

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ОБЛАСНА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ  
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА МІСЬКА РАДА  
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ІМЕНІ ВАСИЛЯ ІЖАКА

# ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Всеукраїнської  
науково-практичної  
конференції

Хорове мистецтво  
у вищій школі:  
проблеми і перспективи  
професійної підготовки

25-26 ЖОВТНЯ 2013 РОКУ  
м. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК



Міністерство освіти і науки України  
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника”  
Інститут мистецтв  
Кафедра хорового диригування імені Василя Їжака

**ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ:  
ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ  
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ**

*Збірник матеріалів  
Всеукраїнської науково-практичної конференції  
25–26 жовтня 2013 р.  
м. Івано-Франківськ*

Івано-Франківськ  
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника”  
2013

УДК 78.087.68; 78.071.2 (477)(063)

ББК 85.313 (4 Укр.)

X80

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтв  
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника”  
(протокол № 2 від 16 жовтня 2013 р.)

*Редактори-упорядники* Г. Карась, Л. Серганюк

**Рецензенти:**

**Самойленко О. І.** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри української музики та етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової;

**Дутчак В. Г.** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

X80 **Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки** : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 25–26 жовтня 2013 р.) / [ред.-упоряд. Г. Карась, Л. Серганюк]. – Івано-Франківськ : ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, 2013. – 131 с.

Збірник матеріалів учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції присвячений актуальним питанням розвитку українського хорового мистецтва, композиторської творчості, теорії і практики хорового виконавства, проблемам і перспективам професійної підготовки хорових диригентів у вищій школі.

Видання адресоване науковцям, викладачам і студентам вищих навчальних закладів культури і мистецтва.

**УДК 78.087.68; 78.071.2 (477)(063)**

**ББК 85.313 (4 Укр.)**

© Карась Г.В., Серганюк Л.І., редагування,  
упорядкування 2013

© Гришан А.В., дизайн обкладинки 2013

© Видавництво Прикарпатського національного  
університету імені Василя Стефаника, 2013

## ІКОНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА ДО ВИВЧЕННЯ МУЗИКИ БАРОКО НА ТЕРЕНАХ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ

Дослідники вітчизняного музичного мистецтва зазначають, що бароко, як породження бурхливої епохи, відзначається загальним підвищенням тону, стремлінням до інтенсивної емоційної дії [5, с. 199–203; 6, с. 211–214; 9, с. 219–224]. Його митці не визнавали спокійного естетичного споглядання, їх метою було захопити і вразити читача чи глядача, викликати в нього потрясіння, афект. Але все ж – і це необхідно підкреслити – їх кінцевою метою було: через емоції діяти на розум, подібним шляхом підкорити свідомість своєму впливові. У цьому синтезі мистецтв роль музики стала беззаперечною. У перебільшено-бароковому вихорі подій на землі, над землею і під землею вона на хвилини зупиняла їх, щоб наблизити слухачів до внутрішнього світу людини, до його печалі чи духовного підйому. Вона на мить ніби змінювала масштаб дії, а далі все знову рухалось, і музика вже йшла за подіями, переважно лише ілюструючи їх. Після Тридентійського собору Папа Пій IV так відгукувався про твори Палестрини: “Йоан (Палестрина) тут, у земному Єрусалимі, дає нам передчуття того піснеспіву, який апостол Йоан у пророчому екстазі чув у Небесному Єрусалимі” [7, с. 93]. Даніель Вебб писав, що “справа музики – зображувати рух пристрастей у тому вигляді, в якому вони виливаються з душі” [7, с. 93].

Незважаючи на кризи політичні та економічні, всі трагедії Тридцятилітньої війни (1618–1648), в художньому розвитку європейських країн не було внутрішньої ізоляції: німецькі майстри отримували освіту в Італії, італійські музиканти працювали при дворах німецьких володарів, також у Франції, Англії та, як пересвідчимося далі, у Польщі, в тому числі на сході держави – у Руському воєводстві, де були зосереджені значні фінансові та культурні ресурси, а амбіції шляхти – Вишневецьких, Конєцпольських, Яблоновських, Потоцьких – не поступались римським імператорам часів розквіту Риму. Розвиток українських міст, зміна їхнього соціально-економічного та адміністративно-правового устрою прискорили формування нової музичної ментальності. Магістратські музики були безпосередніми попередниками спеціальних об’єднань – музичних цехів [8, с. 33]. Музичні цехи діяли не лише у великих містах, а й у деяких містечках – наприклад, в Рогатині; 1661 р. цех отримав привілей, а 1663 р. його очолив старший музикант Томаш Голишевський. Є також відомості про музичні цехи в Підгайцях, Дубному та інших містах Західної України. Примітно, що й побутова музика

помітно професіоналізувалась, значно розширилось коло інструментів, зростав професійний рівень виконавства. І хоч всі ці риси були характерними й для попередньої ренесансної доби, проте саме бароко піднесло інструментальну культуру на нову та небувалу висоту. Відгомін цієї багатой інструментальної культури відобразився і в прикарпатському регіоні.

Професійна барокова музика на теренах Івано-Франківщини ще не мала свого дослідника, втім, у межах визначеної доповіді вкажемо на кілька цікавих джерел, знайдених під час наукової роботи про барокову архітектуру краю. Так, історик і теолог XIX ст Садок Баранч згадує у своїх “Пам’ятках” створену при Станіславівській (Івано-Франківській) колегіаті у 1750-х рр. бурсу – навчальний заклад для співаків косяулу. Він же уточнює, що ще до 1820-го року у Станіславові жив старий Радлінський – завсідник косяулу, останній учень бурси, що приемним голосом пробуджував богобоязкого слухача [3, с. 20]. В іншому місці він згадує сіра Доні – композитора жалібної меси 1751 року<sup>1</sup>, що виконувалась чисельним оркестром. Тут же згадується сір Лоренцо, який вирізнявся з-поміж співаків “делікатним та відлагодженим голосом, присмним та одночасно досконалим” [3, с. 97]. Автор також вказує і на хор з учнів Станіславівської академії.

Окрему групу цінних джерел у вивченні хорového співу та інструментальної музики складають іконографічні композиції – монументальні розписи та ікони з другої половини XVIII ст.

Зауважимо, що зображення царя Давида з лірою, ангелів із арфами тощо, були більш поширені, але увага дослідження звернена на джерела, що демонструють поширення хорového співу та інструментальної музики.

Найперше це ікона “Воздвиження чесного хреста” з родиною Якова Собеського (остання чверть XVII ст, походженням із церкви села Ситихова, Жовківського р-ну Львівської обл.). Виразна індивідуалізація більшості представлених на іконі персонажів дає підставу вважати її свосрідним груповим портретом. Зліва, за постатями царя і цариці (правдивіше, косянтинопольського імператора Костянтина та його матері Олени), упізнаються король Ян Собеський з дружиною (“Марисенькою”), і, ймовірно, двоє їхніх дітей (обличчя над головами царської пари і дівчина правіше від цариці)<sup>2</sup>. Індивідуалізовано-портретні риси мають і всі із зображених на хорах співаків. Співаками керує, як можна довідатися з напису біля його постаті, “реєнт Сількевич”, як вважають, замовник ікони [4, с. 62].

<sup>1</sup> На похороні Йосифа Потоцького

<sup>2</sup> Цікаво, що на православної іконі зображено короля-католика.

Судячи з зображення, хористи походять із міщанського середовища: молоді й старші чоловіки, хлопчики; вбрані у довгі сині та пурпурні кунтуші, мають здоровий рум'янець, характерні чуби на головах чи пострижені “під макітру”. Кожен тримає у руках ноти, регент підняв до гори праву руку з розпростертою лівицею, виразно жестикулюючи. Платон Білецький наводить цікаву паралель, дещо комічного змісту до цього твору з автобіографії регента Іллі Турчинського [4, с. 62]. У безхитрисному стилі розповіді Турчинського є дещо спільне з манерою художника, який малював співаків та їх керівника – життєрадісних і далеких від духовного заглиблення.

Розписи хорів дерев'яної церкви села Пійло (Калуського р-ну Івано-Франківської обл., виконаний між 1777–1794)<sup>3</sup> також представляють кілька сцен музичного циклу. Незважаючи на простоту дерев'яної будівлі, розписи вражають новомодним підходом. Серединне поле західної стіни містить зображення пані у вишуканій сукні із криноліном, з високою зачіскою. Вона сидить впівоберта, за клавіатурою фісгармонії. Ліве бічне поле заповнене групою з двох музик (скрипка та кларнет) на ілюзійно зображеному балконі. Навпроти – зображення півчих з нотами у руках, вбраних у камзоли та кунтуші. Серед хористів виділяється постать регента. Він напівобертений до співаків, обличчям до музик. Ліва рука тримає розгорнутий том ірмоля, права високо піднята, з затисненим у руці ударним інструментом на зразок “торохкала” для відбивання ритму. Живопис виконаний на високому професійному рівні. Авторство приписується майстру Борщу (Барщу), відомому за розписами костюлу Св. Варфоломія у Дрогобичі спільно із Яном Солецьким. Незважаючи на те, що розписи прикрашають верхню частину храму, до дрібниць промальовані портретні особливості кожного з групи, костюми й аксесуари виконавців, музичні інструменти, нотні листи, на яких легко можна прочитати тексти.

Подібний сюжет знаходиться до сьогодні у костюлі села Кукільники (Галицького р-ну, Івано-Франківської обл., 1782). Незважаючи на стан руйнації та занепаду пам'ятки, сюжет, що зображує флейтиста та скрипаль на балконі зберігся відносно добре. Фрески найімовірніше виконані Яном Солецьким. Для них характерна та ж, що й в попередньо зазначеній пам'ятці, професійна проробка частин живопису, портретна характеристика зображуваних музик, достеменність у передачі деталей, міміки, жестикуляції, вгадування характеру виконавців – очі флейтиста напівприкриті, його довгі пальці елегантно складені. Скрипаль, натомість, із широко відкритими очима уважно слідкує за партнером, усміхаючись у пишні вуса.

<sup>3</sup> Церква згоріла на початку 1960-х рр, фото опубліковані [4, с. 96]

Цікаво відзначити, що в кінці XVIII ст. зображення найрізноманітніших музичних інструментів – духових, ударних, щипкових тощо – зустрічається і у розписах дерев'яних синагог регіону. Ці зображення входили до сцен, розміщених із західної стіни та ілюстрували 136 псалом: “Над ріками Вавилону”<sup>4</sup>. Враховуючи заборону в юдейській культурі людського зображення, вражає реалістичність передачі найдрібніших деталей інструментарію (кількість струн, форма грифу тощо) [1, с. 6-17].

Підсумовуючи спостереження над культурою сучасної Івано-Франківщини барокового періоду з огляду на її європейськість відзначимо, що порівняно з іншими регіонами України теперішнє Прикарпаття фактично було частиною його соціуму та культури. Музика бароко поширилась тут значно раніше, ніж на Лівобережжі. Велика кількість іконографічного й історичного матеріалу підтверджує існування високопрофесійної школи оркестрового та хорового мистецтва із залученням приїжджих композиторів та співаків.

### Література

1. Бабий Н. П. Монументальні росписи храмів Івано-Франківської області як джерело вивчення музики бароко / Н. П. Бабий // Актуальні проблеми світової художньої культури : в 2 ч. Ч. 2. – Гродно : ГрГУ, 2012. – С. 3–7.
2. Бабий Н. Поліхромії дерев'яних прикарпатських синагог в ряді пам'яток барокового монументального мистецтва України : зб. мат. наук. конференцій / наук. центр Іудаїки та Єврейського м-ва ім. Ф. Петрякової, БО “Єврейське відродження”, “Пр-во америк. об'єдн. Комітетів для євреїв бувшого РС”. – Львів, 2010. – Ч. I. — С. 6–17.
3. Баронч С. Пам'ятки міста Станіславова / Садок Баронч ; [пер. з польської Романа Процака]. – Івано-Франківськ : СІМІК, 2007. – 143с.
4. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К. : Мистецтво, 1981. – 160 с.
5. Веселовська Г. І. Протестантське та православне бароко в слов'янському театрі XVII–XVIII ст. (Україна та Словаччина) / Г. І. Веселовська // Українське бароко та Європейський контекст. – К., 1991. – С. 199–203.
6. Герасимова-Персидська Н. О. Специфіка національного варіанта бароко в українській музиці 17 ст. / Н. О. Герасимова-Персидська // Українське бароко та Європейський контекст. – К., 1991. – С. 211–214.

<sup>4</sup> Над ріками Вавилону сиділи ми та плакали, згадуючи Сіон. На вербах у тім краю розвісили ми свої люти.

7. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 93.
8. Фільц Б. Музичні цехи на Україні / Б. Фільц // Українське музикознавство. – К., 1982. – Вип. 17. – С. 33–45.
9. Ясиновський Ю. П. Українська гімнографія в європейському контексті / Ю. П. Ясиновський // Українське бароко та Європейський контекст. – К., 1991. – С. 219–224.

УДК 784(477)

*Ярослава Бардашевська (Івано-Франківськ)*

### **АКАПЕЛЬНІ ХОРОВІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ВІРШІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Творчість Т. Шевченка від останньої третини ХІХ ст. і до сьогодні є одним з важливих поетично-образних джерел української вокально-хорової музики. З нею значною мірою пов'язане як хорове мистецтво, що можна характеризувати як глибоко традиційне і в якому втілюються поширені в певний час моделі музичного мислення, так і творчість, в якій відбувається інтенсивний пошук оригінальних форм висловлення та нових форматворчих і драматургічних ідей. Та в будь-якому разі звернення до поезій Кобзаря виявляла громадсько-патріотичні позиції композиторів, не зважаючи, чи обраний вірш належав до народно-побутових замальовок, пейзажної лірики, трагедійно-драматичних сцен, чи героїко-історичних роздумів.

Досить насиченими і різноманітними за характером образно-стилістичних і жанрових концепцій на основі Шевченкових віршів є остання третина ХХ – перші десятиліття ХХІ ст. Для творчості цього періоду, окрім досить чіткої опори на досягнення класиків української музики, безумовно важливими виявилися творчі пошуки 1960–1970-х років, коли, окрім вокальної і хорової музики, були написані самобутні твори і в інших сферах музичного мистецтва. Серед романсів і сольних вокальних монологів того часу, що вплинули на оновлення стилістики хорових творів, необхідно назвати “Чотири романси для голосу з фортепіано” (“Якби мені черевики”, “Ой сяду я під хатою”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Зацвіла в долині”) М. Скорика (1962), арію-монолог “Давно те минуло” А. Кос-Анатольського (1961). В кантатно-ораторіальній сфері вирізнялися “Посланіє” (1960) і “Тайдамаки” (1974) А. Рудницького, “Рапсодія” для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру на сл. Шевченкової “Думки” [“Вітре буйний”



для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру (1964)] Л. Дичко, в сценічній – хореографічна поема “Причинна” А. Мірошника (1964), балети “Оксана” В. Гомоляки (1964) і “Відьма” В. Кирейка (1967), опера “Тарас Шевченко” Г. Майбороди (1964).

Два напрямки – традиціоналістський і новаторський – розгорталися і в хоровій музиці. Перший з них представлений такими творами, як “Закувала зозуленька” Д. Клебанова (1961), “Полюбила чорнобрива козака дівчина” Ф. Надененка (1961), “Чого мені нудно” І. Шамо (1965) та “Утоптала стежечку” Ю. Мейтуса (1966). Та водночас постали такі яскраво новаторські хори, як “За байраком байрак” і “Над Дніпровою сагою” в диптиху “Два хори на сл. Т. Шевченка” Б. Лятошинського до 100-річчя з дня смерті поета (1960) і сюїта “Шевченкіана” А. Штогаренка (1963).

Ці та інші твори забезпечили необхідний фундамент, на якому в наступні десятиліття виникали нові образні й драматургічні концепції, що спонукали до переосмислення стильової системи, оновлення жанрових засобів. Значну роль в цей час відіграли й незвичні на той час для української музики стильові системи, які інтенсивно засвоювалися композиторами під впливом західної творчості. Посилення постмодерністської ситуації й поширення різноманітних стилістичних технік привело до індивідуалізації особистого висловлювання. Тому майже кожен новий твір на вірші Т. Шевченка ставав етапним для жанру, що слугував основою для них. Яскравістю і самобутністю інтерпретацій, кардинальним оновленням музичної мови позначені “Сумна кантата” для сопрано, фортепіано, арфи і ударних інструментів В. Бібика (1980), в якій поєднався глибокий зв’язок з фольклорними джерелами і витончене звуко-тембральне відчуття. М. Кузан в ораторіях “Неофіти” (1985) і “Посланіє” (1992) представив вражаючі монументальні концепції, оперті на традиції світової ораторіальної творчості. Аналогічним шляхом йшов В. Гайдук, втілюючи в тричастинній кантаті “Посланіє” для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру (1999) пафос і драматизм одного з найбільш відомих Шевченкових віршів.

Не менш цікавими і водночас насиченими еталонами національного мислення є сценічні твори, написані на основі Шевченкових віршів і фактів біографії поета, – опери-ораторії для солістів, хору і симфонічного оркестру “Згадайте, братія моя” (1992) В. Губаренка і “Тарас” (1994) І. Щербакова, опера “Поет” (1988) Л. Колодуба і опера-дума “Сліпий” (1989) О. Злотника. У цьому ж жанрово-стилістичному ряду потрібно згадати монументальну поему-кантату для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру “Гамалію” М. Скорика (2003), яка продовжила традицію музичних інтерпретацій текстів цієї однойменної поеми Т. Шевченка

(М. Копко, М. Лисенко, Я. Степовий, Г. Хоткевич, Ю. Мейтус) і водночас стала новим етапом у цій традиції, оскільки тексти поеми використані майже у повному обсязі. В медитативному руслі розкрив мотиви шевченкової творчості в кантаті “Думи мої” (прем’єра 1994) і семичастинному “Реквіємі для Лариси” (1997–1999) на канонічні (латинські) тексти та вірші Т. Шевченка (українською мовою) для мішаного хору та оркестру В. Сильвестров.

Показово, що драматичність поетичної образності Кобзаря спонукала деяких українських композиторів до експериментів у симфонічному жанрі. Це – тричастинна “Камерна симфонія” для голосу і камерного оркестру О. Киви (1989), трагедійне висловлювання якої надає незвичних відтінків фрагментам пейзажної лірики і також тричастинна симфонія для оркестру, сопрано і тенора “De profundis” В. Губаренка (1995) на основі останніх віршів поета, концепція якої асоціюється із Чотирнадцятою симфонією Д. Шостаковича і водночас насичена архетипами національного мислення, висловленими сучасною мовою. Не зважаючи на зовнішню відсутність симфонічних опор, винятковим рівнем етичних колізій приваблює камерна кантата № 2 для кобзаря і камерного оркестру “Чигрине, Чигрине” (1988) В. Камінського та монолוג “Послання” (1983–1984) для сопрано та інструментального ансамблю Л. Мельника.

Весь спектр творчого осмислення віршів Т. Шевченка відтворено у хоровій творчості українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліттях ХХ ст., значну частку якої представляють акапельні композиції. Тут представлено мініатюри для різних складів. Мішані хори традиційно складають найбільшу частку: “Вітер з гаєм розмовляє” В. Польової (1985), “Псалми Давида” М. Кузана (1986), два хори без супроводу “З лірики останніх років” (“Минули літа молодії...” і Та засійся, чорно нива”) Ю. Іщенко (1988), “Ой чого ти почорніло, зеленє поле” (1989) і “Не так тії вороги” (1990) В. Камінського, “Сльози” В. Тиможинського (1995), “У перетику ходила” Г. Ляшенка й “Орися ж ти, моя ниво” В. Гайдука. Поодинокими зразками представлено інші хорові складки. Це – “Тече вода з-під явора” для дитячого хору О. Яковчука (1986) і “Елегія” (“Дивлюсь, аж світає”) для великого хору В. Сильвестрова (1996), присвячена Євгену Савчуку. Національна знаковість поезії спонукала до поєднання в одному циклі віршів Кобзаря та інших митців в “Українському триптиху” (слова Т. Шевченка та Л. Талалая) В. Дробязгіної (2004), і циклі хорових творів (слова Т. Шевченка, П. Тичини і В. Барки) Ю. Ланюка (2005).

Серед творів інших жанрів яскравими знахідками позначені кантати “Іван Підкова” для мішаного хору а cappella В. Камінського (1986), “Диптих” на канонічний текст та вірші Т. Шевченка (“Отче наш” та “Заповіт”) (2005)

В. Сильвестрова, присвячена М. Коцю, “Містерія тиші” Г. Ляшенка (2004). Традиційні засоби переважно використані у кантаті “Тече вода в синє море” для солістів, мішаного хору та ударних (2006, 2-га ред. 2010) і поемі “Радуйся, ниво непоплитая” (2011) О. Яковчука, хорових поемах для мішаного хору а саррелла (“Тече вода” і “Тяжко, важко жити в світі” одночасний) В. Пацери. Витончений звукопис пейзажної лірики і глибокий психологізм відтворено у тричастинному концерті-пасторалі для жіночого хору “Пробудження” Ю. Алжнева (1997).

Одним з найбільших досягнень української хорової акапельної творчості є “Симфонія-диптих” для мішаного хору Є. Станковича (1985), в якому композитор звернувся до “Слова про похід Ігорів” в геніальному переспіві Т. Шевченка. Поєднуючи симфонічний і хоровий чинники, композитор досягає незвичного рівня процесуальності в розгортанні вольових і кордоцентричних імпульсів; серійна основа інтонаційності виявляється спорідненою архаїчним три-, пента- і гексахордам, підголосковість і стрічковість голосоведення – секундово-квартовим гармонічним утворенням. Цей унікальний твір певним чином синтезує образно-драматургічні пошуки українських композиторів у сфері поетики Шевченківської поезії і семантики основних національно значущих концептів: “ментальне поле епосу “Слово про похід Ігорів”, Шевченкових переспівів “З передсвіта до вечора” й “Плач Ярославни” і Симфонії-диптиху Є. Станковича на слова Т. Шевченка для хору а саррелла та модуляцію цього ментального поля від насиченого героїзмом “Слова...” до більшої сердечності творів Т. Шевченка та Є. Станковича можемо визначити як “художній аналог” українського національного ментального поля та його історичну модуляцію, де поряд з домінуючим кордоцентричним хліборобським елементом із дедалі все більш вольовими надзусиллями періодично актуалізується лицарський елемент” [1, 26].

Отже, хорова акапельна творчість українських композиторів на тексти Т. Шевченка, незважаючи на її відносну нечисельність порівняно з іншими блоками національного хорового мистецтва представлена багатьма самотніми композиціями, значна частка яких належать до золотих фондів української музики.

### Література

1. Витвицький В. Українська хорова культура / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика / упоряд., коментарі, переклади і передне слово Л. Лехник, В. Витвицький. – Львів, 2003. – С. 221–223.
2. Драганчук В. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі “Слова про похід Ігорів” і Шевченкових переспівів

[Електронний ресурс] / В. Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 2009. – Вип. 3. – Режим доступу : stat1\01-draganchuk.pdf.

3. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття / Н. Королюк. – К., 1994.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів : вид. М. Коць, 2000.

УДК 7.071.2(477)

*Юрій Волощук (Івано-Франківськ)*

## ТВОРЧИСТЬ СКРИПАЛЯ ЮРІЯ КРИХА У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

Серед плеяди видатних музикантів Західної України ХХ століття, які чарували своєю грою сучасників і залишили про себе стійку пам'ять у прийдешніх поколіннях, яскраво вирізняється скрипаль-віртуоз та педагог Юрій Крих.

Майбутній скрипаль народився 23-го березня 1907 року в селі Рогузно Люблінського воєводства Польщі. Виховуючись з дитинства у родині інтелігентів, малий Юрко вбирав у себе відомості про музику та народну пісню. Під час Першої світової війни родина Крихів була евакуйована на Полтавщину, де, навчаючись у Гадяцькій гімназії, він отримав перші уроки гри на скрипці від відомого на той час скрипаля Петроградської консерваторії С. Іванова. Через три місяці щоденної напруженої праці та систематичної роботи з професором Юрій уже виступав на концерті. У нього виникло бажання глибоко пізнати музичне мистецтво, оволодіти його вершинами.

У 1922 році, після приїзду до Львова, Юрія Криха прослухали видатні композитори С. Людкевич та В. Барвінський, які рекомендували йому професійно зайнятися музикою. Прислухавшись до порад митців зі світовим ім'ям, Юрій Дмитрович 1927 року вступив на навчання до Музичного інституту імені М. Лисенка у клас професора Й. Москвичіва. За блискучі здібності і старанність у навчанні йому була призначена стипендія імені О. Мишуги, а пізніше – імені М. Лисенка. У 1933 році, успішно завершивши навчання, молодий скрипаль одержує мистецький диплом з відзнакою.

З цього часу Ю. Крих працює викладачем класу скрипки і теоретичних дисциплін Музичного інституту у Львові та його Тернопільської філії. Як

скрипаль-виконавець він дав ряд концертів у Галичині й за кордоном, здобувши загальне визнання.

У 1934 році Юрій їде на Міжнародний конкурс у Париж, де змагалися музиканти з усього світу (конкурс скрипалів, віолончелістів і піаністів). Виконавська майстерність молодого українського скрипаля зацікавила Ж. Тібо, і він відбирає Криха для професійного удосконалення на Вищих мистецьких курсах інтерпретації при музичній школі “Еколь Нормаль де мюзік”. Протягом 1934–1935 років Юрій Крих навчається в класі відомого французького скрипаля Зінгзаймера, консультуючись також і у самого Тібо. Крім щоденних занять, молодий скрипаль дає сольні концерти, а також виступає у збірних вечорах з такими відомими музикантами, як А. Тосканіні, С. Рахманінов, О. Глазунов.

Закінчивши Вищі мистецькі курси, Ю. Крих починає активне творче життя – дає сольні концерти у Варшаві, Парижі, Любліні, Львові та інших містах.

З 1934 р. Юрій Дмитрович Крих працює викладачем, а з 1935 р. – директором філії музичного інституту імені М. Лисенка у Тернополі, виступає з сольними вечорами, бере участь у музичних імпрезах товариства імені М. Лисенка та СУПРОМу, а також у концертах, присвячених пам’яті Т. Шевченка.

Концертний репертуар Криха-виконавця вражав своєю багатожанровістю та образно-тематичним розмаїттям: сонати Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, концерти для скрипки Н. Паганіні, П. Чайковського, Г. Венявського, “Українська рапсодія” М. Лисенка, “Варіації” Ю. Мейтуса тощо. Неодноразово в його виконанні звучали п’єси композиторів Галичини: “Пісня” В. Барвінського, “Чабарашка” С. Людкевича, “Імпровізація” Й. Москвичіва, а також його власна скрипкова мініатюра – “Верховина”.

Ознайомлення з рецензіями музичних критиків на виступи Юрія Криха дає підстави стверджувати, що його концертно-виконавський стиль увібрав у себе деякі риси виконавської манери європейських скрипалів-романтиків, зокрема, виразність кантилени, теплоту звуку, багатотембровість, експресивність, поривчастість. Багато технічних прийомів були теж запозичені з європейських скрипкових шкіл: стакато-воландо, спікато, мартеле тощо.

Виконавській майстерності Ю. Криха притаманні також різноманітна техніка правої руки, глибокий і приємний тембр звуку, що не тратить своїх якостей навіть у швидких пасажах, благородна кантилена, добре розвинена біглисть пальців лівої руки, темперамент і енергія (якщо цього вимагав зміст твору). Він досконало володів такими технічними ефектами, започаткованими Н. Паганіні, як піцкато лівою рукою та виконання подвійних

флажолетів у швидкому темпі. Але у грі Ю. Криха технічні прийоми завжди підпорядковувались художнім цілям.

За сумлінну працю та творчу багаторічну діяльність видатний музикант, педагог та організатор був відзначений державними нагородами, подяками, грамотами, мав звання “Відмінник народної освіти”.

Юрій Крих трагічно загинув 22 лютого 1991 року, але добра пам’ять про нього живе в його учнях, колегах по роботі, музикантах, які його цінували за талант, щирість, відкритість, запаливалися його невичерпною творчою та життєвою енергією.

### **Література**

1. Волощук Ю. І. Галицькі скрипалі // Українознавство в системі освіти міста Києва : збірник. – К. : Гранд, 1998. – С. 265–276.
2. Волощук Ю. І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848–1939). – К. : Знання, 1999. – 36 с.
3. Кващук В. Маєстро Юрій Крих : науково-популярний нарис про життя і творчість. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. – 111 с.
4. Крих Т. Юрій Крих : Спогади. Статті. Рецензії. Листування. – Коломия : Вік, 1996. – 96 с.
5. Лисенко І. Натхненний музикант (Юрій Крих) // Музики сонячні дзвони. – К. : Рада, 2004. – С. 271–275.

УДК 78.087.681

*Олександра Гринюк (Івано-Франківськ)*

### **ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В САКРАЛЬНІЙ ПІВЧІЙ ТРАДИЦІЇ**

Хорове виконавство є історично-традиційним у церковно-півчій практиці. В усі часи музика та спів належали до виражальних засобів культури. Християнська церква, як спадкоємниця іудейської та грецької культур, від раннього періоду формування християнського обряду важливе місце відводить музичному елементу, зокрема Літургійному співу, що супроводжував повний цикл Богослужб.

Слід відзначити, що важливу роль у розвитку літургійних жанрів Східної та Західної церков відігравали дитячі голоси. Традиція залучення дитячих голосів до повноцінної участі у хоровому виконавстві, а також функціо-

нування самостійних дитячих хорових колективів при церквах і монастирях є характерною для сакральної півчої культури. Проте ця мистецька ділянка до сьогодні залишається маловивченою, що і визначило актуальність теми наукової розвідки.

Окреслена проблематика частково висвітлювалася у музикознавчих дослідженнях Р. Пельчера [11], О. Стріхар [10], С. Уланової [9] та ін. Наукові праці багатьох відомих музикознавців, філологів, педагогів, богословів минулого та сучасності Б. Кудрика [5], П. Маценка [6], Н. Герасимової-Персидської [2], О. Трохановського [13] та багатьох інших присвячені вивченню сакральної півчої традиції. Однак при цьому не бралось до уваги питання залучення дитячих голосів до процесів професійного зростання якості духовної хорової культури.

Мета і завдання дослідження полягають у виявленні особливостей функціонування дитячого хорового виконавства в контексті розвитку церковної вокальної традиції; у відтворенні загальної картини професійного навчання дітей-співаків на різних історичних етапах.

Дитячий хоровий спів відомий Європі ще від часів Античної Греції та Стародавнього Риму. Музичне виховання тут починалося з раннього дитинства. Хлопчики змалку були активними учасниками ритуальних обрядів, на яких традиційно виконувалися урочисті гимни та хорові пісні на честь Аполлона і Диметри [9, с. 7].

З прийняттям християнства міфо-релігійна свідомість, а поряд з цим і вокально-хорова культура поступово трансформуються відповідно до нових світоглядних орієнтацій. Виховання співом вважалось найбільш відповідним образу християнського життя, тому саме “співане слово” стало одним з головних засобів ширення християнських ідей.

Першим офіційним засновником упорядкованого церковного співу вважається св. Іоан Златоустий – архієпископ Константинопольський. Він організував у Константинополі клір вибраних співаків, встановив півчі правила, призначив вчителя співу [10, с. 31].

Одна з найдавніших форм співу, яка лягла в основу розвитку хорового виконавства, в тому числі і дитячого, пов’язана із жанром псалму. Поява цих піснеспівів датується ще XIII ст. до нашої ери, а розвиток жанру відбувався на основі біблійної книги – Псалтиря. Псалми виконувалися антифонно (поперемінно обома хорами, один з яких за строем голосів октавою вище іншого, для прикладу, дитячий хор та чоловічий), або ж респонсорно (священник співав строфи псалма, а хор повторював лише рефрен).

На період IX – XI ст. припадають перші спроби багатоголосся. Зокрема з’являються зразки двоголосся типу “organum” та “discantus” [5, с.8]. Це був

спосіб виконання, що являв собою початкову форму симфонічного багатоголосного співу – оксія, з супроводом одного голосу – ісону. Оксія (з грец. гострий, швидкий) – верхній рухливий голос, який виконував мелодію напіву з її різнобарвними фігурами. Ісон (з грец. рівний, нерухливий) – у хоровому виконанні це основний звук ладу або гармонічна основа гласу.

Починаючи з XII ст. у Візантії розповсюджується новий тип нотного письма, котрий у XX ст. отримав назву “середньо-візантійська нотація”. Паралельно утверджується новий музичний стиль з розгорнутими мелізматичними формами та помпезними, величними розспівами – “калофонний” (з грец. “милосвучний”). Найбільшим досягненням нового стилю стало панування музики над текстом. Його мелодії були досить мелізматично розвинені, тому спочатку виконувалися лише солістами-віртуозами, і тільки згодом почали звучати у виконанні добре вишколених хорів [7, с. 531–532].

Підсумовуючи історичний процес розвитку півночі практики візантійської церкви, важливо наголосити на унікальності візантійської церковної музики, яка полягає в тому, що це було виключно вокальне мистецтво (а cappella), при чому в основі своїй монодійне (одноголосне). В цьому контексті слід звернути увагу на те, що до X ст. і у східній, і у західній співочих традиціях спільним знаменником була монодія.

Західна Церква теж представляє традиції дитячого хорового співу від ранніх часів становлення християнства.

На IX ст. припадає розвиток нотного письма григоріанського хоралу. Гвідо з Ареццо – чернець-бенедектинець (995–1050) винайшов універсальну знакову мову з використанням нотолінійного шрифту, який давав змогу точно визначити висотне положення невм, що значно спростило опанування музичного матеріалу. З цього часу хорове виконання починає означати перш за все півчу культуру, що вимагає від виконавців чистоти інтонування, відчуття ладу і мелодії.

Важливим етапом у розвитку західноєвропейської музики стала поява багатоголосся, ранні форми якого відносяться ще до IX–X ст.

Орієнтація на практичні знання актуалізувала проблеми дидактики в галузі музично-хорового виховання та формах передачі музичного матеріалу. Широке застосування мали підручники хрестоматійного типу. Для прикладу, “Вінчестерський тропар”, який включав декілька десятків зразків тогочасних двоголосних культових творів, збірки багатоголосних органумів церковної служби з новою дискантовою технікою їх виконання, а також навчально-методична література для дорослих і дітей, що брали участь у хоровому співі під час церковних відправ [9, с. 73].



Великою популярністю у цей період користувався хор дискантів, що співав у Соборі Паризької Богоматері під орудою знаменитих майстрів хорового поліфонічного стилю Леоніна і Перотіна, які підняли це мистецтво до найвищого на той час рівня майстерності.

З розповсюдженням гуманістичних поглядів в Європі (XV–XVI ст.) посилюється вплив світських елементів і в духовному житті.

Не останню роль у цьому процесі зіграла Реформація, прихильники якої віддають перевагу використанню у церковному вжитку народної та монодійної музики. Реформатори піднімають питання репертуару та його виховних можливостей, зв'язок поетичного змісту і засобів музичної виразності. Проголошений Лютером лозунг: “Хто співає, той молиться подвійно”, широко впроваджується у духовне життя німецького суспільства. Шкільним статутом дітям приписувалося щоденно двічі ходити до церкви і співати псалми [9, с. 217]. Шкільні кантори організовували хорові дитячі колективи, з якими виступали на різних урочистостях, як релігійного та світського життя.

На рубежі XVII–XVIII ст. в країнах Західної Європи починає складатися нова світоглядна ситуація, зумовлена кардинальними змінами в соціально-економічному та політичному житті. Традиційні норми середньовічного світогляду, який спирався на ідеологію християнства, похитнулися під впливом бурхливого розвитку науки, гуманістичних ідей, національного будівництва культури. Суттєвий вплив на оформлення церковної музики у цей період справив розвиток сольної виконавської культури, виникнення нових світських жанрів. Монодія з супроводом стає естетичною реакцією на довге панування вокальної поліфонії. Сольна музика (спів у супроводі органу) починає широко використовуватися і у церкві.

Попри вимоги автентичності (опори на григоріанський хорал та читабельності літургійного тексту), енцикліка папи Бенедикта XIV “*Anni qui*” (1749 р.), допустила до використання у Літургії оркестру, що уможливило осягнення західноєвропейською музикою ще однієї вершини – релігійної творчості віденських класиків В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена.

Опозицією до розвитку церковної музики, представленої віденською класикою, став романтичний ідеал “священної музики” (*musica sacra*), який відіграв значну роль у суперечці щодо правильного розуміння літургійної музики, аж до літургійної реформи II Ватиканського Собору (1903 р.) [13, с. 248]. Під ідеалом “*musica sacra*” романтики розуміли італійський акапельний стиль, тобто римську поліфонію, передусім Палестрині.

Як зазначає дослідник церковної музики О. Трохановський, що саме у цей період (XIX ст.) намітився явний регрес церковного співу, зумовлений

артистичним суб'єктивізмом (Гіндеміт), надзвичайним ускладненням музичної мови, що стало загрозою для збереження молитовного характеру церковної музики. Цей процес був далеко не одностороннім, бо осяювався час від часу спалахами людського генія, ба, навіть поверненням пізніх романтиків (Ліста, Вагнера, Верді, Брукнера) до релігійної творчості, сфери сакральних та містичних відчуттів в музиці, відновлення в ній Божественної гармонії і краси (Месіан, Пярт, Пандерецький та ін.).

Цілком нове розуміння і трактування церковної музики дає вчення II Ватиканського Собору (1962–1965 рр.). Усвідомлення Церквою важливості музичної складової богослужіння відображено в окремому розділі про Святу Літургію (розділ 6), а також в інструкції Святої Конгрегації Обрядів – “*Musicae sacram – De musica in sacra liturgia*” [3, с. 52]. Згідно з цим документом *Musica sacra* і Літургія стоять поряд як два самостійні поняття. Даний документ не заперечує жодного виду церковної музики, якщо він відповідає духові літургійного дійства і не перешкоджає активній участі народу.

Таким чином, проаналізувавши основні віхи становлення та розвитку літургійних жанрів, можна стверджувати, що всі нововведення у Церкві щодо церковного співу активно позначалися на розвитку дитячого хорового мистецтва. Важливим є відзначити наступне – у лоні Літургійного співу Східної та Західної церков заклалися основи музичного професіоналізму, відбулися головні реформи у галузі музично-теоретичної думки та вокально-хорового виконавства, були розроблені основи сучасної нотації, вдосконалені методики музичного навчання і виховання у галузі вокальної педагогіки. Репертуарна палітра, жанри та стилі дитячого хорового виконавства були наслідком віянь часу та політики церковного апарату.

### Література

1. Васильченко-Михно Г. Як співали на Афоні (до питання про походження грецького розспіву) / Г. Васильченко-Михно // 3 історії української музичної культури. – К., 1989. – С. 25–36.
2. Герасимова-Персидська Н. Італійські впливи в українській музиці XVII ст. / Н. Герасимова-Персидська // Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): зб. ст. – К., 1991. – С. 17–25.
3. Документи Другого Ватиканського Собору: Конституції. Декрети. Декларації. – Львів, 1996. – С. 50–53.
4. Ефимова И. Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII–X вв. / И. Ефимова. – М., 1998. – 282 с.

5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів, 1995. – 128 с.
6. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. – Роблін ; Вінніпег, 1968. – 151с. ; передрук: К., 1994. – 151 с.
7. Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии XIII – первой половины XV веков. – М. : Наука, 1991. – С. 528–550.
8. Музична естетика Західноєвропейського Середньовіччя / упоряд. текстів і вступ. ст. В. П. Шестокова. – К. : Музична Україна, 1976.
9. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання: від Античності до початку XIX ст. / С. І. Уланова. – К. : Знання України, 2002. – 326 с.
10. Стріхар О. І. Дитяча хорова культура в контексті українського півного мистецтва XVII – XVIII ст. : дис. ... канд. мист. – Львів, 2009. – 185 с.
11. Пельчар Р. Єзуїтська музична освіта в руському воєводстві в XVII–XVIII ст. / Р. Пельчар // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т. II. – С. 43–57.
12. Протоколи і декрети церковних соборів про богослужбовий спів // Каллофонія. – Львів, 2002. – Ч. I. – С. 206–224.
13. Трохановський О. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти) // Каллофонія. – Львів, 2004. – Ч. II. – С. 243–250.

УДК 7.071.2; 39(477)

*Петро Дрозда (Івано-Франківськ)*

## **ЕТНОРЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОВІ РІЗНОВИДИ КОЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ**

Історія розвитку колективних форм народно-інструментального музичування окремих регіонів країни належить до малодосліджених напрямків наукового пошуку і спонукає до розробки цієї проблематики як на регіональному, так і на загальнонаціональному рівнях.

За факту існування значного масиву праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери, дослідники переважно звертаються до часткових проблем, вибіркового теоретичного аналізу тих чи інших жанрів, аспектів виконавської культури тощо (роботи М. Хая, С. Грици, І. Мацієвського, В. Дугчак, І. Фетисів, Б. Водяного, В. Мацієвської, М. Давидова та ін.). Без-

перечно, мистецтво карпатського регіону видається напрочуд цікавим, оскільки саме тут дослідниками відзначається найвищий в Україні ступінь збереження архетипних пластів інструментального фольклорного музикування. Тому метою даної роботи є вияв та поглиблення аналізу регіональних особливостей фольклорних традицій, відмінностей історико-культурних умов розвитку, форм і жанрів у діяльності народно-інструментальних колективів.

У карпатській фольклорній традиції колективне інструментальне музикування пов'язане насамперед з весільними обрядами, вівчарськими, вертепно-маланковими діями, супроводом до співу і розважальною функцією – танцювальною та маршовою музикою.

До колективних форм музикування на народних інструментах автентичного, академічного, самодіяльного-аматорського напрямків належать ансамблі, капели (“капелі”) та оркестри народних інструментів.

У ансамблях (за аналогією до камерної музики) народно-інструментальне виконавство передбачає кількість учасників – від двох до десяти виконавців (у цьому випадку і троїста музика), кожен з яких виконує одну, а наприкінці ХХ ст. – і кілька партій.

Визначення “капела” застосовується у двох основних різновидах:

1. Необмежені кількісно однорідні ансамблі (капели бандуристів, сопілкарів та ін.).

2. Колективи, що відтворюють характерний для регіону колорит інструментальних звучань (напр. гудульські інструментальні капели тощо).

На Буковині зустрічаємо визначення “**тараф**” для мішаного народно-ансамблевого складу специфічного регіонального типу. В ужитковому музикуванні міського середовища ХІХ – поч. ХХ століття вживається поняття “**банди**” (ансамблю – оркестру малого складу), у фольклорній традиції серед ансамблів є “**партії**” (вокально – інструментальної групи у виконанні серії номерів – дійства, нерідко колядницькі), “**гурту**”.

Термін “**оркестр**” притаманний насамперед академічним формам колективного народно-інструментального виконавства, а також деяким різновидам самодіяльного колективного інструментального музикування.

До найбільш типових автентичних фольклорних інструментально-ансамблевих складів відносимо: троїсті музики, весільні капели, музичні гурти. Найбільш поширеною формою ансамблю є **троїста музика** – мобільний за складом і кількістю виконавців ансамбль, який фігурує у фольклорних та літературних зразках і широко описується дослідниками практично усіх регіонів України. Цікаво прослідкувати відмінності складів троїстих музик за

даними Першого огляду-конкурсу українських народних музичних колективів “Троїстої музики” (Київ, 1970):

Скрипка, бубон, сопілка, цимбали – с. Микуличин, Надвірнянський р-н Івано-Франківської області;

Сопілка, скрипка, баян, ліра, бубон – м. Борщів, Тернопільська обл.;

Скрипка, гармошка, бубон – м. Хотин, Чернівецька обл.;

Скрипка, баян, бубон – с. Вучкове, Міжгірський район Закарпатська обл.

Як бачимо, регіональні відмінності малих фольклорних інструментальних складів очевидні.

З огляду на особливості їх функціонування на західноукраїнських територіях, розглянемо найбільш типові приклади. Так, М. Тимофіїв наводить дуже своєрідну модель компонування фольклорного ансамблю з с. Микуличин Надвірнянського району: “На Йвана, після після служби Божої...несли туди цимбали, скрипку, клали ватру та співали. А бувало “в меї баби сходилися на бай”. Цимбалістий перший сідав, де йому було зручно. Коло нього сідали інші музики. Як не було бубна, то коло музик ставали два мощні парубки і, співаючи, ногами відбивали такт” [2, с. 211].

До репертуару “весільних капел” Гуцульщини здавна належали, як визначив Б. Яремко: “...марші до зустрічі гостей, коломийки та козачки до весільної процесії та виконання танцювальної музики; також – визначені ритуалом епізоди у обряді коляди, Маланки, Нового року, хрестин, вечорниць та літніх молодіжних гулянь” [5, с. 56].

Скрипці належала мелодична роль, фірка – мелодично-орнаментальну та тембральну, цимбали – гармонічне, бубон – ритмічне супроводження. Але, на відміну від “троїстих музик”, “весільні капели” очолювали народні скрипалі, що у певній місцевості мають статус “професіоналів”, мобільно реагують на нюанси виконання музики іншим учасником колективу та всієї капели загалом.

Найбільш типовий склад “троїстих музик” на Буковині – скрипка / сопілка, цимбали / басоля, бубон. Однак, у ході дослідження регіональних особливостей цієї території було виявлено, що склади інструментальних ансамблів зумовлені звичаями кожної локальної групи і тому бувають різними. Так, наприклад, у Путивльському районі найчастіше поєднуються сопілка або скрипка, цимбали (гуцульський стрій), бубон (місцева назва великого барабана); у Вижницькому – скрипка, цимбали (гуцульський стрій), басоля (місцева назва бас, басыця; тональність в ній змінюється за допомогою дерев'яної плішки, яку пересувають на грифі); в Кіцманському і Заставнівському районах – скрипка, цимбали (буковинський стрій), контра-

бас (триструнний); у Глибочькому і Сторожинецькому – скрипка, акордеон, цимбали (буковинський або гуцульський стрій).

На Хотинщині, яка внаслідок історичних обставин мала тісні зв'язки з Центральною Україною та Росією, раніше з'явилися у побуті гармошка, баян, бубон. В цих інструментальних групах першу партію також веде скрипка або сопілка.

Специфічним для Буковини є ансамблево-оркестровий склад “тараф”, стабільніший за складом у порівнянні з троїстими музикантами, однак більш академізований: скрипка, альт, віолончель, контрабас, концертні цимбали з угорським стрієм, най, окарина, іноді чімпой, кларнет, тарагот, труба / корнет, педальний тромбон. Це практично ансамбль солістів (сольні партії не притаманні лише тромбону та контрабасу).

Відмінності виконавських складів нескладно простежити за зразками народної творчості:

А озмемо з собов скрипку – би нам файно грали,

А щоби ми, коліднички, з гостями гуляли.

Та й озмемо з собов дзвінки, – кожний мусит мати,

Щоби мали в що нам гості та й гроші метати.

А озмемо ми й трембіту, – цисе мусит бути,

А щоби нас, колідничків, недалеко чути [2, с.219].

З огляду на предмет дослідження варто зауважити, що на регіональні особливості поширення народного інструментарію, будови ансамблю та виконавської традиції вказував вже Г. Хоткевич: “На Гуцульщині найзвичайніший ансамбль – це одна або дві скрипки й цимбали, при чім скрипки не все грають так як у нас: перша мотив і друга самий акомпаньямент; гуцульські скрипалі грають в унісон, а що гра їх повна всяких прикрас, мелізмів і все то дуже тонке, делікатне та ажурове, до доводиться дивуватися техніці гуцульських музикантів, коли вони з абсолютною точністю ведуть унісонну гру в найшвидших пассажах” [4, с. 32]. Він також зазначав, зокрема, що: “Тепер цимбали у нас майже вивелися й zostалися тільки на Гуцульщині” [4, с. 164].

Звернемо увагу, що нерідко інструментальний гурт фігурує без конкретизації складу: гудаци, банда, музики (музика, музиканти). У таких випадках як правило у народно-пісенних творах акцентується сила емоційного впливу їх виконавського мистецтва, синкретизм святково-ритуального дійства.

З однорідних народно-інструментальних ансамблів варто відзначити унісоми трембітарів, ансамблі трембіт та рогів: “За гробом при похороні йде

трембітаний і трембітає. Хто багатший, то наймає кілька таких трембітанників, часом і шість; тоді вони “в’єжукт си у купу” і грають в унісон. Часом до цього ансамблю додаються роги” [4, с. 238]. Такі ансамблі мали застосування і під час “полонського ходу” – весняного проводу отар на полонини, а також при різдвяних дійствах.

Ці багатючі традиції колективного народно-інструментального виконавства карпатського регіону формувались протягом своєї історії у кожному з наведених напрямків. Слід відмітити, що в роки незалежності України спостерігається потужна тенденція відновлення автентичної народновиконавської традиції, у тому числі й інструментально-оркестрової, що сприяє вияву, реконструкції, збереженню, популяризації унікальної за значимістю багатой етнічної своєрідності у її численних різноманітних регіональних відмінностях.

### Література

1. Бурак М. Традиційне і сучасне в практиці самодіяльних інструментальних колективів Буковини / М. Бурак // НТЕ. – 1979. – № 2. – С. 68–72.
2. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних / М. Тимофіїв // Музика Галичини. *Musica Galiciana*. – Львів : СПОЛОМ, 1999. – Т. II. – С. 209–235.
3. Хай М. Й. Стрій та звукоряд бойківських НМІ як консерванти й деконсерванти інструментального стилю / М. Й. Хай // Традиційна музична культура Бойківщини. – Турка, 1992. – С. 14–16.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х. : ДВУ, 1930; Репринтне видання ІВК “Балаклійщина”, 2002. – 288 с.
5. Яремко Б. І. Музичні інструменти Гуцульщини / Б. І. Яремко // Народна творчість та енографія. – 1986. – № 5. – С. 52–59.

## ПІЗНАННЯ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Особливу значущість останнім часом мають питання формування в учнів естетичного сприйняття класичної музичної спадщини минулого й сучасного, шедеврів світової художньої культури, народної музики, фольклору, які містять великий потенціал, мають глибокий художній вплив на слухача. Пізнавально-творчі можливості особистості розвиваються в активній музичній діяльності. У процесі сприйняття музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це дає можливість розглядати сприйняття як основу засвоєння школярами втіленого в музиці досвіду естетичного ставлення до дійсності. Тому, основним завданням музичного виховання учнів є формування в них активного сприймання музичних творів. Як предмет дослідження, музичне сприйняття є складною і багатогранною проблемою. Потрапляючи в коло інтересів різних наук, проблема музичного сприйняття вивчається відповідно в різних аспектах. У теорії музичного сприйняття, головним чином, досліджується вплив різних чинників на музичний розвиток особистості, а також характер їх цілеспрямованого використання у процесі музичного виховання.

Формування музичного сприйняття школярів є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки. Учитель має розвинути чутливість дітей до музики, ввести їх у світ краси й добра, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань. Великого значення у цьому процесі набуває вміння й цілеспрямована музично-педагогічна робота вчителя.

У сучасній науковій літературі найчастіше зустрічаються два терміни, що визначають діяльність людини, яка слухає музику: “сприйняття музики” і “музичне сприймання”. Поняття “сприйняття музики” здебільшого використовується у працях психологів, воно відображає ситуацію, коли сприйняття охоплює музику лише як предметний матеріальний процес, як специфічний об'єкт впливу на людину. Поняття “музичне сприйняття” означає спрямування сприйняття на “осягнення й осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, особлива форма відображення дійсності, як естетичний художній феномен”.

Проблема формування музичного сприйняття має глибоку історію. Накопичення величезного обсягу теоретичного матеріалу призвело до виникнення у ХХ ст. науки про музичне сприйняття, яка на сучасному етапі



виступає як наука про закономірності процесу формування та функціонування суб'єктивного музичного образу. У становленні цієї науки велику роль відіграли праці Б. Асаф'єва, Н. Гродзенської, О. Костюка, Є. Назайкінського, Б. Теплова, В. Шацької, а також інших вітчизняних і зарубіжних учених.

У педагогічному аспекті виділяють три типи емоцій, які можна співвіднести з триступеневою структурою музичного сприйняття, підкреслюючи цим самим їх важливість та специфічність у формуванні перцептивних та інтелектуальних умінь музичного пізнання: 1. “Емоції вираження”, в яких виявляється безоціночне недиференційоване ставлення до музичного мистецтва, яке ґрунтується на інтуїтивних відчуттях, що відповідають перцептивному сприйманню музичних звучань, їх слуховому розрізненню. 2. “Емоції переживання” – усвідомлення особистісного смислу музичного твору, на основі яких здійснюється розуміння виразно-змістовного значення музики. 3. “Емоції співпереживання”, які характеризуються злиттям суб'єктивного переживання з позицією автора й виконавця, внаслідок чого здійснюється естетична оцінка й інтерпретація емоційно-образного змісту музики.

Положення теорії установки мають важливе значення для керування процесом музичного сприйняття. Вони є основою передбачення поведінки учнів, програмування їхньої діяльності у цілісному процесі музичного сприйняття. Від художньо-пізнавальної установки, створеної вчителем у дітей, залежить зміст думок і почуттів, образів і асоціацій, що виникають у їх свідомості.

Зупинимось на основних напрямках, по яких велася робота, і на тих позиціях, з яких розглядався процес хорових занять. Насамперед, необхідно відзначити комплексний характер навчання засобами хорового мистецтва. Вважали, що, як і всякий навчальний процес, хорові заняття повинні вестися відповідно до загальних принципів дидактики, з яких спеціальну увагу ми приділили принципу наочності, як найбільш відповідаючому особливостям сприйняття дітей зазначеного віку. Необхідно було враховувати й специфіку хорового виконавства – його колективну форму при обов'язковому індивідуальному оволодінні всім змістом проведеної роботи. Підкреслюючи комплексний характер занять, мається на увазі, що вони повинні містити не тільки хоровий спів, роботу над текстом твору, що виконується (із проведенням його аналізу), але й складання плану виконання пісні, освоєння засобів музичної виразності.

Першочерговим вважають підбір репертуару, тому, що від його якості, значною мірою, залежить розвиток музичної культури учнів. Як відомо, у процесі засвоєння пісні розвивається музична пам'ять, слух, здобуваються вокально-хорові навички і разом з тим знаходить своє вираження розуміння

дітьми змісту твору, його художнього образу. Тому при складанні репертуару розглядали його з наступних позицій: з виховної точки зору – як даний твір може впливати на формування психології дитини; з педагогічної – як пісня може бути використана для індивідуального розвитку музичності. При підборі пісень враховувалися емоційність, художня цінність, доступність; передбачалося освоєння дітьми поняття про пісенність, маршевість, танцювальність, образність в музиці, забезпечення оптимальних варіантів знайомства із засобами музичної виразності. Репертуар включав пісні різного характеру, для виконання як із супроводом, так і без супроводу. При цьому передбачалося поступове ускладнення матеріалу. Твори композиторів-класиків входили в репертуар із другого року навчання.

На першому році занять враховували доцільним використати для розспівування (необхідної й важливої частини заняття) різні народні розспівки, примовки, невеликі за обсягом пісні композиторів, тобто музику з текстом, що має свій образ, характер. Щодо цього дотримувалися погляду Е.М. Малиніної, що вважала, що всі вправи на початковому етапі навчання краще виконувати з текстом. Розспівування підбиралися відповідно до характеру творів, намічуваних для розучування в хорі. Більшість народних пісень і примовок виконувалися без супроводу. Поряд з вокально-технічними завданнями, розв'язуваними в процесі розспівування, вважалося принципово важливим ставити перед дітьми і творчі завдання, щоб будь-яке розспівування сприймалося ними як мініатюрний художній твір. Згодом, у міру придбання учнями знань і навичок, включалися у розспівування окремі розспівки на склади або спеціально підібрані слова, але й у цьому випадку ставили художнє завдання: виконати мелодію в певному характері, з урахуванням динаміки, темпу, потрібних штрихів.

Учні починаючого хору систематично брали участь у виступах: раз на місяць 5–6 останніх хвилин хорового заняття виділялися для своєрідного “концерту” – батькам; діти брали участь також у загальностудійних концертах, проведених за планом заходів Будинку культури, де працювала студія. Після таких виступів обов'язково слідував розбір кожного твору, що робили самі учні за певною схемою, запропонованою педагогом: а) Чи вдалося передати характер музики у виконанні? б) Що вийшло в плані здійснення виконавського задуму? в) Які недоліки можна відзначити і як треба їх виправити? г) Чи вдалося донести до слухачів поетичний текст пісні?

З питань видно було напрямок усього навчального процесу, оскільки в ході роботи над кожним твором обов'язково з'ясовувався його характер, намічався план виконання та проводився аналіз, що ускладнювався в міру поступового вивчення дітьми засобів музичної виразності. Стимулювало цю

роботу постійне використання наочних засобів і “моделей”. Діти мали можливість аналізувати і складати план виконання індивідуально в ході загальнохорового заняття – це було можливо завдяки застосуванню, зокрема, невеликих карток типу лото (розроблених вчителями). Велику увагу приділяли характеру звуковедення й особливостям тембрової характеристики співочого звуку. Як відомо, основним способом звуковедення, що відповідає розвитку дитячого голосу, є легато. Але також безсумнівно і те, що вже на початковому етапі навчання діти повинні одержати уявлення про маркато і стаккато. Те ж можна сказати й про темброву характеристику співочого звуку: ця навичка формується довгостроково, на всьому протязі процесу навчання, і починати працювати над нею необхідно з перших кроків. У цьому досвіді спосіб звуковедення й темброва характеристика звуку були наочно представлені у вигляді умовних моделей. Наприклад, вчителі користувалися наступними тембровими характеристиками звуку: яскравий, світлий, затемнений, темний, м’який, гострий, повний. Таким чином, з’ясування характеру твору і засобів музичної виразності зв’язувалися із зазначеними виконавськими засобами (тембровою характеристикою звуку й способом звуковедення), створюючи як би “блок” їхнього взаємозв’язку і взаємозалежності. Цей процес, в остаточному підсумку, удосконалював сприйняття музики.

Як показав досвід, введення в хорові заняття аналізу та складання плану виконання позитивно впливає на музичний розвиток учнів, прискорює процес засвоєння творів, тому, що діти свідомо підходять до виразного значення кожного нюансу, акценту, зміни темпу тощо. Це, у свою чергу, служить надійним фундаментом для набуття дітьми вокально-хорових навичок.

Перевірка якості сприйняття музики учнями експериментальної й контрольної груп переконливо свідчили про результативність застосованої цієї методики, і, що особливо важливо, учні експериментальної групи переносили навички сприйняття музики, отримані в ході роботи над хоровими творами, на музику інструментальну. Таким чином, підтвердилося, що сприйняття музики розвивається значно повільніше, якщо не є постійною педагогічною метою. Музична діяльність, яка здійснюється на основі сприйняття, усвідомлення музичного образу, впливає на розвиток емоційно-чуттєвої сфери особистості. Інтегрована діяльність вчителя музики спрямована на спеціальний музичний розвиток школярів, їх музичні здібності, формування творчої особистості учня з глибоким внутрішнім світом, усвідомленим музичним інтересом.

Пізнання закономірностей формування музичного сприйняття є одним із найважливіших завдань теорії й практики музичного виховання.

## Література

1. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини / Ветлугіна Н. – К. : Музична Україна, 1997. – 94 с.
2. Восприятие музыки : сб.ст. / ред.-сост. В. М. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – 256 с.
3. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Выготский Л. С. ; под ред. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
4. Коваль Л. Виховання почуття прекрасного / Л. Коваль. – К. : Музична Україна, 1983. – 224 с.
5. Костюк А. Г. Эстетические аспекты восприятия музыки / А. Костюк // Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. – К. : Муз. Украина, 1989. – С. 143–156.
6. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник / Л. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
7. Науменко С. Психологія музикальності та її формування у молодших школярів : навч. посібник / С. Науменко. – К. : НДПІ, 1993. – 180 с.
8. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання : навч. посібник / О. Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 256 с.
9. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. пр. / ред. колегія О. П. Щолокова та ін. – К. : НПУ, 2000. – 181 с.

УДК 780.8

*Віолетта Дутчак* (м. Івано-Франківськ)

### **ПРОБЛЕМА ДИРИГЕНТА Й ДИРИГУВАННЯ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРИЧНИЙ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ**

Бандурне мистецтво сучасності становить специфічний феномен в системі функціонування музичної культури, зумовлений переплетінням напрямів виконавства, поширенням різних видів інструментарію, а також репертуару широкого стильового спектру – від перекладених до оригінальних творів, від традиційного сольного до різноманітного ансамблевого музикування у вокально-інструментальних та інструментальних жанрах. Сфери діяльності представників бандурного мистецтва охоплюють композиторську творчість, виконавство, педагогіку, наукові і методичні пошуки, культурно-просвітницьку справу. Дослідження різних аспектів бандурного мистецтва на

сучасному етапі стали предметом наукового вивчення О. Бобечко, Н. Брояко, С. Вишневської, І. Мокрогуз, Н. Морозевич, О. Ніколенко, І. Панасюка, В. Мішалова та ін., а також автора статті. Диригентська творчість загалом у народно-інструментальному мистецтві вивчалася Ю. Лошковим та О. Ільченком. Проте диригентський виконавський аспект бандурного мистецтва ще не ставав предметом окремого дослідження, що і становить актуальність статті.

**Метою** статті є аналіз існуючих проблем диригування бандуристів у історичній протяжності, а також в культурологічній та методичній площинах. Матеріали пропонованої статті представляють авторський підхід до предмета, і значною мірою дискусійні.

**Отже, аспект перший – історичний.** На початку ХХ ст. традиційний сольний статус бандурного мистецтва змінюється. Перший в історії кобзарства виступ кобзарів та лірників на XII Археологічному з'їзді в Харкові, організований у 1902 році Г. Хоткевичем, ознаменував початок становлення колективного бандурного виконавства в Україні. Перші капели бандуристів були невеликі за складом і переважно чоловічі (Київська капела, кер. В. Ємець; Полтавська капела, кер. В. Кабачок, Харківська капела, кер. М. Кашуба, Миргородська капела, кер. І. Скляр, львівська капела, кер. Ю. Сінгалевич та ін.). Їх виконання на сцені не потребувало художнього керівника-диригента, ці капели швидше були однорідними ансамблями. Проте зі збільшенням кількості учасників, відповідно, виникає необхідність диригування колективом. Зміни в репертуарному плані та інструментарії бандуристів відбувалися під впливом двох великих пластів української культури – традицій хорового співу та народно-інструментального ансамблевого музичування. Хоровий спів привніс в бандурне виконавство, з одного боку, великий пласт репертуару, першочергово, а сарпелла: духовних і народно-обрядових жанрів, авторських творів, з іншого, традиційною стала і робота диригента-хормейстера. А наявність інструментів вирішила проблему піаніста-концертмейстера, замінивши його мобільними, переносними інструментами самих співаків, і відповідно розширила репертуарне коло творами із супроводом. Впродовж ХХ ст. ансамблеве виконавство бандуристів значно розширюється. Більшість колективів – однорідні (жіночі чи чоловічі), рідше – мішані.

Сьогодні функціонує велика кількість провідних колективів, які презентують культуру бандурного виконавства на теренах України і далеко за її межами [3]. Серед них: Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. І. Майбороди, Львівська капела бандуристів “Карпати” УТОС, Струсівська заслужена капела бандуристів України “Кобзар” (Тернопільська обл.), Черкаська муніципальна капела бандуристів, Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківськ, юнацький ансамбль “Барви України” (Стрі-

тівська вища кобзарська школа), дівочий ансамбль “Чарівниці (Дніпропетровськ), дитячі ансамблі “Гамалія” (Львів), “Соколики” (Чернігів), та у діаспорі – Капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка у США, Канадська капела бандуристів (Торонто, Канада) та ін.

Відомий український музикознавець В. Витвицький одним з перших актуалізував на сторінках преси питання важливого моменту бандурного виконавства – виступ без диригента. Стосовно виступу Капели бандуристів імені Т. Шевченка в 1948 р. на Мюнхенських тижнях української культури він писав: “... З погляду мистецького теперішній стан існування двох колективів: капели бандуристів і чоловічого хору, без сумніву, корисний для обох. Для Капели ця користь уже в тому, що хор не тягтиме її на чужі для неї репертуарні манівці. Вона матиме, як зрештою, уже це й робить, плекати, розбудовувати й удосконалювати свій специфічний, з історичними традиціями репертуар. Друге – це звукова пропорційність і рівновага, ... вирівнювання звукової сили між співом та інструментальною грою. А те, що могло б здаватися втратою капели, тобто брак диригента, є саме найціннішою рисою її специфіки. Проблема хорів, а то й оркестрів без диригента актуальна здавна; неодноразово здійснювалися в цьому напрямі наполегливі спроби й зусилля. Для капели бандуристів це не новина, а, навпаки, повернення до давнього, традиційного й питомого способу її мистецького впливу” [2, с. 323]. В. Витвицький підкреслював: “Великий хорowo-оркестровий склад, а при тому тонкість камерного виконання без палички диригента – це найсуттєвіша особливість Капели, це, сказати б, основа її мистецького профілю” [2, с. 323].

Таким чином, історичний аспект диригентської складової бандурного мистецтва чітко означає і відповідну проблему: *з диригентом чи без?*

Наступний *другий аспект – культурологічний*. Він є своєрідним продовженням питань історії розвитку бандурного мистецтва, зокрема його академізації та фемінізації. Н. Бабич зауважує: “напевне, жодна творча професія не знала настільки жорсткої дискримінації, як професія оркестрового диригента. Негласна заборона на жінок за диригентським пультом наочна. Думка про те, що жінки будуть керувати музичним колективом, довгий час залишалася анафемою навіть тоді, коли вони досягали в цьому значних успіхів. Професія обмежувалася аматорським рівнем і навчальною практикою” [1, с. 206]. Зростання статусу жінки в музично-виконавській практиці зумовило і зміну ставлення до неї. Жінка-диригент стала реальністю сучасного музичного світу. У ситуації теперішнього стану бандурного мистецтва, коли більшість навчальних колективів – це жіночі (дівочі) ансамблі, рідше – мішані, керівництво ними – також часто жіноча справа. “З висуненням жінки на головні ролі у виконавстві все чіткіше окреслюється її без-

посередня функція як організатора і керівника великого музичного колективу Диригент стає професією не чоловічою, і не жіночою, а професією характеру [1, с. 210]. Сьогодні, серед багатьох керівників і хормейстерів бандурних колективів – відомі мисткині – С. Овчарова (“Чарівниці” – Дніпропетровськ), Т. Шаленко (“Гамалія” – Львів), І. Дмитрук і Т.Ткач (Капела бандуристів Волинського державного училища культури і мистецтв – Луцьк), М. Шевченко (муниципальна капела – Івано-Франківськ), В. Іщенко (“Соколики” – Чернігів), І. Содомора (“Чарівні струни” – Львів), З. Січак (“Зоряниця” – Львів), М.Горішня (“Дзвіночок” – Львів), М. Соломко (“Дзвінга” – Львів), Р. Дробот (“Галичанка” – Львів), М. Сточанська (Ансамбль бандуристів інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки – Луцьк), І. Шинтяпіна (Капела бандуристок імені Степана Руданського – Ялта), численні навчальні колективи та ін.

Отже, культурологічний аспект функціонування бандурного мистецтва виокремлює ще одну важливу проблему: *жінка-диригент – виняток чи правило?*

*Третій аспект – методичний.* Він, безперечно, також логічно впливає зі всієї історії становлення бандурного мистецтва, зокрема, його академічного освітнього компонента. Адже, диригування – обов’язковий і необхідний предмет навчання бандуристів у вищих навчальних закладах всіх рівнів акредитації. Зауважимо, що назва предмету – “Оркестрове диригування”, але, зазвичай, бандуристи, опановують також постановку голосу (спів), хорознавство, є учасниками не лише оркестрів народних інструментів, але й капел бандуристів, хорів. Тому, відповідно постає ще одна навчальна проблема: *методика диригування – хорова чи оркестрова?* З одного боку, відповідь очевидна, оскільки є ансамблевий спів, то диригування повинно переважати хорове, але наявність інструментального супроводу виконавців зумовлює як специфічну техніку і амплітуду жестів, так і різні рівні-положення рук при диригуванні. Тому, навчання бандуристів є значно складнішим, наближеним до оперно-симфонічного.

Окреслені аспекти диригування в бандурному мистецтві виявляють, що робота диригента з бандуристами передбачає засвоєння і прояв високої художньої і технічної майстерності, знання специфіки інструментальної гри та співу, поєднання навиків хорового та оркестрового диригування.

### Література

1. Бабич Т. Н. Жінчина за оркестровим пультом Феноменологія исполнительского искусства / Н. Бабич // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ.

- пам'яті проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 25–26 марта 2010 г.): в 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ ім. Я. Купали; редкол.: А.П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2011. – С. 205–211.
2. Витвицький В. Музика на Мюнхенських тижнях української культури / Василь Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів: Сполом, 2003. – С. 321–325.
  3. Вишневська С. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / С. В. Вишневська; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2011. – 16 с.: табл.
  4. Дутчак В. Г. Традиції кобзарського мистецтва в науково-публіцистичній спадщині Василя Витвицького / В. Дутчак // Karpacki Collage Artystyczny (Biuletyn). – Przemyśl: Mytusa, 2005. – С. 81–85.
  5. Лошков Ю. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / Ю. І. Лошков; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2008. – 37 с.
  6. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознав.: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Любов Сергіївна Мандзюк; Харк. нац. ун-т мистецтв. – Х., 2007. – 18 с.
  7. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознав.: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Ніна Василівна Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.

УДК 78.03.731.2

*Жанна Зваричук (Івано-Франківськ)*

## **БОГОСЛУЖБОВЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬК: ІСТОРІЯ ТА ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ**

Богослужбове хорове мистецтво – це культурний набуток, для церкви – один з основних чинників її обряду, що проявляється вимовно у церковному співі, як вияв її впливової духовної культури.

Традиції церковного співу мають тисячолітню історію, розвивалися в різних церковних, суспільно-політичних і культурних обставинах, перехо-



дили різні фази розвитку й створили різноманітні регіональні та локальні різновидності.

Духовний хоровий спів пройшов кілька етапів свого розвитку: від своєї давнини дохристиянських часів до християнської епохи і був тривалий час єдиним видом професійного музикування. На Україні він розвивався під впливом канонічних форм візантійського церковного співу і має в своїй основі народнопісенну культуру.

Період проголошення незалежності України вніс нові зміни в громадське, політичне, суспільно-культурне, духовно-релігійне життя країни: відновлена легалізація Української Греко-Католицької Церкви, у церквах почали відправлятися Святі Літургії, що зумовило нові завдання для відродження церковного хорового співу, яке в Богослужінні східного обряду посідає одне з важливих місць.

В історичних процесах розвитку й становлення музичної культури Галичини та окремих великих міст вагоме місце належить богослужбовому хоровому виконавству. Дослідження історії української хорової культури та дослідження особливостей богослужбового співу Галичини опирається на вагомі праці відомих музикознавців Ю. Ясіновського, С. Павлишин, Г. Карась, О. Козаренка, Л. Кияновської, а також музикознавчі праці, присвячені конкретним питанням розвитку хорового мистецтва на Галичині прикарпатських науковців Р. Дудик, Л. Мороз, періодичні видання та домашні архіви керівників колективів міста.

Для сучасного музикознавства актуальним є теоретичне обґрунтування концепції національної духовної культури та її роль на формування богослужбового хорового виконавства Галичини та окремих міст, поглиблене вивчення та об'єктивна оцінка історичних процесів розвитку та його становлення.

**Метою** статті є дослідження культурно-мистецької діяльності церковних хорових колективів та значення цієї діяльності у збагаченні галицьких традицій богослужбового виконавства.

Мирон Федорів писав: “До українського церковного співу я завжди ставився з великою пошаною, бо вважав його за одну з основних ділянок української культури, для якої глибокі підвалини поклав наш народний геній, що трактував цей культовий спів нарівні з народною пісенною творчістю” [24, с. 3]. На думку М. Федоріва у всенародних літургійних співах, практикованих тільки в Галичині є більше наспівних відхилень, як у богослужбових, “бо тут більше вирішував нарід та індивідуальна творчість. Такий процес буває у всякій народній пісенності” [24, с. 3].

Глибокі традиції хорового співу мала Галичина. З другої половини XVIII століття церква була єдиним місцем, де культивувалася європейська

музика і спів, а духовенство, як єдина верства, що мала зв'язки з культурними досягненнями, відіграло важливу роль на початках музичного відродження. Центрами музичної духовної культури були, насамперед, великі міста – Львів та Перемишль. Святоюрська капела на межі XVIII–XIX століть була найбільш знаним музичним колективом у Львові. Тут діяв постійний хор та оркестр. У Перемишлі, завдяки старанням єпископа І. Снігурського, у 1817 році виникла співоча школа, а згодом знаменитий хор кафедрального собору, в якому виховувалися засновники так званої “перемишльської композиторської школи” М. Вербицький та І. Лаврівський. Саме тут розпочалося музично-хорове відродження, а по всіх більших містах західних земель Галичини створювалися хорові колективи.

Богослужбовий хоровий спів зіграв визначну роль у величності богослужіння та посиленню уваги людей до церкви. Польський рецензент висловив таку думку про вплив церковного співу на людину: “Тії Русини як заспівають своє хоть би коротеньке “Господи помилуй”, так якось наскрізь прошибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі” [5, с. 9].

В Івано-Франківську осередком церковно-хорової культури та виховання музичних кадрів став кафедральний собор святого Воскресіння. На жаль, втрачено відомості про існування і діяльність церковних хорів при давній церкві Введення с. Заболоття (пізніше міста Станіслава), яка стояла на місці згодом збудованого костьолу єзуїтів, чи при першій центральній парафіяльній “дерев'яній церкві Христового Воскресіння”, спорудженої в 1601 році. Перші згадки про хорову капелу кафедрального собору пов'язані з існуванням єзуїтського костьолу, а перше богослужіння і посвята цього храму відбулося в 1729 році перед вівтарем святого Станіслава Костки. Сам фундатор Юзеф Потоцький створив при костьолі капелу, яка виконувала духовні пісні під час богослужінь та відправ. Пізніше костьол був переданий українцям під основну парафіяльну церкву, а після заснування Станіславівської єпархії 28 грудня 1885 року відбулась інтронізація єпископа-ординарія Юліана Пелеша, на якій кафедральний хор відспівував “Многая літа” і церкву проголосили Станіславівським кафедральним собором [3, с. 26]. Отже, в місті навколо собору святого Воскресіння існувало музичне хорове життя, а кафедральний хор став важливою частиною Богослужбових відправ та урочистостей.

При кафедральному соборі існувала церковно-співоча школа, яка готувала професійні кадри для парафій усієї єпархії. Її засновником і керівником був диякон і регент хору Ігнатій Полотнюк. Найбільша його заслуга полягала в тому, що він в 1902 році видав збірник богослужбових і літургійних співів

під назвою “Напівник церковний”, де поклав знані церковні мелодії на ноти, зробивши їх доступними широкому загалу церковних дяків і мирян. Збірник став практичним посібником з вивчення музичної грамоти і церковного співу. І. Полотнюк першим не лише в Галичині, але й у всій Україні, організував церковних співців у свосвідну професійну спілку та розпочав видавати газету “Дяківський глас”. Завдяки його праці справа церковного співу в місті Івано-Франківську почала швидко покращуватися, а керований І. Полотнюком церковний хор при міській катедрі швидко став одним з найкращих у Галичині.

Наступні згадки про церковний спів в катедральному соборі відносяться до часів єпископа Григорія Хомишина, який організував добрий хор і запросив на посаду керівника хору і дяка учасника Івано-Франківського “Бояну” Івана Дувірака.

На розвиток хорового співу в Галичині (кінця XIX – початку XX століття) значно впливала духовна семінарія, а саме її хори, які запрошували прикрашати співом великі богослужіння, з нагоди релігійних свят або урочистостей. Так, за участю студентів хору Станіславівської духовної семінарії відбулось вшанування Станіславського владика Юліана Пелеша, яку влаштували українські товариства [4, с. 218–219]. “Напередодні свята Андрія громадськість Станіслава вшанувала нового єпископа Кир Андрея Шептицького (1899–1901). Хор вихованців української бурси святого Миколая піднесено виконав концерт Д. Боршнянського “Восхвалю ім’я Бога Твого піснею” [5]. “Духовний концерт на 5-ті роковини проголошення догми “О Непорочнім Зачатію Пречистої Діви Марії” під протекторатом митрополита А. Шептицького відбувся у Станіславі. Мішані хори “Станіславського Бояна” і вихованців Львівської духовної семінарії виконали твори Д. Боршнянського “Скажи мі, Господи” у супроводі оркестру і “Достойно єсть” М. Кумановського під керуванням Д. Січинського. 16 грудня 1908 року в залі театру імені Станіслава Монюшка місцеві українські товариства влаштували ювілейний концерт на честь папи Пія X. “У концерті взяв участь військовий оркестр, мішаний стоголосий хор з членів “Станіславського Бояна”, питомців духовної семінарії та учениць школи монастиря Василянок під управлінням капелмейстера В. Меренькова, який виконав два псалми Д. Боршнянського “Слава во вишніх Богу” і “Тебе, Бога, хвалим” [5].

У період 30-х років дівочим хором сестер Василянок керував учитель музики та співу, композитор, диригент і педагог Ярослав Барнич, якого згодом було титуловано у семінарії професором церковного співу та історії музики. Станіславівський чоловічий василянський монастир став останнім нововідчиненим монастирем на Галицькій землі перед другою світовою

війною. У травні 1936 року в церкві Христа Царя у Станіславові-колонії (“Майзлі”) хор співав Службу Божу із своїм керівником отцем Григорієм Балагураком [8].

Дуже мало згадок є про існування при церкві Покрови Пресвятої Богородиці в Княгинині (ще одній частині міста Івано-Франківська) церковного хору, а також про те, який це був хор, що виконував, і хто були його учасники. Але сам факт існування такого колективу згадується в польському виданні Кур’єру Станіславівського “Obrazy z przeszlosci Stanislawowa” за 8 березня 1925 року про корінного княгининця Юрія Припхана (1884–1941), який “за час свого вчителювання побудував школу, читальню, заснував хор, театральний гурток. До родини приїжджав тільки на зимові і літні канікули, і тоді вів у Княгинині церковний хор, а в церкві сам співав “Вірую” [8].

У 1946 році, було ліквідовано УГКЦ і підписано єдність з російською православною церквою, більшість церков разом зі священниками переходило на “православ’я”. Після встановлення демократії та національного відродження і після виходу з підпілля Української Греко-Католицької Церкви центральний собор міста та інші церкви були повернені власникам. Тому відразу виникла потреба у відновленні закладених уже традицій церковного співу. У місті організувалась значна кількість хорових колективів: митрополичий камерний хор “Кредо”, молодіжний хор “Воскресіння” (Архикатедрального собору святого Воскресіння), камерний хор “Кантемус”, молодіжний хор “Осанна”, церковний хор “Надія” та дитячий хор “Божі Ангелята” (церкви Царя Христа на Майзлях), хор церкви Пресвятої Богородиці (Княгинин), церковний хор “Миротворець” та дитячо-юнацький хор “Херувими” (церква Святих рівноапостольних князя Володимира і княгині Ольги), хор “В руках Марії” (церква Матері Божої Неустанної Помочі при монастирі святого Йосифа отців Редemptористів), хор церкви Пресвятого Серця Христового (при монастирі сестер Василіянок), хор церкви Святого Йосипа Обручника, архієрейський хор собору Покрови Пресвятої Богородиці (Української Автокефальної Православної Церкви, далі – УАПЦ), архієрейський хор собору Української Автокефальної Православної Церкви Київського патріархату, а також хори Івано-Франківських передмість – сіл Вовчинці, Крихівці, Опришівці та ін.

На сучасному етапі спостерігається тенденція організації хорових колективів при нових церквах для спроводження богослужінь. Проте, поряд з такими професійними колективами як хор “Кредо”, “Кантемус”, архієрейським хором церкви Покрови Пресвятої Богородиці (УАПЦ) богослужбове хорове мистецтво інших аматорських хорів (які прикрашають своїм співом богослужіння, готують різноманітні мистецькі програми до релігійних свят і

таким чином залучають парафіян до активної участі у житті своєї церкви. В основному складають їх люди різного віку, професій, здебільшого не маючи спеціальної музичної освіти, але об'єднані спільною метою: служити Богові своїм талантом. Церковне хорове виконавство постійно розвивається і удосконалюється, оскільки, в переважній більшості, цими хорами керують професійні музиканти, зокрема випускники Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, що робить богослужбову хорову справу міста Івано-Франківська високим духовним соціокультурним простором.

Отже, церква всіляко підтримує і розширює втілення в богослужбі церковного співу. Хоровий спів становить компонент богослужби, обрядового дійства, покликаний емоційно збагатити тексти богослужбових книг. Очевидно, що такий спів, як виразник духовних ідей, ішов в парі з розвитком обрядових форм богослужіння. Завдання, які ставить церковний хоровий спів є надзвичайно високими, складними і відповідальними, бо саме музика має виховне значення, впливає на формування характеру, внутрішнього стану, здатна об'єднувати людей і більшою мірою залежить від тих, хто буде їх передавати. Сьогодні вже від композиторської творчості, виконавського рівня хорових колективів залежить сила впливу в цьому просторі можливостей, завойованому в процесі музично-історичного розвитку й адаптованого в богословській думці.

У документах II Ватиканського собору, в яких цілий розділ присвячений церковній музиці, вказується, що “музична традиція являє собою безцінний скарб усієї Церкви, який вибивається поміж іншими видами мистецтва, головною мірою тим, що церковний спів, пов'язуючись тісно із словами, стає кінцевою і складовою частиною вчистої Літургії. Скарб церковної музики треба з найбільшою дбайливістю зберігати й плекати: старанно примножувати школи співців, головно при соборах, а Єпископи та інші душ пастирі хай ретельно дбають, щоб у кожній відправі увесь збір вірних мав змогу особисто брати активну участь” [22].

### Література

1. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви “знаменний” та “київський” розспіви // Мирослав Антонович: *Musica sacra* : зб. ст. з історії української церковної музики. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997.
2. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського універ-

- ситету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ. – 2004. – Вип. VI. – С. 94.
3. Грабовецький В. Сторінки літопису Івано-Франківського Кафедрального Собору Святого Воскресіння / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1999. – С. 26.
  4. Діло. – 1889. – Ч. 194.
  5. Там само. – Ч. 271.
  6. Діло. – 1908. – Ч. 292.
  7. Дудик Р. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Романа Дудик. – К., 2000. – 18 с.
  8. Дяківський глас. – 1903. – ч. 5.
  9. Зваричук Ж. Відродження традицій хорового церковного співу в Івано-Франківську в новітній час / Ж. Зваричук // Етнокультурні процеси в урбанізованому середовищі XX століття. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 263–267.
  10. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції / Ж. Зваричук // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 2 (18). – К., 2007. – С. 26–33.
  11. Карась Г. Івано-Франківськ : культурно-мистецька хроніка Незалежності / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – 344 с.
  12. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // Kalofonia : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Л., 2002. – Ч. 1. – С. 140–149.
  13. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посіб. / Л. Кияновська. – Чернівці, 2007. – 424 с.
  14. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови / О. Козаренко // Мистецтвознавство України: зб. Наук. праць. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 139–156.
  15. Котула С. Церковна музика в Івано-Франківську / С. Котула // Історія релігій в Україні : наук. щорічник в 3-х книгах. – Львів : Вид-во Львівського музею історії релігії “Логос”, 2004. – Кн. II. – С. 479–483.
  16. Людкевич С. справа нашого церковного співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 816.
  17. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. – К., 1994. – 152 с.

18. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. / Леся Мороз. – К., 2003. – 19 с.
19. О пінію музикальном / Вербицький М. з Млинів // Галичанин. – 1863. – Кн. 1. – Вип. 2. – С. 136–141.
20. Павлишин С. Д. В. Січинський : нарис про життя і творчість / С. Павлишин – К., 1956. – 34 с.
21. Полотнюк І. Об однообразності церковного пенія / І. Полотнюк // Дяківський глас, 1897. – Ч. 1.
22. “Про церковний спів”. Декрет Львівського Архиепархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 р. – Л., 2001. – 10 с.
23. Стешко Ф. З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині) / Ф. Стешко // Українська музика. – 1938. – Ч. 1.
24. Федорів М. Обрядові співи Української Церкви Галицької землі / М. Федорів. – Філадельфія : Видання сестер ЧСВВ, 1983.
25. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття) / М. Черепанин – К., 1997. – 328 с.
26. Ясіновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва / Ю. Ясіновський // Релігія в Україні: дослідження і матеріали. Вип. 1. – К. ; Л., 1994. – С. 122–127.

УДК 7.01

*Христина Казимирів (Івано-Франківськ)*

## ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ ФІЛОСОФІЇ В МУЗИЧНІЙ НАУЦІ

Філософська думка XX ст. вела надзвичайно активний пошук тих універсальних категорій і понять, які змогли би об'єднати всі етапи історичного розвитку людської цивілізації і вирішити, як оптимально сумістити і пояснити діалектику кількох сутнісних опозицій: “універсальне спільне – ментально-національне”; “універсальне незмінне – історично мінливе”; “універсальне цілісне – ієрархічно розбудоване”.

У даній статті автор ставить за мету розкрити можливості застосування деяких основних категорій філософії минулого сторіччя: архетипу, концепту і міфологеми – в музичній науці як одній із суттєвих складових гуманістичного пізнання світу. Звісно, названі категорії не обмежують кола тих термінів, якими позначаються елементи духовної природи індивіда і суспільства. Проте в стислих рамках статті з усього ряду понять обираються, на нашу

думку, найбільш ємні, що до того ж погребували би свого фундаментального обґрунтування в сучасній музичній науці.

Геніальне відкриття К.Г. Юнга, який виявляє “колективне несвідоме”, як запоруку спадкосмності цивілізаційних цінностей, і в ньому виділяє головне зерно – архетипи, що являють собою “успадковані генетично зразки поведінки, сприйняття, уяви і здатні успадковуватись через посередництво культурно-історичної пам’яті” [1], дозволило вирішити чи принаймні повному поглянути на багато гуманістичних духовних ноуменів.

Серед них один з найголовніших постулатів – це розуміння сили впливу мистецтва, яке якнайширше використовує архетипні конструкції у створенні переконливих художніх образів, при тому переконливих не лише для сучасників, а здатних формувати світогляд віддалених в часі й просторі реципієнтів. “Той, хто говорить архетипами, промовляє немовби тисячею голосів, він охоплює і захоплює; В цьому – таїна дії мистецтва...” [2].

Дещо інакше трактується в гуманістичному континуумі категорія концепту – від латинського *conspicere* (*conceptus*) – думка чи погляд, основне поняття чи ідея, узагальнення, спеціально сформоване з конкретних прикладів. За дефініцією Нового словника Вебстера, концепт – це формулювання, розумовий образ, ментальний прообраз, ідея поняття, саме поняття [3]. У лінгвоконцептології під концептом розуміють головну змістовну одиницю пам’яті, згусток смислу у свідомості людини, до розробки цієї проблеми найбільше приклались російські філологи (Н. Аругюнова, Г. Вежбицька, С. Воркачов, В. Карасик, З. Попова, Ю. Степанов, Й. Стернин та ін.).

Отже, якщо архетип за К.Г. Юнгом – це явище колективного несвідомого, прояв *intuitio*, то концепт, метафорично висловлюючись, явище колективного свідомого, тобто прояв *ratio*, а отже, як одна, так і друга складова необхідна для процесу художньої творчості у всіх його вимірах, видах, конкретно-історичних та національних артефактах.

Поняття “міфологеми”, подібно до архетипу і концепту, має надто узагальнену, універсальну природу, і тому може трактуватись у філософському полі необхідних духовних кодів кожного індивіда і соціуму. Дехто з дослідників схильний трактувати міфологеми як частковий прояв архетипу, точніше – фрагмент останнього. Окрім того, сучасні культурологи і філософи проводять доволі чітку “демаркаційну лінію” між міфологією як однією з найдавніших форм гуманістичної свідомості, і міфологемами на різних історичних етапах розвитку людської цивілізації.

У названій тріаді все ж не можемо стверджувати категорично, що міфологема є похідною і частковою відносно до архетипу, а швидше схильні б виділити в ній елемент фантазії, уяви, спонтанності асоціацій і паралелей



різного рівня і роду. Тож можна її трактувати як вияв “колективної креативності”, подібно до того, як Юнг трактує архетип як “колективне несвідоме”. Продовжуючи лінію узагальнення архетипу як *intuitio*, концепту як *ratio*, дозволимо припустити, що міфологему можна узагальнити через поняття *creatio*.

В українській філософії і літературознавстві до проблематики *архетипів – концептів – міфологем* теж звертаються часто і охоче, тим більше, що національна духовна спадщина, передусім фольклорна та сакральна, вельми природно оперують архетипними та міфологічними кодами, а необхідність багато сторіч виживати в умовах бездержавності змусила народ знаходити більше ідеальні, аніж реальні, соціальні засоби національної самоідентифікації.

Як класичні праці з поданої проблематики варто згадати фундаментальні дослідження Сергія Кримського. Він вводить дуже важливе поняття “ціннісно-смыслового універсуму”, невід’ємною часткою якого є архетипи – свосвідні інваріанти універсальних структур культурної свідомості. В цьому ряду він виділяє непахитні для всіх часів архетипи, що забезпечують гармонію розвитку людства – це Істина, Добро, Краса. Проте крім загально значимих філософ виділяє і специфічно національні, які формувались в залежності від історичного розвитку нації, її духовних пріоритетів та ментальних засад.

Звертаючись до визначень концепту в українській філософії і культурології, теж маємо доволі значний дослідницький компендіум. Український філософ Анатолій Свідзинський схоплює не просто істоту, а ієрархічну побудову “концепту”. До цієї категорії дослідник відносить “...відносно невелику кількість слів, які позначають поняття, дуже важливі для соціального буття людей, поняття вельми ємні, такі, що еволюціонують в історичному часі, зберігаючи при цьому певне інваріантне ядро. Хоча лінгвістично слово концепт і означає “поняття”, однак взяте як термін, воно має набагато ширше значення. Концепти виступають не лише як найважливіші витвори культури, мови, а й як двигуни культури, засіб ефективного впливу на індивіда. Прикладами концептів є “Бог”, “природа”, “світ”, “час”, “народ”, “культура”, “цивілізація”, “свобода”, “закон”, “держава”, “мораль”, “людина”, “любов”, “слово”, “творчість” і т. д.”.

Так само і міфологема не раз ставала об’єктом дослідження вітчизняних вчених, особливо в напрямку дослідження фольклору та художньої літератури. Так, вельми важливими видаються в цьому руслі праці Г. Грабовича, Т. Мейзерської, Н. Молотаєвої, В. Давидюка, причому доволі часто об’єктами міфологізації виступають як сили природи, так і певні ритуальні

дійства. Етапною у дослідженні національно-міфологічного мислення стала конференція “Міфологічний простір і час у сучасній культурі” [4], в якій спеціально докладно розглядаються міфологічні чинники сучасного буття в усіх його проявах.

Проте якщо в художній літературі всі три названі категорії вже опрацьовані вельми докладно, то в музиці можемо констатувати лише перші підступи до філософсько-гуманістичної проблематики. Серед праць українських вчених останнього періоду варто виділити музикознавчі розвідки Л. Корній та М. Севериної, в яких категорія архетипу прикладається як до більш загальних, так і до конкретніших артефактів національної музичної культури.

Дуже цікаво і перспективно використовують образно-психологічні можливості музичних архетипів у музичній психології та педагогіці. Тут насамперед варто згадати праці О.В. Яремчук, В.І. Фокіної, Л.М. Литвинчук, в яких пропонується використовувати психоемоційний вплив характерних музичних зворотів, які дослідниці слухно окреслюють в межах архетипового коду, для вирішення особистісних проблем, з психо-коригуючою, а навіть з психотерапевтичною метою.

Щодо концепту, то над впровадженням цієї категорії в музичну науку вельми послідовно працює в останні роки молода одеська дослідниця Валерія Марик. Вона обґрунтовує природність застосування категорії “концепту” в музичній науці передусім тим, що “музикознавче дослідження є концептологічним як результат кристалізації, виходу на поверхню словесного втілення глибинного смислу музичних творів” [5].

Отож, і на музикознавчому рівні можемо стверджувати, що архетип виступає як втілення *intuitio*, в той час, як концепт має переважаючу раціональну природу.

Свою особливу природу виявляє в музиці і міфологема. Проте, якщо поняттям національної міфології та її втілення в музиці займається достатньо багато дослідників, то праць, присвячених суто міфологемі як категорії специфічно музичного мислення, маємо в українській гуманістичній науці обмаль. Серед них вартує передусім згадати докторську дисертацію Олени Рощенко, проте й вона розглядає головню міфологеми пізнього німецького музичного романтизму.

У цьому контексті варто зауважити, що якраз національна музично-фольклорна традиція дає дуже багатий матеріал для вивчення міфологем – навіть не окремих з них, а цілісної системи, оскільки вся дохристиянська етика і уявлення давніх українців ґрунтувалась не просто на міфопоетичних

засадах, а на міфологемах як константах узгодження свого власного буття з оточуючим світом і природою.

Отож взаємодія архетипу – концепту – міфологеми в музиці, як фольклорній, так і професійній, на сучасному етапі розвитку музичної науки видається вельми перспективним напрямом дослідження з кількох міркувань. По-перше, в умовах глобалізації, в тому числі й художньої, зростає природний “опір матеріалу” і більшість народів, намагаються усвідомити їх для збереження власної ідентичності. По-друге, гуманістичні науки вже доволі тривалий період рухаються назустріч одна одній, тож розробка фундаментальних проблем філософії, психології та етнології в музичній сфері відповідає викликам часу. По-третє, саме музика, володіючи значним потенціалом безсвідомого – підсвідомого – позасвідомого, може розкрити такі властивості категорій архетипу – концепту – міфологеми, які надто важко помітити у предметно-вербальній площині, а проте вони допоможуть збагнути їх нові грані у пізнанні універсуму.

#### Література

1. Руткевич А. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга / Руткевич А. // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М. : 1991. – С. 21.
2. Jung C. G. Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk / Jung C. G. // Seelenprobleme der Gegenwart. – Zürich, 1950. – P. 62–63.
3. New Websters Dictionary and thesaurus. – Printed and Manufactured in the United States of America, 1993. – P. 202.
4. Міфологічний простір і час у сучасній культурі [Текст] : матеріали міжнародної наук. конф. 12–13 грудня 2003 р. Ч. 3 / Асоціація “Новий Акрополь”; КНУ ім. Т. Шевченка та ін. – Ч. 1, 2. – К. : Вид-во КНУ ім. Т. Шевченка, 2003.
5. Марик В. Явище концепту і концептосфери в музичному мистецтві : до проблеми вічного образу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03 / Марик В. ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008.

## ВИКОРИСТАННЯ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ХОРУ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО ЯК НАВЧАЛЬНОГО МАТЕРІАЛУ В КЛАСІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ДИРИГУВАННЯ

Підготовка спеціалістів-диригентів у вищій школі передбачає національну складову, яка реалізується через використання у навчальному процесі хорової літератури українських композиторів та обробок народних пісень для хору. Щодо останньої, то як жанр вона започаткувалася у хоровій практиці та композиторській творчості з кінця XIX століття. Її основоположниками виступають М. Лисенко, М. Леонтович, О. Кошиць, К. Стеценко. Про використання їхньої спадщини у навчальному процесі є ряд досліджень. Жанр обробки народної пісні для хору розвивався за межами України, у діаспорі і тільки з часу її незалежності стають відомим імена композиторів, які працювали у цьому напрямку, та їхні твори [4]. Досліджень про використання хорової літератури композиторів діаспори у вищій школі, зокрема у класі індивідуального хорового диригування немає, що й зумовило вибір теми статті. Її **мета**: висвітлення питання використання обробок українських народних пісень для хору Михайла Гайворонського як навчального матеріалу у класі індивідуального диригування у вищій школі. Для досягнення поставленої мети, необхідно вирішити наступні **завдання**: виявити хорові партитури обробок українських народних пісень для хору М. Гайворонського; здійснити їх аналіз та визначити дидактичну цінність; результати дослідження запропонувати педагогам як основу для використання у роботі зі студентами.

Відомий український композитор Михайло Гайворонський (1892–1949) плідно працював у жанрі обробки української народної пісні, яку вивчав і записував у різних регіонах України. Перші обробки здійснені композитором в часи існування стрілецького легіону. Другий період творчості в цьому жанрі припадає на час еміграції до США. Здобувши фахову музичну освіту в Колумбійському університеті (Нью-Йорк), композитор знову повернувся до народної пісні і працював у цьому напрямку до останніх днів свого життя.

У жанрі обробки народної пісні М. Гайворонський написав для чоловічого, жіночого та мішаного хорів кілька хорових циклів: “Колядки та Щедрівки”, “Колядки (з Гуцульщини, Бойківщини і Лемківщини)”, “Гуцульське різдво”, “Лемківщина”, “Поділля”, “Полісся”, “Українські народні пісні Лемківщини та Закарпаття”, “Білоруські народні пісні”, “Українські народні пісні переселенців в Югославії”, “Народні пісні Америки і Канади”,

видані у Нью-Йорку у 1930–1940-х роках. Як видно вже з переліку, композитор не обмежувався фольклорним матеріалом одного регіону, а намагався охопити різні українські етнографічні зони.

Вже у першій збірці пісень з Лемківщини й Закарпаття (1930), видрукованої у США, проглядається поступ композитора: старанніше і до деталей відпрацьоване голосоведення та цікавіша гармонія. У пісні “Ой верше, мій верше” М. Гайворонський використовує прийом діалогового проведення двох груп мішаного хору, жіночого й чоловічого, відповідно до змісту тексту. Друга, під назвою “Гуцульське Різдво” (1933), була цікавішою за задумом та виконанням. Чотиричастинний хоровий цикл (“Коляда”, “Пльис”, “Кругльик”, “Щедрівка”), основою якого стали чотири мелодії із “Гуцульщини” В. Шухевича, включає як християнські колядки, так і твори дохристиянських часів, зокрема плес, про який В. Витвицький писав, що це є “пратанець, залишок того давнього обряду, в якому слово, музика і танець злучені були в одній нерозривній дії” [1]. Опрацювання гуцульського фольклору на той час було новинкою, і, на думку Бориса Кудрика, Гайворонський відкривав справжній “новий світ” – “гуцульські колядки і різдвяно-ігорові пісні – “романтичні останки поганського культу” [5]. Р. Придаткевич, резензуючи цикл, писав, що він “є величезним придбанням для нашої музичної літератури” [8], а Ф. Стешко порівнював його із обробками М. Леонтовича: “Гайворонський за своєї американської доби життя багато попрацював як над уясненням собі прикмет української народної мелодії, так і над своєю композиторською технікою. Від ранішньої примітивної гармонізації пісень не залишилося вже й сліду – автор цілковито засвоїв стиль Леонтовича і пізнішого Стеценка. Всі пісні опрацьовані з захованням характеристичних прикмет українського народного способу гуртового співу” [9]. В. Витвицький підкреслює, що композитор вживає тут засоби звукомалярства (наслідування церковних дзвонів у коляді) [2, с. 77]. Високо оцінював обробки Гайворонського Філарет Колесса, з яким композитор підтримував зв’язок, радився і вважав себе його послідовником у композиторській творчості. З цього приводу в листі до композитора (8 січня 1938 р.) Колесса писав: “У Ваших творах <...> видно скрізь свіжий, оригінальний талант, <...> високо розвинену композиторську техніку, і, що найважливіше, зрозуміння і засвоєння духа укр[аїнської] народ[ної] музики, що запевнює їм довговічність” [6, с. 313].

Частина обробок М. Гайворонського для різних видів хору нещодавно видані Дрогобицьким педагогічним університетом ім. І. Франка під упорядкуванням Андрія Славича [3; 7]. Ці навчально-методичні посібники для підготовки фахівців ОКР “Бакавлар”, “Магістр” спеціальності “Музичне мистецтво” варто використовувати не тільки з навчальних дисциплін

“Музична культура української діаспори” та “Аналіз музичних форм”, як означено упорядником, але й у комплексі хорових дисциплін і, зокрема у класі індивідуального хорового диригування. У двох збірках вміщено 39 обробок українських народних пісень для мішаного три (сопрано, альт, тенор; сопрано, альт, баритон) і чотириголосого хору, у тому числі 7 творів для двоголосих вокальних ансамблів (сопрано, мецо-сопрано), два – для соло (сопрано, мецо-спрано). Якщо хорові твори призначені для виконання а cappella, то вокальні – у супроводі фортепіано. Камерно-вокальні твори для соло і вокального ансамблю можна використати як педагогічний репертуар при опануванні технікою диригування на першому–другому курсах. Цьому сприяють прості (2/4, 3/4), складні (4/4) та перемінні розміри творів, звуко-ведення (legato), помірні темпи, контрастна динаміка, ритмічні особливості (пунктирний та синкопований ритми). Хорові обробки представляють пісні різних регіонів України (Лемківщину, Закарпаття, Львівщину, Волинь, Центральну Україну), відмінних жанрів (козацькі, чумацькі, стрілецькі, емігрантські, жартівливі, лірницькі, купальські, про кохання). Оскільки композитор використовує для них куплетно-варіаційну форму, де кожна строфа отримує інше музичне забарвлення, поліфонізовану фактуру (імітаційні та підголоскові засоби, співставлення окремих хорових партій або сольних епізодів окремої партії та всього хору), перемінні та складні (6/8) розміри, то опанувати їх можуть студенти старших курсів (третього–п’ятого). Твір “Ой у полі жито” [7, с. 19–21] дає можливість студенту опрацювати перемінні розміри (3/4, 2/4), шрихи (legato, non legato, акценти), контрастну динаміку (від *pp* до *f*), покази вступів та зняття звучання партій на різні доли такту, ритмічні особливості (пунктирний, синкопований ритми). У творі “Дівчинонька умивалася” [7, с. 40–42], який написаний у простому розмірі (2/4) та жвавому граціозному темпі, студент опанує кистьовий жест на non legato, розмежування функцій рук для проведення звучання окремих партій та хорового tutti. Лемківська пісня “Засвіти мі, ясна зоре!” [7, с. 48–49] є складною для роботи початкуючого диригента. Перемінний розмір (2/4, 4/4), ритмічне різночитання у хорових партіях, співставлення рівномірного та пунктирного ритмів потребують копіткої праці студента. Працюючи над закарпатською весільною піснею “В кертї ружа проквітала” [3, с. 57–58], студент опановує диригентську схему “на шість” (розмір твору 6/8), контрастну динаміку (від *pp* до *f*), контрастні штрихи (legato, non legato, акценти). Лемківська пісня “Ой, верше мій, верше” [3, с. 62–64] дає можливість студенту опанувати мішані (5/4), перемінні розміри (5/4, 4/4), ритмічні особливості (пунктирний, синкопований ритми, тріолі), проявити інтерпретаційні

властивості за рахунок агогіки (*allargando, tenuto*), фермат, динамічних відтінків (від *p* до *f*)

**Висновки.** Використання хорових обробок українських народних пісень М. Гайворонського як компоненту навчального процесу вищої школи сприяє виробленню технічних навиків з диригування, глибокому пізнанню студентами рідної художньої культури, вихованню їхньої національної самосвідомості.

### Література

1. Витвицький В. Колядки і щедрівки / В. Витвицький // Свобода. – 1950. – 6 січ. – Ч. 4.
2. Витвицький В. Михайло Гайворонський : життя і творчість / В. Витвицький : ред. Є. Дзюпина, Ю. Ясіновський. – Львів, 2001. – 175 с.
3. Камерно-вокальні та хорові композиції Михайла Гайворонського : навч.-метод. посібн. / упор. А. Славич. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 72 с.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія] / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
5. Кудрик Б. З новіших видань творів М. Гайворонського / Б. Кудрик // Діло. – 1936. – 27 жовт.
6. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси / вступ. стаття і примітки К. Колесси // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. 232. – С. 294–326.
7. Малі форми у творчій спадщині Михайла Гайворонського : навч.-метод. посібник / упор. А. Славич. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 64 с.
8. Придаткевич Р. З музики. Нововидані опрацювання українських народніх пісень для мішаного хору Михайла Гайворонського / Р. Придаткевич // Свобода. – 1934. – 31 лип. – Ч. 177.
9. Шешко Ф. [Рец.] Гайворонський М. О. Українські народні пісні Поділля. Мішаний хор: Ой на горі. – Ожеледь (веснянка). – Сиділа квочка коло кілочка (веснянка). – Ukrainian Music Edition New-York, 1937. Друкарня о.о. Василян у Жовкві (Парититури: № 1–5 ст.; № 2–7; № 3–5; усі in 8°). Без ціни // Українська музика. – Львів, 1938. – № 5 (15). – С. 89.

## ТРАДИЦІЇ ГАЛИЦЬКОЇ ПОПУЛЯРНОЇ ПІСНІ

Жанр популярної пісні в Західній Україні є не лише важливою складовою музичної культури, але і своєрідним художнім барометром суспільно-культурного життя, віддзеркаленням суспільства де постійно оновлюються соціокультурні запити, політичні реалії, чуйно реагуючи на стильові модифікації світових художніх тенденцій.

Основу регіональної пісенної творчості популярного напряму склав потужний комплекс чинників, який можна умовно розділити на декілька груп. Першу групу складають шляхи формування цієї сфери в ХІХ столітті професійними музикантами австрійцями, які привнесли до ужитку аристократичного середовища Західної України форми культивування пісенного жанру, що сформувалися в столиці Австрійської імперії. Другим компонентом є традиція домашнього і салонного музикування, в якій викристалізовувалися регіонально-ментальні ознаки розважального музичного мистецтва, в тому числі і популярного пісенного жанру. Вагомим чинником, що вплинув на характер, образний лад і виразну сферу жанрової групи, стало засвоєння в регіональному контексті досягнень австро-німецького зінгшпіля і формування на його основі національно-самобутніх різновидів музично-театрального мистецтва: радоспіву, співогри, комедіопери, оперети.

Джерелом етнохарактерності пісень розважального напряму є послідовне вивчення і обробка локальних народнопісенних зразків з адаптацією їх для потреб любительського музикування, формування на цій основі жанрів фольклорної обробки і сольної пісні з етнохарактерними ознаками. Необхідною умовою поширення популярної пісенної творчості є глибокі регіональні традиції вокального виконання, які, зокрема для українського суспільства Галичини, були визначальними. Сольна пісня у супроводі фортепіано або гітари, чоловічі вокальні квартети, хоровий спів в традиціях Liedertafel в побутовому, салонному і концертному любительському виконанні послужили як засобом популяризації жанру, так, і у формуванні слухацьких і репертуарних запитів.

Кожна з цих складових досліджувалася в контексті іншої проблематики фахівцями в області філології, фольклоризму, академічного камерно-вокального і музично-сценічного мистецтва. Так вокальне мистецтво епохи бідермайер і взаємозв'язок австрійського зінгшпіля зі співогрою, радоспівом, комедіоперою композиторів Галичини розглядають С. Чарнецький [7, с. 128], Л. Кияновская [1, с. 119; 2, с. 36], Д. Білавич, Я. Горак, С. Жмуркевич. Ряд



статей [6, с. 191–207] і масштабне дослідження О. Харчишин “Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя” (Львів, 2011 р.) присвячені системному вивченню унікального явища – українського міського музичного фольклору провідного культурного центру Західної України.

Творчу діяльність польських і єврейських представників естрадного мистецтва регіону розглядають у своїх роботах В. Симоненко, В. Романко [5, с. 20], Д. Михальський, С. Гродзельська [8, с. 624–682]. Розвідку естрадного напрямку камерно-вокальної творчості львівських композиторів, як явища самобутньої професійної творчості здійснили В. Конончук і Н. Майчик [3, с. 168–176]. Близьку до досліджуваної лінії презентує праця Є. Шуневич “Внесок А. Кос-Анатольського в розвиток розважальної музики в Галичині”, де розглянутий культурний контекст жанру у взаємодії пісенних культур різних народів, а саме: українського, австрійського, польського, німецького, російського, єврейського, вірменського, і проаналізовані досягнення естрадної пісенної гілки камерно-вокальної спадщини львівського композитора як одного з вершинних явищ української розважальної музики.

В результаті послідовного комплексного розгляду провідних тенденцій в жанрі популярної пісні, як складовій мистецтва, наділеного розважальними і художньо-естетичними функціями, одночасно можна виділити наступні періоди, які характеризуються якісними відмінностями естетики, тематики, стилістики, жанрової палітри, компонентів фольклорної, побутової (прикладної) і професійно-академічної музичної традиції, співвідношенням полікультурних складових і їх домінантності.

Перша половина XIX століття характеризується домінуванням австрійських музикантів з професійною європейською освітою, які створюють камерно-вокальні композиції в стилістиці бідермайера і раннього німецько-австрійського романтизму перед усім для потреб аристократичного дозвілля. Їх характерними рисами є доступність, розважальна і прикладна функціональність, відсутність високого ступеня емоційної амплітуди, наявність полінаціональних регіональних фольклорних ознак. Наспівність та мелодизм переважає в жанрах сольної пісні: старогалицької елегії, гімну-роздуму, народно- і салонно-танцювальної сольної пісні, романсу, сентиментальної міської пісні; прикладних пісенних жанрів, до яких відносяться застільні, пародійні і жартівливі ліричні пісні, стилізації у дусі баркаролі, гімну-ноктюрна, сициліани, ліричного гімну, колискової, пісні, приуроченої до релігійних свят, малих хорових форм Liedertaffel, номерів співогри і її різновидів, фольклорної обробки для різних виконавчих складів, представлених творчістю австрійських композиторів Ф.К. Моцарта (молодшого сина В.А. Мо-

царта), Й. Ругкабера, польських композиторів К. Ліпінського, Н. Бернацкого, Я. Галля, С. Дунецького, С. Невядомського. Українська гілка експонована творами М. Вербицького, Ю. Лавровського, Д. Січинського, В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, А. Нижанківського, Й. Кишакевича, Я. Лопатинського, Г. Топольницького, С. Воробкевича.

Друга половина XIX – початок XX століття вирізняється формуванням власної міської пісенної культури і її синтезуванням з провідними європейськими тенденціями. Серед оригінальної композиторської творчості представлені зразки жанрів побутових, жартівливих, сатиричних, стилізованих салонних, танцювальних композицій, творів, які послужили основою музичного оформлення театральних спектаклів.

У період 1920–1950-х років популярна пісенність орієнтована передусім на запити інтелігенції та широкого міського середовища. Вирізняється оновленням сфери виразності, жанрової системи, пов'язаної з новітніми техногенними складовими суспільно-культурного життя (радіо, кінематограф, аудіозапис), формуванням засобів музичного кіно, радіо-ревю в прямій трансляції, тиражуванням естрадних композицій через записи на платівках. У виконавчих складах в цей час переважають сольні і вокально-квартетні композиції у супроводі фортепіано, камерні ансамблі, джаз-бенди, салонні оркестри, що викликає необхідність зростання якості аранжування, інструментального виконання і самотності інтерпретації. Виникають та розвиваються численні різновиди танцювальних пісень: вальс-бостон, віденський вальс, швидкий фокстрот, слоу-фокс, танго, румба, у меншій мірі – чарльстон, ліричних і жартівливо-пародійних естрадних романсів, романсів-стилізацій салонного, традиційно романтичного, батярського (стилізовано-хуліганського), фольклорного напряму на пісенно-романсовій основі або з опорою на елегію і баладу, обробки зарубіжних шлягерів, а в українському середовищі в умовах гострого національного протистояння – фольклорних обробок і стрілецької пісні.

1960–1970-ті роки – період перетворення популярної пісні в один з важелів громадського опору, контркультури, супротивної насаджуваним художнім нормам заідеологізованої масової пісні і мімікрії художнього рівня через культивування художньої самодіяльності успішних і самотніх професійних колективів. Це період технічного переозброєння естрадного жанру, застосування електромініструментів разом з акустичними і народними, використання переваг мікрофонного співу. Важливими чинниками еволюції соціокультурної спрямованості популярного пісенного мистецтва стало створення рок-клубів, формування рок-, джаз-, фанкгруп і різноманітних популярних, поп-, етнопоп- і біт-біт-груп – ВІА, започаткування музич-

них і власне пісенних фестивалів в провідних центрах естрадного мистецтва. У цей час практично кожен професійний композитор співпрацює з академічними виконавцями і колективами, що вимагає відповідних змін засобів виразності. Популярній пісні цього періоду властиво синтезування рис масової, бардівської пісні, романсу з фольклорними ознаками і опорою на актуальні танцювальні жанри (рок-н-рол, шейк, твіст, шейк, блюз, босанова), виникнення естрадних романсів шлягерного типу. Провідними композиторами цього часу є М. Скорик, В. Івасюк, В. Камінський, Б.-Ю. Янівський, а домінуючими жанровими моделями стають масова пісня-ода, лірико-патріотичний романс, лірична пісня-романс, бардівська чи авторська пісня, романс-памфлет, масова пісня-романс, танцювальна пісня (фольклорна, салонна і актуальна), елегія, балада (її бардівський різновид), романс-роздум, монолог, що театралізується, романс-стилізація.

1980–1990-і роки знаменують становлення новітнього за функціями естрадно-розважального пласту національного музичного мистецтва за участю стилєвих тенденцій джаз-рок, джаз-фольк, фольк-поп, оволодіння стилістики диско-, поп-, рок-, кантрі, особливе поширення етно-поп, як втілення національної (регіональної) вкоріненості та співзвучності з тенденціями сучасності. У цей період визначальними стають тяжіння до професіоналізації діяльності, залучення до сфери естрадної пісні професійних композиторів, звукооператорів, аранжувальників, виникнення колективів, що синтезують фольклорні і естрадно-джазові засоби.

На формування провідних тенденцій українського музичного естрадного мистецтва вплинули численні конкурси естрадної пісні на території Радянського Союзу і країн соціалістичного табору – в містах Сочі, Ялта, Юрмала, Сопот, Варна, а також, в період незалежності зародження пісенних фестивалів “Червона рута”, “Перлини сезону” та багатьох інших. Основні складові виконавчого репертуару цього періоду: ідеологічно коректні твори, різножанрові зразки пісенної лірики, позначені тонким психологізмом і символікою, надзвичайно широко трактовані з точки зору стилю і сюжету, фольклорно-естрадні композиції, через які затверджувалася національна ідентичність і регіональна характерність. Знаковим явищем стало переміщення філософської, цивільної і патріотичної тематики в естраду з академічного мистецтва, чим їй були надані функції виразника громадського світогляду. Провідні композитори цього періоду – В. Камінський (зрілий період творчості), І. Білозір, І. Кушплер. Період незалежності робить висновок і розвиває вказані тенденції в нових суспільно-історичних умовах і вводить українську популярну пісню в контекст глобалізаційних процесів.

Аналіз значного пласту популярної пісенності, що склалася в контексті специфічних соціокультурних і історичних умов регіону дозволив виділити основні тенденції тематики, стильових орієнтирів, жанрової системи, засобів виразності, спрямованості еволюційних змін в розвитку жанру, її соціальних і культурологічних механізмів і виділити риси спільності і спадкоємності. Художній феномен регіональної традиції популярної пісні має для Західної України особливе значення в культурній і суспільно-політичній сфері громадського життя. Актуальність і соціальна потреба у функціонуванні кожного з пластів розважальної пісні з часів Ф. К. Моцарта до новітніх художніх досягнень композиторів сучасності свідчить знаковість цього явища, його художню вагомість і наявність позачасових цінностей, співзвучних вимогам часу і соціуму.

### Література

1. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX ст. / Любов Кияновська // *Musica Galiciana*. – Жешув (Польща), 2000. – Т. 5. – С. 119–128.
2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / Л. О. Кияновська. – К., 2000. – 36 с.
3. Майчик Н. Синтез національних та європейських тенденцій у засадах формування “легкого жанру” камерно-вокальної музики у західно-українському регіоні / Н. Майчик // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24 : Вокальне мистецтво : історія та сучасність : збірка статей. – Львів : Сполом, 2010. – Кн. II. – С. 168–176. – (Серія : Виконавське мистецтво).
4. [б. а.] Організовано львівський джаз-оркестр // Радянська культура. – 1945. – 30 жовтня.
5. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. миствознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. Романко. – К., 2001. – 20 с.
6. Харчишин О. Пісні так званого “легкого жанру” в українському народнокультурному середовищі Львова першої половини XX століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала) / Ольга Харчишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : РВВ ЛНУ 2006. – Вип. 37. – С. 191–207.
7. Чарнецький С. Нариси історії українського театру в Галичині. – Львів : Накладом фонду “Учітеся, брати мої”, 1934. – Ч. 11 (1). – 253 с.

8. Michalski D. Powróćmy jak za dawnych lat..., czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej : (lata 1900–1939) / Michalski Dariusz, Grodzieńska Stefania. – Warszawa : Iskry, 2007. – 827 s.

УДК 378; 78.071.2(477)

*Ірина Куфлюк (Івано-Франківськ)*

## **СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ**

Професійне становлення майбутніх диригентів – процес багатосторонній, складний. Він включає в себе набуття великої кількості знань, вмінь, навичок, також становлення музиканта, як особистості, що покликаний стати лідером хорового колективу, повести за собою, відкрити нові значні перспективи, створити “команду”, об’єднати загальними творчими стремліннями.

Динаміка процесів, що відбуваються сьогодні в соціальному і культурному житті всіх країн, вимагає від сучасного музиканта усвідомлення сутності, аналізу діяльності диригентів світового значення минулого і сьогодення, виявлення нових тенденцій, які підпорядковуються вимогам часу.

Специфіка спілкування, як здійснення комунікативного зв’язку в сучасному просторі, криється у взаємодії всіх відносин: громадських, ділових, міжперсональних. І як би офіційно не були закріплені ділові стосунки між педагогом, диригентом, концертмейстером і хором, вони не можуть бути обмежені як чисто формальні, що вимагають негайного виконання вказівок. Тут завжди криється особистісне ставлення до музичного твору, його трактування, ініціативного творення. Чим міцніша лінія комунікативного зв’язку, тим успішніший процес творчої віддачі.

Складність професії майбутнього диригента полягає в поєднанні трьох іпостасей: виконавської, педагогічної та управлінської, в комплексі складових професійно-педагогічного ставлення.

Домогтися взаєморозуміння, взаємодії, здатність діалогу, вміння слухати та розуміти партнера, визнавати право на власні думки і судження – ось основні компоненти майстерності диригента. У роботах сучасних вчених комунікативна компетентність педагога, комплекс професійної культури, передача своїх знань студенту трактується, як комплекс інформаційної та інтелектуальної культури, що дає можливість створювати активне поле творчої взаємодії. Професійно-педагогічний напрямок є ведучою ланкою в структурі особистості майбутнього диригента, вирішальною ознакою його придатності

до музично-педагогічної діяльності. Ця структура включає в себе наступні види: особисто-педагогічну, предметну “диригентсько-виконавську” і ситуаційну направленість.

Виявлення факторів, що стимулюють формування професійного напрямку становлення майбутніх диригентів:

- диригентська практика роботи з хором;
- стажування “участь в хорах”;
- участь у студентських диригентських конкурсах.

Основним фактором, який призупиняє розвиток професійної направленості:

- наявність конкуруючої професії;
- послаблення інтересу до диригентської діяльності.

Динаміка професійної самооцінки майбутніх диригентів характеризується наступними особливостями:

- нерівномірність розвитку, зниження і підвищення рівня навчального процесу;
- процесом “критичного періоду”, зв’язаного із адаптацією до процесу навчання та специфікою вузу;
- підвищенням адекватності професійної самооцінки після проходження диригентської практики, стажуванні в хорах, участь в студентських, диригентських конкурсах;
- тісним взаємозв’язком із професійним напрямком.

І професійно-педагогічне становлення особистості диригента детермінує професійну самооцінку і впливає на такі характеристики як: висота, стійкість, динаміка, адекватність.

До факторів, які стимулюють високий професійний рівень напрямку відноситься і навчальна практика роботи з різноманітними музично-хоровими колективами.

Актуальність проблеми, корінні зміни всіх сторін нашого суспільства, які торкнулись розвитку професійно-педагогічного становлення майбутніх диригентів, вказують на високі вимоги до особистості керівника хорового колективу, його психологічної готовності до музично-педагогічної діяльності колективу в процесі роботи. Музично-педагогічні вузи покликані готувати всебічно-ерудованих диригентів, що по рівню своєї підготовки відповідають всім вимогам суспільства на сучасному етапі його розвитку.

Конкретного дослідження, яке б аналізувало рівень динаміки диригентського мислення, емоційно-вольових диригентських якостей в навчальному процесі немає. Не достатньо розглядалися також питання взаємозв’язку особистих якостей диригентів з їх професійно-педагогічною направленістю і

професійною самооцінкою. Приймаючи до уваги актуальність розробки проблеми професійно значимих якостей особливості диригента, метою роботи є вивчення психологічних аспектів особистості майбутніх диригентів і виявлення взаємозв'язку з професійними якостями (диригентським мисленням, емоціями, волею), професійною самооцінкою та диригентським вмінням.

У творчій діяльності керівника хору, майбутнього диригента, повинна проявлятися відвертість, інтелект, свобода і дисципліна, безпосередність, розумна праця над собою.

Робота над розвитком високого рівня диригентського мислення впливає на конструювання музичної форми хорових творів, виявлення кульмінації, ідейно-художнього змісту. Розвивати диригентське мислення можна вивченням і виконанням музики поліфонічного складу (творів композиторів-класиків). Необхідно прививати навички скрупульозного аналізу хорових партитур, навчати систематично розвивати свою ерудицію в різних напрямках мистецтва.

Емоційна сфера диригента дозволяє йому у виконанні із хором яскраво та впевнено розкрити своєрідність фактурних засобів, багату палітру нюансів, виразність тембральних кольорів багатьох хорових партитур. Сучасні проблеми вміння дозволяють диригенту знаходитись у взаємозв'язку з виражальними засобами музики. Диригентські вміння дозволяють швидко настроїти колектив на потрібний лад, темп, штрих, нюанс твору, який виконується.

Важливу роль у виявленні багатства тембрів і динамічної палітри партитури відіграє мануальна техніка диригента (роль правої і лівої рук), зміна диригентських позицій, диригентський апарат загалом.

В арсенал засобів сучасних проблем професійно-музичного становлення майбутніх диригентів необхідно включати анкетування, практику диригентської педагогіки та виконавства. Це дасть можливість якісніше сформувати професійні якості майбутнього диригента та виконавця, професійну направленість, відновити ефективність працездатності в процесі творчої діяльності, удосконалювати свої здібності, як диригента хорового колективу, коректувати психологічні та психічні процеси на заняттях, репетиціях, концертах, активізувати свій творчий потенціал як майбутнього керівника хорового колективу.

## Література

1. Агафонников И.Г. Размышления о подготовке хормейстера в среднем звене музыкального образования / И. Г. Агафонников // Методические

- записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. – М.: Музыка, 1991. – С. 125–136.
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. – Л., 1980. – 256 с.
  3. Білоус В. П. Темперамент та індивідуальний стиль діяльності музиканта-інструменталіста / В. П. Білоус // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : зб. ст. – К., 2004. – С. 255–262.
  4. Казачков С. О подготовке хоровых дирижеров / О. С. Казачков // Советская музыка. – М., 1958. – № 5. – С.15–18.
  5. Тевосян А.Т. Современные проблемы хорового искусства (1965–1995 гг.): Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Т. Тевосян. – М., 1995. – 51 с.

УДК 781. 21

*Наталія Кушлик (Івано-Франківськ)*

## **МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ СТРОГОГО СТИЛЮ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ХОРМЕЙСТЕРІВ**

Проблеми вивчення поліфонії в системі музичної освіти перебувають у центрі уваги впродовж усього навчального циклу музичних факультетів вищих навчальних закладів. Зокрема в університетському курсі спеціалізованих навчальних дисциплін предмету “поліфонія” для студентів-старшокурсників музичного факультету належить чільне місце. Зміст дисципліни включає кілька взаємопов’язаних складових, як от достатній обсяг теоретичних знань з можливістю їх практичного застосування в певних видах творчих завдань а також в аналізі прийомів поліфонічного розвитку та поліфонічних форм. Обґрунтування вагомості вивчення зазначеної проблематики знаходяться у центрі наукових інтересів провідних фахівців вищої школи, зокрема слід виокремити науково-методичні висновки професорів Т. Мюллера, С. Скребкова, І. Пясковського та інших.

Основна мета нашого дослідження: виокремлюючи статусно вагомий стильовий тезаурус хорової поліфонії строгого письма, підкреслити значення її вивчення в процесі формування музично-мислиневої діяльності майбутніх фахівців хорового диригування.

Уяву про різні парадигми музичного мислення в історичній ретроспективі формує огляд періодів становлення і розвитку видів багатоголосся в європейському мистецькому просторі. У різних європейських країнах об’єд-



нуючим руслом була спільність тенденцій розвитку багатоголосся, тобто горизонтально-поліфонічних проявів через усвідомлення горизонтальних та вертикальних параметрів музичного викладу. Загальний огляд поліфонічних стилів дозволяє студентам обширно та поглиблено осмислити історичний процес розвитку музичного мислення, усвідомлюючи особливу роль етапів формування мистецьких здобутків поліфонії строгого стилю. Насичений щодо розвитку поліфонічного мислення період *Ars antiqua* та *Ars nova* вирізнявся становленням стильових закономірностей ренесансної поліфонії: кадансових зворотів, логіки інтервальних послідовностей, деяких прийомів імітаційної техніки, явищ складних контрапунктів. Апогеем у комплексному використанні найтипівіших поліфонічних прийомів в їх композиційному усвідомленні став “класичний” період розвитку хорової поліфонії строгого стилю епохи Ренесансу. Визначення “строгий” відображає доволі обмежуючу регламентацію образно-художнього змісту, а водночас мелодико-ритмічних та гармонічних умов компонування. Важливо враховувати особливий статус виконавського складу а *capella*, що власне й визначив інтонаційно-стилістичні особливості строгого письма. Закономірності системно завершеної організації звукового матеріалу ренесансної поліфонії зберегли своє значення і в майбутньому. Адже в поліфонії вільного стилю згадана система ускладнюється функціонально-тональною логікою розвитку та новими формами інструментальної орнаментики і тематичними процесами, однак в якості інваріанту зберігаються засадничі принципи хорової поліфонії строгого стилю. Саме в надрах хорової поліфонії строгого стилю активно проростали зерна гармонічного мислення, насамперед на кадансових утвореннях, де формувались логічно зв’язані послідовності акордів. Мелодична виразність загострено-ввіднотонного тяжіння згодом перетворюється на серцевину доміантової функції та відповідно тонального відчуття. Отже, хорова поліфонія строгого стилю епохи Відродження – це вирішальний етап в розвитку музичного мислення, коли утверджувалися основи як інвенційної поліфонії, так і гармонії.

Важливо не оминати увагою ту обставину, що студенти приступають до вивчення поліфонії вже після проходження курсу класичної гармонії з її логікою функціонально-акордових послідовностей. Навики, набуті в процесі опанування гармонією, є переконливими, тож виникає проблема переключення мислення на співвідношення мелодичних ліній. Тому слід здійснити своєрідне “відтягування” уваги від звичних ладотональних закономірностей функціональної гармонії. Необхідним методом слугує нейтральне емоційно-слухачьке налаштування через осмислене сприйняття зразків музичних композицій у строгому стилі (хорові композиції Г. Дюфаї, І. Обрехта, Жоскена Дебре, Дж. Па-

лестрини, О. Лассо та інших). Водночас розуміння поліфонії строгого стилю потребує мелодичного мислення та вивчення закономірностей в о к а л ь н о ї мелодії в якості найсуттєвішого фактору музичного руху, а концентрація уваги на естетичних нормах декламаційно-розповідного характеру мелодики строгого стилю узгоджується з особливостями ренесансної поліфонії (врівноваженість, об'єктивна споглядальність, статика, відсутність проявів неочікуваної експресії). Оскільки первинною властивістю розгортання будь-яких мелодичних інтонацій є ладова основа, то методично доцільним є зосередження уваги студентів насамперед на використанні церковних монодичних ладів епохи Середньовіччя та Відродження. Показовими є судження Джозеффо Царліно про естетичну характеристику мажору та мінору як головних емоційних полюсів гармонії, що цілком витікає з творчої практики майстрів XVI ст. Зокрема у Дж. Палестрини спостерігається практика використання ладів міксолідійського та іонійського в месгах урочистих, натомість твори печальні чи траурні написані в еолійському, дорійському чи фрігійському. Звідси й уявлення про дві протилежності, якими відзначалися в мелодиці строгого стилю регістри верхній та нижній: перший пов'язаний з почуванням світла, неба і раю, другий – це регістр п'їтьми та земних людських страждань. Поряд із крайніми регістрами середній набував характеру безпристрасного спокою та вкупі із спокійним ритмом обов'язково з'являвся у зв'язку з текстом про “непорочне зачаття”. Аналіз елементів інтонаційних кроків в мелодіях строгого стилю зумовлює використання врівноваженості як фактору руху окремої мелодії чи в поєднанні кількох, що надає характеру стриманості кантилені загалом. Характерна для інтонаційного розвитку врівноваженість протилежних устремлінь екстраполюється також й на ритм музики строгого стилю, де жвавий рух мелодії змінюється більш спокійним, або де жвавому руху в одному голосі протистоїть спокійний рух в іншому. Важливим моментом ритмічної організації слугує використання юбіляцій, присутність яких в хорових композиціях строгого письма (мотетах, месгах, мадригалах) обумовлювалася літературним текстом твору. Підготовче осмислення світоглядно-естетичних, ладових, інтонаційно-ритмічних особливостей вокальної мелодики строгого стилю дозволяють загалом диференціювати її параметри, враховуючи, що в оригінальній творчій практиці композиторів епохи Відродження використовувалися ключі До (щоб уникати зайвих додаткових ліній). Якщо студенти опанували інтонаційно-ритмічні закономірності кантилен, правила написання мелодій строгого стилю, проаналізували запропоновані зразки, виникає можливість створити певну кількість мелодій строгого стилю в різних ладах та ключах Соль, Фа, До. Наступний рівень торкається створення двоголосної кантилені строгого стилю. Аналітичний розгляд та сольфеджування

зразків поліфонічної літератури знайомлять з основними формами сполучення мелодій у двоголоссі та видами голосоведення (паралельне, пряме, дотичне, протилежне). Спочатку варто створювати двоголосні кантилени антифонного складу (досягається пластичність сполучення голосів та регістрів у їх розгортанні без одночасного звучання). Відтак створюються двоголосні кантилени з одночасним звучанням голосів, що потребує термінологічного обґрунтування поняття “контрапункт”: 1. норма раннього багатоголосся на засадах еквіритмічної взаємодії голосів; 2. принцип сполучення голосів на основі їх контрастування, а також закономірність співвідношень утворених вертикальних співзвуч. Слід зазначити, що контрапункт є відображенням того чи іншого стилю в музиці, відтак контрапункт хорового строгого стилю помітно відрізняється від контрапункту Баха, а тим паче Гіндеміта чи інших.

Написанню контрапункту сприяють вправи для опрацювання способів голосоведення та комплементарної ритміки. Особливого підходу потребує вертикальне сполучення голосів, тому важливою є класифікація діатонічних гармонічних інтервалів на засадах їх фонізму. Особливості вертикальних сполучень голосів можуть бути закріплені різноманітними вправами. Наприклад, вивчення дисонансів завершується вправами з використанням зв'язаних дисонансів-затримань на сильних та відносно сильних долях такту у вигляді приготування, зліганого затримання на сильній долі такту, а потім акустичного розв'язання. Вивчення задіяних ресурсів поліфонічного розвитку необхідно підтверджувати аналітичним розглядом запропонованих зразків простого контрапункту строгого стилю, що сприяє успішному виконанню творчих завдань з написання простих контрапунктів до даних мелодій у певних голосах.

Підсумовуючи, зазначимо, цілісний критичний аналіз багатоголосних творів не може здійснюватися без всебічного знання еволюційних процесів в техніці компонування, як і в художній стилістиці та засобах музичного мислення. Вирішальним етапом в розвитку музичного мислення став “класичний” період хорової поліфонії строгого стилю епохи Відродження, означений яскравими зразками використання типових поліфонічних прийомів в композиційному осмисленні, формуванням статусу системно завершеної організації звукового матеріалу. Норми сполучення мелодій у простому контрапункті, які сформувалися в творчості композиторів епохи Відродження та ґрунтувалися на законах акустики й природних взаємовідносинах елементів вокального мистецтва, залишилися затребуваними надалі в інших стильових умовах наступних століть. Це зумовлює визначити хорову поліфонію строгого стилю в якості початкового етапу оволодіння закономірностями поліфонічного мислення майбутніми диригентами.

## Література

1. Агажанов А. Сольфеджио в ключах До. Примеры из полифонической литературы для одного, двух, трех и четырех голосов / А. Агажанов, Д. Блюм. – М. : Музыка, 1969.
2. Епохи історії музики в окремих викладах (1) : навч. посіб. / переклад з нім. ; пер. та упорядн. Ю. Семенов. – Одеса : Будівельник, 2003. – 186 с.
3. Леонова Е. Полифоническое сольфеджио : учеб. пособие / под ред. Л. Масленковой / Е. Леонова. – Ленинград : Музыка, 1990.
4. Мюллер Т. Полифония : учебник / Т. Мюллер – М. : Музыка, 1988. – 335 с.
5. Палестріна. Хорові твори / Палестріна ; упоряд. М. Берденников. – К. : Музична Україна, 1972.
6. Побережна Г. В. Загальна теорія музики: підручник / Г. Побережна, Т. Щериця. – К. : Вища шк., 2004. – 303 с.
7. Пясковський І. Поліфонія : навч. посіб. / І. Пясковський. – К. : ДМЦНЗК, 2003. – 250 с.
8. Ройтерштейн М. И. Практическая полифония : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 “Музыка” / М. Ройтерштейн. – М. : Просвещение, 1988. – 158 с.
9. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Й. Хоминський. – К. : Музична Україна, 1975. – Т. 1. – 567 с.

УДК 398.8 (477)

*Сергій Маловічко* (Тернопіль)

### **ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ**

В Україні високий ступінь хорового мистецтва, його мистецький прапор не похилився ніколи. Ще у літописах XII ст. говорилося про хоровий спів наших пращурів. Студійський устав Києво-Печерської лаври, який запровадив св. Теодосій 1029 р., провідну увагу надає хоровому церковному співу. Вже за часів незалежності вітчизняними мистецтвознавцями було досліджено історичні аспекти розвитку хорового співу в Україні, зокрема у підручнику О.Є. Верещагіної та Л.П. Холодкової “Історія української музики XX століття”. Окремо питання генези й традиції хорового співу українців

досліджено у праці О.Г. Бенч-Шокало “Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції”.

Історичні аспекти становлення хорових колективів Тернопільщини стали предметом локального розгляду у багатьох науковців, де визначаються загальні проблеми їх розвитку. Щодо характеристики сучасного стану хорових колективів краю, то їм би хотілось приділити вагомішу увагу.

На Тернопільщині до сьогоднішнього дня залишились у живій традиції глибоко стародавні пласти вокальної музики – календарно-обрядові пісні, пов’язані з трудовим роком селянина: весняні, купальські, жнивварські, обжинкові, колядки і щедрівки. Чималу групу акумулюють пісні весільного обряду: сольні вівати, пісні і приспівки до всіх випадків, передбачених весільною драмою. Багаточисельним жанром пісенного багатства є ліричні і сімейно-побутові пісні з найрізноманітнішою тематикою і безкінечно великим колом образів і настроїв [8, с. 206]. Цінним складником багатьох народних звичаїв і обрядів, які віддавна існують в регіоні, виступає хорове мистецтво.

Хорове мистецтво Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ ст., незважаючи на складні економічні умови, продовжує функціонувати і відіграє важливу роль в утвердженні процесів національної свідомості. Це проявляється, насамперед, у творчій активності районних аматорських колективів (переважно вокально-хорових), участі у традиційних мистецьких заходах: оглядах, звітах, фестивалях, конкурсах, а також в ідейній насиченості змісту музичного репертуару – народна, стрілецька пісня місцевих композиторів, духовна музика композиторів-класиків.

Одним із важливих напрямків функціонування вокально-хорових колективів є концертна діяльність. Починаючи з 90-х років ХХ ст. музичне мистецтво Тернопільщини достойно репрезентують хори, хорові капели, вокальні, вокально-інструментальні ансамблі.

П.О. Андрійчук відзначає, що провідними аматорськими народно-хоровими колективами України, які ведуть активну концертну діяльність в Тернопільській області є народний хор Борщівського районної лікарні, народний хор “Галичина” Чортківської районної лікарні, народний хор “Галичина” Мшанецького БК Зборівського р-ну, хорова група ансамблю пісні і танцю “Збручани” Борщівського РБК, народний хор ім. І. Кобилянського Тернопільського текстильного комбінату [1].

На Тернопільщині зараз працює 1537 вокально-хорових колективів, з них 310 – хорові колективи, 1192 – вокальні ансамблі, 4 капели бандуристів, 4 ансамблі бандуристів, 3 ансамблі пісні і танцю, 121 колектив носить почесне звання “народний”, 11 – “зразковий” [2].

Серед них доречно відзначити діяльних учасників музично-фестивального руху, таких, як народна самодіяльна хорова капела “Боян” Бережанського РБК (кер. Б. Кухарук), жіночий хор Бережанської ДМШ (кер. Б. Падучак), хор “Просвіта” Бережанського РБНТ, чоловіча хорова капела “Томін” Борщівського агротехнічного коледжу, хор Зборівської козацької Січі ім. полковника війська запорізького І.Богуна, хорова капела Козівського РБК, хор “Союзу українок” Тереховлянського РБК.

Джерелом самодіяльного мистецтва в регіоні є обласний центр народної творчості, напрямком діяльності якого є вокально-хорове та інструментальне мистецтво.

Щороку Тернопільським ОМЦНТ проводяться обласні семінари для керівників вокально-хорових колективів районних будинків культури, метою яких є підняття професіонального рівня керівників аматорських вокально-хорових колективів та методистів вокально-хорового жанру РБК. На семінарах поширюються методичні напрацювання, такі як, “Організація роботи хорового колективу”, “Робота диригента над партитурою”, “Документація методиста вокально-хорового жанру районного Будинку культури та керівника народного (зразкового) аматорського вокально-хорового колективу”, “Хорове мистецтво – невід’ємна частина української культури”, партитури хорових творів для колективів вокально-хорового жанру, провадяться майстер-класи на базі навчального хору Тернопільського державного музичного училища імені С.А. Крушельницької (керівник заслужений діяч мистецтв України Ігор Левенець), камерного хору Тернопільської обласної філармонії (керівник заслужений артист України Богдан Іваноньків), мішаного хору Тернопільського Національного педагогічного університету імені В. Гнатюка (керівник Анатолій Ороновський) [2].

Останнім часом в районах нашої області впроваджено звіти сільських закладів культури на сценах районних будинків культури, присвячені національним та державним святкам, цілєю та завданням яких є розвиток всіх видів і жанрів хорового аматорського мистецтва, підвищення художнього та виконавського рівня хорів і утворення відповідних умов для їх творчої діяльності. Розглядаючи репертуар вокально-хорових колективів, необхідно відзначити його високий ідейний зміст і тематичне різнобарв’я. В основному він скерований на популяризацію кращих взірців української національної культури: це хорові твори українських класиків, духовна музика, колядки, щедрівки, козацькі, стрілецькі, повстанські, українські народні пісні, пісні сучасних композиторів, а також композиторів Тернопільщини.

Від часу проголошення незалежності України митцям та вокально-хоровим колективам стали доступними твори українських композиторів,

недозволені або не рекомендовані для виконання в радянській період історії нашого краю. Аматорська музика краю поповнюється й роботами місцевих самодіяльних композиторів, які працюють здебільшого у вокально-хоровому жанрі. Це В. Безкоровайний, Л. Лепкий, Й. Вітошинський, Я. Смерчанський, І. Доскалов, А. Горчинський, М. Облещук, П. Мамалига, В. Подушалий, Р. Стратійчук, М. Шамлі, І. Виспінський, Ю. Кіцила.

Звіти народних аматорських та зразкових колективів як міста Тернополя, так і районів відбуваються у Палаці культури “Березіль” ім. Л. Курбаса. Здебільшого, звітні концерти проходять у зв’язку із святкуванням Дня Соборності України, Шевченківських Днів, вшанування ветеранів війни та відзначення Дня Перемоги, до Дня Матері, відзначення річниці Всеукраїнського референдуму, Дня Конституції України тощо.

У розмаїтих куточках Тернопільщини провадяться найрізноманітніші фестивалі, конкурси та свята, що віднині є традиційними і в більшості набули регіонального та Всеукраїнського статусу. У Борщівському районі щорічно відбувається фольклорно-мистецьке свято “В Борщівському краї цвітуть вишиванки”, регіональний фестиваль дитячої та юнацької творчості “На берегах Нічлави”. Бережанщина запрошує на традиційний Всеукраїнський фестиваль-конкурс стрілецької та повстанської пісні “Дзвони Лисоні”, у якому приймають участь хорові колективи та учасники з багатьох регіонів України. У селі Губин Бучацького району на березі річки Дністер засновано проведення свята “Купальські вогні”. Завжди незабутнім є традиційний регіональний фестиваль пісні і танцю “Дністрові зорі” в Заліщиках. Кременеччина похваляється проведенням Міжнародного фестивалю хорового мистецтва “Кременецькі хорові вечори”.

З метою відновлення, збереження лемківської культури, мови, обрядів, звичаїв, привернення уваги різних прошарків населення до лемківської народної творчості у Монастирську щорічно відбувається традиційний Всеукраїнський фестиваль лемківської культури “Дзвони Лемківщини”, в якому приймають участь професійні та аматорські хорові колективи з різних областей України, а ще гості з Польщі, Молдови, Франції і США.

Грандіозною майстерною акцією завжди проходить Всеукраїнський фестиваль – конкурс козацької пісні “Байда”, метою якого є ренесанс і популяризація найкращих вірців української пісенної творчості, відкриття нових імен та пропаганда кращих виконавців, виховання естетичних смаків молодого покоління, активізація культурно-мистецького життя України.

## Література

1. Андрійчук П. О. Українське народне хорове мистецтво як сценічний виразник традиційного народного гуртового співу : метод. розробка [Електронний ресурс] / П. О. Андрійчук. – Режим доступу : [http://culturalstudies.in.ua/zv\\_2009-3.php](http://culturalstudies.in.ua/zv_2009-3.php).
2. Виспінський І. Я. Вокально-хорове мистецтво Тернопілля [Електронний ресурс] / Виспінський І. Я. – Режим доступу : <http://ternopil-omcmt.at.ua/index/0-37>.
3. Музична Тернопільщина : бібліогр. покажчик / уклад. В. Я. Миськів ; вступ. ст. О. Смоляка ; ТОНУБ. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 288 с.
4. Поділля : історико-етнографічне дослідження / ред. А. П. Пономарьов. – К. : Доля, 1994. – 504 с.
5. Семчишин В. Розвиток духовної хорової музики на західно-українських землях (кінець XIX – початок XX ст.) // Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства. – Кременець ; Тернопіль, 2008. – С. 55–65.
6. Стебельська О. Аматорське музичне мистецтво Тернопільщини кінця XX – початку XXI століття в контексті культурно-історичного процесу [Електронний ресурс] / О. Стебельська. – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Uk\\_msshr/2010\\_16\\_1/stebelsk.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Uk_msshr/2010_16_1/stebelsk.pdf).

УДК 378.147: 78.087.68 *Тетяна Мартинюк (Перяслав-Хмельницький)*

### **ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ З ДИСЦИПЛІН ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО ЦИКЛУ**

Соціальні перетворення і духовна криза в сучасному суспільстві зумовили зміни освітніх стратегій. Демократизація, гуманізація, відкритість освіти актуалізували трансформаційні процеси у змісті освіти, зокрема в системі професійної підготовки майбутніх учителів музики. У сформованій ситуації підвищується відповідальність вищої школи за формування професіоналізму особистості. Ефективним інструментом його розвитку у студентів може виступати хоровий спів як найдоступніший вид музичної творчості. Тому в системі підготовки вчителя музики серед професійно значущих предметів виділяються дисципліни диригентсько-хорового циклу.



У наукових дослідженнях значна увага приділялася технології хорового співу, проблемам хорового виконавства, питанням організації хорових колективів. Серед фахівців хорової справи та науки: П. Чесноков, Г. Дмитревський, І. Мусін, К. Виноградов, К. Птица, В. Живов, А. Казачков, К. Ольхов, М. Колесса, В. Самарін, О. Баратилієв, І. Букресв, А. Козир, Л. Маталаєв, В. Овсяннікова, Л. Яркіна та ін., які надавали великого значення мистецтву хорового співу, співацькому процесу, теорії та практики хорового виконавства та інтерпретації. Однак, в науковій літературі порівняно мало уваги приділяється питанню організації та розробці форм самостійної роботи студентів з дисциплін диригентсько-хорового циклу, що, з урахуванням прийняття Україною Болонської декларації, актуалізувало саме цю гілку методичної спрямованості професійної підготовки студентів педагогічного профілю. У процесі навчання хоровому співу студенти повинні придбати необхідні вокально-хорові навички та оволодіти методами організації творчо спрямованого співацького колективу. Як показує практика, далеко не всі студенти музичних спеціальностей за роки навчання освоюють ті навички, які їм необхідні для роботи з хором. Це пояснюється, перш за все, недостатньою професійною орієнтацією студентів-музикантів, що надходять на навчання з різною довузівською підготовкою (піаністи, скрипалі, баяністи, вокалісти, теоретики). У більшості випадків ці студенти не виявляють інтересу до диригентсько-хорових дисциплін, навчання хорового співу, що, безумовно, відбивається на результатах їхньої освіти. Отже, виникає необхідність розробки форм самостійної роботи студентів в процесі вивчення дисциплін диригентсько-хорового циклу, занять у хоровому класі. Дана розвідка виникла як результат аналізу стану диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики в Кримському інженерно-педагогічному університеті й проблематики магістерських робіт вузу з даного профілю.

Об'єкт дослідження – професійна підготовка студентів педагогічного профілю з дисциплін диригентсько-хорового циклу.

Предмет дослідження – сучасні теоретичні засади організації самостійної роботи студентів педагогічного профілю з дисциплін диригентсько-хорового циклу. Мета розвідки – викладення форм самостійної роботи студентів з дисциплін диригентсько-хорового циклу, зокрема, лекційної дисципліни “Хорознавство і методика роботи з хором”.

Тематику самостійної роботи з дисципліни “Хорознавство і методика роботи з хором” сформульовано у робочій навчальній програмі з дисципліни Д. Кудусовим. До неї можна запропонувати форми самостійної роботи й конкретизувати їхній зміст. Так, темі “Методика підготовки письмового аналізу хорового твору” (2 год) відповідає проведення практичного заняття.

Підготовку з теми “Приблизний план аналізу хорової партитури” (2 год) рекомендовано провести у формі семінару з написанням рефератів. Семінар, як форма навчальних занять, передбачає обговорення студентами повідомлень, доповідей та рефератів, виконаних ними за результатами навчальних досліджень під керівництвом викладача. Підготовка до семінару передбачає визначення теми; складання докладного плану подачі матеріалу; підбір матеріалів; складання схеми проведення семінару; визначення своєї цільової аудиторії.

Тему “Підготовка хорової партитури для роботи з хором” (2 год) рекомендовано зосвоювати як творчий проект (індивідуальний). Творчий проект не має чітко вираженої структури загальної діяльності учасників, при цьому проектна діяльність розвивається, підкоряючись жанру кінцевого результату й інтересам учасників. Результати та форма їх подання (газета, стенд, відеофільм, гра та інші) свідчать саме про творчий характер проекту. Мета творчого проекту – придбання досвіду практичної діяльності. Творчий проект сприяє розвитку комунікативних здібностей; розширює коло спілкування; розвиває вміння самостійного придбання знань й їх застосування для вирішення нових практичних завдань.

“Вокальна робота з хором” (2 год) добре засвоюється студентами у формі індивідуальної співбесіди. Індивідуальні співбесіди – це активна навчальна робота, що припускає зацікавленість студента до теми бесіди й вміння викладача під час порівняно короткого діалогу, по-перше, створити настрій розкутої розмови, а по-друге, скласти досить точне уявлення про сильні та слабкі сторони його підготовленості з теми. Індивідуальна співбесіда націлена на поради (рекомендації) викладача щодо подальшого поповнення знань, поновлення ряду принципів положень, додання знанням більшої гнучкості й суворості. Усні відповіді – показник інтелектуальної підготовки та рівня пізнавальної активності студентів.

Тему “Умови досягнення хорового ансамблю” (2 год) рекомендовано засвоїти в активній формі “круглого столу” як навчальній роботі зі студентами, які мають досвід практичної діяльності в галузі питання, що обговорюється. Учасники “круглого столу” засвоюють зміст теми, її ключові моменти. Викладач виступає в ролі ведучого обговорення, спрямовує його, в необхідних випадках дає коментарі та пояснення. Активний “круглий стіл” вимагає серйозної підготовки й великого мистецтва проведення. Тема “Закономірності хорового строю” (2 год) засвоюється у формі семінару під керівництвом викладача. Для засвоєння теми “Робота над дикцією в хорі” (4 год) рекомендовано форму конференції з написанням статті. Аудиторію конференції становлять виступаючі (вони вислуховують своїх колег) й

присутні, кого ця конференція зацікавила. Студент виступає зі своєю доповіддю, в якій стисло й чітко викладає її зміст. Регламент виступаючого не повинен перевищувати десяти хвилин. Необхідно пам'ятати, що виступ складається з трьох частин: вступ, основна частина й висновок. Робота студентами над доповіддю та подальший виступ на конференції розвиває навички ораторського мистецтва, відпрацьовує вміння орієнтуватися в матеріалі і відповідати на додаткові питання слухача.

“Проблеми виховання хорового співака” (4 год) варто розглянути у формі дискусії – однієї з активних форм навчального процесу, покликаної мобілізувати практичні та теоретичні знання. Студенти висловлюють погляди на одну і ту ж саму проблему з точок зору. Викладач повинен не дискутувати, а вести дискусію; він не приховує свою позицію, але позиціонує себе як ведучий, свідомо стримується від активної участі в дискусії заради забезпечення й підтримки атмосфери спору. Студенти зможуть повчитися у викладача, як потрібно і можна бути уважним до будь-якої позиції і тим самим забезпечити демократичність суперечки.

Тема “Диригування як процес управління хором колективом” (2 год) може бути спланованою у формі семінару. Обговорення має носити творчий характер з чіткою і переконливою аргументацією. Дискусія допомагає учасникам семінару придбати більш досконалі знання, проникнути в сутність досліджуваної проблеми, виробити методологію, оволодіти методами аналізу.

Тема “Хоровий колектив як організований для спільного виконання колектив співаків” (4 год) може бути опрацьована у формі тестування як системи завдань специфічної форми, що дозволяє об'єктивно і функціонально виміряти рівень освітніх досягнень учнів, сукупність їх теоретичних знань, умінь і навичок в тій чи іншій галузі змісту. Тематично-гомогенні тести – система, створювана з метою об'єктивного, якісного і ефективного методу оцінки структури і вимірювання рівня підготовленості учнів з обраної теми. Тестування дозволяє підвищити об'єктивність оцінки знань; розвинути пізнавальну активність учнів при вивченні дисципліни, що обумовлено стимулюванням даною формою самостійної роботи.

Тема “Хорові обробки українських народних пісень” (2 год) відпрацьовується у формі практичного заняття. Тема “Розробка детального плану навчально-виконавського аналізу” (2 год) передбачає складання алгоритму навчально-виконавського аналізу як певного набору інструкцій, що описують порядок дій виконавця для досягнення результату рішення завдання за кінцевий час. План алгоритму навчально-виконавського аналізу: 1. Особливості хорового твору. 2. Музично-теоретичний розбір. 3. Вокально-хоровий

аналіз. 4. Виконавський аналіз. 5. Кінцева мета дослідження. Алгоритми складати корисно, тобто дуже важливо навчитися мислити алгоритмічно. Алгоритмічне мислення допоможе студенту навчитися міркувати, аналізувати, планувати свої дії, чітко побачити кроки, що ведуть до мети.

Таким чином, керівництво самостійною роботою студентів педагогічного профілю з циклу диригентсько-хорових дисциплін сьогодні може містити сучасні форми роботи з матеріалом, які активізують науковий пошук студентів, сприяють поглибленню набутих знань, вмінь і навичок; залучають їх до використання наукового потенціалу при самопідготовці до опанування дисциплінами.

### Література

1. Баратылиев А. Д. Формирование у студентов педвузов положительного отношения к педагогической профессии средствами искусства : дисс. ... канд. пед. наук / А. Д. Баратылиев. – М., 1989. – 155 с.
2. Букреев И. Психолого-педагогические проблемы профессионального становления дирижёра / И. Букреев. – Екатеринбург, 1997. – 120 с.
3. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре / К. П. Виноградов. – М. : Музыка, 1967. – 164 с.
4. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс / Г. А. Дмитриевский. – М., 1948. – 168 с.
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 260 с.
6. Казачков А. О дирижерско-хоровой педагогике / А. Казачков. – М., 1970. – 186 с.
7. Козырь А. В. Формирование стиля педагогического руководства хором коллективом / А. В. Козырь. – К. : Музична Україна, 1987. – 130 с.
8. Колесса Н. Ф. Основы техники дирижирования / Н. Ф. Колесса. – К. : Музична Україна, 1981. – 102 с.
9. Маталаев Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Н. Маталаев. – М. : Советский композитор, 1986. – 160 с.
10. Мусин И. А. О воспитании дирижёра / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 130 с.
11. Овсянникова В. А. Индивидуальные особенности как основа формирования стиля хормейстерской деятельности студентов / В. А. Овсянникова. – М., 1996. – 200 с.
12. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров / К. А. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979. – 89 с.

13. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования / К. Б. Птица. – М. ; Л., 1948. – 98 с.
14. Рабочая программа по дисциплине “Хороведение и методика работы с хором” / сост. Кудусов Д. А. – Симферополь, 2011–2012. – 15 с.
15. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / В. А. Самарин. – М. : Academia, 2002. – 170 с.
16. Сапрыкина Е. Е. Подготовка руководителей хора к работе над тембром голоса / Е. Е. Сапрыкина. – М., 2002. – 120 с.
17. Соколов В. Г. Работа с хором / В. Г. Соколов. – М. : Музыка, 1967. – 134 с.
18. Чесноков П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с.
19. Яркина Л. В. Педагогические условия формирования умения экспрессивного воздействия хормейстера на певческий коллектив / Л. В. Яркина. – Липецк, 2001. – 160 с.

УДК 78.087.68(477)

*Юлія Москвічова (Вінниця)*

## **РОЛЬ НАВЧАЛЬНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ВІННИЧЧИНІ**

Хорове мистецтво протягом століть залишається основою розвитку музичної культури українського народу і є одним з найбільш досконалих і доступних видів музичного мистецтва.

Хоровий спів, як самий доступний вид музикування, спрямований на відтворення та збереження традицій народнопісенної культури, її розвиток, сприяє підвищенню рівня музичної культури особистості, безпосередньо впливає на почуття, емоції, волю людей. Хорове мистецтво є не лише специфічною формою пізнання світу, але й відіграє велику культурно-виховну та ідеологічну роль в суспільстві, є носієм духовних цінностей. Важко переоцінити значимість естетичного впливу хорового співу в процесі виховання і становлення особистості, у формуванні художніх смаків слухацької аудиторії.

Займаючи провідне місце в культурно-мистецькому житті Вінниччини, вокально-хоровий жанр музичного виконавства сьогодні є одним з найбільш розповсюджених видів музичної діяльності. Хорове мистецтво Вінниччини має славні традиції, пов'язані з іменами Миколи Леонтовича, Кирила Сте-

ценка, Петра Ніщинського, Родіона Скалецького, Григорія Давидовського. Традиції хорового співу, започатковані цими славетними музикантами сьогодні розвиваються і збагачуються в творчій діяльності величезної кількості хорових колективів області. Серед них професійні та аматорські хори, ансамблі пісні і танцю, фольклорні колективи. Своєрідним осередком існування і розвитку хорового мистецтва є навчальні хори кафедри хорового мистецтва і методики музичного виховання Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Різні аспекти вокально-хорового мистецтва Вінниччини розкриваються в наукових статтях В.І. Газінського, Т.О. Лозінської, В.Т. Бородуліна, К.Л. Дабіжі, І.В. Газінського, Н.Є. Кравцової, Т.В. Бурдейно-Публики, А.Ф. Завальнюка.

Окремі сторінки діяльності колективів висвітлюються у періодичних виданнях “Вінницька правда”, “Вінницька газета”, “Подолія”.

**Метою** статті є висвітлення напрямів діяльності і репертуарної політики хорових капел Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Визначення ролі навчальних хорових колективів в розвитку хорового виконавства на Вінниччині.

З метою професійної підготовки вчителів музики і співів середніх шкіл перші музично-педагогічні відділення при педагогічних вузах України було відкрито в 60-ті роки ХХ сторіччя. Вінницьке відділення було започатковано в 1968 році на базі факультету підготовки вчителів початкових класів. Самостійним підрозділом Вінницького державного педагогічного інституту ім. М. Островського (Постановою Кабінету Міністрів №122 від 4 лютого 1998 року інститут реорганізовано в педагогічний університет ім. М. Коцюбинського) музично-педагогічний факультет став у 1972 р. [2, с. 124]. Сьогодні кафедра хорового мистецтва і методики музичного виховання функціонує в складі інституту педагогіки, психології і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Провідними хоровими колективами кафедри, і університету загалом, є Народна хорова капела та Народна жіноча хорова капела.

Професійна підготовка майбутнього вчителя музики вимагає складних за своєю структурою професійних якостей, які формуються в процесі навчання. Без засвоєння комплексу спеціальних знань, вмінь та навичок, необхідних в практичній музично-педагогічній діяльності, неможливе повноцінне оволодіння професією. Дисципліни диригентсько-хорового циклу, зокрема хоровий клас, посідають чільне місце в підготовці студентів до майбутньої вокально-хорової роботи з учнями. Навчальні хорові колективи є школою

хорового співу, де майбутні фахівці здобувають наступні необхідні вміння та навички:

- вокально-хорового спрямування – правильний спів, співацьке дихання, чистота інтонації, мелодичний і гармонічний слух, вокальний слух, відчуття ансамблю;
- хормейстерські навички технічної та виконавської роботи над музичними творами;
- загальномузичні та педагогічні якості вчителя музики, а саме художній смак, розвинений інтелект і світогляд, відповідальність, вимогливість, дисциплінованість.

У хоровому класі реалізується одна з найважливіших і обов'язкових вимог навчального процесу – взаємозв'язок теорії й практики. Знання, які одержали студенти під час академічних занять з техніки диригування, хормейстерства, сольфеджіо, постановки голосу, гармонії, дістають своє практичне втілення під час занять хорового колективу.

Витоки Народної хорової капели Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського сягають ще 1948 року, коли зі студентів інституту було створено аматорський хор під керівництвом чудового музиканта О.Д. Сердюка. Постійно діючий колектив з числа студентів різних факультетів офіційно був створений в 1957 році. Перше серйозне визнання хорової капели отримала в 1964 році, здобувши почесне звання "Народної хорової капели". Капела є лауреатом III Республіканського конкурсу патріотичної пісні (м. Харків, 1979 р.), лауреатом республіканського телетурніру "Сонячні кларнети" (1980 р.). За 45-хвилинну програму на УТ колективу був вручений спеціальний приз Українського телебачення.

У 1982, 2001 рр. колектив бере участь у творчих звітах Вінниччини у палаці "Україна", виступає в Міністерстві освіти та науки України, Українському домі тощо. Народний артист України Михайло Кречко, під час підтвердження звання "народної" у 1979 р. дав таку характеристику колективу: "Капела є зразком хорового звучання для аналогічних хорових колективів. Співаки капели – не лише співаки, а й справжні артисти, які беруть активну участь в єдиному творчому процесі" [1, с. 212].

У різні роки Народною хоровою капелою керували відомі на Вінниччині хормейстери – Йосиф Кучер, Ігор Друкер, Костянтин Семенов, Григорій Голик. Особливо слід відзначити музиканта, який працював з капелою понад чверть століття (1977– 2003 рр.), завдяки таланту та величезній праці якого колектив набув найвищої майстерності та визнання – це народний артист України, професор В.І. Газінський. Відомий фахівець хорової справи, композитор, аранжувальник, засновник і незмінний керівник Академічного камер-

ного хору “Вінниця”, В.І. Газінський, працюючи з Народною хоровою капелю університету, виховав не одне покоління високопрофесійних хористів і керівників хорових колективів, які успішно працюють в закладах освіти і культури, професійних творчих колективах.

На протязі 10-ти років (з 2003 р.) Народною хоровою капелю керував заслужений артист України, доцент К.Л. Дабіжа – учень і послідовник В.І. Газінського, артист Вінницького камерного хору, керівник хорового колективу Вінницького училища культури і мистецтв (90-ті рр.). Під керівництвом К.Л. Дабіжі Народна хорова капела неодноразово здобувала диплом лауреату регіональних фестивалів хорової музики ім. Леонтовича в м. Вінниця (2004 р., 2007 р.), Міжнародних хорових Асамблей ім. М. Д. Леонтовича. У репертуарі колективу твори зарубіжних і вітчизняних композиторів, обробки народних пісень, твори сучасних авторів, зокрема “Карміна Бурана” К. Орфа, “Пророк” Г. Білявського, “Думи мої, думи” А. Ушкарьова. Належне місце в репертуарі колективу належить духовній музиці, це твори української, російської, болгарської православної музики, а також концертні твори зарубіжних композиторів на духовні тексти. Капела виконує духовні твори М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Чайковського, Д. Хрїстова, А. Давидовського, Г. Білявського, Дж. Россіні, С. Франка.

Жіноча хорова капела Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського заснована в 1979 році. Очолила колектив заслужений працівник культури України, доцент Г. М. Шкільнюк – талановитий хормейстер і блискучий педагог. В 1988 році капела отримала звання Народного колективу. Капела двічі нагороджена золотими медалями лауреата Всесоюзних фестивалів самодіяльної народної творчості, стала лауреатом Першого республіканського конкурсу ім. М. Леонтовича [3, с. 92]. В травні 1997 року жіноча капела стала лауреатом обласного туру Третього міжнародного хорового конкурсу, присвяченого 120-річчю з дня народження М.Д. Леонтовича і одержала Гран-Прі.

З 1996 року народну жіночу капелю очолює кандидат педагогічних наук, доцент Н.Є. Кравцова. Упродовж 34 років існування та творчої діяльності капела брала участь у багатьох громадських, освітніх та мистецьких культурних заходах університету, міста й області. Колектив неодноразово виступав з концертами в загальноосвітніх школах, в Уманському, Барському та Вінницькому педагогічних училищах, де демонстрував гарний рівень художнього виконання хорових творів. Неодноразово колектив підтверджував звання “Народний”, що також свідчить про належний технічний, художній та виконавський рівень колективу.



В репертуарі капели представлені хоріві твори різних жанрів: класика, обробки народних пісень, твори сучасних вітчизняних та зарубіжних композиторів.

У травні 2013 року Жіноча хорова капела здобула звання лауреата та Диплом II ступеня на III Всеукраїнському фестивалі-конкурсі хорового мистецтва, присвяченого ювілею Героя України, диригента, видатного музичного діяча А. Авдієвського, який проходив у Києві. Основна ідея конкурсу – відродження, збагачення та розвиток традицій вітчизняного хорового виконавства. У виконанні колективу прозвучали твори: Л. Шукайло фрагменти з кантати “Пори року”, Б. Лятошинський “Туча”, І. Шамо “Співанка-веснянка”, Г. Персел “Saund the Trumpet”, українська народна пісня в обробці І. Бідака “Не сходило вранці сонечко”, вільна обробка Г. Артмана “Bach & Rock”.

Аналізуючи творчу діяльність хорових колективів університету можна констатувати, що колективи працюють в двох основних напрямках: 1) як навчальні хоріві колективи; 2) як концертні одиниці університету. Складністю роботи з навчальним хором є постійна зміна хорового складу (на зміну випускникам приходять першокурсники) та неповна (незбалансована) комплектація хорових партій. Іноді на початку навчального року виявляється, що кількість сопрано перевищує кількість альтів у декілька разів. Перед хормейстером постає ціла низка завдань, направлених на формування повноцінної ансамблевої і тембральної врівноваженості, вокально-художньої виразності.

За роки існування в хорових капелах було виховано величезну кількість фахівців, які нині плідно працюють в закладах освіти і культури. Серед них заслужені артисти С. Майструк, Л. Сушкевич, К. Дабіжа, М. Вацьо, В. Клепиков, Т. Лозінська, В. Бородулін; лауреат міжнародних конкурсів В. Горай; доктор наук, професор Г. Тарасенко; кандидати наук, доценти Н. Кравцова, В. Бриліна, Л. Василевська, Л. Онофрійчук, І. Олійник, Г. Білозерська, О. Боблієнко; викладачі університету Л. Холодкова, Ж. Штепа, І. Пацкань, О. Лаврінчук. Величезним досягненням роботи вінницьких хорових учбових колективів, на нашу думку, є той факт, що випускники капел входять до складу академічного камерного хору “Вінниця”, який став окрасою не лише подільської хорової школи, а й помітним явищем в музичному житті незалежної України. Серед них – Г. Білявський, В. Ковальчук, Ю. Подолян, К. Дабіжа, Т. Лозінська, В. Черевик, В. Заїчко, Д. Репей, О. Максимець, О. Сімонов, Ю. Гордієнко, О. Гончар, В. Кузик, В. Карплюк, В. Павлова, С. Павловська, Т. Каплун, С. Живачевська, А. Оголь, Л. Локаєнко, Л. Ількова, О. Філінова, В. Коломієць, І. Пеліховська.

## Література

1. Газінський В. І. Навчальний хор : навч.-метод. посіб. / Газінський В. І., Лозінська Т. О., Дабіжа К. Л. – Вінниця : Розвиток, 2012. – 224 с.
2. Подолинний А. М. 90 років Вінницькому державному педагогічному університету імені Михайла Коцюбинського / А. М. Подолинний, Б. В. Хоменко. – Вінниця, 2002. – 186 с.
3. Кравцова Н. Є. Жіноча хорова капела Вінницького педагогічного інституту / Н. Є. Кравцова // Тези доповідей Десятої Вінницької обласної історико-краєзнавчої конференції. – Вінниця : ВДПІ, 1991. – С. 92–93.

УДК 78.087.68

*Тетяна Маскович (Івано-Франківськ)*

### **ХОРОВІ ТВОРИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ НА ТЕКСТИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ: НАЦІОНАЛЬНІ ПРОЯВИ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ**

Функціонування сакрального в світовій культурі пов'язана з інтерпретацією текстів минулого і залученням їх сакральної символіки до нових творів. Втілення цієї символіки супроводжується переосмисленням цілісності жанрових концепцій насамперед як виразу їх семантичних аспектів у певній новій цілісності, адже саме така цілісність є необхідною після численних потрясінь і різного роду деформацій культурної свідомості у ХХ столітті.

У доробку українських композиторів останніх десятиліть ХХ і перших ХХІ століть таких творів значна кількість. Сакральні чинники проникають не тільки у традиційно органічне для них середовище – церковну й паралітургічну музику, а й сягають віддалених суто інструментальних сфер. І цей процес розпочався задовго до легалізації названої жанрової сфери, оскільки сакрального значення було надано не тільки культовим жанрам, текстам і символам, а й елементам національно-ментального характеру. Доцільно назвати хоча б кілька знакових творів, як, наприклад, сюїту для камерного оркестру “Фрески Софії Київської” В. Годзяцького (1966/1980), “Сад божественних пісень” на вірші Г.Сковороди для хору, солістів та симфонічного оркестру (1971) І. Карабиця, “Concerto Misterioso” пам'яті Катерини Білокур для дев'яти інструментів Л. Грабовського (1977), симфонію для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Т.Г. Шевченка “De profundis”

В. Губаренка (1995), “Ірмологіон для струнних” (1988) і “Пасакалію на галичанську тему” для органа (1989) О. Козаренка.

Концепції цих та інших творів свідчать, що якщо на попередніх етапах вихід сакральних жанрів за межі неокласицизму відбувався завдяки адаптації постромантичної та романтичної стилістики, то в них відчутне бажання й утримати універсальні світового рівня, і привнести в них національні етично-мистецькі елементи. У стилістиці таких композицій, попри всю неординарність технічних засобів й оновлення формотворчих чинників, відчутний колосальний вплив бароко і навіть середньовіччя. На перший план новітніх концепцій висувається переосмислення семантичних ресурсів типових жанрів на філософсько-етичному рівні, окремих засобів музичної стилістики як символів часу і сакрального простору. Тому, з одного боку, навряд чи доцільно сприймати їх назви як однозначне продовження сакральних традицій давніх чи архетипних для національної культури жанрів, з другого боку, типові для цієї царини засоби, входячи в коло – за антиномією до сакральної – профанної музики виявляють значний потенціал до піднесення їх від колишнього рівня до значно вищих сфер.

При порівнянні творів 1970–1980-х і 1990–2000-х рр., у яких так чи інакше проявляється сакральні джерела, впадає у око своєрідний парадокс. У перший період, здавалося б, домінуюче значення належало жанровості, наслідуванню певних інтонаційно-гармонічних моделей “архетипного” середовища і в такий спосіб відбувалося потужне нарощування “стартового простору” для майбутніх пошуків. Оскільки такі твори найчастіше виникали поза функційністю питомого середовища, то можливість відкритого використання його потенціалу, поза сумнівом, означало позитив і таке бажане органічне розгортання.

Першорядне значення традиційно утримують вербальні тексти. А за умови їх належного посилення засобами музичної стилістики, переосмислення внутріжанрової символіки і семантики на основі властивих національній традиції культово-текстових моделей приносить суттєві результати. У творчості мало поглибитися живе відчуття національної культури в її історичній динаміці, виробитися відчуття своєрідності національного мислення і цінностей насамперед, у їх “логічному” аспекті. Виразно ілюструє особливості цього процесу творчість Ганни Гаврилець.

Доробок композиторки містить різні варіанти ідеї сакралізації простору. Один з них пов’язаний із традиційними жанровими символами світової музики: “Lamento” на вірші О. Олеся для мішаного хору (1993), “Stabat Mater” для хору і оркестру на канонічні латинські тексти (2002), “Kupre eleison” для мішаного хору (2006), “Misereere” для хору з оркестром (2008), а

також, як важливий контекстуальний ряд, – “Хорал” для струнних (2005), дует для двох скрипок Beyond body and soul (“За межею тіла і душі”; 2007), і “Каприччіо” на честь святого Миколая для камерного оркестру (2008). Якщо у композиціях за участю вокального чинника певні прояви сакральності значною мірою забезпечені їх назвами, то в інструментальних творах ситуація складніша. Так, “хорал” саме через свою семантичну якість – архетипну хоральність – відсторонюється від тривіального значення певного типу фактури й спрямовується до площини національних плачів-покаянь, настільки виразною є його мелодико-інтонаційна основа (а втім, у процесі розгортання її внутрішнього часу у творі не менш виразно відчувається скорботний “поступ” пасакалії). А “Каприччіо” внаслідок закладеної у жанрі можливості до втілення фантазій автора, ніж дотримання мистецьких стереотипів, забезпечило природність модулювання закладеного в європейській творчості кліше “жарту” чи “примхи” і бік тієї радості й сакрального свята, яку викликає образ св. Миколая в українській ментальності.

Другий напрямок – це твори на основі канонічної традиції Східної Церкви: написаний 2000 року міні-цикл псалмів (“Блаженний, хто дбає про вбогого...” для жіночого хору, “До тебе підношу, мій Господи, душу свою...” для чоловічого хору і “Боже мій, нащо мене Ти покинув?” для мішаного хору); піснеспіви на тексти з Літургії для мішаного хору – “Херувимська” (2001) і “Тебе поєм” (2001); псалом “Тільки в Богові спокій душі моєї” для мішаного хору (2004), хоровий концерт “Нехай воскресне Бог!” (2004) і “Богородице, Діво, радуйся!” для жіночого хору (2004).

Не менш значне місце займають хорові твори, засновані на традиціях національних паралітургічних жанрів зимового циклу – колядки “В неділю рано” (2001), “Радуйся” (2001) і щедрівка “Ой, в полі, полі” (2002) для чоловічого хору, а також обробки поліських колядок для чоловічого хору, “Ходить-походить місяць по небу...” (2006), “На краю села висока гора” (2006), “Через мости високіє” (2007) і “У пана дзядзька” (2007). Фольклорні тексти та потенціал автентичних жанрів були плідно використані композиторкою в межах масштабних концепцій таких творів, як “Жалі мої, жалі” для чоловічого хору на народні тексти (2004) і фольк-концерт “Кроковес колесо” і для жіночого хору (2004).

Культурно-суспільні умови всіляко сприяли позитивній реалізації авторських задумів не тільки на фольклорному матеріалі, а й на основі віршів українських поетів. Від часу “Трьох хорів на вірші О. Олесья” (1981) виразно простежується поглиблення проявів національного сакрального простору в камерній кантаті “Погляд у дитинство” для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського (1987): у маленькій кантаті “Погляд у дитинство”,

присвяченій синові ... панує єдиний настрій, співзвучний прекрасним віршам Миколи Вінграновського, що ведуть у “кришталевий світ” дитячих спогадів. Композитор щоразу знаходить нове освітлення поетичного сюжету: пастельне, безтурботне в першій частині (“Вві сні наш заєць знову задрімав”), скерцозно-хімерне – у другій (“Котик, котик, золотий животик”), журливе, з відтінком тривожності й непевності – в останній (“Прилетіли гуси”). Фольклорне джерело мелодики, безперечно, дуже помітне [1]. У творі, в якому виразно простежується опора на традиції знакового для української музики епох Бароко і Класицизму жанру духовного хорового концерту – “Мій Боже любий, заступись” для голосу і мішаного хору пам’яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1991–1992) тенденція до злиття різних сакральних площин. До певної міри ця тенденція проявляється навіть глибоко ліричному, сповненому нюансів особистісного відчуття хорі для мішаного складу “Ти явилась мені” на слова В. Симоненка (1998).

Безумовною вершиною цього шляху став опус, написання якого було відзначене Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка, – музично-сценічному дійстві “Золотий камінь посіємо” для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997–1998).”Музика в цьому дійстві, яке сама Ганна Гаврилець називає монофольк-оперою, відіграє чільну роль. Композитору вдалося, ґрунтуючись на багатющому фольклорному матеріалі (пісні, зібрані Ніною Матвієнко в різних регіонах України, відбиралися дуже строго) створити своєрідні музичні фрески, в яких через пісню відображена історія України. Музика в цьому дійстві звучить на одному диханні, об’єднуючи шість частин в масштабне музично-сценічне полотно... У цьому дійстві композитор залучає величезний арсенал засобів музичної виразності. Хорове, оркестрове звучання або включення тембру одного або двох інструментів – все це для художнього розкриття глибин фольклорних першоджерел. У Ганни Гаврилець саме в цьому творі можна відзначити майстерне володіння поліфонією тембрів, що і створює особливу акустичну ауру твору. Музика, як і головна героїня вистави – народна пісня, багата і різнолика. Вона звучить то як розгорнута симфонічна картина із блискучою оркестровкою у частинах” (переклад мій. – Т. М.) [4].

Задум перетворити послідовність окремих фольклорних жанрів за допомогою інструментальних “коментарів” у цілісну концепцію прояву національної ментальності забезпечило досягнення нового якісного рівня: модифікація їх структурно-конструктивних параметрів внаслідок строгого вивірення образно-семантичного ряду забезпечило не тільки перетворення

базового матеріалу у цілком певні “знаки”, а й розширення їх вияву в контексті національної культури.

У вимірі вербальних текстів єднаючим чинником символіки окремих частин і творів у єдиному сакральному просторі стала поезія Софії Майданської. Серед багатьох обробок народних пісень, використаний фрагментів творів інших українських композиторів на її вірші були написані такі частини дійства, як музичний епізод “Заклинання. Жертвоприношення” (перший номер розділу “Русь прадавня”) і заключні його номери – “Торілиць лежить моє село” і “Ввійди і ти у цей собор”. Останній текст втілює софійність сакрального простору української нації, в якому поєднані символи “оновленого верховіття” дерева життя, дзвони “нетлінної будови” – собору, з якого “дивиться на нас Оранта”. Ця кульмінація підкреслена цілком суголосно із архетипною основою української музичної ментальності: акапельне звучання восьмиголосного мішаного хору, у фактурі якого присутні й мелодичність української ліричної та прославної пісенності, й елементи гуртового багатоголосся, й поліфонічні моделі хорових концертів. Таке вирішення хорового фіналу надало особливої синтетичності цій частині після реконструкції звукових ідеалів різних епох, якому були покликані сприяти елементи ранньопартесної техніки, фольклорних розспівів й давніх жанрів в руслі реалізації логосно-семантичного коду тогочасного музичного простору.

Отже, використовуючи різноманітні сакральні елементи і орієнтуючись у концепціях своїх творів на мову тих стилів і жанрів, до яких вони належали, Ганна Гаврилець за їх допомогою збагачує їх семантичні значення у самобутніх стильових концепціях власних творів. Вони формують також і важливі “ключі”, що дозволяють з’ясувати найбільш важливі стилістичні, формотворчі, композиційні аспекти музичних творів.

### Література

1. Кияновська Л. З джерел рідного краю / Л. Кияновська // Музика. – 1990. – № 3. – С. 9.
2. Корчова О. Музика, написана серцем / Л. Корчова // Музика. – 2008. – № 2. – С. 10–12.
3. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) / М. Северинова // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 230–238.
4. Степанченко Г. Музыкальные фрески Анны Гаврилец / Г. Степанченко // Зеркало недели. – 1999. – № 4. – 30 января.

## КУРСИ ТА СЕМІНАРИ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ У КАНАДІ II пол. XX ст. ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ

Українські організації в західній діаспорі (зокрема в Канаді) потребували громадських працівників, насамперед вчителів “Рідних Шкіл”, диригентів хорів, керівників мистецьких колективів. Їх підготовка здійснювалася на “диригентсько-вчительських курсах” (початкова назва), метою яких було збереження і плекання української мови і культури, підготовка молоді до організаційної праці, ознайомлення її з сучасним життям українців Канади та України. На винятковій ролі (із визначенням структури) українських громадських інституцій в організації музичної освіти західної діаспори наголошує у своїх дослідженнях Г. Карась [3; 4]. Відомості про курси та семінари хорових диригентів також зустрічаємо у публікаціях та збірниках М. Дитиняк [1], О. Логвиненко [5], В. Вериги [2]. Тому якомога ширше висвітлення діяльності таких освітніх інституцій в еміграції може спонукати до певних інноваційних підходів у вітчизняному музично-освітньому процесі, що і становить мету пропонованої розвідки.

Однією з таких інституцій, безпосередньо спрямованих на збереження національної музичної культури, були Вищі освітні курси (ВОК) у Торонто і Вінніпезі (Канада). Їх ініціатором у 1940 р. при УНО був диригент та музиколог Павло Маценко, який залучив на них маестро хорової справи Олександра Кошиця, що піднесло рівень курсів і спопуляризувало їх серед української громади. До програми ВОК входили музичні предмети, а також українознавство, теорія ведення “Рідних Шкіл” в Канаді. Підручником з диригування служив “Диригентський порадник” В. Витвицького, З. Лиська та М. Колесси, виданий 1938 р. у Львові. Курсанти вивчали “Історію музики” М. Грінченка. Створення курсів щиро вітав композитор М. Гайворонський із США і подарував кожному курсантові свій альбом “Пісні УСС”, а свідоцтва про закінчення курсів вручав О. Кошиць. На другий рік діяльності курси було перенесено з Торонто до Вінніпега, де розпочалася підготовка їх програм, додано навчання українських народних танців, а також для практичної підготовки курсантів створено хор. Лекції про українську пісню та музику читав О. Кошиць, він же диригував курсовим хором; Яків Козарук викладав українську мову, інтонацію і ритміку; О. Івах – лекції з української літератури; В. Кушнір – християнську етику. П. Маценко був керівником курсів, навчав техніки диригування, викладав педагогічну психологію [4, с. 263]. Він вважав за потрібне виховувати молодь “...через брак молодих

людей, що могли б як слід попровадити культурно-освітню справу серед нашої молоді...” [3, с. 24]. У 1944 р. назву курсів змінено з диригентсько-вчительських на ВОК, що були підпорядковані Осередку Української Культури і Освіти, утворено два відділи з окремими програмами – історично-літературний і мистецький. Педагогічний склад курсів згодом поповнили відомі диригенти, музиканти Н. Городовенко, Л. Сорочинський, Т. Кошиць, К. Зорич-Кондрацька, З. Лавришин. Протягом 1944 –1968 років відбулися 22 ВОК Осередку Української Культури і Освіти, на яких підготовлено понад 800 курсантів, в тому числі диригентів, вчителів для Рідних Шкіл. Практичним здобутком курсів було визнання рядом канадських університетів і коледжів екзаменів ВОК у 1965 р. У 1969 році (23-ті) ВОК перейменовано на Українські Освітні Курси. Від 1966 до 1986 років відбулося 16 літніх курсів УНО: перші – в Торонто, всі інші – на оселі “Сокіл” у Гакстон, Онтаріо. Загалом від 1940 р. відбулося 35 ВОК. Навчання на курсах проходило 6 днів на тиждень, зранку читались лекції з предметів українознавства, після обіду – практичні заняття, спорт, спів, танці; дозвілля курсантів проходило ввечері – прогулянки, перегляд кінофільмів. Крім того, кожної неділі курсанти брали участь у богослужіннях. Тривало навчання чотири повних тижні і завершувалося усними та письмовими екзаменами з програмових предметів, врученням свідоцтв та книжок для курсантів. Для них організовувались різноманітні проекти, поїздки, концерти. Перед слухачами виступали українські мистецькі колективи – капела бандуристів ім. Г. Хоткевича з Торонто, хор “Веснівка” [4, с. 264].

Своєрідним продовженням курсів стали семінари хорових диригентів, організовані 1976 р. Комітетом Українців Канади (КУК) в Анкастері (Онтаріо, Канада) з ініціативи відомого українського диригента Володимира Колесника. Потреба їх проведення була настільки великою, що протягом наступних двадцяти років вони стали постійними, а в 1979 р. їх організацію на себе перебрало Українське музичне товариство Альберти [5, с. 439].

Одним із організаторів семінарів була диригент Марія Дитиняк. У своїй статті “Українське музичне товариство” вона пише: “За 22 роки діяльності семінарів взяло участь 211 учасників <...> Програма навчання охоплювала такі теми: диригування (гуртові та індивідуальні практичні заняття й лекційні заняття), хорознавство, аналітична праця диригента над партитурою, художнє опрацювання музично-хорового твору, проблеми інтерпретації, диригент-інтерпретатор музичного твору, особистість диригента, виконавські засоби фразування, диригування як галузь виконавського мистецтва, про фактори формування диригентської техніки, проблеми стилю й хорове виконавство, психологічні аспекти диригентського виконавства, <...> вихо-



вання голосу й хоровий спів, <...> керування церковним хором, <...> українська хорова музика (творці української хорової спадщини, стилі, жанри, форми, слухання та обговорення зразків запису української музики), хоровий довідник, історія вокального мистецтва, історія диригентського мистецтва, хорове аранжування, естетика, прийняття християнства та виникнення й розвиток церковних співаків і хорів в Україні, розвиток хорового мистецтва в Україні та в світі, краса Шевченкового слова та образотворчі традиції Шевченка в сучасній поезії, <...>, аналіз “Літургії” Дениса Січинського, інтерпретація творів Артемія Веделя <...>” [1, с. 136–137].

За роки проведення семінарів вивчено велику кількість творів різних жанрів класиків і сучасних композиторів; окремі твори сучасників вперше звучали саме на семінарах. Заключний етап кожнорічного семінару – вечір диригентів, на якому кожен учасник диригував одним твором. Головним викладачем і відповідальним за програму навчання був Володимир Колесник, викладачами у різний час – М. Антонович (Голландія), І. Гамкало (Україна), М. Дитиняк, З. Лавришин, С. Яременко, А. Горняткевич (Едмонтон, Канада), П. Маценко (Вінніпег), Ю. Оранський (Філадельфія, США) та ін. [4, с. 264].

Ці літні семінари не тільки виховували майбутніх хорових диригентів, але дали можливість едмонтонським хористам співати в хорі під час літніх канікул. Багато хористів з часом самі записувались на диригентські лекції. Завдяки професіоналізму В. Колесника едмонтонський музичний колектив зміг виконувати музичні твори великої форми [5, с. 439].

Отже, різноманітні диригентські курси та семінари стали важливою складовою діяльності українських поселенців у Канаді. Їхня діяльність в західній діаспорі впродовж II половини ХХ століття стала одним із вагомих факторів збереження культурної самобутності української емігрантської спільноти, підтримки музичної освіти українських поселенців та підготовки фахівців хорової справи вищого рівня кваліфікації. Зарубіжна практика кваліфікованого проведення подібних освітніх підготовок із спеціальних музичних дисциплін під час канікулярного періоду є інновацією для вітчизняної музичної освіти, яка може бути запозиченою та успішно зреалізованою в сучасних умовах.

### Література

1. Дитиняк М. Українське музичне товариство / М. Дитиняк // Західноканадський збірник / упор. Я. Славутич. – Едмонтон, Канада, 1998. – Ч. 3. – С. 129–140.

2. З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка // Павло Маценко : композитор і громадський діяч : збірник на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. – Торонто : Видання Українського Національного Об'єднання Канади, 1992. – С. 24.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Карась Г. Українознавчі інституції західної діаспори як чинник збереження національної музичної культури / Г. Карась // Українознавство. – К., 2009. – № 1(30). – С. 262–266.
5. Логвиненко О. Святування 35-річчя Українського музичного товариства Альберти / О. Логвиненко // Західноканадський збірник / ред. М. Сорока. – Едмонтон, Канада ; Острог, 2008. – Ч. 5. – С. 437–441. – [НТШ в Канаді. Т. XLIV].

УДК 785 (477)

*Марина Рудик (Івано-Франківськ)*

## **ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ВЕРСІЯ ОПЕРНОЇ КОНЦЕПЦІЇ “ЗОЛОТОСЛОВА” ЛЕСІ ДИЧКО**

Створення нових версій власних творів для різних виконавських складів – одна з показових ознак творчості Л. Дичко. Перший випадок переосмислення первинного задуму пов'язаний з подальшою роботою над концепцією одноактного балету “Метаморфози” (1963), версією якого стала однойменна сюїта для симфонічного оркестру (1972). Інший, не менш характерний, приклад – “Фрески за картинами Катерини Білокур” у двох зошитах для скрипки та органа (1986) та дві сюїти для великого симфонічного оркестру (2002) на основі музики одноактного балету “Катерина Білокур, або Натхнення” за мотивами творчості художниці Катерини Білокур (1983). 2003-го року постали “Три парафрази на теми опери “Зологослов” на основі акапельної опери на народні слова для солістів і хору (1992).

В усіх випадках домінує ідея жанрового переосмислення автотекстів, у яких виявляється або істотний ступінь збагачення попереднього змісту новими мотивами, або, так би мовити, концентрація жанрово-стильової концепції. У випадках подальшої розробки образної концепції власних творів вочевидь виявляється прагнення авторки ще більш яскраво і чітко розкрити

їх художньо-стильову ідею, максимально сконцентрувавши її вияв у найбільш характерному жанрово-формотворчому процесі.

Попри це звернення до жанрових основ парафрази (від *грец.* *paraphrasis* – переказ), що, на відміну від транскрипцій (перекладення симфонічних, органних чи вокальних композицій для фортепіано) є фантазією на теми творів інших авторів (використання власних творів було вкрай рідкісним), що у час кристалізації жанру переважно було пов'язане зі сферою музичного театру, а також – симфонічними і камерно-вокальними композиціями. Творчі експерименти в останніх із названих галузей особливо важливі, оскільки у кола досліджуваних творів – хоча й оперний жанр, але в особливому і рідкісному його різновиді – хоровому. Стилістичні принципи таких його творів сформували до сьогодні актуальні засади жанру: всі такі твори демонструють концертний піанізм, зорієнтований на оркестровий стиль мислення, з характерною інтенсивністю колористичних планів, домінуванням віртуозних прийомів. У музичних парафразах діють чинники, характерні для аналогічних літературних жанрів: адаптація (скорочення) складних текстів, застосування інших, відмінних від прототипу типів і родів літератури (наприклад, – віршових форм для розробки прозаїчних основ, драматичного спектаклю – для оповідання, або – частковий переказ тексту).

Саме ці властивості були виявлені як найістотніші для стилістики “Трьох парафраз на теми опери “Золотослов”, концепція якого полягає у концентрованому втіленні основних музично-образних комплексів поза сюжетним “переказом”. Принципові зміни виявляються вже в тому, що основну тему-символ “Золотослова” в “Парафразах” безпосередньо не використано. Проте, оскільки вона концентрує в собі визначальні жанрово-семантичну й образну ідеї опери, а її вплив на стилістику (принаймні, обрамлюючих частин) нового твору достатньо активний, доцільно виявити форми її проявів у тематизмі фортепіанного твору, на чому і буде зосереджено увагу при аналізі аналогічного за композиційною роллю тематизму.

У першій темі “Парафраз” внаслідок застосування значно швидшого темпу (*Lento – Vivace*), кардинального посилення рівня експресивності (*dramatico – heroico*) та загальної активізації емоційного тону імпульсивність набуває тотального характеру, а пружна, лапідарна ритміка (відмінна також і відсутністю фермат на заключних звуках чи паузах, завдяки чому досягається значний ступінь спаяності конструктивних елементів та зароджується наскрізність як формотворчий принцип) дозволяє майже цілком знівелювати риси гімнічності й замовляння. Натомість, синтезувавши основні жанрово-тематичні властивості гімнічно-прославною та ігрового комплексів опери,

композиторка змодельовала нову їх якість, Л. Дичко вивела на перший план чинники стилістики “Ігр. Забав”.

Не менш ефектним у процесі активізації внутрішньої енергетики тематизму виявляється зміна усталеної метрики, яка впливає на інтонаційність: спрямованість й характер розгортання мелодичної лінії. Натомість композиторка використовує акустико-семантичні атрибути інваріанту: ефект виконання солістами на сцені та хором поза сценою модулюється завдяки “антифонним” перегукам інструментів у варіантному викладі основних побудов, зберігається прозорість фактури, вертикальною основою якої є “акустична просторовість унісонів та кварт”. Як і в опері, це пов’язане з генетикою теми – зауваженим Л. Серганюк значенням у формотворчо-структурній моделі принципу паралелізму [4, с. 86–87] “Просторове” віддалення, створене сценографічними засобами (солісти і хор співають в одному діапазоні), в інструментальному варіанті посилене регістровим співвідношенням (октавне дистанціювання). А співвідношення ансамблю й хору вплинуло на фактурне ущільнення періоду-відповіді: основою вертикалі першого періоду є чотиризвуччя, другого – шестизвуччя. Важливими також виявляються принципи антифонних перегуків.

Певною мірою дотримана “колеристична гама”, хоча “світле” дієзне оформлення (в інваріанті – Сі мажоро-мінор) у інтенсивності тональних зіставлень істотно відтінюється бемольним спектром. Ступінь віддалення тональностей початку і кінця першого розділу першої частини досягає граничної межі (в парафразі – соль-дієз мінор – соль-бемоль мінор). Внаслідок зникає потреба у такої показової для оперного “Епілогу” розщепленої терції як одного із засобів виявлення “прихованої енергетики та динамічності” [4, с. 89], а інтонаційну quasi-архаїчність у домінуючі тризвукові співзвуччя та їх обернення вносять неакордові звуки (секунди або кварта). Проте у центральному розділі першої Парафрази Сі мажоро-мінор все ж отримує повноцінне значення, тільки епізодично заміщуючись тональностями із малою кількістю приключових знаків.

Середній розділ першої “Парафрази” привносить в образність частини урочисту ліричність, близьку до епічного тону висловлювання, джерелом якого є колорит теми “Із-за гори”.

Таким чином, у композиції першої “Парафрази” виявляються аналогії з другим розділом опери – “Грами”, в якому також першорядну роль відіграють принципи тричастинності, варіантності й варіаційності. Спорідненість виявляється й між жанровими площинами. Зауважена Л. Серганюк наближеність трактування ігрового плану до скерцозних частин симфонічних полотен в фортепіанному варіанті природно проектується в токатність, а

“враження стиснення дій і їх ущільненості в часі” (4,108) цілком відповідає масштабам однієї з частин фортепіанного циклу.

**Друга п'єса** циклу (*Andante drammatico*) заснована на тематизмі третього розділу опери, який “відсторонює і гімнічно-прославну, і жанрово-ігрову сферу, переводячи дію у драматичну сферу на межі трагічної колізії” [4, с. 96] Жанр плачу, як і в “Золотослові”, привносить у концепцію “Трьох парафраз” високотрагедійну, інтравертивну образність. На відміну від інших частин фортепіанного циклу, в цій сповненій глибокої екзальтованості лірико-драматичній частині композиторка максимально зберігає властивості тексту-інваріанту: зосередженість, сконцентрованість на градаціях одного, трансцендентного за своєю сутністю, афекту дозволяє максимально відтворити принципів статичність емоцій упродовж тривалого часу – до центрального розділу *Agitato* і повернутися до неї ж в останньому розділі.

**Третя “Парафраза”** (*Presto*) – фінал-апофеоз – презентує типову для цієї частини циклічних творів образну сферу енергійного життєствердження, тим самим створюючи зв'язок із першою частиною як опорною точкою циклічної концепції. Так само типовими є моторно-танцювальні (з явною токатною асоціативністю), втілюючи загальну енергію й рух, й лірично-гімнічні жанрові витоки цієї образності. Відтак взаємодіють контрастні жанрово-інтонаційні сфери. Одна з них знаходить виявлення в ритмічній активності, мелодичній і фактурній остинатності за дуже швидкого темпу й створенні ілюзії хороводних принципів, переважно пощаблевого руху.

Друга сфера, показовою зовнішньою ознакою якої є урочистість (*Maestoso*), пов'язана з кантіленністю, а відтак – повільнішим темпом, поєднанням широких стрибків із м'якістю пощаблевого руху, антифонністю й гармонічним багатством. Близькою за стилістичними засобами є ще одна сфера – ремінісценція драматичного плачу (*Lamento*) з характерними для нього ламентозною інтонаційністю, низхідним спрямуванням фраз і мотивів, інтенсивною хроматизацією, але без використання його тематизму. Епізод, в якому втілений цей образ, спричинює розширення центральної зони, наближуючись, але не переходячи грані конфліктності.

Тріумфуючий життєствердний колорит цілковито запановує у гімнічно-прославній коді, яка втілює ті ж характерні закономірності, як і заключний номер “Золотослова”-опери. Об'єктивізація образного плану досягається за допомогою епічного вислову, який підсумовує інтонаційні трансформації й синтезує майже всі характерні фактурні прийоми, які використовувалися в усіх трьох “Парафразах”. Тому кода є результатом взаємодії основних образних ліній, виявляючи високий рівень остаточного етапу образного синтезу.

Загальні закономірності тематизму “Трьох парафраз” виявляють такі характерні ознаки жанру парафрази, як застосовуваний при зміні складу виконавців принцип адаптації; поєднання чинників редукції (спрощення, купюри) та ампліфікації (ускладнення фактури). Як і в опері, цілісність значною мірою зумовлена жанровою спорідненістю обрамлюючих частин, “вкрапленням” в них інтравертивних фрагментів, семантично пов’язаних з ліро-драматичною середньою частиною.

Визначальна модифікація жанрово-стилістичних властивостей тексту-прототипу має принциповий характер для образної концепції “Парафраз”: домінантний в опері-прототипі жанр замовляння цілком витіснений з домінуючих факторів жанрової семантики. Домінуючого значення надано ігровому чиннику (т. зв. “ігрового начала”), що, в свою чергу спричинює спорідненість з класичним принципом концертності, а зв’язок із сценічним жанром – програмності. Таким чином, цей твір повнозначно втілює характерну спрямованість фортепіанної творчості мисткині, яка виявляється й у інших зразках цього напрямку.

### Література

1. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко // Т. Гусарчук // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 19, кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості : збірка статей. – К., 2002. – С. 13–39.
2. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. В. Конькова – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
3. Молчко У. “Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 90–98.
4. Серганюк Л. І. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. І. Серганюк. – К. : НАН України, 2004. – 23 с.
5. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / Л. Шаповалова. – К., 1987. – 23 с.

## ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО СПІВУ В НАВЧАЛЬНОМУ ХОРІ

У спеціальній підготовці майбутнього учителя мистецтва та музичного керівника, диригента колективу хоровий клас є центральним навчальним предметом, на заняттях якого комплексно застосовуються і закріплюються набуті знання, уміння і навички з хорознавства, диригування, теорії та історії музики, сольфеджіо, постановки голосу, методики музичного виховання, гри на музичному інструменті. Тому саме хоровий клас визначає загальний рівень музично-теоретичної і вокально-хорової підготовки випускників і вимагає найтіснішого зв'язку між музичними дисциплінами, особливо з постановкою голосу та диригуванням, завдяки чому досягається єдність у формуванні високих професійних якостей спеціаліста.

Проте, виховання навичок хорового співу не можна досягти без хорового ансамблю: правильного вокального звучання, ладового інтонування, унісонного ансамблю різних видів мелодичного руху, багатоголосного ансамблю гармонічної та поліфонічної фактури.

Педагогічна наука досягла певних результатів у дослідженні цієї проблеми, про що свідчить творчий доробок видатних педагогів – музикантів К. Пігрова, Г. Дмитревського, Л. Падалки, А. Мархлевського та інших. Однак праці вище названих вчених здебільшого підпорядковані ідеологічному спрямуванню науки радянського періоду. У прикладах, додатках використовуються хорові твори, які не актуальні у наш час. Мало уваги приділяється вихованню та вдосконаленню вокальних навичок, навичок ансамблевого співу як майбутніх вчителів мистецтва, так і дітей. Це зумовлює *актуальність* обраної для дослідження проблеми.

**Мета** дослідження полягає у пошуках органічного поєднання двох вокально-технічних навичок – дихання та чистого ансамблевого звучання.

Ансамбль є дуже широким поняттям в музиці. Хоровий ансамбль містить такі поняття: ансамбль вокальний, ритмічний, динамічний, природний і штучний; унісонний, гармонічний, мелодичний та поліфонічний; тембральний, агогічний, дикційний, теситурний; ансамблі хору і соліста, оркестру і хору та ін.

Ансамбль хору – це “художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання. Обов'язковою вимогою створення хорового ансамблю є кількісна та якісна рівновага голосів у партії, їх злігтість. Ансамбль хору являє собою творчий процес, оскільки технічна й художня

сторони при роботі над ними невіддільні одна від одної: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливе без технічної досконалості ансамблю” [1, с. 56].

На сьогодні ще не всі педагоги, вчителі мистецтва загальноосвітньої школи в тому числі диригенти хорів розуміють, наскільки важливо навчити учнів вокально-правильно, ансамблево-чисто співати і розвивати їх творчу активність. “Гарні, добрі співи будуть, коли вони проводяться гарним голо-сом... А гарний голос залежить від правильного витягнення звуку... Учителіві потрібно звернути увагу на цю сторону співів і показати учням, як треба правильно витягати звуки, щоби вони були приємними і красивими. А для цього йому необхідно бути знайомим з питанням фізіологічних основ і розвитку голосу і дихання” [2].

Слово ансамбль зустрічається у побуті дуже часто. Що ж воно означає? Ансамбль – слово французьке (*ensemble* – разом, вкупі, ціле, узгодженість); воно висловлює поняття про спільну, колективну працю.

А хоровий ансамбль (за висловом К. Пігрова) – це точна інтонаційна злагодженість звучання співаків у хорі, злитість і врівноваженість щодо сили й тембру всіх голосів, наслідком чого буде соковитий, насичений, барвистий (але без найменшого виділення тембрів голосів окремих співаків), повноцінний унісон кожної партії, а досконалі унісони партій дадуть чудове, чарівне, врівноважене гармонічне співзвуччя. Первісним елементом хорового ансамблю є так званий ансамблевий звук. Це звук певної висоти, відтворюваний кількома співаками [3, с. 64].

Відомо, що хористам-початківцям, які раніше не співали в хорі або співали в малокваліфікованому колективі, дуже важко утримувати звук певної висоти. Це вміння приходить з часом, після досить тривалої підготовки, тренування. І саме з цього розпочинається копітка робота над вихованням чистого інтонування.

Ансамбль вимагає від співака хору уміння знаходити правильне співвідношення звучності по силі і тембру з виконавцями своєї партії. Співаки партії повинні вміти знайти “своє місце” в звучності всього хору, знайти правильну відповідність в ансамблі всього колективу. Результатом цього буде злитність, єдність партії. Партія буде співати “як один” [4, с. 42].

Під вдосконаленням ансамблем майстерності треба розуміти точну інтонаційну злагодженість звучання співаків у хорі, врівноваженість щодо сили і тембру всіх голосів, наслідком чого буде соковитий, насичений, барвистий, повноцінний унісон – кожної партії, а досконалі унісони партії дадуть чудове, врівноважене гармонічне співзвуччя.



Працюючи над створенням у хорі гармонічного ансамблю, необхідно досягти злагодженого звучання усіх партій в найпростішому акорді – тризвучі (інтонаційна і вокально-динамічна; врівноваженість голосів у єдиному гармонічному цілому); розвинутого гармонічного слуху співаків, тобто відчуття ними різних; гармонічних співвідношень і, нарешті, співацьких навичок органного, хорального звучання як виразного гармонічного засобу для розкриття художньо-емоціонального змісту твору. Якщо в гармонічному ансамблі необхідно виховувати поєднання усіх елементів звучання в єдине загальне гармонічне співзвуччя, то в поліфонічному ансамблі мова йтиме про підкреслення, виділення окремих голосів, їх зіставлення, про самостійність руху кожної хорової партії щодо мелодичної виразності, ритму, динаміки, тембру тощо.

У творчому процесі виконання хорового твору до технічної сторони звучності додається ще одна, дуже важлива, – внутрішній зміст, або художній ансамбль. Без художньої внутрішньої сторони виконання твору буде механічним, формальним, безбарвним.

Художній ансамбль поєднує у собі такі вокально-виражальні засоби хорового виконання, як: художнє декламування твору, емоціональність відтворення мелодичного малюнка, ритмічна чіткість і точність, характерний темп, динамічні відтінки, темброві фарби, багатство гармонічних і поліфонічних поєднань. Розглядаючи хоровий ансамбль як єдність усіх елементів художнього хорового звучання, для більш правильного і послідовного трактування художнього образу все ж корисно розділити загальний художній ансамбль на окремі, “часткові” художні ансамблі: мелодичний, ритмічний, темповий, динамічний, гармонічний, поліфонічний, ансамбль слова і т. д. [5].

Отже, хоровий ансамбль – це органічне поєднання всіх вокально-технічних і музичних засобів, потрібних для розкриття ідейно-художнього твору.

Ансамбль хору в технологічному значенні цього поняття є комплексом таких елементів:

- інтонація – горизонталь;
- стрій – вертикаль;
- тембр – характер звуку;
- динаміка – сила звуку;
- ритм – співвідношення у тривалості звуків;
- агогіка – єдність руху;
- дикція – орфоепія – єдність вимови.

Отже, ансамбль хору є сукупністю наступних складових:

- ансамбль – інтонаційний;
- ансамбль – тембровий;
- ансамбль – агогічний;
- ансамбль – метро-ритмічний;
- ансамбль – дикційно-орфоепічний;
- ансамбль – фактури викладу;
- ансамбль – строю;
- ансамбль – динамічний;
- ансамбль – теситурний.

Порушення одного з цих ансамблів руйнує ансамбль хорової звучності загалом.

Підсумовуючи, стверджуємо, що від сучасного диригента-хормейстера вимагаються міцні знання та диригентська майстерність, спроможність забезпечити правильне й високопрофесійне засвоєння всіма учасниками хору таких факторів співацького процесу як дихання, формування звуку, резонування, хоровий стрій, ансамбль, дикція, динаміка тощо. На жаль, деякі молоді спеціалісти нехтують цими питаннями, керуючись у роботі з хором тільки своїми індивідуально-емоційними можливостями, талантом (якщо він у них є).

### Література

1. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Мархлевський. – К.: Музична Україна, 1986. – 96 с.
2. Стеценко К. Початковий курс навчання дітей нотного співу / К. Стеценко. – К, 1918.
3. Пігров К. Керування хором / К. Пігров. – К. : Держ. видав, 1962. – 202 с.
4. Дмитревський Г. Хорознавство і керування хором / Г. Дмитревський. – К. : Держ. видав, 1961.
5. Пономарьков И. Строй и ансамбль хора / Пономарьков И. – М. ; Л., 1968.

## ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЛУХОВИХ УМІНЬ УЧНІВ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Дитинство є культурним та світоглядним фундаментом усього майбутнього життя людини. Кожен період розвитку дитини є фундаментом для наступного і відрізняється провідними реакціями і змінами – тими, що визначають розвиток дитини на певному віковому етапі і є сприятливими передумовами для наступного.

Як відомо, об'єктпізнання актуалізується, усвідомлюється індивідумом тоді, коли останній пробує сам щось зробити (за І. Песталоцці), перетворюючи, матеріалізуючи суспільний досвід. За О. Леонтьєвим, коли досвід об'єктивно існуючого “значення” перевтілюється у “знання для мене” або в “особистісний сенс” [1]. Зміст музики людина осягає, усвідомлює у різних видах музичної діяльності, починаючи із слухання музичних та вокальних творів. Найбільш активно музичне співпереживання здійснюється в процесі особистої виконавської діяльності. Художньо-змістовна виконавська діяльність впливає на природні передумови для розвитку музичних нахилів і формування музичних здібностей, зокрема, вокально-слухових умінь.

Відзначимо, що процес формування вокально-слухових умінь у дітей дошкільного і молодшого шкільного віку проходить досить важко. Це зумовлено тим, що голосовий апарат маленьких учнів знаходиться ще в стані фізіологічного формування, і в той же час виступає єдиним інструментом звуковидобування. Поряд із цим, координація музичного слуху і голосу практично відсутня. Також діти цього віку ще не вміють цілісно аналізувати поставлене перед ними завдання. Однак, за умови правильного добору дидактичних прийомів та форм навчання, музична діяльність, зокрема, формування вокально-слухових умінь, набуває керованого, цілеспрямованого характеру, що впливає на якість виконавської майстерності і згодом розкривається у злагодженому хоровому звучанні.

Видатний психолог Л. Виготський обґрунтував той факт, що під впливом музики здійснюється упорядкування внутрішніх процесів емоційного розвитку, що супроводжується значною втратою нервово-психічної енергії. У відповідності з таким підходом музичні твори можуть розглядатися як система подразників, мета яких полягає у моделюванні певних емоційних станів. Процес музичного сприймання, як і цінність музичного твору, стає лише результатом суб'єктивної віднесеності музичних вражень у більш піднесене, “культурне”, розважальне чи інше русло дитячої фантазії, уяви.

Виховний ефект залежить від відношення особистості до твору мистецтва, зацікавленості в певному виді діяльності.

Поряд з усвідомлюваними процесами в ході музичного сприймання має місце виникнення несвідомих психічних реакцій. Тому в роботі з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку важливо використовувати спеціально дібрані музичні твори, які, впливаючи на афективну сферу дитини, здатні розвивати у неї вищі психічні функції – мислення, волю, мотивацію.

У дошкільному й молодшому шкільному житті дітям необхідні добрі, неймовірні, виповнені людським почуттям події, які допоможуть їм пофантазувати, поринути у вигаданий казковий світ, події, котрі малюки згодом понесуть у своє доросле життя. До найбільш природних засобів виховання, в яких наявні зазначені події, можна віднести традиційний фольклор, який становить невід'ємну частину практичної народної педагогіки. Відтак, значний емоційно-позитивний вплив на особистість, особливо дитини дошкільного віку, може справити робота на матеріалі дитячого музично-ігрового фольклору. Фольклор – невід'ємна складова національної культури, яка у сконцентрованій формі подає одночасно народну філософію, етику й естетику, створюючи неповторний національний образ світу.

Народна творчість близька до генетичного коду певного народу і тому діти сприймають її легко й природно. Особливу цінність у навчально-виховній роботі з формування вокально-слухових умінь представляє український дитячий музичний фольклор. Його синкретичні жанри та пісенно-ігрові форми і методи створюють умови не тільки для природного розвитку музичних здібностей, у тому числі – формування вокально-слухових умінь, а й позитивно впливають на підвищення інтелекту, становлення й творчу самореалізацію особистості. Славний педагог Шалва Амонашвілі говорив: “Дитина – це як мандрівник, що рушає в далекі, невідомі краї, мандрівник, котрому назад ніколи не повернутися. Про це знаємо лише ми, дорослі... тим, хто його виховує і проводить, слід дати йому з собою повний мішок їжі духовної, щоб там, на різних зупинках життєвого шляху, йому було чим відновити сили”. Саме дитячий музичний фольклор викликає позитивні емоції, стимулює захопленість і бажання вихованців займатися музичною діяльністю, зокрема, співом, вправами на розвиток дихання, дикції тощо в природному для них ігровому середовищі. Формування вокально-слухових умінь на матеріалі музичного фольклору розвиває музичні нахили, здібності до імпровізації, спонукає до творчості, сприяє самопізнанню, самовихованню, самоутвердженню, самовдосконаленню, самоконтролю, відповідальності. Діти мають можливість вживатися в образи дійових осіб народних пісень,

пісень-казок, небилиць, закличок, примовок, дражнилок, мирилок, музичних ігор тощо, творчо самовиражатися на сцені.

Відтак, *мета статті* – актуалізувати формування вокально-слухових умінь у дітей дошкільного і молодшого шкільного віку та надати певні методичні рекомендації студентам-хоровикам в їх майбутній роботі з учнями матеріалі українського фольклору.

Обґрунтовуючи значення вокально-слухових умінь, В. Морозов зазначав: “Вокальний слух – це не тільки слух, а перш за все складне музично-вокальне відчуття, що ґрунтується на взаємодії слухових, зорових, м’язових, дотикових, вібраційних, а напевне й ще деяких видів чутливості. Суть вокального слуху не в примітивному сприйнятті, а в *активному* (курсив наш. – С. С.) сприйманні, співучасті у процесі утворення почутого звуку, швидше, в умінні усвідомити і відтворити принцип його утворення...” [3, с. 83–84]. За О. Маруфенко, вокальний слух – це “добре розвинена сенсомоторна координація”, в основі якої лежить “рефлекторний взаємозв’язок між звуковим подразником і певним комплексом відчуттів, які супроводжують рух голосового апарату” [2].

Ґрунтуючись на вище наведених визначеннях, вважаємо за доцільне виокремити два умовних блоки. У першому – зосередити увагу на формуванні у вихованців музичного слуху (звуковисотного (гармонічного, мелодійного), тембрового й динамічного) та вокально-слухових навичок, що передбачає активне використання вправ на розвиток чистоти інтонування дітей під час співу; формування здатності щодо розрізнення висоти, тембру, динаміки й тривалості музичних звуків та координації між слухом і голосом; швидке запам’ятовування мелодій та їх відтворення. У другому блоці – спрямувати роботу на розвиток звуковимовних особливостей учнів, починаючи з формування можливостей демонструвати плавність, наспівність або речитативність під час співу; розвивати правильність дихання; пильнувати за чіткістю дикції, рухливістю артикуляційного апарату (губ, язика, піднебіння, нижньої щелепи), добиватися ясного звучання голосних та приголосних звуків, м’якого закінчення музичних фраз тощо.

Музичне виховання, засноване на фольклорних здобутках, має універсальний характер, ефективно застосовується для дітей різного віку та ступеню їх розвитку. Фольклорні засоби впливу активізують центри уваги, пам’яті, мислення, мовлення, водночас гармонізують особистість, орієнтують на успішність навчання та здоровий спосіб життя.

За допомогою малих форм фольклору можна вирішувати практично всі задачі методики формування вокально-слухових умінь дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Найголовніше – український музичний фольклор

виконує компенсаційну функцію: голосовий апарат у вихованців ще не сформований, проте дитячий народний репертуар дозволяє співати без напруги, з задоволенням, сприяє координуванню слуху й голосу, розвитку дихання, вокально-технічних навичок та гнучкості голосу.

Засвоєння специфічних українських музичних фраз і фігур, мелодичних та ритмічних рисунків і способів їх виконання відбувається на основі певних голосових вправ з елементами гри, співу, імпровізації тощо. У процесі роботи над формуванням чіткої дикції та артикуляції можна пропонувати дітям засвоювати “техніку співу” у положенні сидячи, стоячи, навіть лежачи, одночасно виробляючи навички вдиху та видиху, наголосу на окремій голосній, конкретному слові або фразі, деяких приголосних. Використання скоромовок, невеликих розспівок у діапазоні терції-кварти на одному, двох, трьох звуках з рухами, притупуваннями і припліскуваннями (“Поплескаємо в долоньки”, “Гоп, гоп, чики, чики”, “Черв’ячок, черв’ячок, почепився на гачок”, “Їжачок, їжачок, ти увесь із колючок” та ін.), водіння хороводів зі співом, притупуванням, плесканням в долоні (“Зробим коло, погуляєм”, “Труби, Грицю, в рукавицю”, “Тапці, ручки, тапці”, веснянки, гаївки), зачлики й примовки з рухами (“Сонечко”, “Водичка, водичка”, “Ой, вітре-вітроньку”), колядки, щедрівки, осінні співанки тощо допоможуть виробити м’яку та тверду атаку звуку, чіткість і чистоту звуковимови, зробити навчання дітей легким і захопливим.

На початку музичного заняття дітям необхідно запропонувати вправи, спрямовані на пробудження голосових складок. Для цього доцільно користуватися артикуляційною гімнастикою В. Ємельянова, використовуючи в якості навчального матеріалу українські народні пісеньки, забавки, утішки, лічилки, загадки тощо. Проспівувати їх та інший музично-дидактичний матеріал на одному-двох-трьох музичних звуках, бажано з показом руками напрямку руху мелодії вгору та вниз (“Добрий день”, “Їжачок, їжачок, ти увесь із колючок”, “Я крокую вгору, я крокую вниз” тощо) [5; 6].

Раціональним на музичних заняттях буде використання музичних “рухово-динамічних п’ятихвилинок”, які являються водночас розспівкою, логопедичними вправами, вправами на дихання, а також емоційними музичними іграми-розрядками, які підвищують працездатність малюків. Переключаючи дітей з однієї діяльності на іншу, використовуючи пісенний фольклор, створюючи музично-фольклорне середовище як умову розвитку музичних здібностей дітей, зокрема вокально-слухових умінь, фольклорний матеріал дозволяє працювати з малюками без фізичного їх перевантаження майже 45 хвилин замість передбачуваних навчальним планом 22,5 хвилин, а головне – з високим підсумковим результатом. Як показує досвід роботи з

учасниками зразкового театру пісні “Ладоньки” (художній керівник – С. Садовенко), за період тільки одного навчального року діти вивчають понад 65 творів українського дитячого музично-ігрового фольклору.

Не достатньо вивченою проблемою на сьогодні залишається і використання музичної логопедичної ритміки для корекції звукової сторони мовлення і деякою мірою корекції мовленнєвих дефектів у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, зокрема на матеріалі українського дитячого музичного фольклору, тим більше, музична логоритміка ще не впроваджена в сучасну практику логопедів, музичних керівників, дефектологів, музикотерапевтів, вихователів тощо. І хоча логоритміка має свою історію, з’явившись в Європі ще на початку ХХ століття як система так званого “ритмічного виховання”, актуальність її впровадження в навчально-виховний процес є очевидною і підкріпленим практикою фактом.

Наводимо приклади фольклорного матеріалу для застосування в якості вокальних вправ на рухливість мови, губ, щік, піднебіння: “Україні квіти – українські діти”, “Кули кіпу пік”, “Два півники, два півники, горох молотили”, “Туп, тупогуб, тупогубенький бичок”, “Равлик, равлик, вистав ріг – дамо сиру на пиріг”, “Гоп, гоп, чики-чики, купив тато черевики”, “Їли, їли, їли, їли, їли кашу, їли, їли, їли, їли кашу з молоком”, “Їжачок котивсь, котивсь, зупинивсь, бо притомивсь”, “Печу, печу, хлібчик” тощо [4].

У дикційних вправах для м’якого піднебіння доцільним буде використання вправ на вимову різних складних звуків, зокрема:

- звуку “Ш” – вправа “Вужик” (“Шу-шу-шу, я, як листячко, ширшу”), “Імітуємо наростаючу хвилю” (“Шшш, шшш, шшш”);
- приспівки на вимову звуку “Р”: “Туруру-туруру, варим кашу круту”, імітація гуркоту машини “Маленький автомобіліст” (“Ррр, ррр, ррр”);
- вокальні вправи на вимову звуку “Ч”: “Черв’ячок, черв’ячок, почепився на гачок” тощо [6].

Вправи на дихання: “Понюхаємо квіточку”, “Надуваємо повітряну кульку”, “Зітріємо змерзлі руки”, “Роздуємо вогонь в печі” тощо. Враховуючи те, що голос людини утворюється під час видиху, музичному педагогу слід навчати малюків правильно користуватись диханням під час співу і розмови. У цьому допоможуть нескладні дихальні вправи на розвиток фізіологічного (звичайного) і мовленнєвого (під час розмови і співу) дихання. Проводяться такі вправи-ігри не більше трьох хвилин з перепочинком. Зазначимо також, що під час виконання дихальних вправ треба стежити, щоб дитина дихала діафрагмально – роблячи вдих, випинала животик, не піднімала плечей, а при видихові животик втягувала. Цікавою є вправа “Порахуємо до десяти” (спочатку піано, через крещендо до форте).

“Надуваємо уявну повітряну кульку”. Діти сидять на стільчиках, руки тримають перед ротиком і поступово після вдиху роблять глибокий видих зі звуком “Ш-ш-ш-ш”, імітуючи надування уявної повітряної кульки. Одночасно зображують руками збільшення об’єму мисленої кульки. Керівник може запропонувати дітям два варіанти: після того, як кульку надули, її обережно “здувають” зі звуком “С-с-с-с”, зменшуючи руками уявний об’єм. Також кулька несподівано може лопнути, про що повідомляє різкий плескіт у долоні. Також зобразити велику і маленьку кульку можна в утвореному дітьми колі. Ця вправа дуже до вподоби дітям. Взявшись за руки, малюки біжать до середини кола, повільно звужуючи його з видуванням повітря зі звуком “С-с-с-с”, і розширяючи коло широким кроком зі звуком “Ш-ш-ш-ш”, демонструючи надування і здування кульки.

Вправи-розспівки на матеріалі малих пісенних форм українського фольклору: “Куй, куй, чобіток, подай, бабо, молоток”, “Зозуля” (“Ку-ку, ку-ку, чутно в ліску”), “Жучок”, “Сорока-ворона”, “Ладки, ладки”, “Ой, чого, ти, метелику, по полю літаєш?”, “Де ти, кицько, ходила?”, “Ой на горі мак, під горою мак”, “Пішли діти в поле квіточки збирати”, “Куй, куй, ковалі то великі, то малі” тощо.

“Жучок”. Дітям пропонується відгадати загадку, а відгадку зобразити за допомогою пальців руки (з кулачка виставити “ріжки” жука 2-им і 5-им пальчиками).

Летить – виє, сяде – землю рие. (Жук)

Не мотор, а гуде, не пілот, а летить. (Жук)

Чорний, та не крук,

Рогатий, та не бик.

Шість ніг без копит,

Летить – дзижчить. (Жук)

Після відгадки варто показати малюнок із зображенням жука, проговорити скоромовку “Я жук, я жук, я тут живу. Весь час дзижчу: жу-жу, жу-жу”. Дітям пропонується уявити як жучок летить на квіточку, де він живе. Зі звуком “дж” діти зображують як жучок летить на квіточку. Коли ж він сідає на квітку звук “дж” різко обривається і діти разом із жучком нюхають запахну квіточку – роблять глибокий вдих носиком і видих ротиком. Після цього вихованці витягують перед собою руки, зігнуті у ліктях з розставленими пальцями, зображуючи висунуті вусики жучка, і співається пісенька на двох сусідніх звуках “Жу-жу-жу-жу-жу-жу-жу, я на квіточці (на дереві, під грибочком тощо) сиджу”. Дітям можна розказувати, що жучок перелітає з квітки на квітку, тим самим, співати напівтонами у висхідному чи низхід-



ному русі. Після розспівки жучка (комашку) можна “здмухнути” з квітки різким видихом.

Ці та інші вправи, крім формування вокально-слухових умінь, спрямовані на формування сенсорних музичних здібностей вихованців: визначення висоти, тривалості, динаміки музичних звуків, звуковидобування, постановки важких для вимови у дошкільному віці приголосних та голосних звуків [5].

Привабливим у методиці формування вокально-слухових навичок дітей дошкільного і молодшого шкільного віку може стати додавання кулачкових вправ (за Л. Савіною). Таку роботу бажано проводити у декілька етапів. На першому – вивчити як скоромовку слова української забави. На другому – оволодіти мелодією музичного твору, і проспівувати його під музичний супровід зі словами. (Зауважимо, що для дітей старшого віку для формування чистоти вокальної інтонації спочатку бажано вивчити мелодію, а потім додавати слова). Третій етап передбачає використання мануальних (ручних) дій (плескання в долоні, рухи пальців, кистей рух, кулачків, притупувань).

Приміром, у роботі над дитячою забавою “Куй, куй, ковалі то великі, то малі” після вивчення її спочатку як скоромовки, потім як пісні з запропонованою мелодією та емоційного її виконання з музичним акомпанементом, пропонуємо додати в роботу з малюками кулачкові вправи: стиснути одночасно два кулачки (позиція “кулачок” – “кулачок”), розтулити пальці однієї руки і притиснути руку до кулачка (позиція “рука” – “кулачок”) і навпаки. В процесі опанування пропонованих дій дидактичне завдання може ускладнюватися методом прискорення темпу, в результаті чого вправа може виконуватися з кожним разом швидше, а також – додаванням рухів ногами (притупувань). Тим самим досягається концентрація дитячої уваги, активізація мислення, координуються рухи, збагачується природна та музична пам’ять дітей. Тобто, оптимізуються саме ті якості, розвиток яких необхідний у період дошкільного і молодшого шкільного дитинства, а навчальний процес відбувається в природному для цього віку ігровому середовищі. Відтак, для виправки голосу, ясної вимови голосних та приголосних звуків, міміки, розвитку музичної дикції, координації рухів зі співом, образного мислення тощо варто використовувати комплекси різноманітних вправ для дітей, розроблені у поєднанні з дібраним фольклорним матеріалом.

Удосконалюють мовлення, фонематичний слух та артикуляцію такі ігрові вправи, як скоромовки та чистомовки. Народні скоромовки є веселими логопедичними вправами-іграми, які виконують лексико-образну функцію. В поєднанні з елементарною мелодією на терцово-квартові ходи їх дія спрямована на формування правильного, чіткого й виразного мовлення у дітей в

емоційно піднесеному настрої під час співу, а також – на психологічну розрядку вихованців:

Кіт котові каже:

“Коте, до комори кадуб вкотили.

В кадуб вкинеш капустину,

Кілька китичок калини”.

Або:

Вередували вереднички,

Що не зварили вареничків.

Не вередуйте, вередниченьки,

Ось поваряться варениченьки.

Зупинимось ще на одній актуальній проблемі. Адже в багатьох сучасних родинях батьки намагаються самостійно розвивати музичні здібності дітей, орієнтуючи їх на виконання “дорослого” репертуару, копіювання виконавської манери відомих зірок популярної музики. Зрозуміло, що такий репертуар не завжди відповідає елементарним канонам, необхідним для формування у дитини дошкільного (і шкільного) віку музичного смаку. З іншого боку, діти співають “улюблені пісні” переважно російською мовою, що завдає значних збитків дитячому світосприйманню української національної культури та рідної мови. Зауважимо, що нерідкими нині є випадки, коли батьків, які приводять дітей навчатися співу, просили згадати хоч би одну українську колискову пісню, рідко хто з них міг впоратися з поставленим завданням. Практично всі згадували відомий російський приспів “баю-баюшки-баю, не ложися на краю”.

Отже, серйозної уваги музичних педагогів потребує добір навчального репертуару в роботі з формування вокально-слухових умінь дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Варто послуговуватися українським, зокрема, дитячим музично-ігровим фольклором – пестушками, потішками (“Гопа-гопа, чуки-чуки, наварила баба шуки”, “Сорока-ворона”, “Ладки”, “Гойда, гойда, гойдаша”), колисковими піснями (“Котику сіренький”, “Ой на kota воркота”, “Пішла киця по водицю”, “Ой ходить сон коло вікон”), застосовувати твори народної календарної поезії (Свято Миколая, Новорічні свята, Різдво, колядки, щедрівки, веснянки, жнивварські, збір врожаю, осінні співанки), заклички-примовки (“Іди, іди, дощику”, “Вийди, вийди, сонечко”, “Ой, вітре-вітроньку”), ігрові й жартівливі пісні, пісні-казки, небиліці (“Танцювала риба з раком”, “Танцювали миші”), дражнилки (“Антін-верентін”, “Ганзя-банзя кучерява під решетом ночувала”, “Грицько-тицько по болоті ходив”), мирилки (“Мир-миром, пироги з сиром”), лічилки, в тому числі

заумні (“Еники-беники, їли вареники”), ігри, скоромовки, загадки, музичні казки тощо, які є незамінним навчально-виховним матеріалом [4; 5; 6].

Орієнтуючись на особливості дошкільного і молодшого шкільного віку і враховуючи властивості музичного фольклору як виду мистецтва, музичному педагогу необхідно добирати досить прості, але художньо виразні пісенні фольклорні зразки. Останні мають поєднувати музично-поетичну, танцювальну та музично-ігрову основи, становити цікавість для учнів і бути доступними для вокального виконання. Це зумовить репродуктивні і творчі вчинки дітей в процесі вокально-слухової діяльності (“Катерина і Василь”, “Зайчику, зайчику, ти малесенький”, “Танцювали миші по бабиній хижі”, “Гопачок”, “Дінь, дінь”, “Ой гоп, дини, дини”). Також фольклорний пісенний матеріал має співвідноситися з життєвим досвідом вихованців (бути знайомим з власної практики) або мати для них пізнавальну привабливість (“Кипи, кипи, кашко”, “Чижику, чижику”, “Півню мій”, “Труби, Грицю, в рукавицю”, “Тапці, ручки, тапці”, “Ми кривого танцю йдемо”, “Ой без дуди, без дуди”, “Одна ручка лежала, а другая танцювала” тощо) [4].

Кожна дитина, крім реального (фізичного) віку, має зони актуального розвитку (ЗАР) та зону найближчого розвитку (ЗНР) (за Л. Виготським). ЗАР складається із самостійної діяльності дитини без допомоги дорослого і у кожній дитини вона індивідуальна. ЗНР – пізнавальна, творча, фізична тощо діяльність, яку дитина здійснює за допомогою дорослого і у кожній дитини ця зона теж індивідуальною. Український музичний фольклор як навчальний матеріал з формування вокально-слухових умінь дітей дошкільного віку допомагає в реалізації переходу ЗНР в ЗАР. Доступні та зрозумілі специфічні зразки українського музичного фольклору стають основою для самостійного наслідування та імпровізації, у великій різноманітності своїх варіантів перетворюються на засоби не лише художнього, а й міжособистісного спілкування дітей, стають частиною їх повсякденного життя.

Працюючи над формуванням вокально-слухових умінь, бажано у доступній для вихованців формі художнього переказу-казки ознайомити їх з початковим змістом та сюжетом художнього твору, який буде виконуватись, можна прослухати або переглянути його виконання на DVD, після чого – обговорити. Доцільність застосування засобу художнього переказу у музичній практиці полягає в тому, що це дає можливість дітям усвідомити фольклорний музичний твір у змістовно-сюжетних зв'язках, розкрити його смислову сутність, виявити ціннісні аспекти, об'єднати нематеріальну культурну спадщину з сучасним культурним життям, зберігаючи при цьому доступність, емоційність привабливість форми. Одночасно можна розкрити походження пісні, пояснити її назву, визначити практичне, або соціальне

призначення, змалювати типові обставини виконання того чи іншого твору (колядування, щедрування, ходіння Вертепом, спів веснянок, гаївок, закличок, примовок, дитячих забав, коліскових, водіння Куста, весілля тощо). Сформовані у дитини початкові уявлення про зміст, образи, сюжет фольклорного твору створюють сприятливі умови для подальшого його адекватного художнього виконання на сцені, святі, конкурсі, в класі, вдома.

Зазвичай у процесі добору музичного репертуару необхідно враховувати статеві особливості дітей. Так, дівчатка проявляють інтерес до наспівних (“А вже ясне сонечко”, “Подольночка”, “При долині куш калини”, щедрівочки) і веселих “Ой продала мама гуску”, “Наша пані хороша”, “Ходи ж, наша любя”) мелодій, а хлопчики більш емоційно реагують на рішучу жваву музику, що створює образ сильної, мужньої, завзятої людини (“Гарний танець гопачок”, “Їхав, їхав козак містом”, “Будьмо! Гей!”, “Їхав козак за Дунай”, колядки). Разом з тим, ми поділяємо думку З. Кодая щодо уніфікованої сутності художніх творів музичного фольклору, які мають однаковий педагогічний вплив, без розподілу за віковими ознаками, що є дуже важливим в роботі з дітьми молодшого віку (“Зробим коло, погуляймо”, “Танцювала риба з раком”, “Дрібушечки”, “Ой, минула вже зима”, “Ой хто, хто Миколая любить”, “Ой, снопе, снопе”, “Ой, виходьте, дівчата”, “Вийди, вийди, сонечко”, “Їа горобчику”, “Чижику”, “Пішли діти в поле квіточки збирати”, “Куй, куй, ковалі то великі, то малі”, “Дощик”, “На веселому горбочку”, “Веселі гуси” тощо) [6].

### Література

1. Леонтьев А. Н. Актуальные проблемы развития психики ребенка / А. Н. Леонтьев // Вопросы детской психологии. Дошкольный возраст. – М. ; Л. : АПН РСФСР, 1948. – С. 3–9.
2. Маруфенко О. В. Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Олена Вікторівна Маруфенко. – К. : АВТОРЕФЕРАТ, 2006. – 20 с.
3. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 88 с.
4. Садовенко С. М. Дивосвіт українського музичного фольклору : методичні рекомендації та програма з музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку (для практичного використання у навчально-виховному процесі) / Світлана Садовенко. – К. : НАКККІМ, 2010. – 90 с.

5. Садовенко С. М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору : [навчально-методичний посібник] / С. Садовенко. – К. : Шк. світ, 2008. – 128 с. – (Б-ка “Шк. Світу”).
6. Садовенко С. М. Ти, малий, скажи малому... : музична логоритміка / С. Садовенко. – К. : Редакції газет з дошкільної та початкової освіти, 2013. – 128 с. – (Бібліотека “Шкільного світу”).

УДК 78.08(477)

*Любов Серганюк (Івано-Франківськ)*

## **КОНВЕРГЕНЦІЇ МУЗИЧНОГО ТА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ЛЕСІ ДИЧКО**

Візуальні мистецтва в музиці послідовно фігурують з середини ХІХ століття, оскільки саме історичний стиль романтизму серед характерних ознак мав синтез і взаємопроникнення мистецтв, відображення засобами одного виду мистецтва питомих властивостей іншого.

“Музика часто ставала своєрідною призмою зору, крізь яку сприймалося все навколишнє. Музика глумачилася ранніми романтиками як таємна мова природи, як потаємна суть мистецтва, релігії, любові, мови. Отже, вона перестала бути тільки музикою, але розчинилася у філософських системах, естетиці, літературі та живописі” [8, с. 18].

Звідси – театралізація симфонії, оркестрове трактування фортепіано, розширення сфери програмності, поява жанрів симфонічної картини, замальовок для оркестру, етюдів-картин, а потім жанрово-програмних визначень “Естампи”, “Пастелі”, “Пейзажі”, “Портрети”.

В історії музичного мистецтва добре відомі приклади композицій, навіяних образотворчим мистецтвом і пластикою. Серед них – симфонічна поема “Битва гунів” і значний перелік творів з фортепіанного циклу “Роки мандрівок” Ф. Ліста, “Картинки з виставки” М. Мусоргського, опера та однойменна симфонія П. Хіндеміта “Художник Матіс”, цикл симфонічних поем “Tondichtungen” М. Регера, “Острів мертвих” С. Рахманінова, ряд фортепіанних композицій К. Дебюссі.

Мислення візуальними та кольоровими категоріями було притаманне творчості М. Римського-Корсакова, А. Скрябіна, Б. Асаф'єва, К. Чюрльоніса, А. Шенберга, В. Кандинського, М. Рославця.

Серед українських творців сучасності в цьому аспекті особливо звертає на себе увагу творчість Лесі Дичко, оскільки взаємозв'язок її музичної

спадщини з візуальними мистецтвами реалізується особливо багатопланово і на різних рівнях опосередкування. Мальовничість, візуальні алюзії, аналогії музичних засобів композитора категоріям образотворчих, пластичних мистецтв і архітектури неодноразово акцентувались численними дослідниками в контексті іншої проблематики: прояви композиторської індивідуальності (І. Драч), художньо-світоглядної традиції (М. Севрінова), методів осмислення фольклорного зачину (Б. Васюта, Є. Дзюпин), специфіки програмності (О. Фрайт), пейзажності (Є. Ущипівська), пленеру в музиці (І. Довжинець), театралізації хорових композицій (Ю. Мостова) тощо.

Однак, заакцентування закономірності інтертекстуальності і втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в активі композитора, які не отримали комплексного аналізу, систематизації та класифікації з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу, потребують спеціального дослідження в контексті якого можливо вирішити наступні моменти: виявити передумови і причини мотивації відтворення композитором візуальних образів музично-художніми засобами; класифікувати жанрово-видову систему візуальних мистецтв, яка інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість; виявити аналогію музичних композицій до жанрів образотворчого та прикладного мистецтва, архітектури та пластики в їх фольклорних та професійних формах; здійснити порівняння графічних, живописних технік і засобів народного живопису та прикладного мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики у творчості Лесі Дичко.

Перш за все, при аналізі рис творчого психотипу Л. Дичко звертає на себе увагу синопсія – тісна взаємозумовленість візуального та музичного рядів у сприйнятті та осмисленні, що пов'язана з потужною ерудицією і розвинутою інтелектуальною системою автора і моделюється за участю притаманної композитору багатогранної уяви, фантазії та емоційності. З висловлювань Лесі Дичко в інтерв'ю: “Архітектурні будови відразу уявляю собі в певній музичній формі. А будь-який музичний образ, навпаки, – у вигляді кольорового архітектурного зображення” [3]. Доречним тут могло б бути тут порівняння з творчістю В. Кандинського, в активі якого фігурували “імпресії” (інспіровані прямими враженнями від зовнішньої природи), “імпровізації” (несвідомий вираз процесів внутрішнього світу) і “композиції” як цілі стрункі світи-системи.

Другим важливим аспектом творчої мотивації є актуальність розробки названих образно-виразних пластів в активі композиторів 1960–1970-х років (М. Скорика, Б. Філиць, Г. Саська та ін), яким притаманна інтелектуалізація

трактування програмного зачину з перевагою в ній символічно-картинного і театральньо-декоративного контексту (по О. Фрайт).

Вагомою причиною значимості окресленого напрямку творчості стала педагогічна діяльність композитора Л.В. Дичко, яка опановувала мистецтвознавство під керівництвом Л. Міляєвої, П. Говді, Ю. Асєєва, А. Тищенко, П. Білецького, а також сама викладала курс історії музики в Київському художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 1972–1994 рр.) [7, с. 16].

При розгляді спадщини композиторки очевидною є притаманна їй творчості картинність, яку А. Ендуткіна в працях, присвячених проблемі музичної картини і картинності в музиці, визначала як: "...ознака особливого роду музики, відноситься до розряду образотворчої, тобто тієї, змістом творів якої є втілення за допомогою звуків конкретних предметних образів" [2, с. 251]. Образність зображуваних категорій зумовлює значимість аналогії до технічних прийомів візуальних мистецтв: малюнок, під яким у живопису мається на увазі контур мальовничого втілення, і тональність колірної гами (що уособлюється, через контур мелодії, гармонійний колорит і градація напруженості), графічність (яка в музиці втілюється через лапідарність, інтервальні дублювання енергійних мелодійних ліній, лаконізм фактурної організації, ускладнення і спрощеність тембральної палітри), насиченість і інтенсивність, просторовість, перспектива, динаміку розвитку.

Так, наприклад, оперування технічними засобами насиченості від прозорих до максимально концентрованих тонів проектується на гармонійно-тембральний колорит "Фресок за картинами Катерини Білокур", необхідно, виходячи з прагнення створити психологічний портрет художниці через характеристику багатства палітри її фарб.

Зовсім іншим є завдання насиченості і колориту у вокальному циклі "Пастелі" на сл. П. Тичини, де чотири поезії, наділені символікою етапів добового циклу (ранок, день, вечір, ніч), характеризуються відповідними тембральними, регістровими, динамічними, темповими і фактурними засобами. На макрорівні цим засобом композитор користується для досягнення ефекту внутрішньої напруги та розвитку емоційного образу сприйняття сходу сонця в № 1 "Біг зайчик". Графічність, притаманна "Капріччос" з циклу "Алькасар... Дзвони Арагону", виражається через токагість викладу і ударність трактування фортепіанного тембру.

Особливої уваги в музичному переосмисленні Лесі Дичко заслуговує ритмічність, яка у графіці фігурує як повторність форм і ліній, в живописі – як чергування кольорових плям. Зате в музичному мистецтві вона постає на мікро- і макрорівнях як метрична пульсація, точне або варіативне чергування

ритмо-інтонаційних формул, структурних побудов форми, наявність смислових акцентів і періодичності інтонаційного і гармонійного рельєфу. Ритмічність окремих елементів – вкрай важливий фактор у композиціях пов'язаних з орнаментальністю, притаманна засобам художньо-декоративного розпису або ткацтва (як, наприклад, варіаційний цикл “Писанки”, “Партіта для флейти соло” або п'єса “Килимок”), де повторність схематичних символічних багатозначних елементів набуває рівня архітектоніки, драматургії та семантики. Однак, особливо цікавими виникають чинники ритмічності на композиційному рівні, за допомогою оперування якими символічно створюється форма: симетрія, коло, спіраль, еліпс, сфера тощо.

Розгляд візуалізації форми, яка набуває драматургічного і семантично-символьного рівня можливий на прикладі аналізу архітектоніки композиції хорової акапельної опери “Золотослов”: специфічний розвиток початкових мотивів і ситуацій, який відбувається за законами варіантного повторення і укрупнення, в поєднанні з прийомами розширення образнопросторових кіл, створюють ознаки композиції сферичного типу. Виразною ілюстрацією цього є використання різних варіантів сюжетно-ситуативного “центру”, зміна яких створює ефект постійної напруги. Внаслідок цього сюжетне розгортання викликає аналогії зі спіраллю, а розвиток вихідної теми позначено процесуальністю.

Наступним рівнем відтворення візуальних мистецтв музичними засобами у творчому активі Лесі Дичко є жанрова семантика образотворчого рівня. Досить широкою є жанрова система аналогій видів образотворчого мистецтва: живопис (“П'ять фантазій за картинами російських художників для хору та симфонічного оркестру”, “Лісові далі” для мішаного хору, численні цикли “Фресок”, “П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй” на вірші японських поетів для жіночого хору, вокальний цикл “Пейзажі” для сопрано та камерного оркестру); графіка (№ 5 з циклу фресок для фортепіано “Аль-касар... Дзвони Арагону” – в 6-ти частинах. Серія “Капрічос” (танець), камерно-вокальний цикл “Пастелі” на слова П. Тичини для мецо-сопрано та фортепіано), народно-примітивний живопис (балет “Катерина Білокур” і однойменний цикл фресок, “Різдвяне дійство, яке інспіроване народним іконописом на склі) декоративно-прикладне мистецтво, художній декоративний розпис (поліфонічні варіації для фортепіано “Писанки”, ткацтво (оркестрова п'єса “Килимок”).

Підводячи підсумок переліку аспектів конвергенції музичного та візуальних мистецтв у творчості Лесі Дичко можна зробити висновок: у творчості композитора очевидні прямі і непрямі паралелі з візуальними видами мистецтв, а неповторність і оригінальність авторської позиції щодо втілення



візуальних образів у музиці Лесі Дичко обумовлені єдністю суспільно-культурної ситуації, в якій формувалися основи її художньої позиції, освіти і власної педагогічної діяльності і вроджена схильність до конкретних форм синопсії.

### Література

1. Галеев Б. М. Аналогия “Музыка-орнамент” : от Канта до Ганслика и далее – без остановок... / Б. М. Галеев // Вестник Самарского гос. университета. – 1999. – № 3 (13). – С. 30–32.
2. Ендуткина О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 // Ендуткина Ольга Федоровна. – Новосибирск, 2004 – 181 с.
3. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко / Ганна Луніна // Культура і життя. – 2009. – № 43. – 1–8 листопада.
4. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... / Ганна Луніна // Українська музична газета. – 2009. – № 3 (73). – Липень-вересень. – С. 6.
5. Мастера архитектуры об архитектуре. – М. : Госстройиздат, 1972. – 254 с.
6. Найден О. Орнамент українського народного розпису : витоки, традиції, еволюція / О. Найден. – К. : Наукова думка, 1989. – 162 с.
7. Степаненко Н. Леся Дичко – явище в українській музиці / Н. Степаненко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського. – 2004. – Вип. 35. – С. 11–19.
8. Шелудякова О. Е. К проблеме взаимодействия живописи и музыки [Електронний ресурс] // Оксана Евгеньевна Шелудякова. – Режим доступу : [http://archvuz.ru/numbers/2006\\_3/izo01](http://archvuz.ru/numbers/2006_3/izo01).

УДК 7.071.2 (477)

*Юрій Серганюк (Івано-Франківськ)*

### **ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ**

Львівська диригентська школа протягом тривалого часу є осередком, у якому формувалась плеяда видатних особистостей, які вписали яскраві сторінки у історію хорового мистецтва регіону: композиторів, диригентів, педагогів, солістів, організаторів хорового руху та фахово-освітніх центрів.

Хорове мистецтво регіону (Львівщини, чи історично ширше – Галичини й Західної України в цілому) значною мірою формувалось вихідцями з місцевих мистецьких осередків. Для даних територій, як і для всієї України в цілому, протягом століть вона мала виняткове значення, оскільки на всьому протязі її історії до досягнення незалежності була вагомим чинником національної самоідентифікації як у духовній так і в світській сферах суспільного життя в умовах іноземного панування.

Функції хорових колективів як осередків національного духовного життя видозмінювались в залежності від конкретних суспільно-історичних умов, однак на кожному з історичних етапів зберігали унікальне за значимістю місце у житті суспільства, і, особливо, національної спільноти. Цим зумовлено стабільний інтерес дослідників до названої проблематики як у регіональному аспекті, так і в контексті національного мистецького процесу. Локальну гілку хорового мистецтва, представленого діяльністю представників Львівської хорової школи досліджували М. Антонович [1], Б. Кудрик, І. Бермес [3], М. Бурбан [8], Я. Горак, П. Гушоватий, Р. Дудик, Ж. Зваричук, О. Майчик [4], Л. Мороз [6], Р. Сов'як, С. Стельмащук, М. Телюк, Л. Ханик [7] та ін. Значення їх здобутків на рівні загальноукраїнського хорового мистецтва висвітлене у працях О. Бенч-Шокало [2], М. Загайкевич, Л. Кушнерук, А. Мартинюк [5], А. Терещенко та численні інші. Аналізуючи основні аспекти їх досліджень можливо вийти на певні узагальнення, які демонструють специфіку досягнень представників диригентсько-хорового мистецтва окремого регіону.

Історично хоровий процес Львівщини можна поділити на декілька періодів, специфічних щодо його соціокультурного призначення, векторів діяльності диригентів, репертуарних тенденцій та жанрової специфіки виконавства.

Хорове мистецтво XIX століття представлене духовною та світською гілками, в яких переважають священнослужителі, регенти та керівники аматорських колективів, які постають водночас і як композитори-практики. Їх доробок представлено паралітургічними жанрами (колядками, кантами, псалмами, хоровими концертами), світськими композиціями для вокальних ансамблів та камерних складів (в т. ч. “чоловічими квартетами”) та хоровими номерами з музичних вистав (співігор, радоспівів, водевілів, оперет). Провідними діячами хорового мистецтва постають І. Лаврівський, М. Вербицький, В. Матюк, І. Воробкевич, Й. Кишакевич.

У подальшому цей процес набуває істотних видозмін. Як зазначає дослідник композиторської творчості у середовищі диригентської школи Львівщини О. Майчик: “Наприкінці XIX – початку XX ст. спостерігаємо локалі-

зацію мистецько-хорового музичного процесу на дві гілки: з одного боку – це широкий розмах аматорського хорового руху в Україні, що засадничо виник як чинник національної самоідентифікації, з іншого – становлення і розвиток професійної композиторської школи (точніше – ряду шкіл з різними традиціями та освітньо-фаховими засадами) в Україні в цілому, та у західноукраїнському регіоні зокрема. І якщо у попередні часи суміщення діяльності диригента-практика і композитора було явищем природним, то надалі мистецька та виконавська сфера хорового мистецтва дедалі більше диференціюються” [4, с. 4]. У цей період відбувається поділ фахової й аматорської концертної практики (функціонування хорових товариств та розбудова системи музично-освітніх закладів), збагачення її форм, виконавських складів (хори а cappella, з фортепіано, композиції для хору, солістів та оркестру), розвиток технічно-стильових орієнтирів, жанрової системи репертуару (новітня духовна музика, хорова мініатюра, обробка, програмна фольклорна сюїта, в’язанка, віночок, фантазія, світські хори на тексти українських (зокрема, місцевих) митців та кантати приурочені до урочистих академій на вшанування національних історичних та мистецьких діячів), налагоджується видання нот, виходять у світ численні підручники та шкільні співаники (в т. ч. М. Колесси, С. Людкевича, О. Нижанківського, І. Левицького), якими закладаються підвалини регіонального виконавського репертуару та дидактичної літератури.

Черговий етап (радянський період, друга половина ХХ століття) привносить поділ на три функціональні гілки творчої діяльності хорових диригентів: фольклорна (так звані народні колективи), самодіяльна (колективи виробничих клубів, територіальних осередків, непрофільних навчальних закладів, будинків/палаців народної творчості/культури тощо), та професійна (хорові капели, ансамблі пісні й танцю, хори вищих фахових музичних навчальних закладів). Її експонує диригентська та педагогічна діяльність М. Колесси, С. Людкевича, Д. Котка, В. Василевича, О. Сороки, Є. Козака, Є. Вахняка, Є. Федоренка, М. Телюка, Б. Кокотайла, З. Демцюха, Ю. Антківа, П. Демчишина, Б. Завойського, І. Небожинського та вихованців львівських фахових осередків диригентської майстерності: А. Кушніренка, С. Турчака, В. Пекара, І. Гамкала, О. Кураша, І. Жука, Є. Федоренка, В. Турчина, І. Фенютчина, І. Михайліва, М. Дубчака, В. Яциняка, О. Підківки та ін.). Зберігаючи усе жанрове багатство попередніх епох (за винятком духовної музики, розвиток якої переживає вимушене штучне гальмування та деформацію виконавської практики), репертуарна палітра даного періоду диференціюється на аранжування, обробки та оригінальні композиції професійних митців та самих диригентів, нерідко наділені етнорегіональною специфікою.

Цим здійснюється духовне протистояння політиці “інтернаціоналізму”, а по суті – нівелювання національної та етнічної самобутності народів радянської держави.

Розвиток цих засад в умовах незалежності знаменне започаткуванням найрізноманітніших форм фестивально-конкурсних змагань (регулярні обласні огляди-конкурси хорових колективів, дитячий обласний хоровий конкурс “Різдвяні канікули”, фестивалі хорового мистецтва “Велика коляда”, “Хваліте Господа з небес”, Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва “Жайвір” скликає друзів”, Міжнародний хоровий фестиваль “Мрія”, Всеукраїнський фестиваль-конкурс “Цвіт папороті” та Все-спархіальний конкурс церковних хорів Стрийської спархії УГКЦ (обидва – у м. Стрий Львівської обл.) тощо.

Важливими ознаками новітнього часу стають відновлення власне аматорського хорового музикування (без ідеологічного керівництва, властивого самодіяльності радянської доби), формування тенденцій включення до своєї інтеграційних процесів.

Яскравими представниками диригентського мистецтва регіону сучасності є Микола Кулик, Олег Цигилик, Микола Кацал, Зеновій Демцюх, Богдан Генгало, Ігор Даньковський, Ярослав Гнатівський та численні інші. Ключовим досягненням хорового виконавства регіону є його полінаціональна природа, сформована синтезуванням надбань, здобутків та особливостей етнічних та національних груп регіону, дотримання етнічної концепційності на рівні принципів побудови програм, образності, жанрових орієнтирів, виразових засобів, змісту, репертуарного складу у поєднанні з академічною манерою звукоутворення (всупереч стилістиці відкритого звуку Черкаського хору, як насаджуваний універсальній моделі “народного” співу).

Таким чином, діяльністю представників львівської диригентської школи обумовлені такі аспекти хорової культури регіону як:

- заснування виконавських колективів різних складів, масштабів та цільового призначення, участь та керівництво ними;
- розвиток хорового руху, конкурсно-фестивального процесу;
- формування слухацької традиції регіону;
- концертно-гастрольна діяльність, в ході якої здійснюється представницька функція досягнень хорового мистецтва краю та України;
- збереження актуальності творчого доробку регіональних митців різних епох, цільова презентація хорової спадщини видатних композиторів краю;
- фахова підготовка різнопланових спеціалістів хорової справи, які розвивають її у фаховому й аматорському, духовному й світському

- середовищах як вглиб (у периферійних регіонах) так і вшир (на теренах України та за рубежом);
- створення методичних посібників, мемуарної та краснорічної літератури, пов'язаної з проблематикою хорового мистецтва;
  - світові та регіональні першопрочитання творів митців Львова та представників інших регіонів та залучення до творчого процесу провідних митців регіону;
  - створення найрізноманітніших аранжувань існуючої хорової літератури з позицій виконавських потреб конкретних регіональних колективів;
  - виникнення оригінальних творів орієнтованих на потенціал власних хорів (нерідко на тексти регіональних поетів), та народнопісенних обробок (нерідко на підставі власної фольклористичної діяльності), у яких експонується колорит різних етносів регіону, специфіка форм гуртового співу та колективного музикування;
  - формування та видання репертуарних і тематичних збірок хорової літератури для академічних, аматорських колективів та дидактичних потреб;
  - реалізація власних та спільних аудіозаписів (компакт-дисків, компакт-касет та платівок, концертних програм на радіо і телебаченні) тематичного, репертуарного, популяризаторського, історичного, патріотичного, фольклорно-регіонального, реконструктивного, розважального планів.

### Література

1. Антонович М. *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики / М. Антонович ; ред. Ю. Ясіновський ; перекл. А. Ясіновський ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Історія української музики. Вип. 3 : Дослідження). – Львів : 1997. – 261 с.
2. Бенч-Шокало О. *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції* : навч. посібн. / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. ж-лу Український Світ, 2002. – 433 с.
3. Бермес І. *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від “весни народів” до 1942 року)* / І. Бермес. – Дрогобич : Коло, 2002. – 200 с.
4. Майчик О. І. *Композиторська творчість диригентів-практиків другої половини ХХ ст. на прикладі регіону Західної України* : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / О. І. Майчик. – Львів, 2010. – 207 с.

5. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і освіті / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – Вип. 3. – С. 106–112.
6. Мороз Л. В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Леся Мороз ; Прикарп. ун-т ім. Василя Стефаника. – К., 2003. – 19 с.
7. Ханик Л. Історія хорового товариства “Боян” / Л. Ханик. – Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1999. – 122 с.
8. Хорове виконавство України / [упор. М. І. Бурбан]. – Дрогобич : Вимір, 2004. – С. 194.

УДК 373.5.016:784

*Тамара Ситник (Кам'янець-Подільський)*

## **ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ДО РОБОТИ У ДИТЯЧИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВАХ**

Хорове виконавство займає чільне місце у системі музично-естетичного виховання школярів. Поряд з іншими, не менш важливими формами музично-просвітницької роботи, хорове виконавство є дієвим засобом розкриття творчих сторін особистості. Враховуючи те, що хоровий колектив являє собою складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, виникає питання про необхідність комплексного розвитку студентів-хормейстерів з урахуванням специфіки їх майбутньої діяльності. Адже від того наскільки майбутні вчителі будуть у професійному сенсі підготовленими залежить рівень музичної освіченості і загальної культури підростаючого покоління.

На пріоритетності вокально-хорової діяльності в процесі розвитку музичної культури людини наголошували Б. Асаф'єв, Д. Аспелунд, Д. Кабалевський, Е. Печерська Г. Струве, Б. Яворський та інші відомі дослідники. Подібних поглядів стосовно музичного виховання підлітків дотримуються і сучасні науковці, музиканти і педагоги. Здобули визнання праці М. Грінченка, Л. Корній, Б. Фільц, М. Степаненка та інших.

**Мета** статті полягає у визначенні найбільш ефективних шляхів подолання труднощів, які неодмінно виникатимуть у диригента-хормейстера в процесі практичної роботи з дитячим хоровим колективом.

“Музика бере початок із співу, – наголошує Ернест Ансерме, – тому, саме з цього виду музичної діяльності доцільно започаткувати музичну освіту в школі” [1, с. 10]. Підлітковий вік є найсприятливішим для виховання й розвитку духовної культури тому що саме в цей період в духовному світі підлітка проходять бурхливі, протирічиві процеси, які необхідно направляти у правильне русло здорового морального розвитку. Підліткам притаманно проявляти себе в активній діяльності, зокрема, в потребі брати участь в різних музичних колективах – оркестрах, ансамблях, хорах. Але сучасна звукова техніка з постійно лунаючою му-зикою, часом досить сумнівної якості, дуже часто пригнічує ці намагання, визиває у підлітків апатію, лінощі анемічність, виховує псевдозадоволення. Музику серйозного жанру такі підлітки вважають справою музикантів – професіоналів. З цього можна зробити висновок, що здійснення сприятливого впливу музики на розвиток підлітків потребує спеціальної уваги.

Хорове виконавство є важливим шляхом активізації підлітків, розкриття творчих сторін їх особистості, світоглядної, інтелектуальної, естетичної і емоційної. Колективне творче виконавство веде до збільшення стійкості музичних інтересів. Задоволення, яке дає підлітку свідоме виконавство, відрізняється від задоволення, яке він отримує при простому домашньому музикуванні. Виконуючи твір в колективі, учасники хору з керівником ніби колективно “творять”, знаходять ключ до “відкриття” його художньої цінності, твір починає виблискувати, заглиблюється зміст і його естетична цінність. Видатний хоровий діяч П. Г. Чесноков зауважував, що, вивчаючи з хором твір, керівнику необхідно звертати увагу співаків на кращі його деталі як по замислу так і по музиці – цим можливо виховувати у хористів естетичні почуття. Якщо диригент не зуміє пробудити у співаків почуття захоплення художніми принадами твору, що виконується, то робота не досягне бажаної мети. Любов виконавців до твору, намагання скоріше почути його у живому виконанні сприяє становленню напруженого темпу у роботі, який, в свою чергу, визначає цілеспрямованість у роботі, підвищує інтерес колективу, захоплює виконавців.

Для того, щоб учасник колективу, виконуючи твір мистецтва, дійсно переживав авторський задум, необхідно відтворити картину художнього образу, аналізувати його становлення, знаходити пояснення кожному виражальному прояву. Тільки тоді проникнення у задум твору буде повним і виконавець може стати ніби співавтором, а не механічним виконавцем написаного. Напруження м’язів, зайві рухи корпусом, неприродня “артистичність” знімаються, коли учасники хору оволодівають не тільки даром проникнення в художню суть твору, але й умінням висловити своє бачення,

своє відношення до нього. Це і проявляється у виконавстві. Логіка мислення приводить до правди почуття. Але співтворчість містить в собі не тільки уміння проникати у задум автора, але й велику ерудицію, тобто широкий кругозір і об'єм музичних знань. Співпереживання – це здатність по-своєму відчувати думки і настрої композитора. Виконавці ніби відповідають за “життя” твору, за довголіття, визнання і розуміння слухачами його художньої цінності.

Однак не кожен твір може викликати позитивне почуття співпереживання, збудити думки, почуття і емоції підлітка. Емоційний відгук на твір мистецтва залежить від художньої цінності твору, а також від рівня підготовленості до його виконання і сприйняття.

Дуже важливо, щоб у виконанні зовнішнє не домінувало над внутрішнім. На жаль, цей недолік притаманний багатьом дитячим колективам. Так, спостерігаючи за шкільними хорами під час їх виступу на сцені, помічаєш, що більшість з них використовує як виражальний засіб “мотання головою”, що, звичайно, не тільки відволікає хористів від зосередженого виконання, але й розсіює увагу слухачів, заважає сприйняттю, знижує художнє враження.

Безпосередність, наївність, здатність дітей дивуватися є важливим фактором виразного виконавства, постійного відкриття нового в мистецтві для себе і для других. Ця здатність психіки розвиває уяву. Уява допомагає не тільки зрозуміти головну думку твору, але й висловити її у своєму виконанні. Уміння “доувати” художній образ допомагає розвитку у підлітків творчого переосмислення твору. Творче переосмислення музики також сприяє розвитку уяви. Розвинене почуття уяви сприяє формуванню потреби музикування, реалізації цієї потреби в колективному або індивідуальному виконавстві.

Хорове виконавство є дуже дієвим засобом для подолання ніяковості, скутості. Якщо новачки спочатку бувають недовірливими, сміються над дітьми, задіяними у творчому процесі виконавства, то згодом, слідом за своїми товаришами, вони і самі захоплюються, непомітно залучаються до творчості. Професійні вимоги до роботи подобаються дітям. Вони відчувають до себе повагу учителя, його віру в їх можливість і це допомагає їм долати труднощі. Хорове виконавство, яке виховує в дітях співтворчість, співпереживання, уяву, творче мислення розвивається під впливом трьох факторів: це – репертуар, його художня цінність, змістовність; диригент – хормейстер – головний наставник, який формує духовний світ підлітка; колектив як формуюче середовище в процесі виконавства.



При доборі репертуару для різних груп хору завжди повинен враховуватись принцип єдності виховання і навчання, необхідно дотримуватись основних педагогічних принципів навчання: систематичність, послідовність від простого до складного. Репертуар хору повинен бути різноманітним за характером, охоплювати твори найрізноманітніших стилів, епох і жанрів, він повинен задовольняти духовні потреби і інтереси дітей, торкатися їх почуттів і переживань, а не обмежуватись, як це часто буває, піснями про пташок і ховрашків.

Репертуар хору можуть складати твори, розраховані на високу професійну майстерність, яка, на перший погляд, перевищує рівень музичної підготовки колективу. Однак, теоретичні знання і практичні уміння, які отримують діти у хорі, сила колективної праці, майстерність диригента, висока художність твору, яка породжує активний інтерес, допоможуть подолати труднощі хорової партитури. Чисто професійні вимоги без скидок на "дитячість" підвищують відповідальне відношення хористів до процесу роботи.

Дуже важливим є момент залучення підлітків до виконання народної музики. Злиття з природою фольклору в гарній обробці веде до пізнання особливостей музичної культури і традицій народу. У формуванні художніх смаків підлітків багато важить також спілкування зі старовинною музикою.

Багатство скарбниці хорової літератури минулого і теперішнього дає можливість учителю підбирати репертуар, який відповідає його художньому кредо та творчим завданням, які він ставить перед колективом. Тому дуже багато важить особистість самого учителя, його духовна культура, ерудиція. Учитель повинен володіти гострим музичним відчуттям, знанням наукових досягнень в галузі музичної педагогіки. Відставання від сучасності, розучування тільки старого, мало цікавого для підлітка репертуару зменшує інтерес до музики. Ця обставина часто буває причиною того, що діти перестають відвідувати хор.

Мистецтво енергійно розвиває підлітка, розвиває його уяву і творчі здібності, і навіть тоді, коли він не знаходить в собі сили перейти від "співтворчості" в уяві до реального створення художніх цінностей, його загальний творчий потенціал стає значно вищим ніж у людини, яка естетично не торкається мистецтва.

**Висновки.** Хорове виконавство створює широкі творчі можливості для духовного збагачення підлітка-школяра, для розкриття його особистості тому майбутній диригент-хормейстер, відчуваючи велику відповідальність, повинен в процесі навчання оволодіти не тільки вокально-виконавською технікою, але й бути готовим до вирішення багатьох психолого-педагогічних проблем,

які виникатимуть в процесі організації та функціонування мистецького колективу.

### Література

1. Ансерме Е. Беседи о музыке / Е. Ансерме. – Л. : Музыка, 1976. – 104 с.
2. Антоненко Н. П. Спілкування на уроці музики / Н. П. Антоненко. – Дрогобич : Коло, 2002. – 111 с.
3. Асаф'єв Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1980. – 188 с.
4. Горбенко С. С. Дитяче хорове виховання в Україні / С. С. Горбенко. – К., 1999. – 250 с.
5. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія : підручник / А. М. Єрмоленко. – К. : Лібра, 1999. – 487 с.

УДК 398.8 (477); 781.62

*Олег Смоляк (Тернопіль)*

## РИТМІКА І МЕЛОДИКА ХОРОВОГО ТВОРУ “БОГОРОДИЦЕ ДІВО” БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Останнім часом українська музика активно поповнюється літургійними і паралітургійними творами, які, в переважній більшості, є знаковими у художньо-виконавському та музично-стильовому вимірах. До когорти її творців з повним правом можна зарахувати відомого композитора Б. Фільц, яка за останніх два десятиліття достойно поповнила свій творчий доробок рядом духовних творів. Незважаючи на незначну кількість цих творів, деякі з них стали основою репертуару багатьох провідних українських колективів, які репрезентують хорове мистецтво не тільки в Україні, але й поза її межами. Репертуар цих колективів достойно представляє хоровий твір-молитва Б. Фільц “Богородице Діво”.

Духовна хорова творчість Б. Фільц поки що поза увагою українських вчених. Вперше її розпочав досліджувати відомий знавець церковної музики М. Юрченко. Але, на жаль, детальний аналіз окремих її духовних хорових творів до сьогодні відсутній.

**Мета** статті – зробити музикознавчий аналіз ритміки і мелодики в хоровому творі “Богородице Діво” Б. Фільц, виходячи із її розуміння квантитативності силаботоніки словесного та музичного текстів.

Аналізуючи ритміку і мелодіку духовного твору Б. Фільц “Богородице Діво”, в першу чергу відчутна органічна єдність словесного і музичного тексту. Адже, ця єдність сформувалася в свідомості автора ще в дитинстві – коли вона як вихованка християнської родини щодня цією молитвою зверталася до Богородиці як хоронительки. Тому такою природною є просодія двох складових – слова і мелодії. Крім цього визначальну роль у ритмо- та мелотворенні цієї композиції відіграла така поетична форма як звертання. Вона власне й підсилює інтертекстуальний характер молитви й створює ефект речитативно-моторного спілкування з Пречистою. Власне у цьому творі дуже тонко і глибокі відчутній силаботонізм словесної та мелодичної матриць:

Богородице Діво, радуйся,



Радуйся благодатна Маріє,



Господь з тобою.



Благословенна Ти між жонами



І благословенний плід утроби Твоєї,



Бо Ти породила Спаса душ наших,



Зіставлення силаботоніки вірша і мелодії у цьому творі вказують на глибоке розуміння автора її природи. Адже, Б. Фільц виросла в сім'ї, де християнські молитви культивувалися здавна й таким чином полонили дитячу душу змалку. З часом вони стали невід'ємною частиною духовного життя композиторки й чекали лише сприятливих умов, щоби перерости в художній твір. Бо пізнати органіку слова і мелодії в молитовному творі не так просто. Б. Фільц як композитор відчула цю єдність з усією повнотою. Адже вже у першому музичному реченні силабічна просодія ніби впливає з природи молитовної сканзії. Б. Фільц як композитор у першому сегменті

використала силабомелодичну модель, що представлена поєднанням піріхія, дакиля і ямба (♩♩♩♩♩♩) та анапест у другому сегменті (♩♩♩). Зауважимо, що

деякі складоноти у сегментах виходять за рамки їхнього силаботонічної сталості. Зокрема, третя та сьома складоноти є пунктирними (перша складонота замість чвертки представлена половинною, а сьома – замість половинної представлена половинною з крапкою). Така силаботонічна заміна продиктована суб'єктивною мотивацією автора і в даному разі є оправданою. Адже, природа акцентуації словесного тексту є домінантною в синтагматичному розгортанні мелодики, особливо це відчутно на початку другого сегмента – на лексемі “радуйся”.

Ритмічна акцентуація даного музичного речення беззаперечно впливає й на розгортання інтонаційної сфери. Тут композиторка артикулює мелодію двома способами – питальним і спонукальним. Зокрема, інтонаційний контур першого сегмента розгортається способом однієї інтонаційної хвилі. Оскільки він продиктований формою звертання до Богородиці. Другий сегмент, лексика якого засвідчує радість Пречистої через її богопризначення, відтворює спадання мелодичної лінії вниз, тобто є спонукальним і ще одним секстовим скачком вверх готує наступну мелодичну лінію – спонукальну. Але вже у значно ширшому інтонаційному розвитку.

Силаборитмічна модель третього сегмента конфігураційно наближена до попередньої. Це впливає з того, що ці моделі розкривають смисл одного і того ж слова “радуйся”. Але, якщо попередні дві пунктирні складоноти відтворені восьмою з крапкою і шістнадцятою, то наступні дві – четвертною з крапкою і восьмою. Такого роду алгоритм – це закріплення сенсу вселюдської радості з нагоди божественності Пречистої Діви Марії. Четвертий сегмент побудований на розспівуванні окремих складонот лексем “благодатна Маріє” (останні повторюються двічі) й таким чином підкреслюють її призначення народити Сина Божого.


Інтонаційний контур третього і четвертого сегментів від фа дієз другої октави поступово спадає вниз й завдяки довшим ритмічним тривалостям замикається на кінцевому тонічному устої ля першої октави. Такого роду інтонаційна артикуляція оправдана, оскільки продиктована лексемами “Господь з тобою”, що підтверджують богообраність Пречистої Діви Марії.

Замикає першу частину композиції (зачин) останній (п'ятий) сегмент, що дворазово повторюється. Його смислове навантаження в молитві є домінантним, оскільки стверджує факт, що Марія від самого її зачаття є Богородицею. Цей сегмент побудований на єдності ямба та бакхія (приклад

ногий), що має доволі заспокійливий і благоговійний характер. У фрагменті хорového твору це підтверджено довгими ритмічними вартостями (тут переважають половинні і цілі нотні тривалості). Лексему “Господь” композиторка повторює двічі, підкреслюючи вартісність його смислового навантаження. Виходячи з цього й ритмічні вартості все більше подовжуються, доходячи до цілих. З цієї причини композиторка використовує спонукальний тип мелодичного розгортання (мелодія побудована на рухові зверху вниз, завершуючись кінцевим тоном, що двічі повторюється. Такого роду інтонаційне розгортання оправдане і у формотворчому відношенні логічно вмотивоване.

Друга частина композиції (хід), що побудована на лексемах “благословенна Ти між жонами і благословенний плід утроби твоєї”, відтворює молитовну констатацію факту благословенності Пречистої Діви Марії Богом Отцем. Через те силаботоніка словесного і музичного текстів має ознаки речитативної моторики й артикулюється експресивно на динаміці forte: композиторка використала пунктирний ритм, а також ряд репентиційних силабомелодичних поєднань, які власне й динамізують музичний текст й роблять його моторно-речитативним, щоби в подальшому заперечити цей розвиток кантиленною наспівністю – благоговійністю молитовного висловлення (третя частина композиції – кінцівка). Зауважимо, що композиторка використала інтонаційну інвенцію, що представляє спонукальний тип розгортання мелодії. Це в повній мірі оправдано, оскільки текст молитви констатує богородичність Діви Марії та пророче призначення її для цього.

Третя частина композиції (кінцівка) побудована на лексиці “бо Ти породила Спаса душ наших”. У цій частині з метою урівноваження цілісності Б. Фільц часто використовує повтори окремих лексем або цілої лексичної групи. У даному разі тричі повторюється лексичне поєднання “породила Спаса” і двічі – “бо Ти породила Спаса”. Композиторка таким чином увиразнює основний смисл даної молитви – народження Дівою Марією Спасителя людських душ.

Ритмічна форма вірша і мелодії у третій частині квантитативно співпадають і відповідають логіці розгортання смислу молитви. Зокрема, перший сегмент третьої частини побудований на поєднанні ямба, висхідного йоніка і хорєя () , цілісність якого є доволі константативним й у повній мірі

стверджує основний молитовний смисл – народження Дівою Марією Спасителя людських душ. З метою утвердження істинності цих слів композиторка застосовує дворазове повторення лексичних поєднань “породила Спаса”, щоби в повній мірі ствердити істинність молитви, але іншим ритмо-

формульним способом (тут використано поєднання пірїхїя із висхїдним йонїком (♫♫♫♫)), який двїчі повторюється, утверджуючи даний молитовний

текст. Третє потвторення даної лексичної групи на силабомелодичному рївнї аналогїчне попередньому, але побудоване на двїчі довших ритмїчних тривалостях (замість восьмих і чверток тут використанї четвертнї і половиннї, а двї останнї складоноти – вїдтворенї цїлими).

Зауважимо, що друга і третя частина композицїї хорового твору “Богородице Дїво” Б. Фїльц поєднанї зв’язкою-attaca, що є доволї вдалим і оправданим формотворчим елементом у поєднання двох мїкročастин, оскїльки на синтаксичному рївнї вони вїддїленї цезурою (комою). Кульмінацїя у творї припадає власне на першїй сегмент третьої частини (кїнцивки), бо таке розгортання повнїстю спївпадає із смисловою розв’язкою молитовного тексту.

Тут використано два терцїєвих скачки, якї логїчно готують квартове сходження мелодїї на звук “ля” другої октави, що є найвищим у всїй музичнїй матрицї. Опїсля через три їнтонацїйнї ланки, що поєднанї мїж собою секвенцїйним спаданням вниз, мелодїя переходить у середнїй регїстр й ще однїєю їнтонацїйною хвилею вверх і вниз творить остаточне завершення твору.

На специфіку мелодики у духовних творах Б. Фїльц звернув увагу М. Юрченко. Зокрема, вїн наголошує: “... щире молитовне звернення окреслюється дуже красивими мелодїями, в яких вїдчуваються і задушевнїсть українських пїсень, і романсова лїрика, і їмпресїонїстська зануренїсть в образ” [1, с. 6].

Отже, ритміка і мелодика в хоровому творї “Богородице Дїво” Б. Фїльц – це власне тї два визначальнї чинники, якї їндивїдуалїзують музичну творчїсть композиторки, роблять її самобутньою і неповторною. Це особливо вїдчутно у пїдборї ритмоїнтонацїйних моделей та способів розгортання їнтонацїйних ланок (останнї завжди продиктованї логїкою смислових поєднань у тексті). Все це виокремлює даний твір з ряду аналогїчних (створених їншими композиторами) й дає всї пїдстави вїднести його до золотого фонду української духовної музики.

### Лїтература

1. Юрченко М. Духовна музика Богдани Фїльц / М. Юрченко // Богдана Фїльц. Духовнї хоровї твори (a cappella). – Тернопіль : Астон, 2005. – С. 3–6.

## СХОДЖЕННЯ ДО НАЦІОНАЛЬНОГО ОЛІМПУ: ПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ Б. ФІЛЬЦ НА ЗДОБУТТЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ПРЕМІЇ

Композитор, музикознавець, педагог Богдана Фільц – гідна представниця двох мистецьких гілок – Львова і Києва, яка недавно відзначила свій вісімдесятилітній ювілей, залишається однією з помітних постатей нашої держави. Свідченням цього є представлення спілкою композиторів України в 2013 році її творів на здобуття Шевченківської премії. Ці композиції є показовими в доробку композиторки. Це дві кантати для хору а cappella на вірші Володимира Сосюри “Любіть Україну” та “Юнакові”, а також масштабний музичний опус – Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром над яким Богдана Фільц працювала впродовж кількох років.

Композиторський доробок Богдани Фільц на сьогодні становить понад чотириста творів різних форм і жанрів. Серед них численні хори й пісні для дітей, хорові композиції (переважно а cappella), романси, написані на поезії Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Л. Костенко, Д. Павличка, М. Сингаївського тощо, а також понад півсотні прекрасних обробок народних пісень, зокрема колядок й щедрівок.

Мистецькі досягнення Б. Фільц знайшли різновекторне осмислення у працях цілого ряду українських музикознавців, серед яких об’ємні дослідження дрогобицьких авторів, а також окремі статті у виданнях довідникового характеру.

Б. Фільц народилась на теренах, де тісно переплелись багатонаціональні, дуже давні музичні традиції – австро-німецькі, польські, чеські, українські, єврейські. Період формування особистості, що припав на воєнні роки, був позначений впливом родинного середовища, тісно пов’язаного з українськими мистецько-науковими колами. Богдана Михайлівна походить з родини інтелігентів (рід Савчинських) та споріднена з цілим рядом представників української еліти: славетною співачкою Соломією Крушельницькою і її сестрою оперною артисткою Анною Крушельницькою, талановитою львівською піаністкою і камерною співачкою Одаркою Бандрівською, прекрасним фортепіанним педагогом Іриною Негребецькою та славетним українським композитором Мирославом Скориком [5, с. 1].

Основу в музичній освіті дала майбутньому творцеві її мати – Ярослава Романівна (з дому Рудницьких) котра була ученицею М. Грушевського, О. Колесси, К. Студинського, а також відомого польського музикознавця професора А. Хибінського. Вона працювала у філії Вищого музичного

інституту ім. М. Лисенка в Яворові, володіла декількома мовами [4,1]. Батько, будучи адвокатом, постійно приймав гостями артистів, поетів, композиторів, що мало безпосередній вплив на розвиток творчої особистості майбутньої композиторки. Інтелектуальному збагаченню сприяли зустрічі із всесвітньовідомою співачкою Соломією Крушельницькою. Надалі її вишкіл продовжився у спеціальній музичній школі м. Яворова – філії Вищого музичного Інституту, засновниками якої були батьки Богдани Фільц. Тут вона вперше познайомилась із видатними композиторами того часу на Західній Україні В. Барвінським та С. Людкевичем, котрі після повернення із Казахстану у 1945 році Богдану Фільц (вони із сестрою залишились сиротами) влаштували на навчання до Львівської десятирічки, яку вона закінчила як піаністка у класі доцента Ірини Іванівни Крих .

Основну музичну освіту Б. Фільц отримала у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка (композиторський та фортепіанний факультет). Про її навчання у педагога Ірини Антонівни Негребецької, учениці Василя Барвінського є дуже багато згадок як самого автора, так її сучасників. У 1958 році Б. Фільц закінчила теоретико-композиторський факультет Львівської державної консерваторії й одержала диплом з відзнакою на основі показу фортепіанного концерту з оркестром у трьох частинах і ряду менших форм композицій вокальних та інструментальних. Треба зазначити, що композиторка з глибокою повагою згадує всіх своїх вчителів, котрі приклались до її зростання, а з особливою шаную відзначає першого вчителя з фаху – Станіслава Пилиповича Людкевича, авторитет якого, громадянська позиція, професіоналізм, патріотичне спрямування, відвертість та інші індивідуальні риси сформували світоглядні позиції Б. Фільц.

Над масштабним музичним опусом – Концертом для фортепіано з симфонічним оркестром Богдана Фільц працювала впродовж багатьох років. Донедавна це був лише рукописний варіант, а в 2010 році у Тернополі вперше виданий. М. Колесса, будучи на той час директором консерваторії та даючи характеристику Б. Фільц для прийняття її в члени Спілки композиторів відзначав творче обдарування авторки та схвально відгукувався про цей фортепіанний концерт, який звучав зі сцени у супроводі симфонічного оркестру під його орудою. На жаль, попри те, що Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром Богдани Фільц набуває яскравої популярності в дослідженнях є скупі згадки та недостатня інформація щодо цього витвору, окрім нічим невинуватованої та гострої критики В.Тимофєєва у монографії “Український радянський фортепіанний концерт” (Київ: Музична Україна, 1972). Реалії сьогодення ілюструють зворотній фактор: фортепіанний кон-



церт активно впроваджений у педагогічну та виконавську практику, а блискучим інтерпретатором цієї музики є знана львівська піаністка Оксана Рапіта, яка виконала його на багатьох філармонічних сценах України.

Оскільки основна стихія композиторки – це творчість для дітей, то в цьому концерті домінує аура дитинства, сама ж авторка називає неофіційно його “юнацьким”. В ньому дійсно переважають мотиви життєдайності, безтурботності, урочистості, але основними джерелами тематизму є архаїчні пласти національного фольклору з елементами танцювальності. Партії соло і оркестру вибудовані на паритетних умовах. Досить слушно зауважує О. Немкович про зв’язок фортепіанного концерту з “традиціями класицистичного музичного мистецтва XVIII ст., а також неокласицизму XX ст., зокрема з творчістю Й. Гайдна і С. Прокоф’єва” [42, с. 7]. Напевно варто побачити спорідненість з музичним напрямком композиторів Д. Бортнянського В. Барвінського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського та навіть П. Чайковського про що неодноразово говорить М. Загайкевич.

Творче формування композиторки нерозривно пов’язане з двома культурними столицями України – Львовом та Києвом. У Львові – навчання в консерваторії, спілкування з найвидатнішими музикантами Західної України – Станіславом Людкевичем, Василем Барвінським. У Києві – аспірантура під керівництвом Л. М. Ревуцького, наукова праця у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Вплив педагога Л. Ревуцького відчутний у кристалізації її індивідуального стилю, розмаїтті поліфонічного мислення, поглибленні музичного висловлювання.

Вокальні твори є основою творчості галицьких композиторів від XIX ст. На основі народних пісень та західноєвропейських художніх впливів виникає старогалицька пісня – унікальне мистецьке явище, яке стало невід’ємним елементом становлення та формування камерної вокальної лірики галицьких композиторів. І, хоча її вплив іноді опосередкований і не завжди усвідомлений, все ж основні риси цього жанру побутової музики спостерігаються у багатьох композиторів, зокрема у Б.Фільц.

У післявоєнний час відновленню акапельних композицій віддала багато сил нова генерація композиторів – А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Г. Жуковський, Г. Майборода, І. Шамо, В. Кирейко, М. Дрімлюга, А. Коломієць. На межі 60-х дебютувала плеяда митців, творчість яких позначена пошуком оновлення форм і стилю, – Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Грабовський, В. Бібік та Б.Фільц.

На схильність Б. Фільц до жанрів, пов’язаних зі словом (особливо ж до вокальної мініатюри), ще в 1963 р. звернув увагу М. Скорик у статті про

молодих композиторів Львова. Ця риса, зокрема, свідчить про зв'язок її музики з традиціями саме західноукраїнської композиторської школи, вихованкою якої вона є, хоча вже багато років живе і працює в Києві. Треба відзначити, що Богдана Фільц дуже прискіпливо вибирала поезії до своїх творів. Всі вони були найвищої проби. Це такі поети, як Іван Франко, Тарас Шевченко, Олександр Олесь, Леся Українка, Адам Міцкевич, Володимир Сосюра.

На думку музикознавців показовими є дві кантати для хору а capella на вірші Володимира Сосюри “Любіть Україну” та “Юнакові” (обидві редакції видані 2012 року).

Кантата “Любіть Україну” складається з п'яти частин: 1. Любіть Україну 2. Як не любить той край 3. Спокоєм сповиті 4. На сопілку вечір грає 5. Люблю весну. Кантата була виконана у програмах фестивалю “Музичні прем'єри сезону” 2012 року хором “Благовіст”.

Друга кантата “Юнакові” одночастинна написана для хору хлопчиків і чоловічого, читця та соліста (баритон), або для мішаного хору. Її прем'єру підготував відомий хор хлопчиків і юнаків “Дударик”. Вона прозвучала нинішнього року у святковому концерті до Дня незалежності України в Львівському оперному театрі ім. С. Крушельницької. Третя кантата “Пори року” на вірші Павла Тичини написана для солістки (сопрано) та мішаного хору а capella. Вона має чотири частини: 1. Літо (“Гей простори які”); 2. Осінь (“Ой не крийся, природо, не крийся”); 3. Зима (“Вийшли вранці ми”); 4. Весна (“Арфами, арфами”). Кантата була виконана у 2010 році капелою “Благовіст” під час фестивалів “Музичні прем'єри сезону” та “Київ Музик Фест”.

Означені твори композиторки Богдани Фільц є значним внеском в сучасну українську музику, мають велику виконавську й слухацьку аудиторію, заслужили загальне високе визнання мистецької громадськості України, а їх автор – здобуття Національної премії ім. Т. Г. Шевченка в галузі “Музичне мистецтво”

### Література

1. Загайкевич М. П. Богдана Фільц: Творчий портрет. / М. П. Загайкевич. – К. ; Тернопіль : Астон, 2003. – 143с.
2. Лель З. Вплив “львівської композиторської школи” на творче формування Богдани Фільц / З. Лель // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 56–58.
3. Магур Л. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді / Л. Магур, О. Фрайт. – Дрогобич : Коло, 2003. – 78 с.

4. Матюха Я. Декілька штрихів до портрета Богдани Фільц / Я. Матюха // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 8–10.
5. Молчко У. Впровадження фортепіанних ансамблів Богдани Фільц у музично-освітній процес вищих навчальних закладів / У. Молчко // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2004. – Вип. 35 : Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. – С. 209–217.
6. Молчко У. Богдана Фільц – композитор, музикознавець, громадський діяч / У. Молчко // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 5–6.
7. Немкович О. Музика Богдани Фільц / О. Немкович // Український світ. – 1994. – № 1–2. – С. 42–43.
8. Садова Л. Роль фортепіанної музики Богдани Фільц у формуванні української піаністики / Л. Садова // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 28–31.
9. Салдан С. О. Фортепіанна мініатюра у творчості львівських композиторів / С. О. Салдан // Українське мистецтвознавство. – К. : Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 33. – С. 287–296.
10. Смоляк О. С. Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц / О. С. Смоляк // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 11–14.
11. Фільц Б. М. Коріння мого роду / Б. М. Фільц // Музична україністика: сучасний вимір : зб. ст. – К., 2010. – Вип. 5. – С. 279–297.

УДК 78.071

*Ірина Ярошенко (Івано-Франківськ)*

## **ОСНОВНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА БУКОВИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Зростання інтересу до культурної спадщини Буковини другої половини ХХ ст. зумовлено в потребі поглибленого дослідження розвитку музично-освітньої діяльності та хорового виконавства.

Незважаючи на історичні обставини, які склалися в краю, Буковина вважається “однією з музично-пісенних “республік” України, бо дала країні не одного визначного композитора і співака” [1]. Цьому сприяла традиційна співучість мешканців буковинського краю, багатство усної пісенної творчості. У 1940 р. у Чернівцях створено обласну філармонію, відкрито облас-

ний Будинок народної творчості, музучилище, дитячу музичну школу, які по війні відновили свою діяльність. У повоєнний час тут засновано культосвітнє училище, відкрито музичне відділення при педучилищі, Палац культури, Будинок учителя, а в населених пунктах області – клуби і Будинки культури та ін., хоча професійний їх розвиток був на досить примітивному рівні. Репертуар складався виключно з творів, які диктувала радянська система.

Позбавлений національної державності, український народ упродовж віків підтримував свою ідентичність виключно засобами культури. За умов недостатньої її захищеності й соціальної структурованості саме на особистісно – авторські начала припадала більша частка відповідальності за невмирущість національної культурної традиції. Тому певне коло видатних діячів в українській культурі має виразне інституціональне значення.

У повоєнні роки при обласній філармонії починають діяти симфонічний оркестр, пропагуючи класичну та народну музику, згодом – камерний оркестр, різні вокально – інструментальні ансамблі: “Червона Рута”, “Смерічка”, “Жива вода”, “Черемош”, дуєт “Писанка”. Появляються заслужені артисти України – солісти-вокалісти філармонії Сіді Таль, О. Добрянська, Н. Каплієнко, О. Савчук, дуєт скрипалів – П. Чоботов і Л. Шапко, соліст-інструменталіст І. Кавачук та інші. Особливо відзначався серед буковинських виконавців Назарій Яремчук (1951–1995) – видатний український естрадний співак, народний артист України, лауреат державної премії ім. Тараса Григоровича Шевченка (посмертно). Як щирий патріот України Назарій Яремчук самовіддано служив українському пісенному мистецтву, займав активну громадську позицію, палким словом з естради закликав український народ до єдності, до зміцнення незалежної України.

Великий вклад у розвиток музично-пісенного мистецтва Буковини внесли композитори краю. Освоюючи багатий пласт народних пісень, вони створили ряд визначних музичних творів. Зокрема, тут працював у 40-х – на початку 50-х – років композитор Богдан Крижанівський (1894–1955), який написав чимало пісень, музику до 33 вистав Чернівецького облмуздрамтеатру, до кінофільмів, у т. ч. до фільму “Земля” за твором О. Кобилянської.

Одним з основоположників сучасної української естрадної пісні став композитор Володимир Івасюк (1949–1979, уродженець м. Кіцмань, син відомого письменника М. Івасюка). За свої 30 літ, які відвела йому доля, він написав більше 100 пісень, які полюбилися мільйонами шанувальників його таланту в Україні і поза її межами – від Японії до Канади. Серед них – “Червона рута”, “Водограй”, “Я піду в далекі гори”, “Пісня буде поміж нас”, “Мила моя”, “Балада про дві скрипки”, “Мелодія” та інші на слова українських поетів Д. Павличка, М. Ткача, М. Івасюка, Д. Луценка, Р. Братуня,

Р. Кудлика та інші, а також на власні слова. Ним зібрано і оброблено десятки народних мелодій (“Ой, упала гонта”, “Чом дуб не зелений” та ін.), що поповнили музичну скарбницю нашого народу.

“Минуло майже чверть століття, як не стало Івасюка. Проте його пісні лунають в Україні. Адже саме вони, на мою думку, можуть знайти відгук у серцях та душах молодих людей, сформувати в них відчуття краси й любові до рідної землі, яку так натхненно співав Івасюк у своїх шедеврах – “Баладі про мальви”, “Пісні про тебе”, у “Літі пізніх жоржин”, а надто – в “Червоній руті”, “Водограю”... Як треба цих пісень сьогодні! Як треба, щоб молодь знала більше про Володимира Івасюка – легенду української пісні, надзвичайно працювиту, шляхетну людину. Настав час глибшого розуміння його творчості, його місця в історії України” [2].

Екзистенційно важливо для української культури, що В. Івасюк у своїй творчості проймався тими ж проблемами, які намагалися розв’язати діячі української культури рубежу ХІХ–ХХ століть. Його хвилювала актуальна проблема українського солідаризму, культурної інтеграційності. Отже, Володимир Івасюк в українській культурі останньої чверті ХХст. продовжує ідейний і мистецький зв’язок кількох поколінь української інтелігенції. Своєю працею він разом з іншими перетворював велику народну традицію в модальність української модерної культури.

Успіх пісенної творчості буковинських композиторів багато в чому залежать від зв’язку з народною піснею, її творчим переосмисленням, збереженням в основі традиційної мелодики. Звичайно, розвиваючись у попередні десятиліття в умовах тоталітаризму, музичне мистецтво Буковини, його творці і носії постійно перебували під строгим ідеологічним контролем компартійних органів. Відхилення за визначені ідеологічні рамки, явна чи сфальсифікована причетність до українського національно – визвольного руху мали своїм наслідком – переслідування. Зокрема, зазнавали такого “впливу” і співаки Буковинського ансамблю пісні і танцю, який був основною базою для розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині та мав вирішальний вплив на формування музичного життя в краї та національно-культурне відродження українського мистецтва.

Отже, особливе місце в розвитку професійно-хорового виконавства 60-90-х років ХХст. на Буковині становлять спадщина буковинських композиторів та діяльність професійно-хорових колективів, які сприяли духовному оздоровленню нації та формуванню свідомого молодого покоління, активних борців за державну самостійність України і відіграли помітну роль у процесі національного відродження українського мистецтва.

Діяльність буковинських митців носила подвижницьких характер. В умовах асиміляційної політики влади, постійного наступу на рідну мову й культуру їх праця ставала осередком національного життя.

У радянський період музична культура на Буковині була заполітизована тодішньою ідеологією, репертуар художніх колективів складався з творів, які пропагували комуністичні ідеї. Та попри всі складності в розвитку музичного мистецтва професійно – хорове виконавство сприяло піднесенню культури буковинського краю. Динаміка змін, що відбувалися в хоровому репертуарі, складі виконавців та керівників, які очолювали художні колективи, свідчить про зростання їхнього професійного рівня. Отже, розвиток професійно-виконавського хорового мистецтва на Буковині позитивно вплинув на зростання професійної культури та освіти в краї.

### Література

1. Бажанський П. Наші руські музикальні твори / П. Бажанський // Діло. – 1881. – Ч. 17. – С.17.
2. Буковина. Історичний нарис – Чернівці: Зелена Буковина, 1998. – 416 с.
3. Демочко К. Музична Буковина / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 18, 44.
4. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – К., 1960. – С. 190.
5. Квітковський Д., Буковина – її минуле і сучасне / Д. Квітковський, Т. Бриндзан, А. Жуковський // Зелена Буковина. – Париж ; Філадельфія ; Дітройт, 1956. – С. 536, 539.
6. Павлюк О. М. Буковина. Визначні постаті : 1774–1918 : біографічний довідник / О. М. Павлюк. – Чернівці : Золоті литаври, 2000. – С. 193.

## Відомості про авторів

**Бабій Надія Петрівна** – викладач кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Бардашевська Ярослава Миколаївна** – здобувач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Волощук Юрій Іванович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Гринюк Олександра Зіновіївна** – здобувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Дрозда Петро Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрального та хореографічного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Дудик Романа Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Дутчак Віолетта Григорівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Зваричук Жанна Йосипівна** – кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Казимирів Христина Тарасівна** – викладач кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Карась Ганна Василівна** – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, професор кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Колубасв Олег Леонідович** – доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Куфлюк Ірина Богданівна** – концертмейстер кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Кушлик Наталія Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Маловічко Сергій Миколайович** – викладач Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької, аспірант Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Мартинюк Тетяна Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди, м. Переяслав-Хмельницький.

**Москвічова Юлія Олександрівна** – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Вінниця.

**Маскович Тетяна Миколаївна** – викладач кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Обух Л. В.** – концертмейстер кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Рудик Марина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування імені В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Савчук Володимир Ярославович** – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Садовенко Світлана Миколаївна** – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень Міністерства культури України, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.

**Серганюк Любов Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв, кафедри хорового диригування ім. В. Їжака



Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Серганюк Юрій Миколайович** – заслужений працівник культури України, кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

**Ситник Тамара Миколаївна** – професор кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, заслужений працівник культури України, м. Кам'янець-Подільський.

**Смоляк Олег Степанович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства і методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, м. Івано-Франківськ.

**Шегда Ліда Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ

**Ярошенко Ірина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

## Зміст

<b>Бабій Н. П.</b> <i>Іконографічні джерела до вивчення музики бароко на теренах Івано-Франківщини</i> .....	3
<b>Бардашевська Я. М.</b> <i>Акапельні хорові твори українських композиторів на тексти Т. Шевченка</i> .....	7
<b>Волощук Ю. І.</b> <i>Творчість скрипаля Юрія Криха у дзеркалі епохи</i> .....	11
<b>Гринюк О. З.</b> <i>Дитяче хорове виконавство в сакральній півчій традиції</i> ..	13
<b>Дрозда П. В.</b> <i>Етнорегіональні особливості та типові різновиди колективного народно-інструментального виконавства карпатського регіону</i> ..	18
<b>Дудник Р. В.</b> <i>Пізнання закономірностей формування музичного сприйняття</i> .....	23
<b>Дугчак В. Г.</b> <i>Проблема диригента й диригування в бандурному мистецтві: історичний, культурологічний та методичний аспекти</i> .....	27
<b>Зваричук Ж. Й.</b> <i>Богослужбове хорове виконавство міста Івано-Франківськ: історія та основні тенденції розвитку</i> .....	31
<b>Казимирів Х. Т.</b> <i>Основні категорії філософії в музичній науці</i> .....	38
<b>Карась Г. В.</b> <i>Використання обробок українських народних пісень для хору Михайла Гайворонського як навчального матеріалу в класі індивідуального диригування</i> .....	43
<b>Колубасєв О. Л.</b> <i>Традиції галицької популярної пісні</i> .....	47
<b>Куфлюк І. Б.</b> <i>Сучасні проблеми професійно-педагогічного становлення майбутніх диригентів</i> .....	52
<b>Кушлик П. І.</b> <i>Методичні аспекти вивчення поліфонії строгого стилю у фаховій підготовці хормейстерів</i> .....	55
<b>Маловічко С. М.</b> <i>Хорове мистецтво Тернопільщини в умовах сучасності</i> .....	59
<b>Мартинюк Т. В.</b> <i>Теоретичні засади вдосконалення організації самостійної роботи студентів педагогічного профілю з дисциплін диригентсько-хорового циклу</i> .....	63
<b>Москвічова Ю. О.</b> <i>Роль навчальних хорових колективів у розвитку хорового виконавства на Вінниччині</i> .....	68
<b>Маскович Т. М.</b> <i>Хорові твори Ганни Гаврилєць на тексти українських поетів: національні прояви сакрального простору</i> .....	73

<b>Обух Л. В.</b> Підготовка фахівців на семінарах хорових диригентів у Канаді II пол. XX ст. ....	78
<b>Рудик М. М.</b> Інструментальна версія оперної концепції “Золотослова” Лесі Дичко.....	81
<b>Савчук В. Я.</b> Формування навичок ансамблевого співу в навчальному хорі.....	86
<b>Садовенко С. М.</b> Формування вокально-слухових умінь учнів на матеріалі українського фольклору: теорія і практика.....	90
<b>Серганюк Л. І.</b> Конвергенції музичного та візуального мистецтв у творчості українського композитора Лесі Дичко.....	100
<b>Серганюк Ю. М.</b> Діяльність представників львівської диригентської школи як фактор розвитку хорової культури регіону.....	104
<b>Ситник Т. М.</b> Підготовка майбутніх учителів музики до роботи в дитячих хорових колективах.....	109
<b>Смоляк О. С.</b> Ритміка і мелодика хорового твору “Богородице діво” Богдани Фільц.....	113
<b>Шегда Л. В.</b> Сходження до національного олімпу: презентація творчості Б. Фільц на здобуття Шевченківської премії.....	118
<b>Ярошенко І. В.</b> Основні аспекти музично-освітньої діяльності на Буковині другої половини XX століття.....	122
<b>Відомості про авторів</b> .....	126

Наукове видання

**ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ:  
ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ  
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ**

*Збірник матеріалів  
Всеукраїнської науково-практичної конференції  
25–26 жовтня 2013 р.  
м. Івано-Франківськ*

**Редактори-упорядники**

Ганна КАРАСЬ  
Любов СЕРГАНЮК

Головний редактор *В. М. ГОЛОВЧАК*  
Комп'ютерна верстка *В. Д. ЯРЕМКО*

Підп. до друку 15.10.2013. Формат 60х84/16. Папір офсет.  
Гарнітура "Times New Roman". Друк на ризографі.  
Ум. друк. арк. 7,6. Наклад 100 пр. Зам. № 82.

Видавець і виготовлювач  
Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1  
Тел.: 71-56-22 e-mail: [vdvcit@pu.if.ua](mailto:vdvcit@pu.if.ua)  
*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006*