативний документ відображає специфіку підготовки кадрів у галузі музичної педагогіки і повною мірою відповідає вимогам сучасної багаторівневої системи вищої музичної освіти». Але на жаль, у 2006 році за ініціативи та завдяки зусиллям колишнього ректора академії, ця спеціальність була знищена!

Особливо важливим напрямком діяльності О. С. Тимошенка є робота в Академії мистецтв України. Він був серед її засновників і дійсним її членом, академіком-секретарем відділу музики.

Академію мистецтв України (нині Національна академія мистецтв України) було створено як вищу творчо-наукову установу в галузі мистецтва (указ Президента України від 14 грудня 1996 року). Її очолив ректор Академії образотворчого мистецтва і архітектури (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), народний художник України, професор А. В. Чебикін. Андрій Володимирович, аналізуючи завдання, проблеми й перспективи діяльності цієї фундації, підкреслив, що «заснування АМУ має непересічне значення. В умовах економічних і соціальних труднощів держава визнала за необхідне підтримати культуру, професіональне мистецтво, створити творчій інтелігенції найсприятливіші умови для її активної участі у розв'язанні безпрецедентного для великої європейської нації завдання — одночасної побудови незалежної демократичної держави, ринкової економіки, формування високої духовної культури суспільства, інтегрування національного у європейський і світовий культурний простір» .

Розповідаючи про роботу НАМУ, О. С. Тимошенко підкреслював: «Академії мистецтв в усі часи були організаціями науково-творчими, але сьогодні цей статус покладає особливі зобов'язання. Ми повинні переконати людей у значущості і, якщо хочете, парадигматичності українського культурного фонду. Тільки в цьому випадку академія буде виконувати свої функції — зберігати еталон культури. Тому сьогодні ми кинули всі сили на різного роду просвітницьку діяльність. Це робота з періодикою, мас-медіа, випуск наукових видань, довідкової літератури. Ми проводимо велику роботу по розвитку регіонального Південного центру Академії мистецтв України в Одесі. В майбутньому плануємо створити подібні центри в Криму, Львові, Харкові» .

Академія мистецтв заснувала два періодичні видання — альманах «Мистецькі обрії» та науковий збірник «Мистецтвознавство України», членом редколегій яких

став О.Тимошенко. У виданнях висвітлюються питання теорії, історії та мистецької практики основних галузей української художньої культури, проблеми культурології, народної художньої творчості, розвитку українського мистецтвознавства та художньої критики, питання світового мистецтва, вміщуються творчі портрети митців, рецензії, інформативні матеріали.

Серед визначних, масштабних акцій Академії мистецтв, у яких найактивнішу участь взяла і Національна музична академія, — наукова конференція «Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку» (23 листопада 2000 р.) і наукова конференція в рамках акції «Мистецтво молодих — 2001» — «Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку» (11—12 грудня 2001 року). На урочистому відкритті останньої у Малому залі НМАУ академік АМУ О.Тимошенко виступив із доповіддю «Музична освіта України на сучасному етапі». У цьому контексті згадуються слова Олега Семеновича в інтерв'ю газеті «Дзеркало тижня»: «Ми якось непомітно повернулися до епохи Просвітництва... А Просвітництво — це обов'язково відродження класичних ідеалів, гармонії духу і розуму...».

Надзвичайно важливою, інтенсивною сферою діяльності О.Тимошенка є організація на теренах незалежної України фестивально-конкурсного процесу. Якщо йти за хронологією, то серед перших значних подій 1990-х років, до яких Олег Семенович мав безпосередню причетність, був Третій Регіональний конкурс учнів музичних училищ України — «Творчість молодих», головою оргкомітету та журі якого він був (м.Сєверодонецьк, 1991 рік). Цей конкурс (перші відбулися у 1983 та 1988 роках) був присвячений 100-річчю від дня народження С. Прокоф'єва. В ньому взяли участь молоді музиканти з 14-ти середніх спеціальних навчальних музичних закладів України. Проведений на базі та за ініціативою Сєверодонецького музичного училища, конкурс відбувся при активній підтримці ректорату Київської консерваторії, яким, зокрема, були затверджені його умови.

З 1992 року О. Тимошенко є постійним членом оргкомітету одного зі стрижневих професійних конкурсів України з багаторічною славною традицією —

Міжнародного музичного конкурсу імені М. В. Лисенка. Його переможці та дипломанти активно й успішно виступають у кращих залах країн світу, а кількість бажаючих випробувати свої сили росте з кожним роком.

Етапним для налагодження конкурсного процесу було проведення в Києві Першого Міжнародного конкурсу «Золота осінь» у 1993 році та активна участь України в Міжнародному конкурсі молодих хормейстерів у Ростові-на-Дону в 1996 році, який О. С. Тимошенко організував і провів спільно з В. Бахарєвим (Донецьк) та Ю. Васильєвим (Росія). Заслужений діяч мистецтв Російської Федерації, лауреат Міжнародного конкурсу в Італії, завідувач кафедри хорового диригування Ростовської державної консерваторії імені С. В. Рахманінова, професор Юрій Іванович Васильєв у листі до Олега Семеновича від 21 червня 2002 року згадує часи, коли вони спільно працювали в журі хорового конкурсу студентів м. Донецька та Ростова-на-Дону: «Не забути ніколи тих днів, дорогоцінних миттєвостей спілкування. Яка була творча атмосфера! Скільки було добра та гумору! Всі члени нашої та інших кафедр згадують Вас самими добрими словами».

Завдяки підтримці О. Тимошенка чудовий дитячий хор Елеонори Виноградової «Дзвіночок» отримав міжнародне визнання на конкурсах у Братиславі та Празі. Два роки підряд Олег Семенович був членом журі престижних міжнародних конкурсів «Прем'єри нового імені» в Лейпцигу та Берліні. Досвід і міжнародні зв'язки, що виникли, стали в пригоді у проведенні численних вітчизняних конкурсів.

У першій половині 1990-х років в Україні започатковано чотири конкурси хорових колективів: імені М. Леонтовича, К. Стеценка, Д. Січинського та П. Демуцького. О. С. Тимошенко був членом журі, заступником голови журі Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича, в якому беруть участь академічні, камерні, чоловічі, жіночі, народні та дитячі хори (1990, 1993, 1997 роки).

Всеукраїнська музична спілка разом з Міністерством культури та Центром культурних ініціатив України стала співзасновником унікального у світовій

практиці конкурсу хорових диригентів (перший відбувся 1998, другий — 2001 року). Розповідаючи про цю подію, заступник голови оргкомітету й голова журі конкурсу О. С. Тимошенко підкреслив: «Можна сміливо сказати, що нарешті здійснилася мрія багатьох поколінь українських діячів хорового мистецтва». Мета конкурсу — «виявити молоде покоління талановитих хормейстерів, які увійдуть у хорову культуру України XXI століття з необхідним творчим потенціалом, диригентською школою і цим самим забезпечать безперервність поколінь талановитих особистостей — майстрів хорової справи».

Нарощування і поширення фестивально-конкурсного процесу спричинилося до регіональних «проривів». Один із них — міжнародні конкурси хорових і камерних колективів «Ялта—Вікторія», де О. С. Тимошенко був головою журі. Також він був незмінним членом оргкомітету усіх Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, зокрема був організатором Всеукраїнського відбіркового туру до другого і третього з них.

О. Тимошенко неодноразово запрошувався до журі не лише професійних академічних, а й естрадних, дитячих конкурсів, фестивалів самодіяльного мистецтва (міжнародних і всеукраїнських). Він знайшов час і сили очолити журі або бути заступником його голови на цілому ряді загальноукраїнських дитячих і самодіяльних музичних форумів, таких як «Дитячий пісенний вернісаж» (2000—2002 роки), «Блакитний вогник» (2000, 2001 роки), «Веселі канікули осені» (1999—2001 роки), а також на Першому Всеукраїнському конкурсі режисерів масових видовищ (1992 рік). Сама участь митця такого рівня у цих конкурсах надавала їм вагомості й авторитету, сприяла об'єктивній оцінці конкурсантів, виявленню перспективних музикантів.

Вагомий внесок у справу переборення існуючого відчуження масової аудиторії від найвищих надбань сучасної української музичної культури здійснював ректор НМАУ, регулярно виступаючи не лише у пресі, а й у програмах Українського радіо і телебачення. Так, упродовж 1998—1999 років Олег Семенович був членом журі Всеукраїнського радіоконкурсу «Пісня року» (I програма),

розповідав про історію та сьогодення Національної музичної академії (передача до 85-річчя Київської консерваторії, I програма Українського радіо, 1998 рік) тощо.

Систематична співпраця зі студією «Ліра» III-ї програми радіо (досить згадати, наприклад, участь О.Тимошенка в її передачах 11, 15 та 30 грудня 1998 року, відповіді на запитання слухачів у прямому ефірі в січні 1999 року) стала передумовою народження нової прекрасної ідеї — проведення бесід у прямому ефірі з провідними викладачами НМАУ. Автор проекту — О. С. Тимошенко — з березня 1999 року розпочинає в студії «Ліра» цикл передач «Vivat Academia», присвячених 85-річчю Київської консерваторії. Глибока обізнаність з проблемами сучасного музичного мистецтва та педагогіки, вміння Олега Семеновича як ведучого програми створити дружню, невимушену атмосферу в студії, виявилися запорукою високого професійного рівня нового циклу, багатоаспектного розкриття в радіопередачах творчих портретів видатних музикантів, продовжувачів славних традицій Київської консерваторії, засновників авторських композиторських, виконавських, педагогічних шкіл. Гостями ефіру були Є. Мірошніченко, Л. Колодуб, Г. Туфтін, К. Огневой, М. Чемберджі, А. Мокренко, Б. Которович, Є. Станкович та багато інших.

Частий гість ректор НМАУ і на Українському телебаченні, зокрема у програмі «Classic-Premier» на УТ-І. На цьому каналі ним було організовано передачі про ушановані виконавські школи НМАУ, а також до 65-річного ювілею Київської середньої спеціальної музичної школи імені М. В. Лисенка.

Перелік виступів Олега Семеновича перед широкою аудиторією українських радіослухачів і телеглядачів можна продовжувати, і вони, ясна річ, є не випадковими акціями, а органічною складовою музично-громадської, культуротворчої діяльності педагога-митця.

Своєю невтомною діяльністю Олег Семенович зробив значний особистий внесок не тільки у розвиток художньої культури незалежної України, а і в справу піднесення її авторитету в світі. За велику працю на ниві українського музичного мистецтва його було нагороджено орденами «За заслуги» I, II та III ступеня, «Знак

пошани», Почесними грамотами Верховної Ради України та Кабінету міністрів України, Почесною відзнакою Президента України, медалями, зокрема, Золотою медаллю Академії мистецтв України, академій, товариств і громадських організацій України та зарубіжних держав, тощо.

Як багато зроблено в кожній з цих складних, відповідальних, творчих і таких різних за специфікою галузях! За усім цим — природний хист, наполеглива праця, незмінне прагнення досконалості і як результат — високий професіоналізм. За цим також — знання людини, дар спілкування та впливовість лідера.

Олег Семенович умів створити міцну творчу команду, дієздатний колектив одностудійців, без якого, за його висловом, була б неможливою розробка концептуальних напрямків діяльності як Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, так і очолюваних ним ділянок роботи Національної Академії мистецтв України, Національної Всеукраїнської музичної спілки, координаційної ради Європейської асоціації музичних академій та консерваторій тощо. Це той щасливий випадок, коли його оточення працює синхронно з ним на підставі визнання його особистих музично-мистецьких заслуг. Поряд із цим, усі відчують його глибоку, на рівні релігійного переконання, повагу до своїх колег.

Можна ще багато і багато розмірковувати про широту думок О. С. Тимошенка, про його багатогранну діяльність, масштабність інтересів, певну векторність осмислення дійсності на майбутнє, про його особистісні людські якості як керівника та мудрого наставника, про митця-педагога. Однак ніщо не може замінити живого слова Олега Семеновича, живого слова тих людей, які добре знали Олега Семеновича, які багато років були свідками його діяльності, а з плином часу осягнути постать Олега Семеновича Тимошенка й сміливо розкрити крила власного «контрапункту життя»...

ГАЛИНА ШПАК

ORCID: 0000-0001-8866-3236

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна)

galina.shpak425597@gmail.com

СУЧАСНІ НАПРЯМКИ В МЕТОДИЦІ РОЗВИТКУ ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТА-ДИРИГЕНТА

В музичній педагогіці одне з центральних місць займає проблема виховання у студентів здібності образного розуміння створеного композитором музичного твору, вміння правильно, адекватно авторському задуму зрозуміти сутність його образів та у своєму виконанні донести до слухача його ідею.

Диригент, який починає працювати з хором повинен остерігатися деяких недоліків, що зустрічаються у практиці. По-перше, потрібно прагнути уникати словесних штампів і постаратися проникнути в те особливе, що робить цей твір неповторним; по-друге, відчувати кордон, за яким словесна інтерпретація музичної виразності може набути вульгарної спрощеності; по-третє, не замінювати інтерпретацію словесним розбором, аналізом.

Вивчивши поетичний та музичний текст, студент–диригент не завжди знає, як далі працювати над виразним виконанням твору. Серед низки причин виділяється та, яка визначає художню сторону виконання: вміння виявити ті виразні засоби, які точніше та яскравіше визначають характер музики. Друга причина – нерозвиненість асоціативного мислення та уяви, що створюють необхідну передумову образного мислення, що, в свою чергу, сприяє знаходженню необхідного звукового результату, необхідних виконавських прийомів втілення. Розвиток вказаних якостей виконавця, а також художня активність майбутнього музиканта-вчителя значною мірою залежать від творчої взаємодії педагога та студента у класі хорового диригування. Образне мислення студента має піддаватися систематичному розвитку.

Вгадування, розшифровка, прочитування намірів автора становить специфіку виконавчого процесу. Специфіка ґрунтується насамперед на головній особливості первинного образу – багатозначності, що дає змогу виконавцю побачити у кожному творі кілька варіантів його творчого прочитання. Точне виконання нотного тексту – це ще далеко не мистецтво.

Якщо перший етап музичної творчості – створення композитором твору – предмет ретельного вивчення, то другий етап – виконавська інтерпретація, втілення музичних образів у реальні звукові форми – досліджений значно меншою мірою. Це обумовлює актуальність теми нашої публікації.

Найважливішим компонентом музичної культури є сприйняття музики і воно є основною ланкою та необхідною умовою вивчення та пізнання музики. На ньому базується композиторська, виконавська, слухацька, педагогічна та музикознавча діяльність.

Образ – суб'єктивний феномен, який в результаті предметно-практичної, сенсорної, розумової діяльності, являє собою цілісне інтегральне відображення дійсності, у якому одночасно представлені основні категорії (простір, рух, колір, форма, фактура тощо.). В інформаційному відношенні образ є надзвичайно ємною формою репрезентації навколишньої дійсності.

Активне сприйняття музичного образу припускає єдність двох початків – об'єктивного та суб'єктивного. По-перше того, що закладено у самому художньому творі, і, по-друге, тих тлумачень, уявлень, асоціацій, що народжуються у свідомості слухача у зв'язку з ним. Вочевидь, чим ширше коло таких суб'єктивних уявлень – тим багатше і повніше сприйняття. Тому розвиток сприйняття музичного образу має спиратися на розкриття життєвого змісту музики у єдності з активізацією асоціативного мислення студентів. Чим ширше, багатогранніше на уроці виявлятиметься зв'язок музики з життям, тим глибше проникатимуть студенти в авторський задум, тим більше є ймовірність виникнення у них правомірних особистісних життєвих асоціацій.

Образи, створені композитором, у виконавському втіленні набувають рис, що визначаються світоглядом виконавця, його творчою манерою, темпераментом. Залежно від індивідуального складу виконавець підкреслює ті чи інші риси первинного образу і привносить щось своє, переводячи їх у якісно новий стан – виконавський художній образ.

Музичний образ вокально-хорових жанрів має свої специфічні відмінності від жанрів інструментальної музики. Ідейно-емоційний зміст хорового твору є результатом тісної взаємодії слова та музики, поетичних та музичних образів. Переклад поезії мовою музики – це творчий процес. Робота студента-диригента над музичним художнім образом – це, по суті, копітка робота над партитурою, яка починається від першого знайомства з нею до її художнього втілення у диригентському виконавському жесті. Перш ніж приступити до аналізу всіх формотворчих і виразних засобів хорового твору, що вивчається, необхідно скласти собі цілісне уявлення про дану музику, відчувати її загальний емоційний тон. Від загального охоплення характеру музичного втілення поетичного тексту формування художнього образу вокально-хорового твору має піти шляхом поглибленого пізнання всіх особливостей музичної мови партитури, що вивчається.

Але аналітичне осмислення необхідно поєднувати із «живим» звучанням музики: співом хорових партій зі словами, грою партитури на фортепіано. Пальці виконавця при цьому ніби вимовляють слова хору і повинні надавати цій вимові те забарвлення, яке диктується особливостями художнього образу. Продумане фразування, що максимально виразно передає сенс кожного поетичного речення, допоможе знайти необхідний виконавський диригентський жест.

Складаючи до купи безліч факторів, накопичених у результаті аналізу та пояснюючи характер їхньої взаємодії, диригент поступово створює цілісну картину – образну композицію вокально-хорового твору. Після цього починається наступний етап – робота студента-диригента з хором. Диригент є постановником музичного твору, тлумачем та координатором очолюваного та керованого ним творчого колективу. Від того, як зрозумів твір диригент, наскільки він зумів

переконати хор своїм виконавським трактуванням, великою мірою залежать і розуміння твору хоровим колективом та якість його художньої та технічної реалізації. Цим обумовлена величезна відповідальність диригента перед автором, перед виконавцями, слухачами, а також відповідальність за нинішнє та майбутнє життя твору.

У хоровому виконавстві система «розуміння – передача» діє на двох рівнях – диригента та хору. Диригент та керований ним колектив повинні спочатку зрозуміти та відчувати твір, а потім передати його слухачам. Тому, починаючи роботу з хором, диригент вже повинен мати своє відношення до твору в цілому і до його деталей, вміти обґрунтувати його і переконати співаків у його правильності. Тільки в тому випадку, якщо кожен учасник хору зможе зануритися в задум диригента, зробити авторські та диригентські думки та почуття своїми, буде досягнуто справжнього ансамблю, заснованого на єдності сприйняття, розуміння та емоційного переживання.

Таким чином, розвиток образного мислення студента-диригента є постійним завданням педагога-музиканта та сучасні методики пов'язані насамперед із сучасними технологіями, які дуже швидко впроваджуються у хорове виконавське мистецтво, з новими композиторськими напрямками, в яких використовуються шумові інструменти та пов'язані з новою–старою концепцією хорового виконавства як «театралізованого музичного дійства».

Список використаних джерел

1. Безбородова Л. А. Дирижирование : Учебное пособие для студентов пед.ин-тов по спец.№2119. «Музыка». Москва : Просвещение, 1985. 176с.
2. Бутенко Л. М. О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *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. 266 с.
3. Верди И. П. Традиции К.Пигрова в подготовке хормейстеров в одесском музыкальном вузе. *Одесская консерватория. Славные имена. Новые страницы* : сборник статей / [гл. ред. Н.Л.Огренич, ред. – сост. Е.Н.Маркова]. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 156-170.
4. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л.Гинзбург]. Москва : Музыка, 1975. 631 с.

5. Дудукало А. Феномен немануальної техніки в дирижерському виконанні : магістерська робота (рукопис). Библиотека ОНМА им.А.В.Неждановой. Одесса, 2005. 60 с.

ЄВГЕНІЯ СУДА

ORCID: 0000-0001-9638-7817

*кандидат мистецтвознавства, магістр філології,
викладач музики Кансайської міжнародної академії*

*(м. Осака, Японія)
kievkyoto@gmail.com*

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

У СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ

ПРАВОСЛАВНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В ЯПОНІЇ

Українсько-японські взаємодії в музичній сфері розпочалися саме зі становлення та розвитку хорового виконавства в Японії та пов'язані з іменами регентів, музично-церковних діячів українського походження Якова Тихая і Дмитра Львовського.

З прийняттям в Японії свободи віросповідання 1873 року стала можливою активізація місіонерської діяльності. Так, центри православної Місії були засновані спочатку в Хакодате, потім у Токіо та Нагасакі. Очолював православну Місію архієпископ Миколай.

Ще в Хакодате до православної Місії приєднався архімандрит Анатолій Тихай, випускник Київської духовної семінарії, родом із Хотина. А 1873 року він запросив до православної Місії свого брата Якова Дмитровича Тихая (1840–1887), котрий власне і став засновником традицій хорового виконавства в Японії.

Я. Д. Тихай прослужив у Місії з 1874 по 1886 рік, де організував чудовий церковний хор з японських парафіян та учнів. Я. Тихай розпочав свою діяльність в Хакодате разом із братом Анатолієм, а 1876 року переїхав з отцем Миколаєм у Токіо, де він також заснував церковний хор, підбирав для нього репертуар, підготував до друку перші нотні збірки духовних творів, а також викладав хоровий спів у Духовній семінарії при Соборі Воскресіння Христового.

Головним помічником у справі розвитку хорового виконавства в Японії стає також український регент, диякон Дмитро Костянтинівич Львовський (1854–1921), який працював у Місії до 1921 року.

Саме з діяльністю цих українських музичних діячів пов'язано становлення та розвиток православного хорового виконавства в Японії, а також і власне перші кроки українсько-японської взаємодії у музичній сфері.

Завдяки спільній роботі Я. Тихая і Д. Львовського в Соборі Воскресіння Христового був організований восьмиголосний (двухорний) хоровий колектив, який у досить короткі терміни досяг високих результатів, про що свідчили не тільки позитивні відгуки голови православної Місії Миколая, а й музикантів-професіоналів. Хоровий колектив часто запрошували на світські заходи, найважливішим з яких стало прийняття японської Конституції 11 лютого 1889 року, де хор Собору Воскресіння Христового у присутності Імператора й Імператриці Японії виконував «Спаси, Господи, люди твоя».

Яков Тихай і Дмитро Львовський не обмежувалися лише регентською діяльністю. Вони аранжували і писали нові церковні твори. Саме вони стали ініціаторами укладання збірок хорових творів, які й досі використовуються в японській православній церкві. Так, першим зібранням поголосників є «Збірка хорових творів для чотириголосного хору» (1893). Оригінали збірок зберігаються в Жіночому католицькому університеті Феріс у місті Йокогама. Ці збірки увійшли в перші два томи п'яти томного репринтного видання 1996 року. У третьому томі опубліковано дві збірки: «Святкові хорові піснеспіви» та «Святкові духовні піснеспіви», обидві одноголосні. У четвертому і п'ятому томах зібрано багато рукописів духовних творів для чотириголосного складу.

Ці збірки подаровані бібліотеці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вони потребують окремого ґрунтовного дослідження.

Окрім регентства, укладання хорових збірок, хорових аранжувань та композицій, Я. Тихай та Д. Львовський неабияку увагу приділяли вихованню своїх послідовників – японських хорових диригентів та вчителів співу.

Серед найвідоміших у плеяді перших японських хорових диригентів – вихованців українських музикантів: Роман Тіба, Олексій Обара, Інокентій Кісу, Яков Маедако Сінкін, Петро Токайрин, Іоан Накасіма, Мойсей Кавамура, Іоан Овата, Павло Ісія, Василь Такеда, Андрій Абе, Олександр Комагай, Федір Мінато, Олексій Савабе, Лука Оріта – православні японці, хористи Собору Воскресіння Христового, студенти Духовної семінарії, Катехізисної та Співочої шкіл. Деякі з них – Олексій Обара, Інокентій Кісу, Петро Токайрин, Роман Тіба, Яков Маедако – стали помічниками регента, а потім і самі очолили хори у православних церквах Місії.

Отже, для становлення і поширення хорового православного виконавства в Японії доленосну роль відіграли саме українські музиканти-подвижники, регенти Я. Тихай і Д. Львовський. Саме їхня діяльність стала основою для подальшого успішного розвитку хорового виконавства в Японії. Розвиток цієї традиції продовжили нові покоління японських регентів, хорових диригентів і вчителів співу — вихованці українських музикантів.

Список використаних джерел

1. Дневники святого Николая Японского : в 5 т. / ред., коммент., вступ. ст. Накамура Кэнноске ; сост. указ.: А. Конечный, К. Кумпан. Санкт-Петербург : Гиперион, 2004. Т. 1 : С 1870 по 1880 годы. 463 с.; Т. 2 : С 1881 по 1893 годы. 879 с. Т. 3 : С 1893 по 1899 годы. 894 с.; Т. 4 : С 1899 по 1904 годы. 974 с.; Т. 5 : С 1904 по 1912 годы. 958 с.
2. 中村理平、キリスト教と日本の洋音 – 東京 : 大空社、1996. – 685 р. Накамура Ріхей. Християнство та японська західна музика. Токіо : Оодзорася, 1996. 685 с.
3. 長縄光男、ニコライ堂の人びと : 日本近代史のなかのロシア正教会 – 東京 : 現代企画室、1989. – 257 р. Наганава Міцуо, Люди храму Миколай-до: православна церква в сучасній історії Японії. Токіо: Гендайкікакусіцу, 1989. 257 с.

НАТАЛІЯ КРЕЧКО

ORCID: 0000-0002-0464-2911

доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв,

доцент кафедри камерного співу

Національної музичної академії України імені П. Чайковського.

(Київ, Україна)

natali3386@gmail.com

ІВАН ПАТОРЖИНСЬКИЙ – ВИКЛАДАЧ-ПРАКТИК

Робота присвячена висвітленню основних принципів викладання вокалу видатного оперного співака та педагога народного артиста СРСР, професора Івана Сергійовича Паторжинського. Його ім'я ввійшло в золоту скарбницю корифеїв українського оперного мистецтва. Завдяки блискучим природнім даним, високій вокальній та акторській майстерності він зміг реалізувати надзвичайно широкий творчий доробок. В його репертуарі було сорок п'ять оперних партій заспіваних на провідних сценах України. Блискучий творчий дует І. Паторжинського та М. Литвиненко-Вольгемут увіковічено у кінофільмах «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка». Про Івана Паторжинського написано в різних мистецьких енциклопедіях та є ряд спогадів Д. Гнатюка [1], І. Колодуб [2], що мають скоріше характер мемуарів. Не дивлячись на ряд цікавих публікацій можна зазначити, що робота Івана Сергійовича, як викладача, ще не зазнала детального аналізу в науковій площині, хоча його випускниками були видатні українські співаки Євген Червонюк, Дмитро Гнатюк, Андрій Кікоть, які самі стали легендами українського оперного мистецтва.

Мета нашої роботи – окреслити та проаналізувати ряд важливих складових методики викладання вокалу видатного співака.

Звертаючись до педагогічної роботи І. Паторжинського в Київській консерваторії, неможливо обійти увагою його викладацький тандем з дружиною Марфою Хомівною Снагою. Марфа Хомівна, була сама прекрасною співачкою (меццо-сопрано) і викладачем (серед випускників М. Снаги народна артистка

України Лариса Остапенко та лауреат Шевченківської премії О. Загребельний). Вона в усьому допомагала Івану Сергійовичу, заміняла його під час роботи в театрі і повністю розділяла викладацькі методи. В свою чергу Паторжинський чимало часу приділяв роботі зі студентами Марфи Хомівни, відпрацьовуючи художній образ та вокальну виразність співу. По спогадам випускників подружжя, їх студенти відносилися до них, як до творчих батьків і вважали і Івана Сергійовича, і Марфу Хомівну своїми вчителями.

Якщо звернутися до основних принципів викладання подружжя Паторжинського та Снаги, можна виділити кілька моментів: репертуар, на якому виховувалися співаки, принципи засвоєння музичного матеріалу та пошук індивідуальної тембральної палітри студента.

Іван Сергійович надзвичайно високо цінував українську народну пісню. Він вважав її унікальною, не тільки через багатство мелодики та різноманітність художнього змісту, але і для процесу технічної постановки голосу. М'яка мелодична лінія ліричних українських пісень, з досить широким, але зручним розгортанням вокальної мелодії, допомагала студентам освоїти надзвичайно важливий принцип голосоведення – legato. Всі студенти класу професора в обов'язковому порядку починали торувати складний професійний шлях навчання через народну пісню. Паторжинський вважав, що молоді люди відчують характер рідної пісні і її плинне розгортання на генетичному рівні, майже на підсвідомості. Правильний емоційний стан, за переконанням Івана Сергійовича, повинен допомагати освоїти «правильний звук».

Паторжинський був людиною з тонким, і водночас по народному колоритним, почуттям гумору. Він, як психолог, точно вмів використати певну ситуацію, для того, щоб студент сам зміг переконатися в своїх помилках. Коли молодий співак досить зверхньо відносився до «простої», як йому задалося народної пісні, професор починав засипати студента різними питаннями. Він вимагав пояснити наскрізну ідею художнього образу, надати точні емоційні характеристики кожного куплету, аргументувати психологічні зміни між куплетами. Крім цього, всі свої пояснення

студент мав аргументувати через детальний план зміни вокальних тембральних барв, динамічних нюансів та темпових змін. Як правило вже на цьому етапі молоді співаки були розгублені, але Іван Сергійович просив виконати твір згідно зробленого «виконавського плану» при всіх студентах класу, а потім з лукавою посмішкою слухав виправдання, про те що пісня виявилася складнішою ніж здавалося. Для нього було важливо, щоб студент сам відчув наскільки його вокальний рівень потребує кропіткої роботи, а художнє бачення глибоких знань і осмислених емоцій. Поступово у студентів випрацьовувалося розуміння необхідності занурюватися в деталі засобів музичної виразності, художньої ідеї і паралельно шукати втілення цієї ідеї через власну інтерпретацію та вокальні тембральні фарби. За таким принципом Паторжинський працював зі студентами і над романсовою літературою і над оперними аріями, але перші кроки вважав правильним робити, починаючи з народної пісні.

Іван Сергійович не вважав, що можна досягти технічно досконалого звуку поза емоційної фарби голосу. За його баченням, технічні вокальні можливості розширюють палітру виражальних фарб, а пережита емоція, виявлена в звуці, допомагає оволодіти технічними прийомами. З цією метою він впроваджував досить цікаву роботу з вокалізами та технічними вправами. Студенту пропонувалося проспівати такий навчальний матеріал з різним емоційним наповненням. Наприклад, перший раз вокаліз співався, як ніжне освідчення в коханні, другий раз, як войовничий заклик, а третій - як гумореска. Для втілення таких завдань студенту приходилося шукати можливість використання різних вокальних штрихів, темпових співвідношень, і звичайно звукових фарб. Іван Сергійович завжди питав, як саме студент хоче, щоб прозвучав його голос, а після проспіваної вправи цікавився, чи вдалося досягти поставленого результату. Для вокалістів, які чують себе, як би «з середини», завжди є вкрай важливо випрацювати зворотній зв'язок між уявним звучанням і реальним результатом. Такий принцип роботи виховував самокритичність, вміння правильно оцінювати зроблену роботу, чути деталі тембральної фарби власного голосу.

Наведені приклади демонструють певні принципи роботи з вокалістами, які направлені на виховання думаючого музиканта, що працює з власним голосом, як з інструментом широкого спектру технічних і художніх можливостей. Спів стає невід’ємною складовою художньо - осмисленого і емоційно пережитого творчого стану. Можливо саме такий підхід дозволив подружжю Паторжинського та Снаги виховати цілу плеяду блискучих вокалістів, спів яких вирізнявся особливою красою, багатством тембральних фарб і глибиною проникнення в художній образ музичного твору.

Список використаних джерел

1. Гнатюк Д.М. Спогади про вчителя (до 80-річчя з дня народження) "Музика". 1976, № 2 С.26
2. Колодуб І. С. Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади. Київ : Музична Україна, 2006. 160с.

ІНЕССА ШИЛОВА

*народна артистка України,
професор кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

СПОГАДИ ПРО ВЧИТЕЛЯ

Існує стійке ствердження, що незамінних людей немає. Особисто я притримуюсь іншої думки такі люди існують і серед них Олег Семенович – наш незабутній, дорогий учитель. Людина безмежної щедрості, добра, тепла і сонячного світла, яке завжди щедро випромінювалось на всіх оточуючих.

Особисто для мене Олег Семенович завжди був прикладом високого служіння головній справі свого життя – справі розбудови і процвітання нашої консерваторії. Завдяки його зусиллям Київська консерваторія вийшла на самий високий рівень, на самий високий щабель і посіла почесне місце серед найкращих, авторитетніших музичних вищих учбових закладів не тільки Європи, але і усього світу.

Олег Семенович володів надзвичайним, унікальним даром – даром турботливого, чуйного ставлення до всіх, хто його оточував. І це стосувалось не тільки студентів та викладачів, а і всіх, хто працював поруч, спілкувався з ним і тим, чи іншим чином був дотичним до сфери його діяльності. Я маю на увазі робітників

бухгалтерії, бібліотеки, лаборантів, прибиральниць і т.д. Люди звертались до Олега Семеновича за порадою, допомогою, підтримкою і завжди отримували їх в повному обсязі і всі завжди відчували велику повагу до своїх проблем.

Останнім часом в суспільстві формується достатньо "цікава", специфічна тенденція пов'язана з відношенням, ставленням до керівників і людей, які були при владі. Так повелось, що після закінчення їх каденції про них, в кращому разі забувають і не звертають уваги, а бувають і гірші варіанти. І саме тут хотілося б сказати про особливе, унікальне, можна сказати ексклюзивне явище, пов'язане з Олегом Семеновичем.

Після того, як він пішов з посади ректора, відношення людей до нього стало ще більш ніжним, чуйним, поважним, відвертим. Я дуже часто спілкувалась з ним в цей період. І коли ми йшли сходами, до нього з усіх сторін поспішали люди (буквально, як метелики на світло). Підходили, щоб просто привітатися, поділитися радістю від зустрічі, довідатися про стан здоров'я. Саме в цьому полягає феномен Олега Семеновича, який називається Людністю. Людність, яка значно вища і цінніша, ніж усі ордени, медалі і нагороди цілого світу.

Окремо хочеться сказати про любов Олега Семеновича до своїх студентів, яка відчувалась і зігрівала не тільки в період навчання, а і на протязі подальшого життя. Він завжди знав про всі проблеми, "негаразди" і успіхи своїх студентів. Обов'язково був присутнім на всіх значних, етапних подіях в творчому житті кожного із нас.

Гадаю, що кожний випускник, на різних етапах свого становлення відчував, яку неоціниму підтримку надавав Олег Семенович його творчій долі, його становленню як особистості, людини духовної, високоморальної. Ми завжди були свідомі того, що добро, справедливість, правда – це тому, що на світі є Олег Семенович. І та ніша, яку він займає в наших серцях назавжди залишиться пустою, незаповненою.

Пригадую роки навчання. Мене завжди вражали висока ерудиція, широкий спектр знань найдрібніших тонкощів і нюансів хорового виконавства. В класі обов'язково проводився детальний аналіз твору, простежувалась історія його

створення, визначалися прийоми інтерпретації з урахуванням законів жанру і виконавських стилів. Наприклад, працюючи над обробкою народної пісні, Олег Семенович пояснював особливості звуковидобування а також звуковедення характерного для народного співу. Тут же проводилась паралель, як та сама пісня може звучати в академічному хорі. При цьому всі, тонкощі, деталі супроводжувалися демонстрацією голосом. Можливо не всі знають, що Олег Семенович був не тільки блискучим хормейстером, але й прекрасним вокалістом який володів надзвичайної краси оксамитовим баритоном. Дуже цікаво проходила робота в класі над оперними сценами. Ретельно аналізувалася і пояснювалася специфіка роботи в оперному театрі. І, вже самотійно працюючи хормейстером-постановником, я часто ловила себе на думці, що в класі ми обговорювали такі проблеми, а деталі і нюанси, які не завжди почуєш у професійному колективі. Пам'ятаю свою першу постановку (це була опера М. Римського-Корсакова «Царева наречена»). Звісно, найпочеснішим гостем на прем'єрі був Олег Семенович. Пригадую, я дуже хвилювалася і була вельми щасливою, отримавши високу оцінку своєї роботи. А коли спитала про загальне враження, від постановки то почула високопрофесійний детальний аналіз усіх складових оперного спектаклю – це і музична частина і світлове рішення і режисерська експлікація і костюми і грим. І такий глибинний, ґрунтовний, масштабний аналіз був озвучений Олегом Семеновичем на всіх виставах і прем'єрах, в яких я приймала участь як хормейстер-постановник, а їх була величезна кількість. Це свідчить про те, що Олег Семенович був людиною з винятково широкою амплітудою знань законів музичного мистецтва. Окрім того, він був людиною щедрою та яскраво обдарованою. І саме це дало засадниче підґрунтя, основу для становлення та реалізації творчого потенціалу всіх його учнів, які з часом стали окрасою і гордістю українського сучасного хорового виконавства і надали підставу згодом говорити про появу хорової школи. Школи Олега Семеновича Тимошенка, яка яскраво живе, плідно працює, розвивається і примножує традиції і славу свого незабутнього Учителя, велич і

масштаб якого, завжди буде служити орієнтиром в нашому творчому і повсякденному житті.

Важко порахувати кількість студентів і вихованців Олега Семеновича, тим паче, що вони розкидані по різних куточках не тільки нашої держави, а і усього світу. І якщо можна було б гіпотетично зібрати всіх разом, то багатоголосий хор, який щиро і з любов'ю співає «Славу і Подяку своєму Великому Учителеві».

ДМИТРО РАДИК

*Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
голова Асоціації діячів музичної освіти і виховання
Національної всеукраїнської музичної спілки
(Київ, Україна)*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КАФЕДРИ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

(каденція директора Абрама Михайловича Луфера)

У 1934 році завершується реорганізація музичної освіти в Україні. Музичний відділ Вищого музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка перепрофільовується на консерваторію, а драматичний – на театральний вищий навчальний заклад. При Київській консерваторії було створено середню спеціальну школу-десятирічку для обдарованих дітей, у якій поєднувалися повна середня і музична освіта, які цілком відповідали підготовці до вступу в консерваторію та відкрито аспірантуру.

Формування диригентського факультету здійснювалося у два етапи. На першому (початок 1936-1937 н.р.) до диригентського факультету входили: новостворена кафедра хорового диригування з долученням відділення оперно-симфонічної підготовки та відділи диригування народних і духових інструментів. На другому (1937-1938 н.р.), після ретельного аналізу функціонування диригентського факультету, відділи диригування народних і

духових інструментів були виведені із штатного розпису деканату факультету. Першим завідувачем кафедри хорового диригування призначено Миколу Михайловича Тараканова, випускника Київського музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, талановитого диригент-хормейстера зі значним професійним досвідом. Штатний розпис кафедри у 1936-1937 н. р., окрім завідувача, був затверджений у складі: Е. Скрипчинська, Г. Верьовка, Г. Компанієць, Г. Таранов, М. Вериківський (трохи пізніше). Саме вони стали фундаторами «саду божественних хорових пісень», що розростатиметься прийдешніми поколіннями і будуватиме вже впродовж 85-ти років. На перших порах викладачам кафедри прийшлося докласти багато зусиль для створення навчально-методичної бази. Здійснений перший конкурсний відбір абітурієнтів. До контингенту студентів I курсу (1936-1937 н. р.) зараховуються А. Антонов, П. Дьяконов та П. Муравський. Центром уваги факультету, став насамперед хор – організований і керований до самого початку війни Г. Верьовкою. З врахуванням того, що музичне училище і консерваторія містилися в тому ж приміщенні (вул. Свердлова, 6 – Музичний провулок), роботу хорових класів приходилося об'єднувати, по-скільки на хоровому факультеті було ще обмаль студентів: на I курсі – 3 студенти, на II-му – 2 і на III-му – 4.

У 1938 році М. Тараканов залишає кафедру у зв'язку з переходом в оперну студію в якості головного хормейстера. Внаслідок цього Е. Скрипчинську, котра перебувала на посаді декана, попросили ще й очолити кафедру, якою вона керувала з 1938 по 1941 роки – до початку війни. До війни на кафедрі хорового диригування навчалась талановита молодь, серед якої – Ю. Таранченко, П. Муравський, А. Бобир, М. В'язовський, Т. Донець, П. Дьяконов, А. Антонов, Д. Цехмістро, Г. Гордійчук, О. Поляруш, О. Понов, П. Сук, В. Уманець, А. Гуменюк та інші.

За період 1936-1941 років кафедрою було здійснено три випуски. Перший випуск студентів відбувся у 1939 році. Серед випускників – Ю. Таранченко, В. Іванов, В. Понов і М. В'язовський. У цьому ж 1939 році відділ оперно-

симфонічного диригування виокремлюється в окрему кафедру на чолі з Г. Тарановим. У 1940 році – випускники І. Зінгерман і В. Дьяченко. Серед випускників 1941 року – П. Муравський, П. Дьяконов, А. Антонов. «Цей день, – зворушливо згадувала Елеонора Скрипчинська, – залишився в пам'яті назавжди. Ми обговорили виступ, поставили оцінки... залишились в кабінеті директора і ще довго-довго тихо розмовляли. Якось ніяк не хотілось розходитись цього вечора... А ранком 22 червня почалась війна. Наші студенти з усіх курсів зразу ж пішли на фронт...». Життя за Батьківщину віддали диригенти П. Дьяконов, В. Пресич, В. Михайлюк, Ф. Тарадай і Д. Цехмістро. Німецькі війська увійшли до Києва 19 вересня 1941 року. Значна кількість викладачів і студентів, із-за різних обставин, не встигли покинути місто. Серед них була і Елеонора Скрипчинська. Оперативно, за кілька днів, фашисти запровадили окупаційний порядок. Почали функціонувати оперний і драматичний театр, хорова капела під орудою П. Гончарова, капела бандуристів на чолі з Г. Китасти́м та інші заклади культури, що стало для творчої інтелігенції фактично єдиним джерелом існування. У газеті «Література і мистецтво» повідомлялося про створення Музично-драматичної академії (на чолі з О. Лисенком), яка об'єднала консерваторію і музично-драматичний інститут під назвою Музично-драматична консерваторія. У той час значна кількість викладачів і студентів евакуювалася у Свердловськ де за клопотанням директора А. Луфера державні органи поновили діяльність Київської консерваторії. Так, в одному приміщенні співіснували два ВНЗ – Уральська (Свердловська) та Українська (Київська) консерваторії. 2.10.1942 р. був встановлений штатний склад професорсько-педагогічного персоналу до якого зарахували в. о. доц. Канерштейна М., доц. Раввінова О. та доц. Лію Хінчин, ст. викл. З. Ішутіну. З 26.06 1943 року приступив до роботи проф. Г. Компанієць. Деякий час тут працювали Г. Нейгауз і М. Друскін.

Контингент студентів на початок 1942-1943 навчального року складався усього з 69-ти осіб (І курс – 33 студ., ІІ – 12, ІІІ – 9, ІV – 5, V – 10). Пізніше їх

кількість збільшилася до 107-ми осіб. Диригентський факультет, як такий, не функціонував. Хормейстери були прикріплені до музично-педагогічного ф-ту (декан – О. Раввінов). У березні 1944 р. студента історико-теоретичного факультету місцевої консерваторії М. Берденникова офіційно переводять на ІУ к. Київської консерваторії у клас диригування Компанійця Г.. Раніше він навчався в Казанському музичному училищі на фортепіанному та історико-теоретичному відділах (1936-1941р.р.) та працював другим хормейстером хорової капели Свердловської філармонії (1942-1944р.р.). 17 березня 1944 року було прийнято постанову про реевакуацію консерваторії до м. Києва і надано тимчасове приміщення на вулиці Ярослава Вал, 40, виділено приміщення для гуртожитку на Лук'янівці, а у вересні 39-ти викладачам надали квартири у будинках на вулицях Короленка, 51 і Леніна, 12. Все треба було починати спочатку. 1.07.1944 року встановлено штат до якого ввійшли: директор – А. Луфер, зам. директора – К. Михайлов, декан диригентського факультету Е. Скрипчинська. Повернулися з евакуації проф. Г. Компацієць та доц. О. Раввінов. Поновили на роботі доц. Г. Верьовку, в. о. доц. М. Канерштейна, проф., доктора мистецтвознавства Г. Таранова і в той же час зарахували Петровського О. Завідувачем кафедри хорового диригування призначався М. Вериківський. Професор Г. Таранов повинен був очолити кафедру симфонічного диригування та читання партитур. Трохи пізніше відбулося об'єднання цих кафедр в одну під керівництвом Г. Таранова. Та у зв'язку з відпусткою Г. Таранова для виконання обов'язків зав. кафедри з 1.03.1945 року призначили Г. Верьовку. Загалом на початок навчального року на 15 кафедрах налічувалося 116 викладачів. У серпні 1944 року відбулися вступні іспити. На І курс були зараховані Філатова Н., Котельникова Є., Касуліна В., Гаркуша З., Венедиктов Л., пізніше Мальцев В., Зотова А. Ткаченко Г.. Переведено на кафедру Григор-Корецьку Р., Уткіну Ф. (ІІІ курс), на ІІ курс поновлено Луномальську А., а Поляруша О. – на ІУ курс. Студентам Берденникову М. та Яструбецькій Г. надано право на повторне проходження програми У курсу.

Інтенсивно розгорталася виконавська діяльність консерваторців. Навесні 1945 р. підготовлено виступ зведеного хору (із числа студентів всіх факультетів) для участі в концерті до Дня Перемоги. Закінчилася війна. Наступив кінець навчального року. Випускники кафедри Левинсон Т. та Уманець В. вперше складали Державні екзамени з фаху під рояль. Причиною послужила неукомплектованість хору.

На 1946/47 н. р. встановлено персональний склад кафедри: професори Г. Верьовка (зав. кафедри), М. Вериківський, Н. Рахлін, Г. Компанієць, доценти О. Раввінов, Е. Скрипчинська (декан), М. Берденников – асистент. Згідно визначеної квоти на новий навчальний рік зараховано лише 5 студентів. Значна увага приділялася запровадженому загально вузівському хору в якому в обов'язковому порядку повинні проходити навчання студенти молодших курсів фортепіанного, композиторсько-теоретичного, історично-теоретичного та вокального факультету. Вступні екзамени на 1947/48 н. р. розпочалися 28 серпня. Першокурсниками стали 7 студентів; двоїх зараховано на II курс та двоїх на підготовчий. В цей же час М. Берденников стає аспірантом (оперно-симфонічне диригування) з відривом від виробництва, а пізніше переведено на почасову оплату. Новий 1948/49 н. р. кафедра розпочала у складі: проф. Г. Верьовка (зав. кафедри), професори Н. Рахлін, М. Вериківський, Г. Компанієць, доценти О. Раввінов, Скрипчинська Е. П. (декан). Відсутність керівника хорового класу давалась взнаки. З 1944 по 1948 роки здебільшого проводилися зведені репетиції хору кафедри, оперної студії та студентів різних факультетів до яких залучали хормейстерів оперної студії. І тільки у вересні 1948 року, вперше після Г. Верьовки, призначається керівник хорового класу Венедиктов Микола Якович. У цей період сталінська репресивна машина ламала долі всіх і вся. Та не змогла стерти пам'ять про тих, хто поклав все своє свідоме життя на вівтар служіння Богу і людям, і мистецтву. Після всіх гонінь і цькувань у 1948 році, на 43 році життя, директор консерваторії Абрам Луфер, який очолював її упродовж складних 14-ти років, відійшов у вічність.

В нашій пам'яті він залишається чуйною світлою людиною, прекрасним музикантом, талановитим керівником і організатором, людиною, котра домоглася заснувати Київську консерваторію на новій професійній основі заклавши міцний фундамент для подальшої професійної музичної освіти в Україні.

ОЛЕНА КУМАНОВСЬКА

*викладач кафедри камерного співу
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
olenakumanovska@gmail.com*

ВПЛИВ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКО НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

Олег Семенович Тимошенко відомий не тільки як багаторічний ректор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, один із засновників та член Національної академії мистецтв України, а також і як талановитий хормейстер та видатний педагог. В різні часи він очолював хорові колективи Вінниці, Луганську, Харкова та Києва. З його класу, по хоровому диригуванню, вийшли визначні діячі українського хорового мистецтва, такі як: Євген Савчук, Інеса Шилова, Алла Шейко, Віктор Петриченко, Юлія Пучко-Колесник, Людмила Шумська, Павло Ковалик, Андрій Козачок, Неля Величко та багато інших.

Всі вони гідно продовжують справу свого вчителя, задля розвитку хорового мистецтва України, популяризуючи київську хорову школу, зокрема викладацькі принципи Олега Семеновича.

Відомо, що окрім диригентської освіти, Олег Семенович Тимошенко мав також освіту співака-вокаліста. Знання та навички співака, здобуті при навчанні на вокальному факультеті Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, Олег Семенович Тимошенко широко використовував у роботі з хором, та навчаючи студентів-хормейстерів. Цей педагогічний метод Олега Семеновича безпосередньо

вплинув на розвиток такого виду виконавського мистецтва як вокально-хоровий та вокальний ансамбль.

Такий вид виконавського мистецтва, як вокальний ансамбль(дует, тріо, квартет, тощо), вимагає від учасників ансамблю навичок як сольного, так і хорового співу.

В роботі співака (соліста чи хориста) одним із основних технічних засобів є «вокальне» дихання. В роботі з хором Олег Семенович Тимошенко завжди наполягав на необхідності оволодінням хористами «співочим» диханням. Система розспівок Олега Семеновича була спрямована не тільки на розвиток слухових та інтонаційних навичок, а і на розвиток основних принципів вокалізації, основою яких є «правильне» дихання.

В хоровому співі дихання розглядається не тільки як фізіологічний процес, а і як художньо-виконавський: цезури, ланцюгове дихання. Одночасний вступ і зняття в кінці фрази, або твору, є важливими і для хорового співу, і для ансамблевого. А принцип ланцюгового дихання використовується здебільшого у хоровому співі, і є здебільшого неможливим для використання у вокальному ансамблі, де кількість голосів у творі відповідає кількості учасників ансамблю. В цьому випадку використання цезур відштовхується від мелодичної та поетичної фрази. Це одна з небагатьох відмінностей між співом в хорі і співом у вокальному ансамблі.

Хорова школа Олега Семеновича Тимошенка ґрунтується на принципах розвитку та розкритті індивідуальних можливостей кожного співака, на відміну від деяких інших хорових шкіл, де стверджується що голоси хористів потрібно нівелювати, тим самим приводячи звучання партії, та хору в цілому, до спільного знаменника. А в роботі вокального ансамблю, за методом Олега Семеновича, голос співака та його тембр має визначальне значення, оскільки від сили голосів, їх тембрової співзвучності безпосередньо залежить втілення художнього образу та композиторського задуму. На відміну від хору, у вокальному ансамблі виконання певної партії твору «лягає» на одну, максимум дві-три людини. У зв'язку з цим керівник ансамблю має враховувати не тільки музично-теоретичні знання учасників

ансамблю, а також вокальну підготовку та індивідуальні можливості голосу кожного ансамбліста.

Ще однією з основних навичок, яку має опанувати і хорист, і ансамбліст, є вміння слухати партнерів та співвідносити звучання власного голосу з голосом партнера, чи партнерів (хорової партії, хору в цілому). Саме завдяки розвитку цієї навички можливо добитись інтонаційного, динамічного, метро-ритмічного, дикційного, артикуляційного ансамблю.

Важливо зазначити, що роль диригента-хормейстера у вокально-хоровому ансамблі така ж важлива, як і роль диригента хору, та на відміну від хорового, диригент ансамблю має більше вимог до підбору репертуару, оскільки кількість співаків ансамблю значно менша.

Дисципліна «Вокальний ансамбль» на кафедрі камерного співу є не просто обов'язковою, а й вважається однією зі спеціалізованих. Опанування студентами навичок камерно-вокального ансамблевого співу є дуже важливою у фаховій підготовці співака камерно-концертного спрямування. В світлі цього, на викладача з вокального ансамблю покладається велика відповідальність, адже він має володіти не тільки навичками сольного співу, а і знаннями диригента-хормейстера. Як спеціаліст з сольного співу, викладач вокального ансамблю допомагає студенту дотримуватись принципів та вимог, які висуває педагог з фаху, при роботі над постановкою голосу. А навички диригента-хормейстера допомагають викладачу у формуванні складів ансамблю, підборі репертуару, з урахуванням музично-теоретичної підготовки студента, його голосових можливостей тембральних особливостей, та здійсненні контролю над якістю вивчення даної програми.

Якщо педагог з фаху сольного співу навчає студента основам «вокального» дихання, володінню вокальними техніками, розумінню студентом можливостей та керуванню і подачею власного голосу, то завдання педагога з вокального ансамблю полягає в тому, щоб на основі здобутих знань та навичок у класі з фаху, навчити студента слухати не тільки власний голос, а й голос партнера, навчити співвідносити звучання власного голосу з голосом партнера, орієнтуватись у партитурі, пояснити

основні принципи мелодичного та гармонічного строю, а також принципи динамічного, метро-ритмічного, тембрового та інших видів ансамблю.

Навчальний процес в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського побудовано на всебічному розвитку та розкритті таланту та індивідуальних можливостей кожного студента. Цими принципами керувався Олег Семенович Тимошенко як в творчій діяльності, так і в педагогічній.

Висновки. Камерно-вокальний та вокально-хоровий ансамбль особливий вид виконавського мистецтва, який має як спільні, так і відмінні риси і з хоровим мистецтвом, і з мистецтвом сольного співу. Наразі у музично-теоретичній та методичній літературі тема вокального ансамблю, як окремого виду мистецтва, вивчена та розкрита не достатньо. Вплив київської хорової школи загалом, та хорової школи Олега Семеновича Тимошенка зокрема, на розвиток вокального ансамблю як виконавської одиниці, потребує поглибленого та всебічного вивчення.

Список використаних джерел

1. Антонюк, В. Г., 2017. *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: Бихун В. Ю.
2. Малозьомова, О. І. та Гусарчук, Т. В., 2002. Покликання. Життя і творча діяльність О. С. Тимошенка. Київ: Музична Україна.
3. Мартинова, С., 2020. Феномен креативного диригента Олега Семеновича Тимошенка. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 4 (49), сс. 109-120.
4. Мартинюк, А., 2020. Диригентсько-хорова школа Олега Тимошенка як феномен української музичної культури другої половини ХХ століття. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 4 (49), сс. 97-108.
5. Пучко-Колесник, Ю.В., 2019. Феномен учителя: хорова школа Олега Тимошенка. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 1 (42), сс. 103–112.

ЛЮДМИЛА ШУМСЬКА

ORCID: 0000-0002-1440-049X

заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри оркестрового диригування та інструментознавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(Київ – Ніжин, Україна)
choirsvitych@ukr.net

АВТОРСЬКА ПЕДАГОГІЧНА ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В КЛАСІ АКАДЕМІКА О. С. ТИМОШЕНКА

Авторська педагогічна технологія О. С. Тимошенка – непересічний феномен, що ґрунтується на досягненнях класичної української школи підготовки хорових диригентів та містить риси інноваційності, які є свідченням прогресивності, унікальності та прозорливості О. С. Тимошенка, як видатного диригента – педагога.

Слово «технологія» – грецького походження і трактується як «знання про майстерність». Його застосування в межах термінологічного апарату педагогічних досліджень відповідає завданням загальної педагогіки: визначенню, описанню, систематизації змісту освіти. Термін «авторська технологія» в контексті наукових розвідок з музичної педагогіки стає інструментом досягнення ефективності методичної системи видатних педагогів – яскравих особистостей, що створили власні виконавські школи і досягли переконливих результатів у процесі навчання та виховання професійних музикантів. Саме такий підхід до аналізу педагогічної діяльності академіка О. С. Тимошенка стане засадничим у нашому дослідженні.

О. С. Тимошенко визначав майстерність хорового диригента як комплекс фахових якостей майбутнього диригента хору, який виявляється в багатогранності та єдності професійних компетентностей: мануально-технічної, вокально-діагностичної, інтерпретаторської, комунікативної, сугестивної та управлінської. Це і визначило сутність процесу розвитку диригентської майстерності в класі О. С. Тимошенка, що включає осмислення теоретичних та практичних засад хорового мистецтва, ознайомлення з навчально-організаційною та концертно-просвітницькою специфікою хорового виконавства, досконале опанування вокальною технікою та технікою хорового диригування, засвоєння принципів художньої інтерпретації хорових творів.

Ми вважаємо, що недостатня теоретична розробленість проблеми впровадження авторської педагогічної технології розвитку диригентської майстерності в класі академіка О. С. Тимошенка доводять актуальність теми нашого дослідження.

Об'єктом дослідження є процес розвитку диригентської майстерності в класі академіка О. С. Тимошенка. Предметом дослідження – сутнісні ознаки авторської педагогічної технології академіка О. С. Тимошенка (концептуальність, системність, керованість, ефективність, відтворюваність).

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати, визначити та довести ефективність впровадження авторської педагогічної технології розвитку диригентської майстерності в класі академіка О. С. Тимошенка

Концептуальною основою авторської педагогічної технології О. С. Тимошенка стало розуміння того, що детермінантою формування фахових компетентностей, які визначають високий рівень диригентської майстерності стає застосування в педагогічному процесі дидактичних підходів: системного підходу, що передбачає конструювання змісту професійної освіти на інтегральній основі й дає імпульс та художню спрямованість процесу формування диригентської майстерності; особистісного підходу, передумовою якого є врахування особистісних характеристик студентів, що включають, крім мануально-виконавських здібностей, емоційну та інтелектуальну сферу та довшівську підготовку й визначають вектор індивідуальної освітньої траєкторії розвитку хормейстерської майстерності студентів; діяльнісний підхід, обумовлений необхідністю створення спеціального освітньо-художнього середовища, яке стає підґрунтям для розвитку диригентської майстерності з метою досягнення високих програмних результатів навчання.

Отже, розглянемо механізм функціонування кожного підходу як складової авторської педагогічної технології формування диригентської майстерності в класі академіка О. С. Тимошенка.

Навчання хорових диригентів в класі О. С. Тимошенка – це система розвитку їхньої фахової майстерності, в якій визначені інтегровані компоненти, що відповідають пріоритетній цілі навчання – підготовка високопрофесійного диригента-хормейстера. О. С. Тимошенко застосував авторську систему методів навчання, яка забезпечила оптимальні результати сформованості диригентської майстерності: метод аналізу та синтезу спеціальної літератури з актуальних проблем сучасного хорового мистецтва;

частково-пошуковий метод конкретизації та систематизації прийомів педагогічної техніки відповідно до навчальних завдань з хорового диригування та хорового класу; традуктивний метод порівняльно-співставного спостереження за авторською методикою досвідчених викладачів хорових дисциплін та хормейстерів – практиків; дослідницький метод вивчення історії становлення національної вокальної та диригентсько-хорової педагогіки, творчо-виконавського стилю видатних хорових диригентів; індуктивний метод застосування окремих компетентностей з вокальних та диригентсько-хорових дисциплін для вироблення власного виконавсько-педагогічного професійного світогляду; дедуктивний метод створення множинних виконавських інтерпретацій вокальних та хорових творів на засадах вивчення спеціальної науково-методичної літератури та власного навчально-пізнавального і творчо-виконавського досвіду.

Особистісний підхід, як складова авторської педагогічної технології О. С. Тимошенка, визначав ракурс навчання майбутнього диригента, вибір його індивідуальної освітньої траєкторії в залежності від диференціювання подальшого змісту професійної діяльності: хормейстерської, педагогічної або науково-дослідницької. Організація навчального процесу кожного студента крізь призму бачення феномену особистості відбивалась в змісті індивідуальних програм з хорового диригування, форм та методів проведення хорового практикуму, поглибленні фундаментальних знань з дисциплін музично-теоретичного та диригентсько-хорового циклів через підвищення дослідницької культури на основі інтеграцій науки, освіти та мистецтва.

Діяльнісний підхід авторської технології О. С. Тимошенка полягає у застосуванні форм та засобів навчання, що моделюють формат подальшої професійної діяльності хорових диригентів, а саме: опрацювання спеціальної фахової літератури з питань розвитку мануальної техніки, комплексний аналіз хорових творів індивідуальної програми з хорового диригування, самостійне опрацювання хорової фактури: спів партій, акордів, гра партитури на фортепіано, відпрацювання художньо-доцільних прийомів полістилістичної диригентської техніки на матеріалі світової класики,

включення в семестрову програму творів сучасних українських композиторів, створення художньої інтерпретації зразків хорової літератури різних стилів та жанрів.

Ефективність авторської педагогічної технології О. С. Тимошенка ми вбачаємо у тому, що вона ґрунтується на загальнопедагогічних принципах, а саме: принцип професійної доцільності – створення сучасних репертуарних програм, систематизація методів та форм організації індивідуальної та колективної роботи майбутнього диригента-хормейстера, визначення алгоритмів проведення хормейстерської та педагогічної практики, що у цілому має відповідати досягненню кінцевої мети навчання; принцип природовідповідності – врахування індивідуальної характеристики, особистісних можливостей та запитів, фахової самоосвіти та самовиховання хорового диригента; принцип цілісності – впорядкованість, єдність та взаємозв'язок усіх аспектів фахової підготовки хорових диригентів; принцип гуманізації: повага до творчої позиції майбутнього диригента-хормейстера, до його суб'єктивного бачення мети професійної самореалізації; принцип демократизації – можливість свободи шляхів саморозвитку, саморегуляції диригента, а також його самовизначення у питаннях творчої інтерпретації виконавських та практично-педагогічних завдань; принцип культуродоцільності – залучення майбутнього диригента-хормейстера до активної участі у мистецьких проєктах, що формують культурне середовище навчального закладу, міста, країни.

Таким чином, авторська педагогічна технологія розвитку диригентської майстерності в класі О. С. Тимошенка довела свою унікальність та дієвість внаслідок сполучення в освітньому процесі цілеспрямованих дидактичних підходів, що ґрунтуються на засадничих педагогічних принципах. Результатом впровадження такої авторської технології навчання є сформованість диригентської майстерності випускників, яка проявляється в високому рівні інтелектуальної творчості, художній цінності створення виконавських інтерпретацій, комунікаційно-організаційній поліморфності в управлінні хоровим колективом, здатністю до створення масштабних авторських музично-просвітницьких проєктів у царині хорового мистецтва.

Системотворчим чинником стабільно високих результатів розвитку диригентської майстерності студентів в класі академіка О. С. Тимошенка й плідності його авторської педагогічної технології ми вважаємо постать самого Вчителя, життя і творчість якого стало символом відданості українському хоровому мистецтву, зразком ідеального образу диригента-інтелектуала та видатного організатора, унікального Майстра, який виховав передову когорту сучасних хорових диригентів, що уславлюють національне хорове мистецтво у світовому культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Нісімчук А. С., Падалка О. С., Шпак О. Т. *Сучасні педагогічні технології* : Навчальний посібник. Київ : Видавничий центр «Просвіта», Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2000. 368 с.
2. Олег Семенович Тимошенко (Пам'яті академіка НАМ України О. С. Тимошенка) // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ : Національна академія мистецтв України, 2010. Вип. 3. С. 415–416. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_61

ОЛЕКСАНДР ВІЛА-БОЦМАН

ORCID: 0000-0002-5186-893X

*старший викладач, здобувач кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)
avilabotsman@gmail.com*

СУЧАСНА ХОРОВА ФАХОВА ОСВІТА: ТРАДИЦІЇ ТВОРЧОЇ ШКОЛИ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ПРОФЕСІЙНОГО КОМПЛЕКСУ

Як пише І. Шатова: «Життя традиції – в школі, в живих її носіях. /.../ Хорові диригенти можуть стати творцями цілої виконавської школи з власними принципами та науково-методичними установками /.../ школа має нести ясне розуміння історичності процесу розвитку.....» [4, с. 7]. Ці позиції повною мірою підтверджуються в аналізі діяльності вихованців Київської, Одеської, Львівської, Харківської творчих шкіл та в результативності їх фахової хорової освіти.

Численні представники Одеської хорової школи сьогодні підтверджують застосування і розвиток методики професора К. К. Пігрова в діяльності

академічних, народних, оперних, церковних, навчальних, дитячих хорів. Хоровий клас став головним предметом школи Пігрова, тією лабораторією, де майбутні хормейстери пізнають всі таємниці своєї спеціальності. Вихованці та послідовники школи О.С. Тимошенка високо тримають прапор Київської хорової школи, де на першому місці також стоїть хорова творчість, хоровий клас та відданість справі.

Починаючи з 30-х років минулого століття окрему увагу привернуло також технічне диригентське оснащення майбутніх хормейстерів, їх вокальна майстерність, загальна та спеціальна теоретична підготовка. І це цілком актуально і сьогодні: найкращі зразки хорового письма завжди висувають перед виконавцем низку завдань, таких як: глибоке розуміння твору, бездоганні слух та пам'ять, високий рівень диригентської та вокальної техніки, вміння осмислити драматургію твору, знання принципів інтонування, різноманітних образних звукових ефектів тощо. Сьогодні ж процес еволюційного оновлення хорового мистецтва стосується не тільки зовнішніх елементів, таких як театралізація, сценічний рух і ефекти, а й глибинних, як сутність, значущість та сприйняття слухачем хорового співу в цілому; вокального звуку, як втілення художніх образів зокрема; принципів побудови хорового «інструменту».

Однією з головних умов виховання хорового диригента є планомірний зв'язок теорії хорової справи з практикою управління хором. Саме найтісніша інтеграція всіх дисциплін хорового циклу з хоровим класом, підпорядкованість всього навчального процесу завданням та потребам хорового колективу є ключовим фактором успішності та результативності педагогічної школи, а в нашому випадку – творчої хорової школи.

Щодо розвитку співацьких елементів, то засновник Одеської хорової школи К. К. Пігров у праці «Керування хором» не дає розгорнутої системи, але визначає, що вокально-виконавська техніка – це «вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними, тобто давати найтонші відтінки у висоті звуку, силі і характері; витончене вміння співати інтервали і гами; розвинене гармонічне

чуття, нерозривно пов'язане з чуттям ансамблю; вміння сприяти і передавати ритм виконуваного твору і різноманітні його відтінки; розвинене і покірне волі співака дихання; хорошу дикцію; музично-теоретичну грамотність, яка давала б можливість сприймати даний музичний матеріал не тільки природною музичною інтуїцією, але й цілком свідомо» [4]. Для формування цього комплексу, у якості навчального матеріалу, Пігров відбирав найкращі зразки творів класичного періоду та обробки народних пісень (див. [5]), які й склали основу репертуару хору Одеської консерваторії в той час.

Сучасна хорова музика – це складне сплетіння різних стилів та напрямків, в якому прийоми сонористики, алеаторики, мінімалізму, полістилістику, поліжанровості та ін. взаємодіють з музично-мовленнєвими традиціями минулого та національними інтонаційними кодами, що вже само собою ставить ряд проблем до виконавців-інтерпретаторів (див. докладніше [2;3]).

Сучасні реалії підтверджують, що хор перестає бути «найдемократичнішим видом музикування» у сталому значенні. Сьогодні виступи високопрофесійних хорових колективів не поступаються за яскравістю вражень провідним музичним шоу. Також, все більше хорів виходять за межі традиційного розподілу на жанри: академічний, народний, естрадний. Тенденція до їх злиття, продиктована потребами слухача, зближення культур завдяки інтернаціональним проектам, та стрімкий розвиток віртуальних хорів, все це обумовлює необхідність перегляду співвідношення традицій та новаторства у хоровому мистецтві взагалі, пошуку векторів майбутнього розвитку національних хорових шкіл та впливу індивідуального виконавського стилю кожної окремої творчої особистості на цей історичний рух.

Стрімка еволюція хорового мистецтва висуває певні вимоги до процесу фахової підготовки як хорових співаків, так і диригентів. Окрім опанування елементів сучасної музичної мови та збагачення арсеналу вокальних прийомів (див., наприклад [1]), у останні десятиріччя спостерігається зміщення фокусу процесу навчання зі здобуття комплексу необхідних знань, умінь і навичок на

здатність випускників перетворювати фундаментальні фахові знання у диригентсько-виконавській та педагогічній діяльності, пошук індивідуального стилю, таким чином зберігаючи традиції школи з одного боку, та оновлюючи зміст навчання, згідно сучасних потреб сцени, що в свою чергу сприяє оптимальній адаптації випускників до умов професійної діяльності, взаємодії з ринком праці, підвищенням конкурентоспроможності фахівців. Не останнє значення в підготовці студента для роботи з хором також має формування психології майбутнього керівника, його лідерських якостей, почуття артистизму, творчого настрою і стану підйому та багато інших елементів психології творчих стосунків.

Тим не менш, методичний комплекс фахової освіти хорових диригентів, створений К. К. Пігровим та розвинутий його продовжувачами представляється дійсно «базовим». А традиція спиратися на тенденції діючого репертуару при плануванні всього комплексу хорових дисциплін, щоб знання та навички студентів були релевантними до вимог сучасної сцени, підтверджує свою актуальність. Шляхи оновлення навчального процесу та пошук рівноваги між новаціями та традиціями в історичному розвитку хорової школи представляється перспективним напрямком в подальших дослідженнях.

Список використаних джерел

1. Білявський Е. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. К.: Музична Україна, 1984. 40 с.
2. Бондар Є. Професійне хорове виконавство і освіта в Україні: I половина XX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русанова. Х.: С. А. М., 2012. Вип. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики і освіти. С. 259–269.
3. Бондар Є. Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. *Культурологія. Філологія. Музикознавство*: міжнар. вісн. К.: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 128–132.
4. Пігров К. К. Керування хором. М.: Музыка, 1964. 220 с.
5. Пігров К. К., Шип В. І. Сольфеджіо для диригентсько-хорових відділень музичних училищ. М.: Музыка, 1970. 503 с.
1. Шатова І. О. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції: монографія. Одеса: Астропринт, 2021. 204 с.
2. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання. К. : ІЗМН, 1997. 248 с.

ТРАДИЦІЇ ХОРОВОЇ ОСВІТИ СІВЕРСЬКОГО КРАЮ: ЇХ ПРОЕКЦІЯ НА СУЧАСНУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКУ ПЛОЩИНУ

Сучасну українську культуру як невід'ємну частину світового еволюційного процесу неможливо уявити без хорового співу. Формуючись та удосконалюючись протягом віків традиційне хорове виконавство пройшло тривалий шлях. Важливими складовими цього еволюційного процесу були історичні події, які слугували акумулюючими чинниками у процесі виявлення традицій хорового виконавства Сіверського регіону.

Гуртовий хоровий спів є традиційним для багатьох світових культур. За класифікацією С. Хантінгтона сьогодні існують західна (християнська), слов'яно-православна, ісламська (мусульманська), індуська, конфуціанська (китайська), синтоїстська (японська) латиноамериканська та африканська цивілізації. Лише слов'яно-православна цивілізація, частиною якої є українська культура, зберегла традиції, сформовані понад тисячу років тому. Цьому сприяв вагомий фактор – хоровий спів побутував у всіх сферах життя і був не тільки складовою ритуального процесу а і усіх сфер життя людини.

Музично-хорова освіта дітей спочатку мала аматорський характер – діти чули пісні від батьків і виконували їх гуртом. Так формувалися основи хорового виконавства – музичний слух, відчуття ансамблю, почуття ритму та метру. З поширенням християнства на сіверських землях хоровій освіті стали приділяти більше уваги у зв'язку з появою необхідності у професійних співаках-богословах. Тривалий час музично-хорова освіта була невід'ємною складовою освітнього процесу у монастирях, приходських школах. З посиленням впливу католицької церкви і появою братських шкіл та єзуїтських колегіумів на території Сіверщини,

змінюється вектор музичної освіти – пріоритетним становиться вивчення польської мови, виконання сакральних творів барокового стилю та навчання грі на музичних інструментах. Значний вплив польської культури на хорові традиції Сіверського краю тривав до XVIII. З початком правління Московської імперії на Сіверщині розпочався новий етап у розвитку хорової освіти регіону.

Створення найбільшого центру професійної музичної освіти у гетьманській столиці – Глухові стало могутнім фундаментом для подальшого розвитку хорової культури. Сформований саме тут метод навчання артистів хору став основою для сучасних музичних шкіл. Так, в школі учні обов'язково навчались музичній грамоті, співу по нотах, співу по партіям в хорі (з появою нового жанру партесного концерту), грі на музичних інструментах – скрипці, бандурі. Пізніше до переліку обов'язкових предметів було введено уроки танців, що стало необхідним з розвитком нового жанру – опери. Так, вже у XVIII столітті ми бачимо повноцінного артиста хору в сучасному розумінні, чії вміння та навички в повному обсязі відповідають вимогам тогочасної культури. Завдяки Глухівській школі придворних співаків Московська імперія отримувала професійних співаків, композиторів, вчителів, вихованих на традиціях української народної музики та новітніх (на той момент) тенденціях європейської культури.

Ще одним осередком музично-педагогічної освіти Сіверщини був Чернігівський колегіум. Відкриті в ньому музично-теоретичні та вокальні класи а також обов'язковий спів всіх учнів у колегіальному хорі стали невід'ємною складовою освітнього процесу. Необхідно зауважити про активну виконавську практику хору чернігівського колегіуму – спів в церквах міста під керівництвом префектів колегіуму. Такий досвід сприяв вдосконаленню виконавських можливостей колективу та поглибленню професійних навичок виконавців.

XIX століття стало епохою розквіту освіти, науки, музики. Музична освіта набула світського спрямування. Була здійснена реформа освіти, розроблена Міністерством народної освіти Російської імперії у 1804 р. та проект шкільної реформи, розроблений К. Ушинським. В цей час на Сіверських землях з'явилося

безліч навчальних закладів: Чернігівська класична чоловіча гімназія, Чернігівська жіноча гімназія, Гімназія вищих наук в Ніжині, Чернігівська духовна семінарія, Новгород-Сіверська жіноча гімназія, Новгород-Сіверська чоловіча гімназія, Конотопська чоловіча гімназія, Глухівська чоловіча гімназія і т.д. У всіх навчальних закладах, як духовного так і світського спрямування обов'язковим було вивчення нотної грамоти та спів у хорі. Широко поширення набули світські вечори, на які запрошували невеликі колективи – ансамблі з найкращих співаків гімназії для виконання «новинок» хорової музики.

Вагомим центром хорової культури регіону був Ніжинський історико-філологічний інститут. Осередок передових наукових ідей, місце концентрації найкращих педагогічних кадрів регіону стало важливим фундаментом для формування творчо-педагогічних принципів вищої школи. Традиції, закладені випускниками Глухівської школи, першими викладачами інституту, знайшли своє продовження у Педагогічному інституті. Помітний вплив Київської та харківської хорових шкіл зробили сьогодні Ніжинський державний університет та його підрозділ Навчально-науковий інститут мистецтв імені Олександра Ростовського найбільшим оплотом музичної вищої освіти Сіверщини.

Поєднання традицій різних регіональних шкіл є характерною рисою чернігівської хорової школи. Лаконічність та стриманість літургічної традиції, пишність та театральність європейської хорової школи, розспівність, віртуозність та імпровізаційність – все це поєдналося в традиціях хорового виконавства сіверських земель.

Список використаних джерел

1. Бермес, І. Л., 2012, Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у XVIII столітті. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2. сс. 53-59.
2. Ковалик, П. А., 2002. *Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Смирнова, Т. А., 2002. *Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність*. Харків: Константа
4. *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії* : навч. посіб. : для студентів вищ. навч. закл. / Тетяна Вікторівна Андрущенко, Тетяна Іванівна Андрущенко, Олександр

Васильович Антонюк, Лариса Дмитрівна Бабушка, Владислав Андрійович Беспалий ; *Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* ; за заг. ред. Максим Олегович Тимошенко. – Київ : [б.в.]; Чернівці : Букрек, 2020. – 623 с. : іл.

5. Хантингтон С., 2003 *Столкновение цивилизаций* М.: ООО «Издательство АСТ», 603с.

ДМИТРО ПЕТРЕНЮК

ORCID: 0000-0002-8566-0256

аспірант кафедри педагогіки та
менеджменту освіти ЦДПУ ім. В. Винниченка,
(Кропивницький, Україна)
dmytrotheukrainian@ukr.net

КОНЦЕПЦІЯ ВНУТРІШНЬОЇ ГРИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ МУЗИКАНТА

Музиканти-виконавці (так само як інші люди, чий рід занять пов'язаний з публічними виступами – спортсмени, танцюристи тощо) дуже часто стикаються з труднощами, що викликані не стільки технічними (фізіологічними) обмеженнями, стільки проблемами психологічного характеру. Одним з ефективних інструментів подолання таких труднощів є концепція внутрішньої гри, запропонована американським коучем Тімом Голві.

Перший принцип внутрішньої гри полягає в покращенні виконання шляхом зменшення втручання. Більшість людей намагаються покращити якість виконання шляхом підвищення свого потенціалу за допомогою тренувань та опанування нових навичок. Ідея внутрішньої гри полягає у тому, щоб на додаток до підвищення потенціалу зменшити ступінь само-втручання (тобто зниження якості гри через ментальне відволікання, недочасну самокритику, невпевненість, страх тощо), таким чином максимально наблизивши якість виконання до нашого істинного потенціалу.

Під час відповідального виступу музиканти різноманітного профілю (солісти, оркестранти, студенти та сесійні музиканти) часто відзначають наявність сповненого самокритики внутрішнього діалогу. Такий діалог зазвичай має місце під час поганого виступу, тобто такого, якістю якого виконавець незадоволений. В той же час такий діалог відсутній під час успішного виступу – в такій ситуації музикант

відзначає стан ментальної пильності та усвідомленості, «занурення» у музику, при якому немає місця для внутрішньої «балаканини». Отже, що якість виконання зросла б дуже суттєво, якби музикантові вдалося уникнути втручання цього критичного внутрішнього голосу [2].

Присутність критичного голосу у нашому розумі наводить на думку, що існує не лише той, хто говорить, але й той, хто слухає. Того, хто говорить, називатимемо *Першим Я*, а того, до кого говорять, – *Другим Я*. Перше Я – це наше втручання. Воно містить наші уявлення про те, як повинно бути, наші судження та асоціації. Друге Я – це величезний потенціал всередині кожного з нас. Воно містить наші природні таланти і здібності та являє собою практично невичерпний ресурс, який ми можемо наповнювати та розвивати. Якщо дати йому змогу діяти самостійно, воно виконує завдання легко та граціозно [2].

Характерною особливістю Другого Я також є те, що воно проявляється найбільш ефективно у стані «недумання». Багато музикантів зазначають, що вони грають найкраще тоді, коли вони розслаблені, трохи нездорові, або ж у такому настрої, коли їм байдуже, чи вони звучать добре, а чи погано (наприклад, граючи для близького друга). Власне, Друге Я можна тлумачити як стан «недумання», у якому ми є одночасно розслабленими та свідомими того, що відбувається, і даємо можливість нашим здібностям та навичкам проявитися у повній мірі, не намагаючись контролювати їх або маніпулювати ними [2].

Вказівки Першого Я стосовно того, як музикантові «слід» діяти, отримані свого часу від вчителів, батьків та друзів, можуть стати причиною певних страхів та сумнівів. Перше Я може «говорити» щось на зразок «Зараз ти напевне помилишся» або «А ось тепер починається той самий складний уривок». Першим кроком у протистоянні музиканта впливові Першого Я на його гру є усвідомлення того, що цей вплив не зникне сам собою. Коли Перше Я говорить, звичною для виконавця реакцією є почати «відповідати», що лише погіршує ситуацію, адже тепер його відволікає від гри не лише Перше Я, але й наша відповідь йому. Але підтримання діалогу з Першому Я не є обов'язковим, – цього можна уникнути.

Музикант має вибір, і цей вибір досить широкий. Виконавець можемо прислухатись до звуків, спостерігати за собою під час гри, відчувати як його тіло бере участь у створенні музики, або ж сфокусуватися на своїх почуттях. У кожному з цих випадків музикант свідомо зосереджує свою увагу на тому, що відбувається саме зараз, у даний момент. У такому випадку Друге Я отримує можливість проявити себе. Отже, під час виконання твору музикант має вибір: можемо звертати увагу на голос Першого Я під час своєї гри, і таким чином дозволити невпевненості у собі та ментальному само-втручанню впливати на результат, або ж сконцентруватися на суттєвих елементах самої музики, проігнорувавши таким чином спроби Першого Я заволодіти своєю увагою.

Прийоми внутрішньої гри здатні зменшити само-втручання (вплив Першого Я) та допомогти виконавцеві наблизитися до ідеального стану під час гри. Такий стан характеризується підвищеною зацікавленістю та усвідомленістю, у ньому ми вчимося користуватися нашими внутрішніми ресурсами та здібностями. Це стан готовності та зосередженості, і в той же час розслабленості та чутливості. Тім Голві називає його станом «розслабленої концентрації» та вважає основною навичкою внутрішньої гри [1].

Підсумовуючи сказане, можна сказати, що задачею внутрішньої гри є увійти до стану розслабленої концентрації і залишатися у ньому, подолавши втручання Першого Я та вивільнивши природню силу та граціозність Другого Я. Концепція внутрішньої гри, будучи одним із засобів музичного коучингу, дійсно може стати ефективним інструментом у подоланні внутрішніх перешкод до максимального розкриття особистісного потенціалу музиканта-виконавця як під час публічних виступів, так і в процесі професійного зростання в цілому.

Список використаних джерел

1. Gallwey, W. T. (1974). *The Inner Game of Tennis*. London: Jonathan Cape.
2. Green, B. (2012). *The Inner Game of Music*. Kindle Edition. Retrieved from https://www.amazon.com/gp/product/B007JK9A28/ref=dbs_a_def_rwt_hsch_vapi_tkin_pl_i0

ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ТА КРИТЕРІЇ ЇЇ ОЦІНЮВАННЯ

Виконавська культура музикантів-інструменталістів – це сформоване, а не вроджене інтегративно-динамічне утворення, що відображає їх здатність до інтерпретації музичних творів з проявом акмеособистісного художньо- ціннісного технічного стилеконплексу. Цілеспрямоване формування виконавської культури музикантів-інструменталістів можливе лише за умови дотримання ними певних дидактичних принципів, які визначають зміст, форми та методи означеного процесу. Відповідно до проведеного дослідження, виокремлено сім основних принципів цілеспрямованого, а не стихійного, формування виконавської культури у музикантів-інструменталістів, а саме:

- 1) принцип культуротворчого розвитку їх виконавської особистості;
- 2) принцип естетичної детермінації;
- 3) принцип художньо-творчої індивідуалізації;
- 4) принцип інтегративності;
- 5) принцип гармонізації традиційного та інноваційного;
- 6) принцип взаємозумовленості їх художнього і виконавсько-технічного розвитку;
- 7) принцип комунікативної артистичності.

Вивчення стану сформованості виконавської культури у музикантів-інструменталістів вимагало розробки критеріїв та параметрів оцінювання означеного феномену. Методологічна основа їх визначення ґрунтувалась на положеннях, що:

- виконавська культура музикантів-інструменталістів не успадковується генетично, а формується особистістю під час навчання та діалогічної взаємодії зі слухачами/глядачами;

- виконавська культура музикантів-інструменталістів відображає їх здатність до інтерпретації музичних творів, яка розвивається завдяки прояву вершинного (майстерного) особистісно-ціннісного художньо-технічного стилеконплексу;

- виконавська культура музикантів-інструменталістів формується на основі сукупності теоретичних знань про художньо-естетичні цінності музичних творів, виконавських умінь та навичок майстерного (вершинного) застосування художньо-виражальної техніки у процесі інтерпретації цих творів, а також на основі сформованої манери прояву артистизму;

- виконавська культура музикантів-інструменталістів має відображатись кількісними ознаками, які віддзеркалюватимуть динаміку зміни її якості (Бурназова, 2010; Курило, 2000; Кучерявий, Кушнірук, 2018; Московчук, 2016; Ониськів 2012; Юник, 2009 та інші).

Керуючись саме цими методологічними підходами до визначення базисних понять оцінювання стану сформованості у музикантів-інструменталістів виконавської культури, вважаємо за доцільне за критерії взяти:

- міру засвоєння теоретичних знань щодо художньо-естетичних цінностей творів музичного мистецтва;

- ступінь сформованості комплексних виконавських умінь вершинного/майстерного застосування художньо-виражальної техніки у процесі інтерпретації музичних творів;

- досконалість артистичної манери донесення до слухачів/глядачів особистісно-ціннісних властивостей художніх образів музичних творів у процесі їх прилюдної інтерпретації.

За показники оцінювання першого критерію виконавської культури музикантів-інструменталістів (міри засвоєння теоретичних знань щодо художньо-естетичних цінностей творів музичного мистецтва) вважаємо за доцільне взяти:

- розуміння художньо-естетичних цінностей музичних творів, які «підлягають» інтерпретації;

- знання матеріалу цих музичних творів.

Параметрами оцінювання другого критерію виконавської культури музикантів-інструменталістів (ступеня сформованості комплексних виконавських умінь вершинного/майстерного застосування художньо-виражальної техніки у процесі інтерпретації музичних творів), на нашу думку, є:

- автоматизованість відтворення виконавських дій, спрямованих на реалізацію уявних художніх образів музичних творів;

- умінь вершинного/майстерного застосування художньо-виражальної техніки у процесі інтерпретації цих музичних творів.

Відповідно до того, що третій критерій оцінювання досліджуваного феномену відображає досконалість артистичної манери донесення до слухачів/глядачів особистісно-ціннісних властивостей художніх образів музичних творів у процесі їх прилюдної інтерпретації, то його доцільно визначати за такими параметрами, як:

- прояв перевтілення в художні образи музичних творів у процесі їх прилюдної інтерпретації;

- відтворення сценічних рухів у процесі прилюдної інтерпретації цих музичних творів.

Звичайно, у тезах описано не всі аспекти виконавської культури музикантів-інструменталістів. Саме тому означеному феномену і будуть присвячені подальші наукові дослідження.

Список використаних джерел

1. Бурназова В.В. (2010), Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Бердянськ, 2010. 22 с.
2. Курило В.С. (2000), Освіта та педагогічна думка Східноукраїнського регіону у ХХ столітті. Луганськ: ЛДПУ, 2000. 459 с.
3. Кучерявий О., Кушнірук С. (2018), Становлення і розвиток категорійно-поняттєвого апарату вітчизняної дидактики (XVII-XX ст.). Ч. 1. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. 420 с.
4. Московчук Л.М. (2016), Методика формування артистичних умінь у молодших школярів на уроках музичного мистецтва: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2016. 368 с.

5. Ониськів Г.Г. (2012), Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. Мелітополь, 2012. 20 с.

6. Юник Д. (2009), Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ: ДАКККиМ, 2009. 338 с.

ВЕЙ ДЖОН (WEI ZHONG)

*студент кафедри диригування
Центральної Консерваторії Китаю
(Пекін, Китай)
2623622196@qq.com*

СПАДКОЄМНІСТЬ КИЇВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ХОРОВІЙ ОСВІТІ КИТАЮ

Визначення Україною державного суверенітету стало тим відліком часопису, що відкрив неznані раніше горизонти та перспективи культурного і мистецького життя. Репрезентуючи в сучасному світовому просторі молоду країну з глибоким історичним корінням, тисячолітньою культурною спадщиною, стверджуючи пріоритети високої художньої майстерності та технічного взірця, носіями національної хорової академічної традиції виступають диригенти. Водночас, безперервний вільний обмін надає можливості знайомства та різнобічного пізнання культурних та мистецьких традицій інших держав, їх акумулювання та інтеграції української культури у світовий простір. Цей процес, що має виключне значення для розвитку національного академічного мистецтва, у ХХІ ст. значно активізувався. Цьому сприяють проведення різноманітних культурних та мистецьких акцій, міжнародних конкурсів, численні концертні виступи провідних колективів та окремих виконавців в багатьох країнах світу. Серед країн, з якими Україна плідно розвиває творчу співпрацю, є Китай.

Необхідно підкреслити, що останнє десятиріччя ХХ століття стало початком співпраці українського професійно-академічного виконавства з китайською музичною культурою, яка мала пріоритет в галузі підготовки висококваліфікованих кадрів. Після підписання дипломатичної співпраці між Україною та Китаєм,

дипломи українського зразку набули чинності в Китаї і це стало поштовхом для початку нового періоду українсько-китайських образотворчих відносин. Саме в той період в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського з'явилися перші іноземні студенти з Китаю.

За державним планом “відкритості та розвитку” Китаю, студенти, отримавши іноземні дипломи мали привілеї після повернення у ряди китайської елітної плеяди талантів країни. Але чекання повернення талантів потребувало певних років для отримання ними знань та досвіду, тому було розроблено новий підхід для прискореного розвитку окремих спеціальностей країни: запрошення молодих іноземних талантів для співпраці в Китаї в потребуючих країною напрямках. Таким прикладом може бути творче життя Вакулішиної Вікторії Вікторівни, випускниці кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, яка була обрана для участі в програмі заснування хорової професійної освіти в Кантонському регіоні Китаю.

Слід констатувати, що диригентська освіта в Китаї і до цього часу має не рівномірний розподіл як за направленням спеціалізації, так і територіально. Так наприклад, Пекінська та Шанхайська консерваторії спеціалізуються на вихованні кадрів симфонічного диригування, хорове диригування існує лише в межах педагогічної кафедри, як основа для виховання викладача середніх учбових закладів, а не виконавської діяльності хормейстера. Тому в північному регіоні Кантон був обраний шлях розвитку хормейстерської освіти як пріоритетної за міжнародними зразками кращих вузів світу — вибір був зроблений в напрямку київської хорової школи. Тут від початку було закладено солідне теоретичне підґрунтя у постановку всієї методики і створено оптимальний навчальний план, розрахований на багатoproфільну виконавську, педагогічну, диригентську і методичну підготовку фахівців. Крім того, з 2008 року предмет “Хор” був введений як один з основних та обов’язкових дисциплін на кожному факультеті консерваторії. В хорі приймали участь всі студенти, в залежності від спеціальності навчання за формулою “факультет = хоровий колектив”. Саме це стало причиною

активного розвитку підготовки висококваліфікованих фахівців, методичних розробок у даній галузі виконавського мистецтва, публікації підручників та наукових праць.

2009 рік став знаменним в історії хорової освіти Китаю, вперше у вступних списках Консерваторії ім. С. Сінхая з'явилась спеціальність диригування, яка має свої окремі вимоги для вступників на бакалаврський та магістерський рівень. Хоча спеціальність набула офіційного статусу і пройшла всі бюрократичні рівні, але до неї ставились з недовірою, виділивши тільки по одному місцю на кожний рівень освіти. Так у 2012 році першим магістром-хормейстером стала Tan Shi (клас професора Вакулішиної В.), а в 2016 р. першим бакалавром-хормейстером стала Cai Qiqi (клас професора Вакулішиної В.). На сьогоднішній день ситуація дуже відрізняється, хорова школа Консерваторії ім. С. Сінхая стала ведучою для підготовки хормейстерів не тільки в районі Великої Затоки (провінція Гуандон, Макао та Гонконг), а й елітним закладом хорової освіти країни.

Аналізуючи комплекс напрацювань за десятиліття існування професійної хорової освіти Китаю ми можемо тільки констатувати, її базисна основа української спадкоємності постійно трансформується для вдосконалення у відповідності з сучасними інноваційними технологіями розвитку Китаю. Такий підхід самовдосконалення робить хорову школу в районі Кантон найбільш престижною освітньою базою не тільки на все китайському рівні, але й міжнародній сцені, особливо вона набуває популярності серед країн Азії, таких як Філіппіни, Індонезія, Малайзія, Сінгапур, Північна Корея та інших.

Сьогодні проект має шалений успіх і державну підтримку, а головна кураторка проекту українська хормейстер-диригент Вакулішина Вікторія була відмічена двома державними преміями Китаю “Колокол” та “Премія дружби Янгченг”. За десять років існування проекту хорові колективи Консерваторії ім. С. Сінхай під керуванням професора Вакулішиної В. прийняли участь більш ніж 50 міжнародних конкурсів та фестивалів в Італії, Франції, Німеччини, Австрії, Іспанії, Англії, Чехії, Словачії, Японії, Кореї та ін. країн, та стали лауреатами

золотих дипломів більш ніж 30 міжнародних конкурсів. Випускники-хормейстери Консерваторії ім. С.Сінхай, маючи професійну хорову освіту, стають ведучими виконавцями країни, продовжуючи поширювати надбану спадкоємність київської хорової школи!

Список використаних джерел

1. Довідник учбових програм консерваторії ім. С.Сінхая. Гуанчоу: Видавництво Консерваторії ім. С.Сінхая, 270 с.
2. Дипломи міжнародних конкурсів студентів консерваторії ім. С.Сінхая. Гуанчоу: Музей консерваторії.
3. Архів концертних програм консерваторії ім. С.Сінхая. Гуанчоу: Музей консерваторії.

ОУ ЦЗЯЮЙ

*аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і
диригування Інституту мистецтв
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(Україна-Китай)*

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА ДО СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ТЕОРІЇ СТРЕСУ

У педагогічній науці дослідження проблеми готовності вокаліста до сценічної діяльності набуває особливої актуальності, оскільки його підготовка до прилюдної інтерпретації музичних творів вимагає розробки інноваційних технологій не тільки для якісного засвоєння теоретичних знань, фахових умінь та виконавських навичок, а й для розвиненості певних психічних якостей. Окрім фахової обдарованості, важливими загальними психологічними якостями вокаліста повинні бути:

- аналітичний склад розуму, здатний здійснити аналіз музичних творів і побудувати в уяві їх інтерпретаційну модель;
- емоційна чуйність до мелодико-інтонаційних ліній музичних творів з урахуванням психологічної емпатії до авторського задуму;
- здатність до багатообразного асоціативного музичного мислення;
- швидке переключення уваги на необхідні об'єкти інтерпретаційного процесу виконавської діяльності;

- сильна воля, що забезпечить необхідний емоційно-енергетичний вплив на цільову аудиторію тощо.

Сценічна діяльність вокаліста потребує від нього наявності не лише перерахованих психічних якостей, а й великої фізичної витривалості, міцного здоров'я та працездатності. Іноді талановитий, освічений, але слабкий у вольовому відношенні вокаліст опиняється «позаду» та звинувачується, як це не парадоксально, у низькому рівні професійної майстерності. Особливо вразливими для прояву обдарованості вокаліста є сценічні виступи. Вони часто призводять до особливого хворобливого стану, тобто «...страху за підсумковість форми звітності перед публікою» [3, с. 10].

У психологічній науці страх розглядається в контексті теорії стресу (від латинського *stress*), що означає особливий стан надмірно сильної і тривалої психічної напруги, яка призводить до емоційного перевантаження нервової системи. Вперше досить ґрунтовну теорію стресу було розроблено Г. Сельє [1976]. *Психологічний стрес* вокаліста розмежовується на два види: *інформаційний* та *емоційний*.

Інформаційний стрес виникає у вокаліста не просто при інтелектуальних перевантаженнях його свідомості. Він створюється дією певних умов, наприклад, таких як: непосильність розв'язання ускладнених творчо-інтерпретаційних завдань; обмеженість часовим лімітом у підготовці до сценічної інтерпретації музичного твору; наявність високого ступеня відповідальності за результати сценічної діяльності, тощо. Появі *інформаційного стресу* також сприяє низька якість засвоєння авторського нотного тексту. Саме це створює «дефіцит інформації». За наявності інформаційного дефіциту чи недосконало сформованих спеціальних умінь та виконавських навичок сценічні виступи вокаліста супроводжуються негативним видом хвилювання, тривогою та надмірною емоційною напругою. На жаль, на сьогоднішній день в науковій літературі зовсім відсутня інформація стосовно уникнення вокалістом негативної дії «інформаційного стресу» у процесі сценічної діяльності.

Для вокаліста характерна нестабільність самооцінки успішності сценічної діяльності. Її зниження знесилює, а неадекватне завищення іноді може виступати важливим фактором мобілізації виконавського потенціалу та реалізації прихованих творчих резервів. Тому вольові зусилля, що спрямовуються вокалістом на підвищення власної гідності, впевненості в успішному втіленні у виконавський процес уявної моделі музичного твору, є досить виправданими. Самооцінка успішності виконавської діяльності може здійснюватись безпосередньо як в ході самого інтерпретаційного процесу, так і по його завершенні. У першому випадку самооцінюванню піддаються проміжні результати діяльності, а в другому — кінцеві.

Д. Юником доведено, що формування готовності вокаліста до сценічної діяльності відбувається за усвідомленого надання емоційної оцінки проміжним та кінцевим результатам діяльності на початковій стадії роботи над творами. За його переконаннями, зняття проміжних результатів діяльності поліпшує умови для віднайдення оптимальних шляхів ліквідації недоліків, а поступове надання пріоритетного значення усвідомленню емоційної оцінки кінцевих результатів діяльності в період автоматизації виконавських дій забезпечує утворення якісної інтерпретаційної моделі музичних творів. З приводу доцільності усвідомлення емоційної оцінки результативності сценічної діяльності як під час безпосередньої репетиційної підготовки до неї, так і в процесі прилюдних виступів він писав: «Безпомилкове відтворення необхідного матеріалу в період репетиційної та сценічної інтерпретації музичних творів відбувається лише за умови усвідомлення емоційної оцінки тільки кінцевих результатів діяльності» [3, с. 172].

Отже, можемо зазначити, що у теорії та методиці професійного навчання вокаліста простежується інформація щодо адекватності самооцінки проміжних та кінцевих результатів сценічної діяльності, і вказується на наявність двох способів управління нею, а саме:

- 1) неусвідомленим емоційним оцінюванням успішності сценічних виступів;
- 2) усвідомленим логічним оцінюванням успішності сценічних виступів.

Поняття «*емоційний стрес*», як і «*інформаційний*», для теорії та методики музичного навчання вокаліста є досить новими і майже не вивченими. Разом з тим, у наукових працях Ю. Цагареллі [1989] та Д. Юника [2009] простежується це поняття і вказуються деякі особливості його впливу на сценічну діяльність музикантів-виконавців. Експериментально доведено, що найвища результативність сценічної діяльності музиканта-виконавця досягається не за відсутності інформаційного та емоційного стресу, а лише за наявності оптимальної інтенсивності дії будь-якого виду стресу. Такий «оптимум» є індивідуальним для кожного виконавця. Мінімальний стрес, як і максимальний негативно відображається на результатах його сценічної діяльності. Сьогодні вже відомі групи стресорів, які можуть спричинити виникнення стресової ситуації під час сценічних виступів, це:

- 1) стресори попередньої невдачі вокаліста в умовах, аналогічних або наближених до сценічних виступів;
- 2) стресори відвернення уваги вокаліста від процесу інтерпретації музичних творів;
- 3) стресори, що викликають появу страху вокаліста у процесі інтерпретації музичних творів;
- 4) стресори конкурсної боротьби;
- 5) стресори тривалої сценічної діяльності, котрі породжують розумову або фізичну перевтому, чи разом ту й іншу [3, 64].

Висновки.

1. Готовність вокаліста до сценічної діяльності залежить не тільки від технічної оснащеності та якості підготовки концертної програми, а й від спроможності його психіки протистояти негативним впливам будь-яких стресорів на злагодженість відтворення виконавських дій.
2. Виникнення стресової ситуації у вокаліста під час сценічних виступів може спричинити дія навіть одного зі стресорів.

3. Інтенсивність дії стресорів на сценічну діяльність вокаліста, як правило, зменшується за їх неодноразового повторення, оскільки вони втрачають свою привабливість та емоційне значення.

Список використаних джерел

1. Селье Г. Стресс без дистресса / Г. Селье [пер. с англ, общ. ред. Е. М. Крепса]. – М.: Прогресс, 1979. – 126 с.
2. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Казань, 1989. – 425 с.
3. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : [монографія] / Дмитро Григорович Юник. – К.: ДАКККиМ, 2009. – 338, [2] с.

МА СІНЬЮАНЬ

ORCID: 0000-0003-2937-4199

*аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*

Україна-Китай

68103396@qq.com

huralnyk@gmail.com

ВИКОНАВСЬКЕ ВІДЧУТТЯ РОМАНТИЧНОЇ МУЗИКИ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПАРАДИГМІ ЇЇ ОПАНУВАННЯ

Актуальність обраної тематики пов'язана з проблемою, яка виникає у процесі підготовки піаністів з Китаю, зокрема в Україні, у специфіці їх ставлення до музичної культури Європи, до особливостей не лише жанрів та форм виконуваної фортепіанної музики, а й, перш за все, стилістики тих творів, які виконуються не лише європейськими піаністами, та усвідомлення ними особливостей художньо-образних емоційних характеристик, зокрема романтичної музики в сучасний період їх опанування та виконання.

Постмодерністська парадигма в мистецтві окреслюється самостійним проявом художніх запитів митців (інтерпретується часто як «те, що прийшло на заміну модернізму» і застосовується як для характеристики постнекласичного типу філософствування, так і комплексу стилів в художньому мистецтві, є свого роду неформальною антитезою модернізму, відображенням масової культури сучасності). Як відомо, постмодернізм відрізняється зближенням світосприйняття

індивіда з мистецтвом, типами рефлексії, які мають деконструктивні механізми, наближені до антираціональності, характеризуються пошуками нових смислів. Під постмодернізмом розуміється комплекс спрямувань (не єдиний стиль), що об'єднаний єдиним світоглядним базисом.

Музичний стиль постмодернізму характеризується співвіднесенням різних музичних стилів і жанрів. І якщо є потреба знаходити нові творчі вираження стилістичних вподобань різних авторів (Д. Олбрайт, Daniel Albright, 2004), то ми маємо потребу внести в полісміслове значення музичних стилів у постмодерністській парадигмі визнання виконавського відчуттєвого розмаїття. Навіть якщо за визнаними постмодерністськими рисами музичне відображення не є способом (не розглядається як спосіб) вираження, а скоріше є продуктом масового споживання та індикатором групової ідентифікації, що може визначити власну належність кожного індивіда до тієї чи іншої субкультури, ми в сучасних умовах споживання музичного продукту та його відтворення пропонуємо усвідомлювати презентацію відчуття романтичної музики, яка традиційно виконується в сучасних концертах, у діяльності сучасних музикантів як складову цього відчуттєвого розмаїття, що не суперечить загальній картині сучасної виконавської творчості, а доповнює та збагачує її.

Опанування будь-якої музичної спадщини передбачає збереження щирого, невимушеного емоційно-відчуттєвого відгуку виконавця на музику того стилю, який ним виконується. Людська природа сприйняття дійсності не втрачається в цій парадигмі, жодним чином не замінюється емоційним інтелектом індивідуально-творча позиція митця, яка врегульована саме первинною чуттєвою реакцією виконавця на музичний звукопис.

Переживши історичну епоху свого створення романтична музика залишається виконуваною в сучасних межах постмодерністської парадигми. Людина залишається творцем музичної субстанції, яка не змінює свого «музичного матеріалу», як це може відбуватись у скульпторів, художників, дизайнерів. Тому в парадигмі постмодернізму залишається чуттєво-емоційна сфера романтичного

відтворення власних музичних виконавських проявів, навіть у сенсі їх демонстрації слухачам як своєрідного способу вираження, у нашому випадку потреби у презентації власного романтичного світовідчуття кожним виконавцем через музичні образи.

Із довідкової літератури дізнаємось, що романтизм (фр. *romantisme*) – це напрям у мистецтві кінця 19 ст., що заперечував канони класицизму та прагнув передавати внутрішній світ ідеальних героїв-образів, підкреслювати зображення пристрастей, емоційну напруженість сюжетів або ідеалізацію дійсності, мрійливу споглядальність [4, с. 538]. Романтик (оскільки йдеться про композиторів-романтиків, які писали для фортепіано) – (фр. *romantique*) розглядається науковою літературою як прихильник романтизму, як той, хто схильний до мрійливості, ідеалізації людей та життя. Відповідно романтика, як течія або філософська ідея, є відчуття незвичності, невідомість будь-чого, що й «викликає емоційні, піднесені почуття» [4, с. 538].

Під час опанування фортепіанної музики композиторів-романтиків багато залежить від вибору репертуару для виконання. Йдеться про використання для засвоєння високохудожніх зразків фортепіанної музики, які пройшли перевірку не лише часом, а й виконавськими здобутками всесвітньо відомих піаністів.

Торкаючись проблеми виконавського відчуття піаністів романтичної музики як засобу розкриття її художньої образності, необхідно звернутись до історично усталених постатей, які своєю творчістю, власним емоційно-стильовим відчуттям через віки збагатили наше уявлення та розуміння романтичної музики, слугували мотиваторами її сприйняття, зробили її бажаною у репертуарі концертуючих піаністів і тих, хто навчається в різних закладах музичної освіти.

Композитори-романтики, серед яких назовемо Ф. Шуберта, К. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, в своїй творчості приділили багато уваги створенню яскравої, цікавої, індивідуально неповторної, з різнобарвною гармонією та різноманітною фактурою фортепіанної музики, в якій особливу увагу приділяли душевному світу людини, її психології, що спонукало

розвиток лірики, розкриття повноти та правди почуттів й визначало реалістичність творчості визначних представників цього стилю.

Невичерпна інтонаційна щедрість, привабливість Ноктюрнів, Балад, інших творів Ф. Шопена; яскрава чуттєво-збуджуюча, емоційно насичена мелодика музики Новелет та інших фортепіанних творів Р. Шумана; вишукана, примхлива музична мова Експромтів Ф. Шуберта; емоційна напруженість мелодики Сонетів Петрарки Ф. Ліста та інших фортепіанних творів є улюбленим репертуаром та бажаним для виконання піаністами різних країн.

Так, висновуючи, представимо своє розуміння виконавського емоційно-стильового відчуття піаністами фортепіанної музики композиторів-романтиків у постмодерністській парадигмі її опанування, як набуті піаністом під час її вивчення та виконання емоційні асоціації, чуттєвий досвід, піаністичні надбання, що дозволяють їм виявляти здатність і спроможність визначати та відтворювати музично-стильові особливості, специфічні художньо-образні характеристики, логіку розгортання інтонаційного змісту відповідної музичної мови, розпізнавати зовнішні емоційні прояви стильових ознак фортепіанних творів композиторів-романтиків, тобто творчо «розкодовувати» їх у власному емоційно-чуттєвому виконавському відгуку в сучасних умовах концертної презентації.

Список використаних джерел

1. Асафьев, Б. В., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка.
2. Катрич, О. Т., 2000. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Копылова, С., 1999. Национально-психологический комплекс — ядро исполнительского стиля. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 37, сс.257–264.
4. *Новий словник іношомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень*. 2008. /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. – Київ : АПІЙ.

ТЕМПЕРАМЕНТ ПІАНІСТА ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ПРОЯВУ ЙОГО ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ У ПРОЦЕСІ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Одним із перспективних напрямів досягнення піаністом стильової адекватності сценічної інтерпретації музичного твору постає усвідомлення авторського стилю як цілісної системи. Музичний стиль для фортепіанного виконавства має певні риси дуалізму. Так, з одного боку, він характеризується статичністю відносно створеного композитором нотного тексту, оскільки всі закладені автором позиції повинні безумовно визнаватися виконавцем з метою максимально точного й чіткого «прочитання» музичного твору. З іншого боку, музичний стиль умовно ототожнюється з творчим процесом інтерпретатора, якому властивий індивідуальний виконавський стиль, що проявляється у специфіці реалізації власних потенційних можливостей. Саме індивідуальний виконавський стиль інтерпретатора надає загальному музичному стилю фортепіанного виконавства рис динамічності й варіативності. Отже, одним із провідних завдань, які постають перед піаністом-інтерпретатором є досягнення стильової адекватності як у процесі роботи над створенням оригінальної виконавської версії музичного твору, так і під час її сценічної реалізації.

На початку ХХІ століття у наукових працях з теорії та методики музичного виконавства сформувалися чіткі визначення змісту і структури індивідуального виконавського стилю інструменталіста, диригента, вокаліста й інших митців сценічної діяльності. Методологічну основу дослідження індивідуального виконавського стилю інтерпретатора склали категорії «особливого» і «оригінального». Саме це надало змогу науковцям розглянути означений феномен з

позицій зіставлення моделі композиторської концепції інтонування музичного твору з моделлю інтерпретатора; порівняльного аналізу інтерпретації одного музичного твору різними виконавцями; домінуючого музично-виконавського архетипу у творчості митця сценічної діяльності; інтерпретаційно-стильового підходу до побудови в уяві художнього образу музичного твору; прояву особистісних ознак інтерпретаторського мислення при виконанні музичних творів різних композиторів однієї епохи; особистісного ставлення інтерпретатора до «ціннісних ознак» індивідуального композиторського стилю тощо.

Індивідуальний виконавський стиль піаніста доцільно також розглядати з позицій темпераменту як вродженої властивості, що проявляється у взаємодії стійкої сукупності перебігу особистісних психічних процесів, в основі яких лежить його тип вищої нервової діяльності. Темперамент піаніста впливає на його індивідуальний виконавський стиль завдяки таким властивостям як сензитивність, реактивність, активність, співвідношення активності і реактивності, пластичність, темп реакції, екстраверсія та інтроверсія.

Рівень сенситивності піаніста визначає силу зовнішнього впливу подразника на його рецептори (зорові, слухові та дотикові) для виклику відповідної реакції. Мінімальна сила зовнішнього впливу таких подразників забезпечується високим рівнем сенситивності піаніста, а максимальна — низьким.

Рівень реактивності піаніста визначає наскільки мимовільною є його реакція на вплив подразника, адже мимовільна пам'ять накладає обмеження на глибоке розуміння мнемічних процесів, де на перший план висувається зовнішній зв'язок беззмінних психологічних елементів, що призводить інтерпретатора до пасивного управління власною когнітивною сферою.

Рівень активності піаніста визначає енергійність відтворення його виконавських дій, які об'єднуючись в ланцюжки «виходять» за межі свідомого управління і створюють виконавські навички. Такі навички піаніста мають рефлекторну природу, хоча не являють собою стійкої формули чітких

послідовностей нервових імпульсів, а виступають як складна багаторівнева структура від нижчого до вищого.

Співвідношення активності піаніста і його реактивності віддзеркалюється в індивідуальному виконавському стилі завдяки домінуванню у процесі діяльності раптових зовнішніх або внутрішніх подразників, адже сприймання будь-яких з них — це, перш за все, реконструкція уявних образів, яка підкреслює динамічний характер мнемічних процесів.

Пластичність — властивість темпераменту піаніста, яка впливає не тільки на його адаптивність до нових умов, а й на всі виконавські рухи. Їх слід розглядати у контексті поперечносмугастих скелетних м'язів, що характеризуються «грубістю» скорочень. Тільки пластичність забезпечує економність відтворення виконавських рухів завдяки тонічним скороченням цих м'язів у результаті нервових імпульсів мозкових центрів найнижчого рівня.

Темп реакції піаніста на зовнішні та внутрішні подразники визначає швидкість відтворення його виконавських навичок. Означений критерій оцінювання виконавських навичок діагностується просторовим, часовим та цілісним показниками, які відображають:

- точність відтворення звуковисотних авторських позначень нотного тексту (просторовий показник);
- своєчасність виконання рухових дій (часовий показник);
- беззупинність процесу відтворення системи рухових актів (цілісний показник).

Приналежність піаніста до екстраверсійного чи інтроверсійного психотипу чітко відображається в його індивідуальному виконавському стилі завдяки прояву артистизму, оскільки віддзеркалює зовнішнє чи внутрішнє джерело енергії.

Варто зазначити, що темперамент піаніста детермінує його індивідуальний виконавський стиль, але не рівень власних досягнень. Кожному психотипу піаністів властиві риси, які компенсують можливий прояв негативних виконавських якостей.

РЕАЛІЗАЦІЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ УМІНЬ ВОКАЛІСТА ЯК ОСНОВА ПРОЯВУ ЙОГО АРТИСТИЗМУ В ПРОЦЕСІ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Нова генерація вокалістів ХХІ століття покликана якісно доносити до цільової аудиторії у процесі сценічних виступів змістове наповнення духовних цінностей свого народу, закладеного композитором в образно-емоційному відчутті музичного твору. Їх сценічна діяльність здійснюється не тільки завдяки творчій реалізації заздалегідь сформованих виконавських умінь і навичок, а й розвиненого артистизму, який підсилює передачу образно-емоційного змісту музичних творів внутрішніми і зовнішніми засобами прояву власної активності.

Одним із складників артистизму вокаліста є його артистичні уміння, які проявляються у позасвідомому візуальному та не візуальному підсиленні передачі інформації слухачам/глядачам під час автоматизованого відтворення системи музично-виконавських дій. Означений процес базується на його вокально-технічних виконавських уміннях, етимологічний розгляд яких засвідчує, що поняття «вокал» має латинське походження («*vocalis*» — звучний, дзвінкий, голосний), а поняття «техніка» має грецьке походження («*technē*» — мистецтво, майстерність). У сучасній науці вивченню умінь присвячені праці Н. Левітова, Є. Мілеряна, П. Підкасистого, К. Платонова, М. Снаткіна, Д. Юника та багатьох інших дослідників. Разом з тим, дефініція поняття «уміння» все ще не є сталою, оскільки існує два основних підходи стосовно інтерпретації його змісту.

Відповідно до першого підходу інтерпретації змісту поняття «уміння», означений феномен трактується як не вроджена, а набута здатність особистості швидко і легко знаходити прийоми вирішення проблем, що виникають під час

засвоєння нових знань і навичок (Л. Виготський, П. Гальперін, А. Ксенофонтова, Б. Ломов, А. Усова та інші).

Представниками другого методологічного підходу до розуміння змісту поняття «уміння», цей феномен пов'язують зі складною психологічною структурою, в основі якої знаходиться інтелект, воля та емоції особистості, котрі забезпечують свідоме й цілеспрямоване досягнення поставленої мети у змінних умовах діяльності (Є. Мілерян, В. Орлов, К. Платонов, Г. Сікорська, О. Скориніна та інші).

Розгляд вокально-технічних умінь вокаліста потребує аналізу змісту понять «музично-виконавська техніка», «вокальна техніка» тощо. За дослідженнями Ю. Афанасьєва, О. Джури, Б. Яворського та інших науковців перше поняття («музично-виконавська техніка») характеризується як сукупність усіх засобів виразності, потрібних для створення художнього образу, а друге («вокальна техніка») — як рух, оскільки в авторському тексті все, окрім нот і пауз, стосується саме руху. Вони вказують на існування двох провідних видів техніки музиканта-виконавця, а саме:

1) органічного виду, що ґрунтується на управлінні диханням, направленні діяльності дихання у потрібні органи, введенні усіх окремих рухів у загальні основні вольові рухи дихання тощо;

2) механічного виду, який детермінує мускульні скорочення.

Аналогічна позиція простежується в праці Ф. Шаляпіна «Маска і душа. Сторінки мого життя», де вокальна техніка поділяється на суто механічну, яка включає елементи на кшталт обов'язкової опори й рівномірного розподілу співацького дихання у процесі сценічної інтерпретації вокального твору, неодмінного залучення головних і грудних резонаторів тощо, і техніку, що спрямована на яскраве розкриття образно-емоційного змісту вокального твору, важливим елементом якої він вважав артистизм.

Сучасне музикознавство має суттєві надбання в аспекті дослідження артистизму митців сценічної діяльності. У наукових працях простежуються три

різні методологічні підходи до їх перевтілення в сценічний образ під час інтерпретації музичних творів, а саме:

1) перевтілення вокаліста має бути «реальним», тобто правдиво передавати образно-емоційний зміст музичного твору з максимальним зануренням в його психологічні властивості;

2) перевтілення вокаліста має бути «споглядацьким», тобто переживати образно-емоційний зміст музичного твору без власної проникливої чутливості до його психологічних властивостей;

3) перевтіленню вокаліста має бути властиве прагнення актора до максимального занурення в риси «героя» зі збереженням власного «Я».

Реалізація вокально-технічних умінь вокаліста у процесі сценічної інтерпретації музичних творів і домінування певного виду перевтілення в їх образно-емоційний зміст — це два взаємопов'язаних процеси однієї діяльності. Вони складають основу прояву обох видів артистичних умінь вокаліста: вербального та невербального. Вербальний (*verbalis* — мовний) вид пов'язується не тільки з «технікою» звуковидобування, виразністю звучання голосу, його тембру, а й з логікою побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, в основі якої є внутрішнє перевтілення вокаліста в образно-емоційний зміст музичного твору. Таке перевтілення здійснюється завдяки емоційним реакціям його організму на модель інтерпретації уявного образу з урахуванням специфіки індивідуальної рефлексії та творчої імпровізації сценічної поведінки. У сценічному перевтіленні вокаліста може домінувати як внутрішній, так і зовнішній прояв. Основу прояву сценічного перевтілення забезпечує здатність вокаліста створювати в уяві емоційно-змістовий образ музичного твору у процесі реалізації вокально-технічних умінь завдяки:

- «зануренню» в авторський задум;
- реакції на палітру звучання музичного твору;
- позасвідомому підкоренню мімічних рухів емоційній сфері.

Звичайно, у сценічній діяльності вокаліста проявляються не тільки вербальні артистичні уміння, а й невербальні, оскільки останні обумовлюються імпульсами його підсвідомості, що надає змогу більш переконливо доносити до цільової аудиторії образно-емоційний зміст музичного твору. Невербальні артистичні уміння вокаліста особливо чітко проявляються в його сценічних рухах. Вони підпорядковуються міміці та створеному в уяві змістово-емоційному образу музичного твору. Загальною рисою вербального та невербального видів артистичних умінь вокаліста є досконалість психічних процесів (уваги, пам'яті, уяви, уявлення та мислення). Натомість, окрім загальних рис їм властиві ще й специфічні. Наприклад, вербальному виду артистичних умінь вокаліста притаманні такі риси, як:

- 1) «інформаційна природа» сценічного перевтілення у змістово-емоційний образ музичного твору;
- 2) прояв внутрішньої свободи при сценічному перевтіленні у новий уявно створений змістово-емоційний образ музичного твору;
- 3) щирість передачі інформації цільовій аудиторії;
- 4) емоційна чутливість на реакцію слухачів/глядачів тощо.

Невербальному виду артистичних умінь вокаліста також властиві специфічні риси, які проявляються у:

- 1) природній пластичності та граційній вишуканості відтворення сценічних рухів;
- 2) емоційній «насиченості» відтворення сценічних рухів;
- 3) збереженні власної гідності та гідності слухачів/глядачів у процесі відтворення сценічних рухів;
- 4) культурі підсилення передачі інформації слухам/глядачам емоційно насиченими і виразними сценічними рухами;
- 5) відсутності негативного впливу хвилювання на відтворення сценічних рухів та на прояв будь-якого виду перевтілення в уявний емоційно-змістовий образ музичного твору тощо.

ПЕРСПЕКТИВНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

У період бурхливого впливу інноваційних технологій на передачу інформації слухачам/глядачам підвищуються вимоги до піаніста в аспекті прояву стабільності відтворення творчих умінь і виконавських навичок під час сценічної інтерпретації музичних творів, оскільки його прилюдна діяльність абсолютно не захищена від надмірної дії стрес-факторів. Поняття «стабільність» (*stability* – в перекладі з англійської мови означає стабільність, стійкість, відповідна постійність) потребує ретельного розгляду, оскільки його зміст варіюється в різних галузях науки.

Зокрема, в економічних галузях науки стабільність інтерпретується як категорія, що передбачає вирішення тактичних задач і забезпечення досягнень стратегічних показників. Її властивості проявляються в соціально-трудових зв'язках роботодавців будь-якої сфери діяльності з її працівниками. Саме стабільність забезпечує тривалий процес не тільки їх взаємодії, а й динаміку розвитку організацій. Досліджуючи теоретичні основи прояву стабільності в галузі економіки науковці дійшли висновку, що означений феномен пов'язаний зі здатністю цієї системи зберігати необхідний час структурну і функціональну її цілісність.

Звичайно, вихідні положення наукових досліджень змісту поняття «стабільність» в галузі економіки є слушними для подальшого вивчення виконавської стабільності піаніста як мистецтвознавчого феномену. Натомість, у них відсутній елемент творчості, який набуває провідного значення в процесі сценічної інтерпретації музичних творів піаністом. Саме тому простежується

потреба в розгляді змісту поняття «стабільність» в інших галузях науки, де означений феномен трактується як:

- властивість інформаційної системи, що забезпечує доставку формалізованих команд і даних в робочому режимі за період, який не перевищує з можливою вірогідністю нормований час (інформатика);
- оцінювальна категорія якості фахової діяльності з позицій відповідної системи цінностей (професійна педагогіка);
- здатність фахівця до злагодженого відтворення сформованих умінь і виконавських навичок в умовах надмірної дії стрес-факторів (музична педагогіка);
- спроможність особистості протистояти будь-яким зовнішнім і внутрішнім негативним впливам стресорів (психологія) тощо.

Не заперечуючи вірогідність інтерпретації змісту означеного поняття, можна припустити, що алгоритми виконавської стабільності піаніста тісно пов'язані з іншими утвореннями, такими як: хаос↔порядок, сумнів↔впевненість. У процесі його сценічної діяльності постійно відбувається «діалог» між складниками однієї системи, що в кінцевому результаті призводить до вагомій модифікації алгоритмів виконавської стабільності піаніста. Саме тому вбачається за доцільне розглядати означений феномен з двох позицій: *перша* має забезпечити вивчення механізмів оцінювання і стабільності піаніста, а *друга* — повинна ґрунтуватись на методології онтогенезу.

За *першої* позиції розгляду виконавської стабільності піаніста провідного значення необхідно надавати сумації та генералізації емоцій. Завдяки сумації емоцій відбувається накопичення «негативних» емоцій, і їх інтенсивність може сильно впливати на адекватність самооцінювання піаністом власної виконавської стабільності. Аналогічно діє на означений процес і генералізація емоцій, оскільки вона охоплює увесь спектр його емоційності, підпорядковуючи кожную емоцію головній. Отже, гіпотетично можна припустити, що виконавській стабільності піаніста має бути властива оцінювальна функція з позицій системи музично-естетичних цінностей. Разом з тим, простежується необхідність у більш ретельному

вивченні його адаптивно-регулятивної сфери в адекватному оцінюванні означеного феномену в умовах сценічного виступу.

Друга *позиція* розгляду виконавської стабільності піаніста має спиратись на адаптивно-регулятивну теорію старіння, за якою показники самооцінки з високого рівня в дитинстві суттєво знижуються в підлітковому віці, потім поступово піднімаються в період дорослості та, насамкінець, «стрімголов падають» в старості. Можна припустити, що ця траєкторія зберігає означений напрям незалежно від статевих, етнічних відмінностей та інваріантна відносно соціально-економічного статусу.

Про паралельне співіснування стабільних і нестабільних (змінних) процесів в одній системі наголошується в працях Р. Абдуллаєвої, Л. Багданової, О. Межевова, О. Дарвиша, Л. Паутової, А. Шабанова та інших науковців, де стабільність пов'язується зі здатністю системи до збереження рівноваги її елементів, а нестабільність — з відсутністю такої здатності. Ними доведено, що ці два можливих стани (стабільність і нестабільність) займають крайні місця в єдиній загальній шкалі виміру стабільності, де другий стан є базовим в розвитку системи першого.

Звичайно, між виконавською стабільністю і виконавською нестабільністю піаніста існує складний взаємозв'язок, адже перша являє собою таку темпоральну організацію відтворення виконавських навичок, яка забезпечує безперервну єдність їх складників і виключає розрізнення відмінності інших, тобто нових ще неавтоматизованих виконавських дій. Ці два поняття («стабільність» і «нестабільність») не протиставляються одне одному, оскільки внутрішня система стабільності одночасно спрямовує зусилля піаніста на:

- досягнення стійкості балансу (*рівноваги*) в русі між її елементами;
- досягнення змін «часових точок» завдяки руху її елементів.

До основних причин породження виконавської нестабільності в піаніста доцільно віднести:

- надмірну зміну елементів загальної структури виконавської стабільності і їх фізичних параметрів;

- порушення внутрішніх зв'язків між елементами загальної структури виконавської стабільності;
- відсутність гнучкості в елементах загальної структури виконавської стабільності.

Характерними рисами виконавської нестабільності піаніста є не лише нерівномірність розвитку елементів загальної структури означеного феномену, а й відсутність їх стійкості до впливу зовнішніх чи внутрішніх стрес-факторів, низький ступінь адаптивності як до змінних умов, так і до реалізації потенціалу більшості. За таких обставин, система виконавської стабільності піаніста досить швидко зазнає краху, тобто стає нестабільною.

Адаптивно-регулятивні механізми оцінювання виконавської стабільності піаніста спроможні як врегульовувати її внутрішні процеси, так і забезпечувати адаптацію до негативного впливу не тільки статичних, а й змінних зовнішніх стрес-факторів, які особливо проявляються в умовах сценічної інтерпретації музичних творів. Саме змінні зовнішні стрес-фактори постійно еволюціонують і «змушують» виконавську стабільність піаніста відшукувати ефективні засоби захисту, що призводить до паралельного співіснування стабільних і нестабільних процесів.

Отже, виконавську стабільність піаніста доцільно трактувати як складне системне утворення, що спонукає його до творчого уявлення художньо-образного змісту музичних творів і проявляється в збереженні оптимального сценічно-емоційного самопочуття, а також забезпечує злагодженість відтворення виконавських навичок в умовах сценічної діяльності. Перспективність дослідження виконавської стабільності піаніста вбачається у ретельному вивченні руху елементів її структури та його адаптивно-регулятивної сфери в адекватному оцінюванні означеного феномену в умовах сценічного виступу.

Наукове видання
Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Збірник матеріалів
Всеукраїнської науково-практичної конференції
«Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч»

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

(Київ, 5 грудня 2022 року)

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.

Гарнітура Nimes New Roman. Обл.-вид. арк. 7. Наклад 300 прим.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:

Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.